

ANDES DE NARIÑO Y ECUADOR A TRAVES DEL VIOLONCHELO

PAOLA DEL PILAR AREVALO LASSO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2022

ANDES DE NARIÑO Y ECUADOR A TRAVES DEL VIOLONCHELO

PAOLA DEL PILAR AREVALO LASSO

Trabajo de grado presentado como pre-requisito para optar el título de Licenciatura en

Música

ASESOR:

ROLANDO EFRAÍN CHAMORRO JIMENEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2022

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1 del acuerdo n. 324 del 11 de octubre de 1966 emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

Todo este trabajo no hubiera sido posible sin la voluntad divina de Dios Todopoderoso, que me ha bendecido al rodearme de personas con un corazón inmenso y han sido mi motivación para realizar este recital, a quienes quiero manifestar mi agradecimiento sincero, empezando por mis padres Fernando Arévalo y Sonia Lasso, por ser el motor de mi vida, por apoyarme desde niña en el camino de la música, por darme amor y animo en los momentos más difíciles de la realización de este trabajo; agradezco igualmente a los miembros de mi familia que durante mi carrera me brindaron su ayuda, en especial a mis abuelos Claudio Arévalo e Inés Mier, que han estado pendientes de que nada me faltara para avanzar en mis estudios. Por otro lado agradezco los compañeros de la universidad que me animaron a componer y presentar este recital creativo, especialmente a mi mejor amiga Paula Argote, quien nunca dejó que me rindiera en este camino y me brindó su apoyo incondicional durante todo el proceso. De la misma manera extendiendo mis agradecimientos, a los docentes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño que me formaron como músico y persona, igualmente por darme las herramientas para llegar a este resultado.

DEDICATORIA

Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo, va dedicado con todo el cariño del mundo a mis padres, Fernando Arévalo Mier y Sonia Lasso Torres , por transmitirme el amor por mi región y toda su riqueza cultural, que fue la fuente de inspiración en cada una de las composiciones del presente recital.

RESUMEN

El presente documento muestra el trabajo de grado enfocado en composición y arreglos para el recital creativo titulado: *“Andes de Nariño y Ecuador a través del Violonchelo”*, el cual consiste en un repertorio de piezas para violonchelo solista con acompañamiento de grupo de instrumentos andinos como la zampoña, quena, tiple, bandolín ecuatoriano, guitarra, bombo andino, chajchas, palo de lluvia y de la misma manera, se incluye violín, contrabajo, redoblante y plato suspendido, sobre música popular tradicional de las zonas andinas del departamento de Nariño (sonsureño) y Ecuador (albazo, danzante, sanjuanito, capishca y pasacalle) como requisito para optar al título de Licenciada en Música de la Universidad de Nariño. Además, la autora presenta el marco de referencias en el que se observa el soporte bibliográfico del trabajo compositivo, como también el análisis estructural de cada uno de sus arreglos tales como los sonsureños *“A Íles voy voy”* y *“Mosaico Andes de Nariño”*, el pasacalle *“Riobambeñita”*, capishca *“El Simiruco”*, el albazo *“Aires de mi tierra”* y composiciones en las que se encuentra, el pasacalle *“Desde tierras quiteñas”*, el capishca *“Un Violonchelo en Azuay”*, el sanjuanito *“Dedicado a Peguche”* y el sonsureño *“SURCHELLO, suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos”*

Palabras clave: *Composición, arreglo, violonchelo, música popular tradicional, instrumentos andinos.*

ABSTRACT

This document shows the degree work focused on composition and arrangements for the creative recital entitled: "*Andes de Nariño y Ecuador a través del Violonchelo*", which involves a musical pieces repertoire for violoncello soloist accompanied by a group of Andean instruments such as, zampoña, quena, tiple, Ecuadorian bandolin, guitar, Andean bass drum, chajchas, rain stick and in the same way, violin, double bass, snare drum and suspended cymbal are included, on traditional popular music from the Andean areas of the department of Nariño (sonsureño) and Ecuador (albazo, danzante, sanjuanito, capishca and pasacalle) as a requirement to qualify for the title of Bachelor of Music at the University of Nariño. In addition, the author presents the frame of references in which states the bibliographic support of the musical compositional work is observed, as well as the structural analysis of each of its arrangements such as the sonsureños "A Íles voy voy" and "Mosaico Andes de Nariño", the pasacalle "Riobambeñita", capishca "El Simiruco", the albazo "Aires de mi tierra" and compositions which are included, pasacalle "Desde tierras quiteñas", capishca "Un Violonchelo en Azuay", sanjuanito "Dedicado a Peguche" and sonsureño "SURCHELLO, suite for two cellos and group of Andean instruments"

Keywords: *Composition, arrangement, cello, traditional popular music, Andean instruments.*

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	11
Planteamiento del Problema	12
Formulación del Problema.....	13
Objetivos	13
Objetivo General.....	13
Objetivos Específicos.....	13
Justificación	14
Fundamentación Referencial	17
Regional	17
Nacional	20
Internacional	22
Marco Teórico Conceptual	24
Composición	24
Arreglo	25
Instrumentación y Formato del Recital.....	26
Formato.	26
Violonchelo.....	27
Quena.	30
Zampoña.	30
Tiple.	31
Bandolín ecuatoriano.	31
Guitarra.	31

Violín.	31
Contrabajo.....	32
Bombo andino.....	32
Redoblante.	32
Plato suspendido.	33
Chajchas y palo de lluvia.	33
Melodía	33
Armonía	34
Canon	35
Contrapunto.....	35
Formas.....	36
Forma Binaria Simple y Compuesta.	36
Forma Ternaria Simple y Compuesta.	37
Forma Rondo.	37
Suite.	37
Motivo.....	38
Frase.....	38
Periodo	38
Sección.....	39
Texturas.....	39
Agógica.....	40
Música popular tradicional de la zona andina de Nariño.....	40
Sonsureño.....	44

Música popular tradicional de la zona andina de Ecuador	47
Sanjuanito.	49
Albazo.	50
Pasacalle.....	51
Capishca.....	51
Danzante ecuatoriano.....	52
Metodología	53
Análisis Morfológico	54
El Simiruco	54
Mosaico Andes de Nariño.....	62
Riobambeñita	86
A íles voy.....	94
Un violonchelo en Azuay.....	106
Desde tierras quiteñas	114
Aires de mi tierra	120
Dedicado a Peguche.....	127
SURCHELLO –Suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos.....	133
Introducción: Retorno	134
A las Lajas.....	137
Sur de mitos y leyendas	147
Nariño y su valle de Atriz	153
Conclusiones	163
Bibliografía	165

Anexos	168

TABLAS DE FORMAS

Tabla 1, <i>Estructura formal “El Smiruco”</i>	55
Tabla 2, <i>Estructura formal, “Mosaico Andes de Nariño”</i>	64
Tabla 3, <i>Estructura formal, obra “Riobambeñita”</i>	87
Tabla 4, <i>Estructura formal. obra “A Íles voy voy”</i>	96
Tabla 5, <i>Estructura formal. obra “Un Violonchelo en Azuay”</i>	107
Tabla 6. <i>Estructura formal, obra “Desde tierras quiteñas”</i>	115
Tabla 7, <i>Estructura formal. Obra “Aires de mi tierra”</i>	122
Tabla 8, <i>Estructura formal. Obra “Dedicado a Peguche”</i>	128
Tabla 9, <i>Estructura formal, primer movimiento, obra “SURCHELLO”</i>	137
Tabla 10, <i>Estructura formal, segundo movimiento, obra “SURCHELLO”</i>	142
Tabla 11, <i>Estructura formal, tercer movimiento, obra “SURCHELLO”</i>	147
Tabla 12, <i>Estructura formal, cuarto movimiento, obra “SURCHELLO”</i>	155

TABLAS DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 , Partes que conforman el violonchelo, Fuente: https://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Cello.htm	27
Ilustración 2 , Registro del violonchelo, Fuente: El estudio de la orquestación, Samuel Adler (pág., 76)	28
Ilustración 3 , Escritura de la técnica de percusión sobre la tapa del violonchelo, Cuarto movimiento, Obra SURCHELLO, Fuente: el presente documento	29
Ilustración 4 , Escritura del rasgueo 1 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento ..	46
Ilustración 5 , Escritura del rasgueo 2 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento ..	46
Ilustración 6 , Escritura del rasgueo 3 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento ..	46
Ilustración 7 , Ritmo base de sanjuanito según Juan Mullo Sandoval. Fuente: el presente documento	50

Ilustración 8 , Distribución del formato instrumental en el score. obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	55
Ilustración 9 , Preludio, obra “El Simiruco” compás 1-22. Fuente: el presente documento.	56
Ilustración 10 , Introducción, obra “El Simiruco” compas 23-30. Fuente: el presente documento.	56
Ilustración 11 , Seccion A, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	57
Ilustración 12 , Seccion B, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	58
Ilustración 13 , Seccion C, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	58
Ilustración 14 , Seccion D, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	59
Ilustración 15 , Sección F, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	60
Ilustración 16 , Frase de poliritmia, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	61
Ilustración 17 , CODA. obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.	61
Ilustración 18 , Distribución del formato instrumental de obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	65
Ilustración 19 , Primera parte sección de introduccion, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	66
Ilustración 20 , Sección de introduccion, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	66
Ilustración 21 , Sección de introduccion, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	67
Ilustración 22 , Inicio de tema Miranchurito periodo “a”, compases 25 -32, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	68
Ilustración 23 , Tema Miranchurito puente compas 33 y periodo “b”, compases 34 -48, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	69
Ilustración 24 , Tema Miranchurito puente y solo del violoncello compases 48 -51, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento	69
Ilustración 25 , Tema Miranchurito, calderon y cadenza del violoncello compas 51, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento	70
Ilustración 26 , Tema Miranchurito, segunda frase del periodo “c”, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	71
Ilustración 27 , Tema Miranchurito, segunda frase del periodo “c”. Compases 61- 68 obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento	72
Ilustración 28 , Tema Miranchurito, Periodo “d”. Compases 68 – 83, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	73
Ilustración 29 , Puente 1. Compases 84 – 91, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	74
Ilustración 30 , Tema: Cachirí, frase 1, periodo “a”. Compases 92 – 98, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	75
Ilustración 31 , Tema: Cachirí, frase 2, periodo “a”. Compases 100 – 103, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	76

Ilustración 32 , Tema; Cachirí, , periodo “b”. Compases 104 - 112, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	77
Ilustración 33 , Tema; Cachirí, , periodo “c”. Compases 112 - 121, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	78
Ilustración 34 , Tema; Cachirí, , periodo “d”. Compases 121 - 131, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	79
Ilustración 35 , Tema; Cachirí, , periodo “d’ ”. Compases 132 - 140, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	79
Ilustración 36 , Puente 2. Compases 141 - 148, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	80
Ilustración 37 , Tema: Agualongo.Periodo “a”. Compases 149 - 161, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	81
Ilustración 38 , Tema: Agualongo.Periodo “b” frase 1. Compases 161 - 167, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	82
Ilustración 39 , Tema: Agualongo.Periodo “b” frase 2. Compases 167 - 173, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	83
Ilustración 40 , Tema: Agualongo.Periodo “b” frase 3. Compases 173 - 180, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	84
Ilustración 41 , Tema: Agualongo..Puente 3, Compases 192 - 199, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.....	85
Ilustración 42 , Coda. Compases 200 - 216, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.	86
Ilustración 43 , Distribución del formato instrumental obra “Riobambeñita”. Fuente: el presente documento.....	87
Ilustración 44 , Introducción obra “Riobambeñita”. Fuente: el presente documento.	88
Ilustración 45 , Estribillo, obra “Riobambeñita” Compás 11-27. Fuente: el presente documento.	89
Ilustración 46 , Subsección a, obra “Riobambeñita” Compás 27-42. Fuente: el presente documento.....	89
Ilustración 47 , Subsección a’ , obra “Riobambeñita” Compás 27-42. Fuente: el presente documento.....	90
Ilustración 48 , Subsección b , obra “Riobambeñita” Compás 75-107. Fuente: el presente documento.....	90
Ilustración 49 , Segunda parte s ubsección b , obra “Riobambeñita” Compás 75-107. Fuente: el presente documento.	91
Ilustración 50 , Segunda frase de estribillo , obra “Riobambeñita” Compás 115-123. Fuente: el presente documento.	91
Ilustración 51 , Interludio de percusión , obra “Riobambeñita” Compás 115-123. Fuente: el presente documento.	92

Ilustración 52 , Subsección b', obra "Riobambeñita" Compás 115-132. Fuente: el presente documento.....	93
Ilustración 53 , Distribución del formato instrumental obra "A Íles voy". Fuente: el presente documento.....	95
Ilustración 54 , Periodo principal, obra "A Íles voy". Compás 1-4. Fuente: el presente documento.....	96
Ilustración 55 , Sección A, obra "A Íles voy". Compás 1-16. Fuente: el presente documento.....	97
Ilustración 56 , Motivo principal periodo b, obra "A Íles voy". Compás 17-19. Fuente: el presente documento.....	97
Ilustración 57 , Periodo b, obra "A Íles voy". Compás 17-24. Fuente: el presente documento....	98
Ilustración 58 , obra "A Íles voy". Compás 33-36. Fuente: el presente documento	98
Ilustración 59 , Obra "A Íles voy". Compás 49-52. Fuente: el presente documento	99
Ilustración 60 , Obra "A Íles voy". Compás 49. Fuente: el presente documento.....	100
Ilustración 61 , Obra "A Íles voy". Compás 65-68. Fuente: el presente documento	100
Ilustración 62 , Periodo a obra "A Íles voy". Compás 96. Fuente: el presente documento	101
Ilustración 63 , Frase de seccion C, obra "A Íles voy". Compás 143-146. Fuente: el presente documento.....	102
Ilustración 64 , Obra "A Íles voy". Compás 151-154. Fuente: el presente documento	102
Ilustración 65 , Frase de periodo a en Am, obra "A Íles voy". Compás 185-192. Fuente: el presente documento	103
Ilustración 66 , Frase periodo b en Dm, obra "A Íles voy". Compás 231-238. Fuente: el presente documento.....	104
Ilustración 67 , Frase de periodo a en Am, obra "A Íles voy". Compás 239.-252. Fuente: el presente documento.	105
Ilustración 68 , Coda, obra "A Íles voy". Compás 254-262. Fuente: el presente documento.....	105
Ilustración 69 , Distribución del formato instrumental obra "Un Violonchelo en Azuay". Fuente: el presente documento.....	106
Ilustración 70 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 1-8, Fuente: el presente documento.....	107
Ilustración 71 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 19-20, Fuente: el presente documento.....	108
Ilustración 72 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 34-38, Fuente: el presente documento.....	109
Ilustración 73 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 52-56, Fuente: el presente documento.....	109
Ilustración 74 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 95-99, Fuente: el presente documento.....	110
Ilustración 75 , Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 95-99, Fuente: el presente documento.....	111

Ilustración 76 , Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 95-99, Fuente: el presente documento.....	112
Ilustración 77 , Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 155-158, Fuente: el presente documento	112
Ilustración 78 , Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 172-173, Fuente: el presente documento.....	113
Ilustración 79 , Acordes del violonchelo, Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 171-172, Fuente: el presente documento.....	113
Ilustración 80 , Distribución del formato instrumental obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento	115
Ilustración 81 , Introducción, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento .	116
Ilustración 82 , Estribillo, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento	116
Ilustración 83 , Sección A, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento	117
Ilustración 84 , Segunda frase.sección A, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento.....	117
Ilustración 85 , Sección B, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento.....	118
Ilustración 86 , Sección C, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento.....	119
Ilustración 87 , Sección C, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento.....	120
Ilustración 88 , CODA, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento.....	120
Ilustración 89 , Distribución del formato musical en el score. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.....	122
Ilustración 90 , Melodía de introducción. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.....	123
Ilustración 91 , Sección a. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.....	123
Ilustración 92 , Parte b. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.	124
Ilustración 93 , Sección B. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.....	125
Ilustración 94 , Frase sección B. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.	125
Ilustración 95 , Última frase de interludio. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.....	126
Ilustración 96 , CODA. obra “Aires de mi tierra” Compás 187-195. Fuente: el presente documento.....	127
Ilustración 97 , Distribución del formato instrumental obra “Dedicado a Peguche”. Fuente: el presente documento.	128
Ilustración 98 , Tema estribillo. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 5-9, Fuente: el presente documento.....	129
Ilustración 99 , Entrada instrumental. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compás: 13-17, Fuente: el presente documento.	130
Ilustración 100 , Contrapunto imitativo. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 68-75, Fuente: el presente documento	131

Ilustración 101 , Retorno a tema a Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 111-115, Fuente: el presente documento	132
Ilustración 102 , CODA. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 166-170, Fuente: el presente documento.....	133
Ilustración 103 , Distribución del formato instrumental de obra “SURCHELLO”. Fuente: el presente documento.	134
Ilustración 104 , Introducción obra “SURCHELLO” compás 1 - 10. Fuente: el presente documento.....	136
Ilustración 105 , Introducción obra “SURCHELLO” compás 10 -21. Fuente: el presente documento.....	136
Ilustración 106 , Introducción obra “SURCHELLO” compás 22-37. Fuente: el presente documento.....	136
Ilustración 107 , Primer movimiento, introducción y estribillo. obra “SURCHELLO” compás 38-49. Fuente: el presente documento.	138
Ilustración 108 , Primer movimiento, Sección A,. obra “SURCHELLO” compás 50 - 65. Fuente: el presente documento.....	139
Ilustración 109 , Primer movimiento, Sección B. obra “SURCHELLO” compás 74 - 91. Fuente: el presente documento.....	140
Ilustración 110 , Primer movimiento, Sección A’. obra “SURCHELLO” compás 100-115. Fuente: el presente documento.....	141
Ilustración 111 , Segundo movimiento, Estribillo. obra “SURCHELLO” compás 112-129. Fuente: el presente documento.....	143
Ilustración 112 , Segundo movimiento, Sección A. obra “SURCHELLO” compás 129-146. Fuente: el presente documento.....	144
Ilustración 113 , Segundo movimiento, Sección A’. obra “SURCHELLO” compás 154-170. Fuente: el presente documento.....	145
Ilustración 114 , Segundo movimiento, Sección B. obra “SURCHELLO” compás 179-195. Fuente: el presente documento.....	146
Ilustración 115 , Segundo movimiento, Sección B’. obra “SURCHELLO” compás 203-218. Fuente: el presente documento.....	146
Ilustración 116 , Tercer movimiento. Introducción. obra “SURCHELLO” compás 219-226. Fuente: el presente documento.....	148
Ilustración 117 , Tercer movimiento. Primera frase periodo a. obra “SURCHELLO” compás 227-234. Fuente: el presente documento.	148
Ilustración 118 , Tercer movimiento. Motivo de acompañamiento. obra “SURCHELLO” Fuente: el presente documento.....	149
Ilustración 119 , Tercer movimiento.Frase b. obra “SURCHELLO”Compás 235-242. Fuente: el presente documento.	149
Ilustración 120 , Tercer movimiento.Motivo de frase c. obra “SURCHELLO”. Fuente: el presente documento.	150

Ilustración 121 , Tercer movimiento.Melodia estribillo seccion B. obra “SURCHELLO”. Compas 260-267. Fuente: el presente documento.	150
Ilustración 122 , Tercer movimiento.Periodo b, seccion B. obra “SURCHELLO”. Compas 268- 276. Fuente: el presente documento.....	151
Ilustración 123 , Tercer movimientoMotivos que forman la melodia..Estribillo 2, seccion B. obra “SURCHELLO”. Compas 294-301. Fuente: el presente documento.	152
Ilustración 124 , Tercer movimiento Melodia principal de la seccion C. obra “SURCHELLO”. Compas 306-313. Fuente: el presente documento.	152
Ilustración 125 , Puente entre tercer y cuarto movimeinto. obra “SURCHELLO”. Compás 344- 348. Fuente: el presente documento.....	153
Ilustración 126 , Estribillo segundo y cuarto movimiento .Obra “SURCHELLO”.Fuente: el presente documento.	155
Ilustración 127 , Cuarto movmiento, Primera frase sección A.Obra “SURCHELLO” Compás 357-360 .Fuente: el presente documento.	156
Ilustración 128 , Cuarto movmiento. Segunda frase sección A.Obra “SURCHELLO” Compás 361-364 .Fuente: el presente documento.	157
Ilustración 129 , Cuarto movmiento.Contramelodia estribillo.Obra “SURCHELLO” Compás 381-388 .Fuente: el presente documento.	157
Ilustración 130 , Cuarto movmiento.Melodia y segunda voz de sección B. Obra “SURCHELLO”. Compás 389- 404.Fuente: el presente documento.	158
Ilustración 131 , Cuarto movmiento.Periodo b´ sección B. Obra “SURCHELLO”. Compás 405- 420.Fuente: el presente documento.....	159
Ilustración 132 , Cuarto movmiento.Primer parte del interludio. Obra “SURCHELLO”. Compás 421-436.Fuente: el presente documento.	160
Ilustración 133 , Cuarto movmiento.Progresion armonica Seccion C. Obra “SURCHELLO”.Fuente: el presente documento.	161
Ilustración 134 , Cuarto movmiento.Segunda repetición de estribillo de la Coda. Obra “SURCHELLO”. Compases 510- 518. Fuente: el presente documento.....	162

Introducción

“*Andes de Nariño y Ecuador a través del Violonchelo*”, es el nombre dado a la presente obra musical que se enmarca dentro de la modalidad de recital creativo, como proyecto de grado para optar al título de Licenciada en Música de la Universidad de Nariño, esta obra es una elaboración de piezas compositivas y arreglos de géneros de música popular tradicional de las regiones andinas de Nariño, como lo es el *sonsureño* y Ecuador con el *albazo*, *pasacalle*, *sanjuanito*, *danzante* y *capishca*, para violonchelo solista y acompañamiento de instrumentos tales como, quena, zampoña, tiple, bandolín ecuatoriano, guitarra bombo andino, redoblante, chajchas, palo de lluvia, violín y contrabajo, denominado todo el conjunto instrumental dentro de este trabajo como grupo de instrumentos andinos.

El documento consta de una problemática dada a partir de la ausencia de repertorio de música popular tradicional de las zonas andinas de Nariño y Ecuador escritas originalmente para violonchelo y con un formato musical diferente al convencional; cuenta así mismo de un objetivo general y específicos que orientan el desarrollo del presente trabajo, seguido de un marco referencial enfocado en los aspectos de composición y arreglos, de igual forma se encuentra una reseña histórica y características generales de los diferentes géneros musicales abordados en el presente documento. De la misma manera contiene el análisis morfológico de cada una de las piezas que conforman el recital, donde se plasma lo aprendido en la carrera de Licenciatura en Música y la experiencia musical de la autora.

Por otro lado el presente trabajo de grado contiene conclusiones a partir de la realización de las obras, así como las referencias bibliográficas y score de cada una de las piezas en la sección de anexos.

Planteamiento del Problema

Al hablar en general de los instrumentos de cuerda frotada, se considera que por medio de los procesos históricos de descubrimiento y colonización de América, se incorporaron estos a la cultura latinoamericana al formar parte de las músicas populares tradicionales, siendo el violín, el instrumento más empleado para estas, y no se empleaba protagónicamente instrumentos como el violonchelo, que cuenta con un amplio registro con el que es posible interpretar géneros de música popular tradicional, dando nuevos colores a la sonoridad de dichas músicas y más específicamente de la zona andina nariñense y ecuatoriana.

Dentro de la música popular tradicional de la zona andina departamento de Nariño y Ecuador no existen composiciones originalmente escritas para violonchelo solista y agrupación andino que resalten las capacidades técnicas y sonoras de dicho instrumento pues se ha utilizado por una parte, como acompañamiento, el mismo instrumental de la familia del violonchelo (violín, viola y contrabajo) o piano y por otro lado se ha usado comúnmente el violín como voz melódica y protagónica de una pieza instrumental y generalmente para interpretar repertorio académico Europeo, dada la procedencia de mencionados instrumentos.

En ese orden de ideas, *“Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo”* es un compilado de composiciones, arreglos e instrumentaciones de música popular tradicional de las zonas andinas del departamento de Nariño y el país ecuatoriano para violonchelo solista, con acompañamiento de instrumentos andinos, en los que se aplica lo aprendido durante la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño respecto a composición, arreglos y análisis musical.

Formulación del Problema

¿Cómo realizar la composición, arreglos e instrumentación de repertorio de musical popular tradicional de las zonas andinas del departamento de Nariño y Ecuador para violonchelo solista y agrupación de instrumentos andinos para un recital de grado?

Objetivos

Objetivo General

Componer piezas y arreglos de música popular tradicional de las zonas andinas de Nariño y Ecuador para violonchelo solista y agrupación de instrumentos andinos para el recital creativo titulado *“Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo”*.

Objetivos Específicos

- Reconocer las características de las músicas populares tradicionales de la región andina de Nariño (sonsureño) y Ecuador (sanjuanito, pasacalle, capishca, albazo y danzante)
- Componer repertorio de música popular tradicional de las zonas andinas de Nariño y Ecuador para violonchelo solista y agrupación de instrumentos.
- Realizar arreglos de música popular tradicional de las regiones andinas del departamento de Nariño y Ecuador para violonchelo solista y agrupación de instrumentos andinos.
- Realizar el análisis musical de las obras correspondientes al recital creativo *"Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo"*

Justificación

El recital creativo “Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo” surge como una idea basada tras la experiencia de la compositora en la interpretación de este instrumento, debido a la constante ejecución de repertorio académico y la ausencia de obras originales para violonchelo sobre músicas populares tradicionales de la zona andina de Ecuador y del departamento de Nariño, que muestren dificultad que aporte a la formación del violonchelista en cuestiones técnicas e interpretativas; así mismo en cuanto al acompañamiento que se utiliza para este, ya que, comúnmente se maneja el piano, orquesta sinfónica o agrupaciones de cámara, es por eso que este recital se realiza además con instrumentos andinos como agrupación acompañante al instrumento solista ya mencionado.

También cabe mencionar, que el interés sobre esta música, nace a partir de la experiencia personal de la autora de este recital, en la que juega un papel importante su ambiente familiar rodeado de artistas del Carnaval de Negros y Blancos del cual también ha sido ha sido participe desde la niñez. Este escenario a lo largo de sus intervenciones en diferentes versiones del carnaval, formó su identidad cultural musical en repertorio de músicas populares tradicionales de las regiones ya dichas anteriormente.

Por otro lado, se considera de importancia el presente recital que aborda la temática sobre las músicas populares tradicionales de Nariño y Ecuador, por formar parte de la identidad cultural de estos territorios, que actualmente han tenido tendencia a desaparecer por la influencia de la música comercial y extranjera, como lo afirma Luis Gabriel Meza en la bibliografía realizada sobre Luis E. Nieto “...nuevamente llama la atención es la preocupación constante por el impacto abrumador que resulta de la asimilación de músicas foráneas en un territorio

determinado.”. Es así como por medio de este trabajo de grado, se enriquece el repertorio de dichas músicas que afianzan la cultura musical de las regiones en cuestión.

“Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo” es de importancia para los estudiantes de violonchelo del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño como también para los violonchelistas de la región en general, porque al contar con piezas de música popular tradicional de Nariño y Ecuador que tienen cierto grado de dificultad pueden desarrollar su ejecución técnica en el instrumento con estas músicas propias de la cultura musical del departamento.

Igualmente, el grado de importancia de este recital para la investigación del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, se encuentra en que, el reconocer por medio del trabajo investigativo, aspectos sobre las músicas populares tradicionales de las regiones andinas de Nariño y Ecuador, establece un inicio para futuros investigadores interesados en construir más documentación acerca de estas músicas y su aplicación en instrumentos ajenos a este estilo musical como lo es en este caso el violonchelo.

Es importante recalcar que, el presente recital creativo, es innovador al permitir la existencia de repertorio de música popular tradicional de las regiones dichas anteriormente, compuestas especialmente para violonchelo y con nivel de dificultad medio, al mostrar diferentes recursos técnicos que enriquecen la interpretación de estas músicas y con acompañamiento de una agrupación de instrumentos andinos.

Por otra parte, este trabajo compositivo trasciende por su contenido musical tradicional que es de importancia no solo para músicos sino también para el público en general que busca informarse más acerca de estas músicas y que las considera como factor fundamental para la construcción de

la identidad cultural regional ya que por medio de procesos como la globalización se ha venido perdiendo el verdadero valor que tienen las manifestaciones autóctonas, no solo en el aspecto musical sino de las artes en general.

Así mismo es de trascendencia social por que el material musical de este recital, puede ser utilizado para la formación musical tanto de violonchelistas, como de intérpretes de instrumentos andinos del departamento, con la finalidad de dar a conocer tanto a los músicos como al público espectador de estos procesos de educación musical, el diverso repertorio que tienen las zonas andinas de Nariño y Ecuador y que forman parte de lo que identifica a la región en el aspecto musical y como este se complementa para el establecimiento de la identidad cultural en general; y más aun dando a conocer las posibilidades que pueden tener instrumentos no tradicionales para la interpretación de dichas músicas y deja la inquietud a músicos de otros instrumentos de ejecutar repertorio regional y de este modo fomentar la cultura de priorizar las músicas propias en cualquier instrumento musical.

Además, *“Andes de Nariño y Ecuador a través del violonchelo”* beneficia directamente a la compositora quien por medio del trabajo investigativo y la composición le permiten tener mayor experiencia en campo de la música y adquirir conocimiento teórico, que sirve para su futuro desempeño laboral profesional. Así mismo los estudiantes de violonchelo del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y de otras instituciones de formación musical formal e informal del departamento, que al tener acceso a las partituras de este recital pueden enriquecer su repertorio y descubrir técnicas interpretativas para la ejecución de músicas populares tradicionales de los territorios anteriormente mencionados y así generar conciencia en los intérpretes sobre la importancia que tienen estas músicas para la identidad cultural musical de Nariño.

De la misma forma, se beneficia indirectamente el público asistente al recital, que puede disfrutar de composiciones de música popular tradicional de la zona andina de Nariño y Ecuador fundamentada en un trabajo investigativo, que permite enriquecer el contenido teórico e interpretativo del presente.

Fundamentación Referencial

Marco de Antecedentes

Para la realización del presente marco de antecedentes se citaron seis trabajos académicos de origen regional, nacional e internacional, relacionados con la temática abordada en este recital creativo.

Regional

✓ **Recital creativo “*Paisaje Musical Andino*” , Robert Botina ,Universidad de Nariño , 2013**

Este trabajo tiene como objetivo, componer e interpretar la obra “Paisaje Musical Andino”, la cual dejara entrever las capacidades artísticas actuales del compositor utilizando un formato instrumental andino mas el violín, violonchelo y el bajo eléctrico, todo esto presentado como trabajo final de grado en la modalidad de recital creativo, trabajo que es requisito indispensable para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

El recital creativo es un compendio de piezas de música tradicional Andina en las que se encuentra, bambuco sureño, bambuco, capishca, sanjuanito, zamba, huayno, sicuriada y cueca, interpretada por instrumentos andinos anexando el violín, violonchelo y contrabajo; se establece relación debido a que, algunos de los géneros musicales de Paisaje Musical Andino se trabajan

igualmente en el presente recital , así mismo, al incluir en algunas de las piezas, fragmentos en las que el violonchelo tiene la parte melódica y muestra las capacidades técnicas y sonoras que este puede aportar a las músicas mencionadas anteriormente.

La investigación está enmarcada dentro de un paradigma que pretende entender la realidad social e histórica de la música Latinoamericana y Andina, construyendo un marco contextual en el cual se pueda observar y entender el desarrollo de la Música Andina dentro de la realidad social Suramericana De la misma manera, se orienta dentro del enfoque histórico hermenéutico, al permitir una descripción de forma detallada del objeto de estudio, que es en este caso la Música Andina y el recital “*Paisaje Musical Andino*”

Concluye que tener conocimientos en cuanto a soportes bibliográficos, técnicos compositivos e interpretativos contribuye a la formación como estudiante de música y a desarrollar una mejor capacidad en el trabajo compositivo, como también la relación interpersonal entre los músicos ejecutantes del recital permite conocer las habilidades y falencias de estos. Igualmente destaca la importancia de realizar un recital público por la experiencia adquirida en este.

✓ **Recital “*Técnicas Extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina.* Hernán Delgado, Universidad de Nariño, 2018.**

El autor determina como objetivo general, caracterizar, a partir del uso de técnicas extendidas y en arreglos y composiciones, una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra.

El interpretar y componer repertorio de la zona andina de Colombia se relaciona con el presente recital al ser una serie de composiciones de música popular tradicional en las que se encuentra música de Nariño, que es un departamento situado en la región de los andes colombianos.

El método a utilizar tendrá como base el análisis tanto musical como de registros sonoros que se relacionen de manera directa con las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Bambuco, Pasillo y Guabina. Así mismo se buscará un acercamiento a la información que conlleve a un mayor conocimiento de la guitarra como instrumento solista y acompañante dentro del ámbito de la Música Tradicional, las técnicas extendidas que en ella se desarrollan y la manera más idónea de interpretar en ella Bambucos, Pasillos y Guabinas haciendo uso de mencionadas técnicas. Para lo anterior se construirán matrices iniciales y finales, la primera será deductiva. Además, se define las fuentes de información y se construye los instrumentos de recolección de información cualitativa, se establecen protocolos que aseguren la pertinencia de la información, su correcto tratamiento y el apego científico necesario para garantizar una investigación totalmente válida tanto externa como internamente.

Con base en la información obtenida durante el presente trabajo de investigación-creación, y después de haber finalizado el proceso compositivo de las piezas que fueron propuestas como parte de un recital creativo que pone en manifiesto el cumplimiento del objetivo general de la misma, es posible aseverar que, según el autor de dicho trabajo, una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra, se caracteriza por hacer un manejo idóneo de los distintos elementos morfosintácticos que componen determinada obra musical, escrita en cualquiera de los ritmos antes mencionados, y de la manera en la que estos se relacionan entre así, de forma que le proporcionen a la misma equilibrio y estabilidad; así mismo, otra característica muy importante

es relacionar pertinentemente dichos elementos con los tres niveles de estructuración de lo sonoro sobre los cuales se trabajó a lo largo de todo el presente estudio (melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo), y que éstos a su vez se relacionen entre sí de una manera equilibrada de forma tal que lo más importante no sea la saturación y la exuberancia sino el desarrollo de un discurso musical equilibrado en sus elementos.

Nacional

✓ **Monografía “*Literatura popular en la música campesina urbana de Pasto*”. Diana Córdoba, Universidad de los Andes, 2005.**

En el presente trabajo se establece como objetivo general, analizar en la música popular del municipio de Pasto, durante décadas del ochenta y noventa, manifestaciones de literatura popular, que contengan y expresen aspectos del imaginario común, a través de las cuales la sociedad se construye e interpreta.

Método de investigación lingüístico de la semiótica musical y método de la antropología cognoscitiva. Concluye que los pastusos por medio de la música popular describen conocimientos antiguos que se han ido ajustando a ciertos elementos vivos de la cultura para encajar en las nuevas realidades, también como el carnaval de Pasto es un elemento que transgrede las posiciones sociales y preferencias musicales que permite evitar el riesgo de perder la idiosincrasia de la música y la literatura, igualmente como por medio del carnaval se revitaliza y difunde la música tradicional por la reproducción y distribución mayormente en esta temporada.

La importancia del carnaval de Pasto como medio de conservación de la música tradicional se relaciona con el contenido temático de una de las composiciones del presente trabajo, como también aporta para servir como base en su formato de presentación.

✓ **Trabajo de Maestría “Azul, Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas”, Gustavo Tapias, Universidad de Antioquia 2017.**

Se encuentra como objetivo general, evidenciar desde un tránsito entre los repertorios tradicionales de la viola y las músicas colombianas, cómo contribuir a los procesos de formación musical del instrumento y enriquecer una propuesta de puesta en escena.

Este trabajo se ha construido de modo autorreferencial: primero desde los antecedentes como estudiante, intérprete y docente de viola, y después partiendo de un registro escrito, fotográfico y de video de las actividades realizadas durante el transcurso de la maestría. Es por esto que la metodología utilizada es auto-etnográfica. Es así como se presentan unas memorias divididas en dos momentos, donde se describen los antecedentes y recorridos exploratorios que conllevaron al desarrollo de los objetivos planteados.

La relación establecida entre el anterior trabajo mencionado con el presente, es el desarrollo de músicas populares tradicionales para un instrumento de cuerda frotada (viola – violonchelo) compuesta por el investigador, dejando en evidencia la posibilidad de interpretar estas músicas por un instrumento de origen europeo.

Como conclusión considera que al igual que la academia europea aporta a la ejecución de la viola también se puede conseguir por medio de las músicas tradicionales, también firma que al incluir músicas tradicionales colombianas en una puesta en escena se enriquecen los vínculos entre público e intérpretes al generar diferentes sensibilidades. Despiertan otro tipo de sensibilidades, así mismo contribuye por medio del trabajo a la formación musical de la viola y enriquecer una propuesta en escena.

Internacional

✓ **Tesis de maestría “*Música Académica para Violonchelo en el Ecuador: Recopilación y Análisis Estructural: desde 1900 hasta la fecha*”. Wilfrido Ruque, Universidad de Cuenca, 2012.**

Este trabajo de investigación presenta un análisis estructural del violonchelo en el Ecuador desde el año 1900 hasta la actualidad, para lo cual, se hace un recorrido histórico acerca de la presencia del violonchelo en la música académica europea definiendo además la constitución física de dicho instrumento; luego, se hace una breve reseña de los compositores latinoamericanos y ecuatorianos que han realizado composiciones inspirados en este instrumento de cuerda; adicionalmente, se hace un análisis completo desde la descripción musical y teórica, al repertorio de música académica ecuatoriana para violonchelo; finalmente con toda la información recopilada se llega a conclusiones y recomendaciones que ayudan a la comprensión de la problemática de investigación.

Se relaciona debido al análisis que hace el autor respecto al violonchelo en las músicas de Latinoamérica y Ecuador en el que establece históricamente que solo existieron composiciones de carácter académico y no de músicas populares tradicionales en las que se protagonice dicho instrumento, lo que reafirma una de las bases de investigación del presente trabajo.

El autor concluye que no se establece con exactitud la entrada del violonchelo al Ecuador, así mismo que las composiciones de músicos ecuatorianos tenían alta influencia europea y que su análisis permitía establecer diferencias entre estas y como el incremento de la globalización influían las músicas propias de la región, así mismo, el análisis del repertorio resulta fundamental

ya que proporciona un conocimiento de las diferencias, inevitables, que existen entre las diferentes creaciones musicales nacionales.

✓ **Trabajo de grado “Estudio de la *enseñanza técnico instrumental para violonchelo utilizando melodías de música popular tradicional venezolana*”. Marcos Mapelli, Universidad de Carabobo, 2015.**

En el presente documento el autor determina como objetivo general, estudiar de la enseñanza técnico instrumental del violonchelo utilizando melodías de la música popular tradicional venezolana.

La investigación está enmarcada en la interpretación hermenéutica ya que se partió de un diagnóstico del problema a investigar, pasando por un proceso que se orienta a un fin determinado, seleccionando aspectos o características para la demostración de los resultados, ya que la música venezolana en el niño y el ejecutante debe comprender su lengua materna.

En el proceso de información se recogieron datos valiosísimos para la elaboración de métodos técnicos y musicales del estudio del violonchelo, auxiliado con estos medios técnicos basados en la experiencia participativa. La investigación se vuelve objetiva enmarcada hacia varios aspectos técnicos en el proceso de enseñanza del violonchelo.

La música popular venezolana y el violonchelo en el músico venezolano y en el proceso de la pedagogía musical no deben estar separados. Esta investigación trata de determinar estructuras esenciales en cuanto a la necesidad de una interpretación vista desde varios ángulos, no se trata de una verdad única sino de aportar conocimientos de las diferentes mentes.

La relación establecida con el presente trabajo radica en la valoración e importancia de las músicas tradicionales de una región por medio del violonchelo y la posibilidad de afianzar por medio de estas músicas, la identidad cultural.

Concluye que es de gran importancia la enseñanza inicial del violonchelo por medio de las músicas populares tradicionales de Venezuela como manera de enriquecer la identidad cultural musical desde temprana edad y también de evidenciar las demás posibilidades del violonchelo fuera de una orquesta sinfónica.

Marco Teórico Conceptual

Composición

La composición de acuerdo a Alison Latham es un término que no solo aplica en el campo de la música sino también en diversas ramas del arte y otras áreas, entendiéndose como el proceso de construcción, conjunción creativa o desarrollo y termino de un concepto o una inspiración inicial, que puede ser desde una idea grande con estructura completa o algo breve como una idea temática, rítmica o armónica tratándose en el ámbito musical. Estas ideas pueden ser desarrolladas mediante la combinación que el compositor realiza de elementos musicales tales como melodía, ritmo, timbre, dinámicas, armonía, forma, genero y estilo. (Gustems, 2006).

De igual manera, Torres (2009) afirma que la composición es la parte de la música que enseña las reglas de la elaboración musical y que algunos autores antiguos consideraban este término equivalente a la palabra *genuino* para referirse a las composiciones y de acuerdo a Torres la composición se divide en tres formas, composición vocal, composición instrumental y ambas reunidas en una sola obra.

Así mismo, Rousseau (1768) en su diccionario de música menciona que la composición es el arte de inventar, escribir cantos y acompañarlos con armonía adecuada, en una palabra considera que componer es realizar una pieza musical con todos los elementos que la forman y que para esto hay que tener en cuenta que el elemento necesario del que se debe tener conocimiento es la armonía y las reglas que la forman, ya que según el autor no basta con rellenar acordes, poner un bajo determinado o evitar disonancias si no se tiene bases de las reglas de la armonía, porque esto es lo más cercano al arte de la composición; igualmente el perfecto dominio del timbre, extensión y registro de los instrumentos musicales, de la misma manera el conocimiento del carácter, modulaciones, formas, etc. todo esto solo como preparativos para componer, ya que según Rousseau:

“...es necesario que la fuente de los cantos bellos, de la armonía elevada, de las representaciones o de la expresión, se encuentren en uno mismo...”

Con esto se da a entender que la composición también involucra aspectos fuera de lo estrictamente musical como la teoría, ya que el componer implica exteriorizar mediante la música, conceptos que uno ha formado dentro de sí respecto al contexto y factores que generan una idea inicial que posteriormente se desarrolla en la composición musical

Arreglo

El arreglo en el campo musical es la transformación de una obra preexistente a partir de la intervención de sus distintos niveles sonoros, como lo son, la armonía, la textura, la forma, la tímbrica, el estilo, hasta incluso la melodía (Valencia, 2005). En este orden de ideas el arreglo musical da un cambio en diversos sentidos a una pieza u obra musical, ya sea en el aspecto

melódico, armónico o rítmico, dando riqueza o simplicidad a la misma utilizando diversos recursos.

Según Rodolfo Alchourrón (1991) para la realización de arreglos de música popular hay los siguientes tipos de escritura, en bloque o también llamada concertada, en la que todos se mueven por movimiento directo generalmente y que requiere de acompañamiento rítmico armónico, por otro lado se encuentra la escritura contrapuntística en las que voces simultaneas con diferentes valores rítmicos, melódicos y de dirección, por último la escritura armónica, como se realiza en la armonía tradicional al alterar los movimientos de las voces de forma directa, oblicua o contraria, siendo la voz soprano la que tiene la melodía principal y la parte del bajo la base de la armonía.

Instrumentación y Formato del Recital

Los instrumentos utilizados para las obras del recital son el violonchelo como instrumento solista, quena, zampoña, tiple, bandolín, violín y contrabajo como acompañamiento armónico y melódico y bombo andino, redoblante, plato suspendido, chajchas y palo de lluvia en el acompañamiento rítmico

Formato. El formato instrumental de las obras del presente recital varían de acuerdo al estilo musical que se interprete, sin embargo tiene una base que es constante en todas las piezas: violonchelo, quena, zampoña, guitarra, violín, contrabajo y plato suspendido; en los estilos de música ecuatorianos se adiciona a la base musical, el bandolín, a estilos como el pasacalle y el albazo el redoblante y a capishcas, sanjuanito y danzante se adiciona el bombo andino; para estilos como el sonsureño se adiciona el tiple, el bombo andino y redoblante y para una obra de sonsureño de este recital se añade un violonchelo 2 y zampoña 2 y 3.

Violonchelo. Instrumento solista del presente recital, razón por la cual se hace una descripción más amplia en relación a los demás instrumentos del formato musical.

El violonchelo (it .*violoncello*, *cello*) es un instrumento bajo perteneciente a la familia de los violines o instrumentos de cuerda frotada. Tiene 4 cuerdas y se interpreta con un arco. A diferencia del violín y la viola que se apoyan en el hombro izquierdo sujetado de la barbilla, en el caso del violonchelo, debido a su tamaño, se sostiene en medio de las rodillas estando el intérprete sentado. A nivel general al violonchelo lo componen las siguientes partes: una caja de resonancia, cintura en forma de C en la parte intermedia de la caja, el torso abombado con tornavoces que tienen forma de f , posee también un mástil y diapasón, clavijas laterales y la parte superior la voluta o caracol, en la parte inferior la pica o espiga y el arco (Ilustración 1)

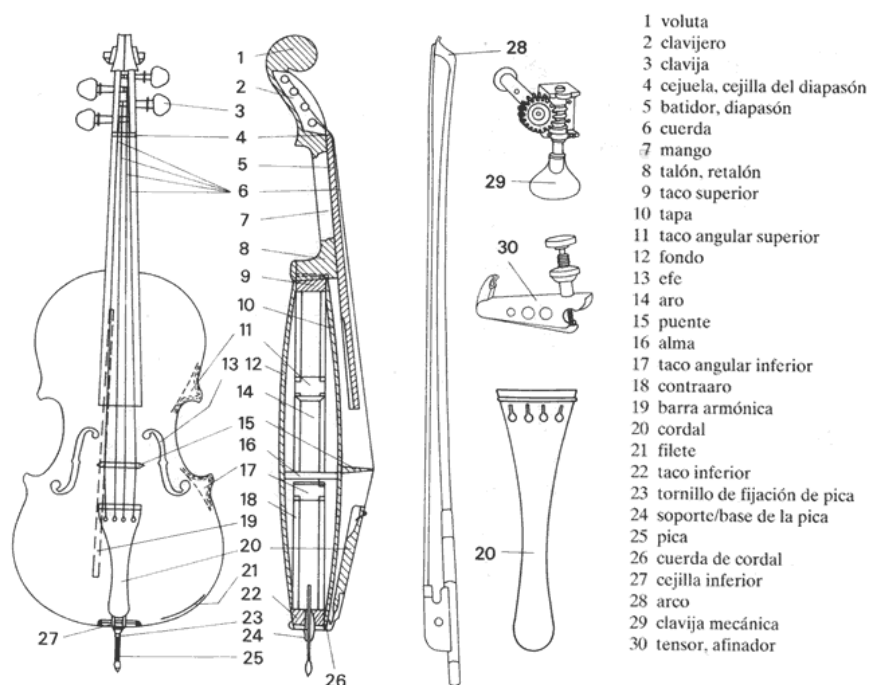


Ilustración 1 Partes que conforman el violonchelo, Fuente: <https://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Cello.htm>

La música para violonchelo se escribe en clave de Fa, Do en cuarta línea y Sol, por lo que es necesario que el ejecutante domine la lectura en estas tres claves, por consiguiente se entiende que el violonchelo tiene un amplio registro, siendo la nota C1 la más grave y G4 la más aguda como se muestra a continuación: (Ilustración 2)



Ilustración 2 Registro del violonchelo, Fuente: *El estudio de la orquestación*, Samuel Adler (pág., 76)

La afinación del violonchelo que se en la actualidad es C-G-D-A, donde la cuerda A es la primera cuerda, y C es la cuarta cuerda. Respecto a Adler (2006) describe las características sonoras de cada cuerda de la siguiente manera, la cuerda D que la considera la mas cautivadora del instrumentos, al irradiar una calidad lirica y calidad. Por su parte la cuerda A la define como la de sonido más brillante y penetrante, la cuerda G con menos volumen y proyección con respecto a las demás cuerdas por su peso y grosor, y C la cuerda más grave del violonchelo, que es un bajo lirico y sonoro.

Para el presente recital creativo, es importante tener en cuenta los siguientes conceptos respecto a la técnica de interpretación del violonchelo, ya que estos recursos técnicos son usados en algunas secciones de las obras de este recital.

Staccato: Palabra derivada del italiano *staccare*, el cual significa destacar o separar. Este dentro de la partitura se indica colocando un punto ya sea encima o debajo de la nota, dependiendo en qué dirección se encuentre la plica de esta.

Pizzicato: (Pellizcado, punteado), escrito en la partitura con la abreviatura *pizz*. Se define como otra manera de producir sonidos en los instrumentos cordófonos tirando de las cuerdas. En el caso de instrumentos como el violonchelo y el contrabajo se toca la cuerda, ya sea con el dedo índice o pulgar de acuerdo a la interpretación y se afirma que con el dedo índice el sonido es un poco más brillante y con el pulgar el sonido del pizzicato es más opaco y sirve para ejecutar 2 o más cuerdas a manera de rasgueo.

Col legno battuto: en esta técnica el intérprete percute con el arco sobre las cuerdas específicamente con la vara. De acuerdo a Adler (2006) esta técnica proporciona poca definición del sonido, excepto en los extremos de los registros agudos y graves, todo depende de cuáles son las cuerdas que se percuten. Su sonido es similar el *spicatto*, que es corto y seco.

Percutir sobre la tapa superior: Es una técnica extendida de los instrumentos de cuerda, que cuentan con caja de resonancia, esta aparte de amplificar el sonido, se puede percutir con las palmas de manos, los dedos o cualquier objeto. Para el presente recital creativo, se ejecuta esta técnica con la palma de la mano y debido a que la escritura no se ha establecido de una manera estándar de plasmarlo, la compositora indica esta técnica de la siguiente manera:

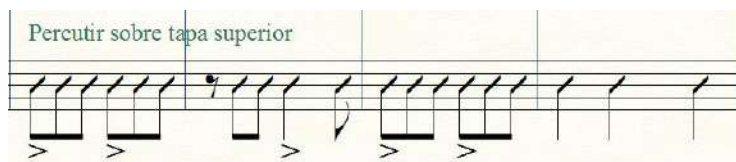


Ilustración 3, Escritura de la técnica de percusión sobre la tapa del violonchelo, Cuarto movimiento, Obra SURCHELLO, Fuente: el presente documento.

Cuerdas dobles, triples y cuádruples: son 2 o más notas en cuerdas adyacentes que se tocan simultáneamente, y se los llama cuerdas múltiples y al interpretar solo 2 cuerdas juntas se produce una doble cuerda y existen de dos tipos, el primero cuando uno o ambos sonidos se tocan con cuerda al aire y el segundo cuando los dos sonidos se ejecutan con cuerdas pisadas. Por otro lado, los acordes de 4 o 3 sonidos si son posibles en los instrumentos de cuerda frotada y se los denomina cuerdas triples y cuádruples cuerdas (Adler, 2006)

Quena. La Quena o *Kena*, es un tipo de flauta vertical que puede tener seis, siete o hasta ocho agujeros, sin canal de insuflación, perteneciente a la familia de los aerófonos y es considerada por etnomusicólogos y arqueólogos como uno de los instrumentos musicales más antiguos del continente americano, datada en su orígenes en la cultura Chavín del Perú (900-200 a.C). (Schechter, 1980. p.503). Bolaños (1985), afirma que en la región de Chilca y Asia, cerca de Lima (Perú), se han hallado antaras y quenás cuya antigüedad puede fijarse hace 500 años a.C. De igual manera se han encontrado quenás primitivas en antiguas tumbas de la época de las culturas Chimú, Tiahuanaco y Mochica, algunas de ellas fabricadas en barro, caña o carrizo, y también en hueso animal y humano.

Zampoña. Es un instrumento de la familia de los aerófonos, es un objeto que identifica a la región andina de Sudamérica. Flauta de pan, zampona, rondador, antara, syrinx, naï, rumano, flauta pastoril, son muchas las variantes que ha ido adoptando en cada cultura. En cada sitio toma un nombre diferente y atiende a distintas escalas y formas de ser tocado; pero sin lugar a dudas, en la región de los Andes, es donde posee la mayor de sus moradas. El nombre “zampona” es una deformación de la palabra española, sinfonía. Probablemente haya sido como los indígenas

del Alto Perú creían que se llamaba la música de los conquistadores españoles. (Barrero y Ghezzi, 2010).

Tiple. Es descendiente de la vihuela de cuatro órdenes y la guitarra. Consta de cuatro órdenes triples de cuerdas metálicas; el primero posee tres cuerdas de acero de calibre y afinación igual; por su lado los órdenes segundo, tercero y cuarto, constan de dos cuerdas de acero de calibre y afinación igual y una cuerda central entorchada de acero la cual es afinada a una octava abajo con respecto a las otras dos. Este instrumento se toca con los dedos y en la música colombiana hace su papel de acompañante, por lo que se pueden realizar rasgueos y ritmos andinos como el pasillo y el bambuco y sonsureño.

Bandolín ecuatoriano. Instrumento de cinco órdenes -tres cuerdas unidas que se pisan al mismo tiempo- que suman quince, difundido en los siglos XIX y XX, en los ensambles cumple la función de voz soprano (Mullo, 2009: 206). Sus cuerdas se tocan con vitela o plectro y sus ejecutantes usan varios adornos para la interpretación de notas largas, una de sus técnicas es el trémolo (Guerrero, 2002).

Guitarra. Es un instrumento de cuerdas pulsadas de origen árabe asiático y de nombre greco-romano. Por su fácil ejecución se popularizó su uso en diferentes géneros musicales. Este instrumento musical posee seis órdenes de una sola cuerda; los tres primeros órdenes tienen cuerdas de nylon, y los siguientes tres poseen cuerdas entorchadas de acero.

Violín. Es el miembro más pequeño y agudo de los cordófonos occidentales frotados con arco. Deriva de la fídula medieval y del rebec árabe. Desde el siglo XVI, tiene 4 cuerdas (sol, re, la, mi) y no dispone de trastes para ejecutar las notas, sino que el violinista debe hacerlo por memoria muscular y oído. El violín se desarrolló especialmente en Italia (Cremona), donde se han construido los mejores hasta el momento. Es el instrumento principal y más numeroso de la

orquesta clásica, que interviene también como solista, en música de cámara y folclórica (balcánica, far-west, mariachi entre otras). Su sonido es muy expresivo, brillante y vibrante. Suele ejecutarse con vibrato, oscilación leve de los dedos que provoca variación de la altura. (Gustems, 2006)

Contrabajo. Instrumento que pertenece a la familia de los instrumentos de cuerda frotada, se considera la voz del bajo en su familia de instrumentos. El registro orquestal practico es de Mi 2(suena una nota más grave); en los pasajes solistas, las notas superiores pueden producirse por medio del uso de armónicos naturales. El contrabajo descansa sobre un soporte ajustable; el interprete está de pie o sentado en un taburete alto y sujeta el instrumento con el cuerpo y la rodilla izquierda. (Adler, 2006)

Bombo andino. Instrumento musical membranófono de origen posiblemente argentino, consta de dos parches de cuero con pelo de vaca, llama o alpaca usualmente, debe su nombre a la pretensión de ser oído mínimo a una legua de distancia; los instrumentistas que le interpretan se denominan bombistas y su función primordial es llevar el pulso básicamente. Las membranas están sujetas por correas de cuero crudo que posibilitan la afinación de acuerdo al temple de los parches a una caja cilíndrica que permite la resonancia del golpeteo al interior del instrumento; además superpuestos a las membranas se encuentran aros de madera que permiten la variación del sonido y la prolongación de la percusión.

Redoblante. Es un instrumento de percusión, en específico de la familia de los membranófonos, este instrumento forma parte fundamental de la batería y además es usado en orquestas y bandas militares. Posee un timbre más estridente y metálico que el tambor común. En el antiguo Egipto ya existían indicios del redoblante como un tipo de tambor que resonaba. Lo mismo en algunos lugares de oriente medio donde tiene cierto parecido con los panderos

característicos de esta zona. Posteriormente la infantería suiza comenzó a usar tambores grandes (redoblantes) para marcar el ritmo de la marcha e incluso tenían golpes que señalaban acciones. (Snaredrum, musical instrument, 2017).

Plato suspendido. Empezó a usarse como tal en los años 20, cuando se empleó como elemento de la batería. Hoy día hay gran variedad. La mayoría varían en tamaño y por lo general se miden en pulgadas. Como su nombre indica debe estar suspendido, por lo que debe de utilizarse con soporte. Hay varios tipos, el más utilizado es el que el plato va colgado o suspendido de un soporte, que acaba con unas arandelas con fieltro sobre las que se apoya éste. Se toca con baquetas de madera, fieltro, metal, lana, etc. según el timbre, color, sonoridad que se desea.

Chajchas y palo de lluvia. Por su parte el palo de lluvia, tiene un origen indígena en cuyo contexto adquiere un valor ritual y de sentido mágico en cuanto habla el idioma de la naturaleza. La caída de una suave cascada, la corriente de un arroyo, al igual que la sutil llovizna son los curiosos sonidos que reproduce este instrumento musical cuyo cuerpo es una pieza de guadua o yarumo, dentro del cual se agitan una variada mezcla de semillas vegetales, por el otro lado las chajchas es un instrumento de percusión andina formado por semillas o pezuñas de cerdo que producen un sonido similar a la lluvia, la naturaleza y los ríos.

Melodía

Se considera a la melodía como una sucesión definida de diversas notas musicales que se encuentran en una secuencia definida de ritmos donde se distinguen dos componentes fundamentales, la altura o interválica de los sonidos y el ritmo o duración de cada uno de los sonidos. (Touch, 2001)

De acuerdo a Rousseau, en su diccionario de música afirma que la noción de ritmo es necesaria en una melodía ya que por ejemplo un canto solo se denomina así cuando esta medida a la sucesión de sonidos y se le puede integrar innumerables caracteres como melodías posibles, pero el simple valor de cada nota puede transformar toda la sucesión hasta tal punto de hacerla irreconocible. Así la melodía deja de ser algo que existe por sí misma, que el compás la determina y el tiempo hace de una melodía, un canto. De la misma manera el autor hace énfasis en no comparar la armonía con la melodía, pero si considerar la relación entre estas debido a que uno de los dos principios de la melodía es precisamente la armonía, por que el análisis armónico permite ver tres aspectos, los grados de la gama, las cuerdas del modo y las leyes de la modulación, que son elementos únicos del canto y el segundo principio es el acento, que al igual que el lenguaje le da intensidad y energía a la idea melódica.

Armonía

La armonía según Ernst Touch en el libro de Elementos constitutivos de la Música (2001) es el término teórico que se designa a la coincidencia de tres o más alturas diferentes; el acorde también lo es, pero no con eso se quiere decir que son términos idénticos, sin embargo tampoco con eso se afirma que no se pueda utilizar el uno por el otro.

Por su parte Latham (2006) afirma que la indicación más importante para la práctica armónica tonal no se refiere a la disposición vertical sino a la dimensión horizontal. Los libros indican que una buena armonía se llega a lograr cuando las notas que forman cada acorde alcanzan un equilibrio entre la independencia y la intención de las voces como en el ejemplo de los corales de J.S Bach, el cual es tomado como un modelo perfecto de armonización.

Canon

En el campo de la música moderna el canon es un tipo de fuga llamada *perpetua*, por que las partes al comenzar una detrás de otra repiten secuencialmente el mismo canto. Anteriormente se colocaban al inicio de las fugas perpetuas algunas advertencias que señalaban la manera en la que se debía cantar estos tipos de fugas y en realidad dichas advertencias eran propiamente las reglas de estas y eran llamadas *canoni*, reglas o cánones, así tomando ese título para ese estilo de fuga (Rousseau, 2007)

Igualmente afirma el anterior autor que los cánones más comunes y fáciles de componer cuando se toma simultáneamente al unísono o a la octava; es decir que cada parte se repite en el mismo tono el canto de aquella que le precede. Para realizar la composición de este tipo de canon se plantea inicialmente un canto o melodía y se añade a la partitura tantas partes como desee, a voces iguales; luego con todas estas partes cantadas en secuencia deben formar un único aire, que procure que esta sucesión se escuche coherente, ya sea en la armonía o en el canto.

Contrapunto

La palabra contrapunto vine del latín *punctum contra punctum*, punto contra punto o nota contra nota. Se encuentra catalogado dentro de la composición polifónica, donde las voces que lo componen a este tienen una dimensión melódica en sentido horizontal, que al sonar en simultáneo tiene una dimensión armónica vertical, los dos sentidos se guían de acuerdo a la consonancia (Ulrich, 1982)

Por otro lado existen otro tipo de consideraciones frente al contrapunto, una de ellas realizada por Ernst Touch en su libro Elementos constitutivos de la música, en la que dice que el contrapunto definido como “nota contra nota” impide apreciar el contenido que hay entre esas

“notas” y que por ende esa definición es muy antigua, ya que el contempla que el contrapunto *“significa la presencia simultánea de dos (o más) voces, o líneas melódicas, como podríamos denominarlas en movimiento constante”*. (Touch, 2001).

De la misma manera Latham (2006) considera que el contrapunto es el resultado de la combinación coherente de diferentes líneas musicales y la calidad que cumple mejor con el principio estético de unidad en la diversidad. Durante el siglo XX se encuentra coherencia y unidad en la música contrapuntística al adherirse a reglas de conducta de la voz basadas en la distinción entre la disonancia y se resuelve la necesidad de disonancia en consonancia.

Formas

En el presente recital creativo, tanto para las composiciones, como arreglos se utilizo tomo como base de las siguientes formas estructurales:

Forma Binaria Simple y Compuesta. A partir del estándar analítico establecido en “Form In Tonal Music, AnintroductiontoAnalysis” (Green, 1965) se define como aquellas formas divisibles en dos partes que a su vez pueden dividirse en secciones y éstas en sub-secciones. Las partes se encuentran determinadas, por su diseño y por la estructura tonal que presentan. Dentro de las formas divisibles en dos partes, o formas binarias, existen diversas variantes. Se encuentran dos grandes grupos que son determinados por el tipo de estructura tonal. Un grupo lo integran las formas binarias seccionales y el otro lo integran las formas binarias continuas. En las formas seccionales el movimiento tonal es doble, generando un cierre armónico en la primer parte. En cambio en las continuas el movimiento armónico es simple. La primera parte concluye en una semicadencia generando una sensación de continuidad. En cuanto al diseño, es también divisible en dos, sin presentar grandes contrastes entre ambos, por su parte

Enric Herrera en su libro *Teoría Musical y Armonía Moderna* afirma que la forma binaria compuesta son los temas denominados estándar que están basados en un sistema binario doble, donde el estribillo generalmente recibe el nombre de “coro”.

Forma Ternaria Simple y Compuesta. La forma ternaria históricamente ha estado desde la Edad media con las formas gregorianas como el Kyrie y el Agnus Dei. La estructura A-B-A ha sido la más utilizada. En el periodo Barroco esta forma se utilizó en las suites de danzas. Durante el Clasicismo se puede ver en los minuet o scherzo que se encuentran generalmente, como en el caso del tercer movimiento de una sinfonía o cuarteto de cuerdas. Según Mario Gómez-Vignes, dentro de las formas ternarias, se pueden encontrar dos variantes, la forma ternaria simple y la compuesta. A propósito de la forma ternaria compuesta, Gómez-Vignes comenta que “La diferencia con la forma ternaria simple radica en que en ésta, cada sección grande (A o B) son usualmente ‘cerradas’ tonalmente y conservan cierta autonomía. Es decir, principian y terminan en la misma tonalidad”.

Forma Rondo. Es una de las formas comunes y fundamentales de la música donde dos secciones iguales se alteran con por lo menos dos episodios diferentes. Su esquema formal simple se presenta como ABACA, en la que la sección A corresponde a una especie de refrán. En el rondó clásico, la sección A o “tema rondó” (que puede ser precedida por una introducción), se repite siempre en la tonalidad principal de la obra, mientras que los episodios modulan a tonalidades vecinas y estos pueden presentar temas diferentes en las nuevas tonalidades que van abarcando. (Latham, 2008)

Suite. La forma suite proveniente del francés Suite el cual significa serie, en términos generales se usa este término para definir a la unión de diversas piezas independientes de formato instrumental que forman una unidad y se interpretan seguidas de manera combinada.

Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. Otros términos usados en diferentes épocas y países para referirse a reuniones de piezas a la manera de la suite son *ordre* (Francia), *sonata da camera* (Italia), *partita* o *Partie* (Italia y Alemania) y *Ouverture* u *obertura* (Alemania e Inglaterra). (Latham, 2008)

Motivo

Es la unidad más pequeña de la organización musical. El término proviene del latín *motus*, que significa movimiento, y tiene su origen en la noción musical del tiempo en el desarrollo de un patrón a lo largo del tiempo. Los motivos deben ser audibles de forma que el compositor pueda empaparlos con identidad propia y por extensión, a la pieza musical.

Frase

Es una unidad musical compuesta por unidades más pequeñas como los motivos, células rítmicas o notas individuales. En una frase se puede distinguir un inicio, una mitad y un final, diferenciándose así de otras unidades musicales o de otras frases dentro de la misma pieza. Es común sobre todo dentro de la música clásica, que una frase tenga un largo de 4 barras, sin embargo no es una regla estricta y una frase puede perfectamente ser más larga o más corta.

Periodo

Consiste de al menos dos frases. En un periodo, la frase final tiene una cadencia más conclusiva que la primera. A la frase con cadencia menos conclusiva al final se le llama <<antecedente>>, mientras a la que termina con cadencia más conclusiva se le llama <<consecuente>>. Los

periodos pueden ser paralelos o contrastantes, siendo en el primer caso un periodo donde sus frases comienzan similarmente, y para el caso de los periodos contrastantes, donde sus frases comienzan diferente.

Sección

Una sección es una idea musical completa, más no independiente. La introducción, la exposición, el desarrollo, la recapitulación, el verso, el coro, la conclusión, la coda, entre otras, son ejemplos de secciones, unidades estructurales mayores nacidas de la coincidencia de otras estructuras menores, que en conjunto con otras secciones forman una composición musical.

(Bye, L. Dean ,1993).

Texturas

Se refiere a la forma en que la armonía, la melodía, los ritmos y los timbres, se combinan en una composición musical. La textura se puede ver afectada por el número de voces, de capas de instrumentos y la relación entre ellas. Los cuatro tipos comunes de texturas son las siguientes:

- *Textura monofónica*: incluye solamente una línea de melodía sin acompañamiento. Si más de un músico toca la misma melodía al mismo tiempo, se denomina *tocar al unísono*.
- *Textura polifónica*: esta textura cuenta con dos o más líneas de melodía independientes la una de la otra.
- *Textura homofónica*: es la textura más común en la música occidental. Consiste de una línea de melodía primaria con un acompañamiento. Múltiples voces de las cuales una, la melodía, resalta prominentemente, y las otras forman un acompañamiento harmónico en el fondo.

- *Textura heterofónica*: consiste de múltiples intérpretes cantando o tocando una sola melodía al mismo tiempo, con pequeñas y sutiles variaciones para cada uno. Este tipo de textura es bastante común en la música de la India o de África, así como también en ciertos tipos de jazz.

Agógica

Término introducido por Hugo Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884) para describir la acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical particular y no por el pulso métrico regular de la música (acentuación métrica). Por ejemplo, cualquiera de las siguientes notas de un pasaje pueden destacarse mediante un ligero alargamiento expresivo a manera de acento: la primera nota, la más aguda o la cadencia final de una frase; una nota significativamente más alta o baja que las anteriores y alcanzada por salto; una disonancia penetrante a punto de resolver en consonancia. En un sentido más amplio, “agógico” se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo *rallentando*, *acelerando*, *rubato* o *calderón*.

Música popular tradicional de la zona andina de Nariño

Para comenzar hay que tener en cuenta los siguientes aspectos que definen la música como popular tradicional, de acuerdo a la revista digital de la Federación de enseñanza de Andalucía (2009), entre ellos está la música folclórica como producto de una tradición musical que evoluciona y se transmite oralmente; la etnomusicología que investiga la música de las etnias de todo el mundo; la música de tradición oral que generalmente es de origen anónimo y la música popular.

De la misma forma comprende, que el elemento más importante de la música popular tradicional y lo que la define es la melodía, que está compuesta de sonidos que tienen unos parámetros:

timbre, intensidad y duración. Los sistemas utilizados para la conservación del texto y la melodía de la música popular tradicional son la partitura musical y los aparatos de grabación. En la partitura de música popular de tradición oral, la conservación de la obra va fijada siempre dentro de un marco de estructura musical, no obstante, en una pieza musical se puede dar una serie de variantes, como por ejemplo una canción que fuese interpretada varias veces, cada vez tendría unas variantes. Esto es más frecuente si la interpretación es individual que en grupo. La otra forma de fijación es la discografía, que produce una disecación de la música popular.

Por otro lado, al abordar la música popular tradicional de la región andina nariñense se debe resaltar las músicas y danzas pre coloniales dentro de las culturas andinas que influyeron de manera directa en el desarrollo de la identidad musical nariñense, para ello es necesario traer a conocimiento el libro “Son sureño” (2009) de Julián Bastidas Urresty en el que hace un breve recuento sobre estas músicas; afirma que predomina en las influencias la familia inca que en su apogeo se extendió desde la zona norte de Chile hasta el sur colombiano, y se concentro mayormente en Bolivia, Perú y Ecuador.

Al llegar los españoles a estos territorios no comprendieron las manifestaciones culturales tradicionales de estos lugares y por el contrario impusieron sus creencias y eliminaron casi por completo las expresiones nativas que no tengan influencia del mestizaje, salvo algunas tribus tribales de la selva amazónica pero lógicamente en cantidades mínimas, estas músicas son un reflejo de su forma de vida, sus vivencias, creencias, rituales en los que adoran a la madre tierra por lo que de ella reciben, así mismo con las danzas en las que representan sus costumbres y adoraciones a sus deidades.

De esta manera Bastidas también considera que esta música tiene contenido sentimental humano, lo que quiere decir que se relaciona con determinados estados de ánimo, como por ejemplo el

uso del modo y los acordes menores que se ligan directamente a la tristeza o la nostalgia, es aquí donde surge una de las características de la melodía andina y parece ser un aspecto de cómo ellos tenían el concepto de la vida y más aun de la muerte, igualmente el sentido melancólico se puede atribuir a la ubicación geográfica por los condicionamientos y elementos de la cordillera que influyen en sus armonías y sonidos respecto a los instrumentos que utilizan, entre algunos se encuentran: la flauta de pan, la quena, los moseños, el pinquillo, en la percusión el bombo y el tambor.

En cuanto a Nariño respecta, Bastidas Urresty menciona a los grupos indígenas *Pastos* y *Quillacingas* que habitaron en la zona andina del departamento, ellos respecto a lo musical utilizaron instrumentos como *pinkullus*, que son flautas pequeñas hechas de huesos tallados, flautas de pan, ocarinas, sonajeros al estilo de cascabeles entre otras flautas y tambores.

Aunque no se argumenta directamente la afirmación respecto a que la zona andina de Nariño tuvo influencias directas con la cultura inca, Julián Bastidas considera que existen algunas razones que se pueden tomar como comunes aspectos dentro sociocultural entre los dos, como por ejemplo, que la región haya sido invadida por el imperio Inca y por ende debieron existir intercambios notables, igualmente la conquista española al traer a Nariño servidumbre inca y la cercanía territorial con Ecuador, que como se mencionó anteriormente, era uno de los lugares con mas concentración de este imperio indígena. Con esto es factible afirmar que la música tuvo influencia de esta cultura en la población indígena de Nariño.

Por otro lado, ya en época de la colonia como lo documenta Fausto Martínez, en su libro “Historia de la música en Nariño”(2011), llega no solo a este departamento sino a Suramérica la denominada música profana, en los que se encontraba ritmos como valeses, mazurcas y polkas, que tuvieron bastante acogida, ya que se plasmo esa influencia en la creación de numerosas

composiciones musicales de mencionados géneros por parte de los músicos del siglo XX y de la misma forma tiempo después surgieron nuevos géneros que se denominaron mestizos ya que son fruto de la interculturalidad, como el bambuco, el huayno, la habanera, por nombrar unos pocos (Bastidas Urresty, 2003).

Ya centrándose más en el departamento de Nariño, cabe resaltar una situación particular debido a que, la cultura europea ingresaba a este por vía marítima tal como lo menciona Luis Gabriel Meza en su libro “Maruja Hinestroza, la identidad nariñense a través de su piano”

“...Pasto y Nariño recibían con interés el acumulado de occidente a través del puerto de Barbacoas. Fue por la ruta Tumaco – Barbacoas – Túquerres – Pasto, por donde llegó la cultura europea: sus pianos, sus ritmos musicales, la literatura y el conocimiento.”(p. 7)

Esta situación se daba debido a que el departamento al estar aislado del centro de país, entre otras situaciones, no contaba con adecuadas vías de acceso y llegar por tierra tomaba días e incluso un mes completo; esto influencio directamente en la música, como por ejemplo en su instrumentación, por que como lo asevera Bastidas Urresty , llegaron instrumentos como, guitarras, violines, oboes, bandolines, citaras, arpas, arpa, vihuela, entre otros muchos, los cuales formaron parte de los ritmos populares tradicionales.

Además respecto a lo musical, no se puede omitir la influencia del país ecuatoriano en los ritmos andinos nariñenses, que por su cercanía geográfica se han generado debates sobre dicho influjo; respecto a Luis Gabriel Mesa en el libro “*Luis Enrique Nieto: La música nariñense en los años del Clavel Rojo*”(2015) considera que, las músicas populares tradicionales de estas zonas se concentran en mayor medida a inicios del siglo XX por la composición de pasillos, sin embargo no quiere decir que se tenga una conciencia integra sobre un lazo directo con lo estilístico y cultural de mencionadas regiones o que se deba clasificarlas conjuntamente.

No obstante, de acuerdo a Mesa (2015) se encuentra elementos ecuatorianos en composiciones y otros aspectos musicales como por ejemplo la pianista y compositora Maruja Hinestrosa muestra el evidente interés de incluir en sus creaciones musicales elementos ecuatorianos, tal es el caso de su sanjuanito titulado *Yaguarcocha*, en el que su música y su letra tiene aspectos de la cultura musical del vecino país.

Por otro lado Luis E. Nieto, que si bien no manifestó de manera consiente elementos explícitos de la cultura ecuatoriana en su producción musical, contaba con una particularidad el requinto nariñense, que era su instrumento principal, pues muestra características semejantes con los cordófonos ecuatorianos, de hecho mas aspectos en común que con los instrumentos originarios del Valle del Cauca. De esta manera, como se indicaba anteriormente, la cultura musical nariñense tuvo influencia en varios factores de la música ecuatoriana, pero no significa que se deba considerar como parte de ella o como algo en conjunto, pues la música de Nariño al igual que el de otras regiones ha desarrollado un estilo propio que la caracteriza.

Se puede concluir, que la música popular tradicional de la zona andina nariñense es el resultado de una interculturalidad y que a lo largo de la historia ha buscado establecerse como un género musical propio, que hace parte y fortalece la identidad cultural del departamento de Nariño.

Sonsureño. Respecto a la definición exacta de este ritmo se ha encontrado pocos registros bibliográficos, sin embargo existen fuentes que se acercan con mas argumento acerca de la definición y origen de este; José Menandro Bastidas y Lyda Tobo en el año 2015, dentro de su artículo titulado “El sonsureño y la identidad musical nariñense” establecen que, el Sonsureño es un ritmo popular de la zona andina del Departamento de Nariño, generalmente se denomina así a dos aires cuyas estructuras melódicas se acercan, por un lado, a la pieza compuesta por

Tomás Burbano y otro al bambuco tradicional. Los dos, se acompañan indistintamente como bambuco, albazo o currulao. En los medios académicos se ha optado por escribirlo exclusivamente en 6/8 para enderezar los acentos de la melodía y facilitar su lectura.

Así mismo, Julián Bastidas Urresty en el libro “Son sureño” del año 2003, inicialmente establece la primeras apariciones de este ritmo en el año 1960, aunque ya se tenía conocimiento hace un tiempo atrás, de la *Guaneña* que se relacionaba en un principio a las guerras y posteriormente al Carnaval de Pasto y se interpretaba en ritmo de *bambuco festivo* o también llamado *bambuco sureño*.

En el Año 1967 aparece registrado el sonsureño como genero específico en la composición de Tomas Burbano que lleva el mismo nombre, de la misma manera la agrupación Ronda Lirica denomina ritmo de sonsureño a esta canción y a otras de música nariñense como Cachiri y Sandoná. Respecto a esto Bastidas Urresty entrevista al músico y arreglista Julián Guerrero quien le afirma que:

“El son sureño es un ritmo terciario que en cada tiempo se siente la pulsación de tres. Ta, pa, ta, Ta, pa, ta, Ta, pa, ta. El bambuco es binario y terciario, el bajo lleva dos notas por cada tiempo: tun tun ¡ta!: tun ¡ta! Es igual al bajo que lleva el sonsureño y esta es la influencia del bambuco”.
(p. 106,107)

De acuerdo a lo anterior, se puede determinar que el ritmo de sonsureño es polirítmico, dada la capacidad de poder unir dos métricas contrastantes como lo son el 6/8 y 3/4 de manera simultánea en un mismo compás.

Por otro lado cabe aclarar que en el aspecto rítmico-armónico del sonsureño, que en el caso del presente recital se interpreta por instrumentos como la guitarra y el tiple, no se ha encontrado

documentación verídica que establezca de forma oficial la escritura del rasgueo en estos instrumentos; en este orden de ideas se ha recurrido a la evidencia de registros auditivos de sonsureños en los que se ha encontrado 3 diferentes formas de ejecutar este ritmo y para este recital creativo se los ha escrito de la siguiente manera. (Ilustraciones 3,4 y 5)



Ilustración 4, *Escritura del rasgueo 1 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento.*

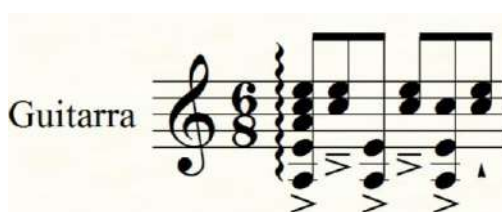


Ilustración 5, *Escritura del rasgueo 2 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento.*

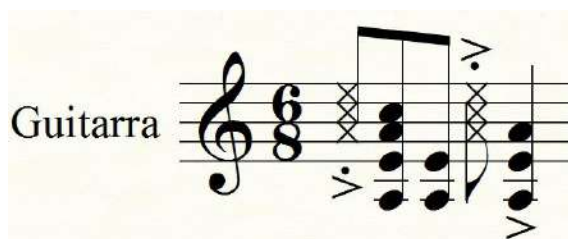


Ilustración 6, *Escritura del rasgueo 3 del ritmo de sonsureño, Fuente: el presente documento*

Respecto a lo anterior cabe resaltar que, estos diferentes tipos de escritura y ejecución dentro del recital, se interpreta cada uno en una pieza musical diferente.

Música popular tradicional de la zona andina de Ecuador

El abordar las músicas populares tradicionales de Ecuador, implica entender la existencia de elementos sistémicos, los cuales definen lo que se considera tradicional, sustentados en determinados valores y principios de carácter universal, en el que por medio de un sistema de pensamiento musical establecido en anteriores generaciones son la base que permite la elaboración de un estilo nuevo.

De acuerdo de Mullo Sandoval (2007), en su libro *Música Patrimonial del Ecuador* en ese sentido afirma que es posible hacer una delimitación sobre cuáles son las fronteras de lo que se considera tradicional en las músicas indígenas, negras o mestizas del Ecuador, debido a que, para finales del siglo 20. Estas músicas sufrieron grandes influencias culturales dada la modernización que tenía la sociedad y el estado Nacional, proceso por el cual se evidencia de mayor forma con la globalización.

Algunos de los aspectos sistémicos tradicionales que determinan las características y clasificación de la música tradicional andina Ecuatoriana respecto a Mullo Sandoval son: la afinación se establece que en las culturas andinas el proceso de determinar la afinación 440 es más notable, como también los instrumentos como el acordeón, la melódica y el rondín en los rituales, por otro lado el modo o “tono”, el cual la cultura tradicional lo define para referirse a la tonalidad, afinación o función; otro aspecto es la tonalidad, que dentro de las culturas musicales en Ecuador son: Mi menor, La menor y Re menor; así mismo el acento en el que se evidencia en las culturas indígenas, el tiempo fuerte en primer tiempo y en cuanto al metro, el ritmo se ha binarizado las heterométricas indígenas haciéndolas estandarizadas, de la misma manera otro elemento es la binarización, es decir la adopción de los rítmicos heteronómicos indígenas a

esquema binario y por último el tiempo al reducirse la duración de las piezas tradicionales para fines comerciales.

La denominación de las músicas de la región andina ecuatoriana según Mario Godoy En La Historia de la Música del Ecuador, los considera como géneros musicales mestizos, debido a que toma las determinaciones de Gerardo Guevara en las que afirma que la guitarra se encarga del mestizaje musical por los acordes que se pueden ejecutar en este instrumento en el que surgieron referencias armónicas que influyeron directamente en el ámbito rítmico, sin embargo no se olvida el núcleo melódico como elemento organizador del movimiento melódico.

Al referirse al aspecto rítmico/armónico, de acuerdo a la mayoría de músicos y a su capacidad perceptiva los instrumentos rítmicos son los determinantes del “carácter rítmico” ya que establece las diferencias al ser marcantes de la velocidad, acento, dinámica interna, “rasgueo” o “punteado” y “ritmo popular ecuatoriano”. Específicamente son la Guitarra, el Bajo, Redoblante y el Bombo.

Juan Muñoz Sanz (1938), Señala en un esquema de regiones donde se desenvuelve la música ecuatoriana es la que se toma la base o como el denomina materia prima rítmico melódica. La región andina o provincias interandinas según el autor, considera el comportamiento musical de la siguiente manera “en las provincias interandinas el indio permaneció estacionario, y si es posible señalar una relativa evolución en la del Carchi”, refiriéndose a que ninguna de las provincias se haya olvidado de las danzas y melodías y la instrumentación tradicional de estas regiones hasta la actualidad.

Por otro lado el autor considera que el sistema musical tradicional andino fue pentáfono y que este establece un emparentamiento con Asia; por su parte el modo menor predomina en danzas y

cantares. El cantar con influencia española como en diferentes regiones, completa la escala y permite el desarrollo de intervalos en melodías que se caracterizan por ser más audaces, de tal manera que, exista un sentido cadencial armónico nuevo. Respecto a las estructuras musicales, Muñoz Sanz, afirma que esta progresión en el sentido en que las danzas aplican sus partes, el fraseo es más elegante; los ritmos se enriquecen y la modalidad mayor logra un espacio más o menos prolongado en las piezas.

Si bien la música popular tradicional de las zonas andinas conserva en gran parte la esencia indígena y primigenia en los aspectos musicales se evidencia la evidencia europea que a permitido consolidar una estructura de estas músicas para resaltar las riquezas musicales del Ecuador como un resultado de la interculturalidad y los cambios a partir de los procesos de modernización de la sociedad.

Sanjuanito. Género musical que se ha extendido por toda la zona andina del norte de Ecuador en regiones como Otavalo en Cayambe, este lugar se reconoce por tener una unidad cultural y lingüística.

El sanjuanito respecto a Mullo (2012) se define como una danza que tiene estructura formal de forma binaria simple, escrita compás de 2/4 y que es en tempo allegro o moderato. Este género tiene una introducción corta o también llamada interludio que divide la parte A de la parte B y se ejecuta con ritornelos. En el ámbito de la música popular tradicional al interludio de lo denomina estribillo, generalmente se encuentra armónicamente en tónica o en ocasiones entre tónica y dominante.

Por otro lado cabe resaltar que el sanjuanito se clasifica en 2 vertientes, el sanjuanito de blancos, el cual recurre a mixturas de las escalas y melodías pentatónicas, resultado de la hibridación

entre lo indígena y criollo, por otro lado el sanjuanito otavaleño que se considera como una expresión genuina de la danza autóctona (Salgado 1952)

Juan Mullo Sandoval afirma que hay que entender el ritmo y la melodía pentafónica dado que estos aspectos se encuentran en función a la realización de prácticas musicales, orales y cotidianas, por ejemplo al entender los pies métricos se dará una idea de la base de un determinado género. Respecto al sanjuanito se encuentra en pie anapesto es decir dos notas cortas y una larga (Ilustración 7)



Ilustración 7, *Ritmo base de sanjuanito según Juan Mullo Sandoval. Fuente: el presente documento.*

Albazo. Género musical regional andino de origen mestizo e indígena, con una métrica en 6/8, es decir, binario compuesto, que se interpreta en tempo moderato generalmente y se desenvuelve en tonalidad menor. En la instrumentación del albazo la guitarra es la protagonista al llevar el acompañamiento armónico de este género y en caso de la musca de banda el redoblante ejecuta los rasgueos de la guitarra.

Las raíces de este género en el ámbito rítmico se encuentran en el yaraví, el fandango y principalmente en la zamacueca, en este orden de ideas se considera que hay interinfluencia con la cueca chilena, zamba argentina, marinera peruana, entre otros (Godoy, 2012)

Según Mullo (2009) en determinados rituales andinos, el albazo se refiere a la llegada del amanecer cuando los danzantes llegan a las 6 de la mañana a la iglesia por participar en la misa,

posterior a esto se dirigen a desayunar y es ahí donde se interpreta los albazos, interpretados tradicionalmente por las bandas de pueblo.

Pasacalle. El pasacalle es un género musical de danza que se baila en pareja de manera suelta, escrito en compás de 2/4, es decir una métrica binaria simple que se desenvuelve en tonalidad menor y tempo alegre en la mayoría de las composiciones.

Respecto al análisis del compositor Enrique Sánchez (2001) en su monografía Estudios e investigaciones en la música popular ecuatoriana, afirma que, la estructura formal del pasacalle ecuatoriano generalmente es ABA' o ABC con una introducción que se ubica en medio de las partes, donde la parte A se denomina “baja” que se encuentra en región de tónica y la parte B o “alta” en tonalidad mayor.

Afirma Godoy (2012) que el pasacalle ecuatoriano tiene influencia del pasacalle español, la polka europea, polka peruana y el corrido mexicano, igualmente considera que el termino pasacalle servía para referirse de forma general a la música mestiza de Ecuador.

Capishca. El capishca (catizca o jatishca) desde la visión mestiza es un género regional de Ecuador en el que se encuentran 2 variantes, el capishca azuayo que se emparenta con el albazo y el “capishca chimboracense” que es emparentado con el “aire típico” (Godoy 2012) El género capishca o capishca es una estructura fundamental en el cancionero de “música nacional” porque ha sido influencia de los géneros cuya base rítmica es en compás de 6/8 y ¾, es decir, una métrica binaria compuesta y ternaria. Es tal la riqueza del capishca que permite que se combinen 2 metros diferentes al mismo tiempo.

De acuerdo a autores como Alfredo Costales, el capishca es el canto que se hacía después de la caza de venados, por otro lado también se denomina capishca a las coplas cantadas y que significaba exprimir la leche de la vaca.

Danzante ecuatoriano. El danzante se conoce por ser una danza o canción mestiza resultado de la evolución de las danzas indígenas antiguas, escrita en compas binario compuesto en 6/8 que generalmente se encuentra en tonalidad menor.

Según Salgado (1952) la estructura rítmica del danzante se compone de una nota larga seguida de una corta que de acuerdo a la definición latina del ritmo sería pie métrico trocaico, que es el opuesto del yámbico, que es una nota corta y una larga como lo es el yaraví.

“Por varias décadas, por lo menos hasta fines de los años cincuenta del siglo XX, se uso indiscriminadamente y hasta como sinónimos, la palabra yumbo y danzante “ Vasija de barro” que tenemos un paradigma, antes, era un género musical de poca importancia” (Godoy 2012)

Con esto se evidencia la diferencia entre estos dos géneros, dada la difusión y los estudios e investigaciones a fondo de estos dos géneros similares.

Metodología

- ❖ Para reconocer las características de las músicas populares tradicionales de las zonas andinas de Nariño y Ecuador (sonsureño, albazo, pasacalle, sanjuanito, capishca y danzante) es indispensable entender los elementos generales que integran cada estilo musical.
- ❖ Para construir la estructura interna de cada pieza musical a componer, se considera necesario conocer las respectivas características en cuanto la forma, ósea, definir la correspondiente estructura de cada obra de acuerdo a cada estilo.
- ❖ Para componer y realizar los arreglos de las respectivas obras musicales con base a los requerimientos especificados, es pertinente tener conocimiento de las herramientas que se utilizaran, para establecer los aspectos adecuados en color y textura que mejor se adapten como acompañamiento al instrumento solista.
- ❖ Para realizar el análisis de armonía, melodía, ritmo y de los recursos para la composición y arreglos de las obras que conforman el recital, es necesario tener conocimiento y manejo de conceptualización teórica vista previamente, para que de esta manera se pueda realizar cada aspecto de una forma más relevante desde el factor melódico y rítmico que nutren cada pieza musical en función al violonchelo como instrumento protagónico.
- ❖ Para realizar el proceso de edición de cada una de las piezas por medio de un programa editor de partituras, es necesario contar con un software con suficiente eficacia que permita la elaboración respectiva de cada score y plasmar una adecuada escritura, para que de esta forma sea entendible para el lector y se las interprete de manera adecuada.

Análisis Morfológico

El Simiruco

Capishca de la composición del quiteño Cesar Humberto Baquero, quien aparte de destacarse como compositor también interpretaba la guitarra, el bandolín y el canto, los cuales aprendió de manera autodidacta. Nació en junio de 1916 y murió en julio de 1953; formó parte de varias agrupaciones ecuatorianas y se estima que ha realizado aproximadamente setenta canciones en las que se destacan, *Romántico*, *Quito mío* y *El Simiruco*.

El capishca “*El Simiruco*” (del quecha “*simi*” que significa joven y “*ruco*” viejo, ósea joven maduro) fue compuesto en el año 1950 cuando Baquero andaba cortejando a quien sería posteriormente el amor de toda su vida, la señora María Viteri, hija de un mayordomo de una hacienda ubicada en Quito, él al esperar afuera de la hacienda hablaba con los trabadores del lugar quienes le contaban que tenían que pasar por Carapungo para llegar a su trabajo, de esta manera Baquero se apersonó de lo que ellos le contaban para componer éste capishca.

Se tomo el capishca “*El Simiruco*” para la realización del arreglo para violonchelo y grupo de instrumentos andinos dedicada a la zona norte de Quito donde se ubica Carapungo, conocida desde agosto de 1897 como Calderón en la provincia de Pichincha.

Pieza en ritmo de capishca en tonalidad de Gm y con una métrica de 3/4 – 3/8 – 6/8 – 2/4; su instrumentación consta de Violonchelo, Violín, Contrabajo, Quena, Zampoñas, Bandolín, Guitarra, Plato, aro y Bombo, distribuidos de la siguiente manera en el score:



Ilustración 8, *Distribución del formato instrumental en el score. obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.*

La estructura formal de la presente pieza se muestra en la siguiente tabla:

SECCION	COMPÁS	ARMONIA
PRELUDIO	COMPÁS 1-22	Gm
INTRODUCCION	COMPÁS 23-30	Gm
A	COMPÁS 31-41	Eb-Cm-Fm-Ab7-Gm
ESTRIBILLO	COMPÁS 42-46	Gm
B	COMPÁS 47-57	Ab-Fm7-Ab-Fm7-Cm-Eb-Cm-Eb-Fm-Ab7-Gm
ESTRIBILLO	COMPÁS 58-62	Gm
C	COMPÁS 63-78	Gm-Cm-Ab-Eb-Ab-Eb-Cm-Eb-Cm-Fm-Ab7-Gm
D	COMPÁS 79-88	Eb-Cm-Eb-Cm-Fm-Ab7
ESTRIBILLO	COMPÁS 89-96	Gm
B'	COMPÁS 97-106	Ab-Fm7-Ab-Fm7-Cm-Eb-Cm-Eb-Fm-Ab-Gm
ESTRIBILLO	COMPÁS 107-114	Gm
E	COMPÁS 115-126	Eb-Cm-Eb-Cm-Fm-A7-G
ESTRIBILLO	COMPÁS 127-134	Gm
F	COMPÁS 135-146	Ab-Fm7-Ab-Fm7-Cm-Eb-Cm-Eb-Fm7-Ab7-Gm
ESTRIBILLO	COMPÁS 147-154	Gm
G	COMPÁS 155-170	Gm-Cm-Gm-Cm-Ab-Eb-Ab-Eb-Cm-Eb-Cm-Fm-Ab7-Gm
CODA	COMPÁS 170-192	Gm-A°-D7-G°-C7-F°-Bb7-Eb°-Abmaj7-Gm-D7-Gm

Tabla 1, *Estructura formal “El Smiruco”*

Inicialmente en la obra aparece un preludio, que consta de 1 periodo de 22 compases y en el cual se presenta contrapunto entre la sección de cuerdas frotadas sobre la armonía de tónica en un carácter Adagio, este se basa a partir de la melodía principal de la pieza musical, al cual se le hizo modificaciones rítmicas que se adecuan a la intención de empezar la pieza en el tempo que se mencionó anteriormente. (Ilustración, 9)

Ilustración 9, *Preludio*, obra “El Simiruco” compás 1-22. Fuente: el presente documento.

Posteriormente se presenta la introducción, que consta de 1 periodo de 8 compases en la que se presenta textura polifónica a través de acordes en Violín y Cello en pizzicato, con contra melodías en Quena y ostinato ritmo-armónico en contrabajo. Finaliza con motivo en unísono a excepción del bajo. (Ilustración, 10)

Ilustración 10, *Introducción*, obra “El Simiruco” compás 23-30. Fuente: el presente documento.

La sección A tiene 1 periodo de 3 frases, dos de 4 compases y una de 3 compases. La melodía principal es presentada por el Cello en su registro medio – agudo, la cual se mueve sobre la tonalidad del 6to grado mayor y finaliza en tónica a través de acorde napolitano.

Ilustración 11, Sección A, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.

El estribillo I, tiene 1 frase de 5 compases. Ostinato melódico en el violín, con acompañamiento y contra melodías en zampoña y mandolín, lo cual se mueve sobre el acorde de tónica.

A continuación sigue la sección B, tiene 2 periodos de 3 frases, dos de 4 compases y una de 3 compases. La melodía principal está en registro agudo del Cello, que se desenvuelve sobre ostinato ritmo-armónico compuesto en la armonía del 2do grado bemol o acorde napolitano, posteriormente pasa al 4to grado menor para finalizar en tónica por medio del mismo acorde napolitano o subtónica. (Ilustración, 12)

This musical score for Section B of 'El Simiruco' features seven staves. The Cello staff at the top has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line marked with yellow accents. The Quena and Zampoña staves are empty. The Mandolin staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The Guitarra staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mp' dynamic marking. The Plato Aro Bombo staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'p' dynamic marking. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mp' dynamic marking. The Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mf' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 12, Sección B, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.

Aparece a continuación, una repetición idéntica de Estribillo I y la sección C, 1 periodo de 4 frases de 4 compases cada una, la melodía polifónica está entre el registro agudo del Cello (Clave de Do en cuarta) y el registro medio-bajo del Violín que se desarrolla sobre la armonía de tónica y ostinato ritmo-armónico.

This musical score for Section C of 'El Simiruco' features seven staves. The Cello staff at the top has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line marked with yellow accents. The Quena and Zampoña staves are empty. The Mandolin staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The Guitarra staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mp' dynamic marking. The Plato Aro Bombo staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'p' dynamic marking. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mp' dynamic marking. The Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a 'mf' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 13, Sección C, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.

Enseguida se presenta la sección D, la cual tiene 1 periodo de 3 frases, dos de 4 compases y una de 3 compases. La melodía principal está en bandolín a través de un motivo recurrente que se desarrolla sobre la armonía del 3er grado mayor (Mi bemol mayor).

Ilustración 14, Sección D, obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.

Posterior a esto se muestra un estribillo de 1 frase de 8 compases, con estructura polifónica sobre el motivo que el bajo viene realizando en secciones anteriores y que se desenvuelve sobre el acorde de tónica.

Repetición de la sección B, pero la melodía en este caso la tiene la zampoña con acompañamiento melódico en el registro bajo del Cello. Posteriormente aparece un estribillo con desarrollo contrapuntístico y polifónico del motivo de Estribillo III.

La sección E tiene 1 periodo de 3 frases de 4 compases cada una. Presentación de variación melódica en registro medio del Cello, acompañado por intervenciones contrapuntísticas y polifónicas en Zampoña, Mandolín y Contrabajo que se desenvuelven en la tonalidad de subdominante menor. Enseguida la sección F, tiene 1 periodo de 3 frases de 4 compases cada

una. Nueva variación melódica presentada en el registro medio-agudo del cello y que se desarrolla sobre el 2do grado mayor.

The image displays a musical score for a piece titled "El Simiruco", specifically Section F, measures 134 through 144. The score is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Cello:** Features a melodic line starting at measure 134, marked "arco" and "mf". It includes a red slur over measures 141-142.
- Quena:** Remains silent throughout this section.
- Zampoña:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "mf".
- Mandolin:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "mf".
- Guitarra:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "mf".
- Plato Aro:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "mf".
- Bombo:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "mf".
- Violin:** Remains silent throughout this section.
- Double Bass:** Plays a rhythmic accompaniment, marked "pizz." and "mf".

Ilustración 15, Sección F, obra "El Simiruco". Fuente: el presente documento.

Después de un nuevo estribillo, aparece la sección G, 1 periodo de 4 frases de 4 compases cada una. Imitación motívica entre Violonchelo, Mandolín, Zampoña y Violín.

Y finalmente la CODA, 1 periodo de 23 compases que presenta primeramente polirritmia con motivos melódicos que se desenvuelven sobre la cadencia ii – V7 – i de la tonalidad inicial y un rápido paso por el 6to grado mayor de la misma, posteriormente se presenta un desarrollo de la introducción para posteriormente tomar un motivo imitativo en varios instrumentos y terminar con un motivo polifónico en bloque que conduce al final en cadencia autentica perfecta. (Ilustración 16 y 17)

171

Cello

mf

Quena

mf

Zampoña

mf

Mandolin

mf

Guitars

mf

Plato Aro Bombo

mf

Violin

mf

Double Bass

mf

mp

Gdim C7

Abmaj7

Ilustración 16, *Frase de poliritmia, obra “El Simiruco”*. Fuente: el presente documento.

Ilustración 17, CODA. obra “El Simiruco”. Fuente: el presente documento.

Mosaico Andes de Nariño

Arreglo musical de obras de Luis “Chato” Guerrero y de la tradición musical nariñense, compiladas en una sola pieza en ritmo de sonsureño con métrica de 6/8; Esta obra cuenta con una introducción en ritmo de danzante ecuatoriano en métrica de 6/8, luego se presentan los temas *Miranchurito* en tonalidad de Dm, *El Cachirí* en tonalidad de Gm y *Agualongo* en Dm; presenta en medio de las piezas un puente que permite unir las tres piezas en una sola obra. Obras musicales escogidas por ser parte la cultura musical andina del departamento de Nariño.

De acuerdo a José Menandro Bastidas (2011), Luis Antonio “El Chato” Guerrero, nacido el 30 de julio de 1916, fue un músico empírico de la ciudad de Pasto, que produjo 25 obras de diferentes ritmos como los bambucos, *Agualongo*, *El Cachirí*, *Jodidos y más contentos*, El único que la goza, los boleros *Desesperación*, *Vuelve a mí*, llamado también *Quiero vivir* entre otras obras en géneros como el pasillo, merengues y corridos. Guerrero integro agrupaciones como El Clavel Rojo, Los Cuatro Diablos, Los Cuatro Ases. Su larga carrera musical le ha procurado un respeto y cariño de sus coterráneos.

La instrumentación del presente arreglo se constituye por el violonchelo como instrumento protagonista, quena, malta cromática, tiple, guitarra, violín, bombo andino, plato suspendido y contrabajo; textura de melodía acompañada, la cual hace uso de escalas menores y elaboraciones melódicas en base a la armonía; el violonchelo utiliza recursos técnicos característicos de los instrumentos de cuerda frotada como *pizzicato*, *legno batuto*, dobles y triples cuerdas, así como también otros recursos como el *glissando* y tremolo.

Las obras presentadas en el arreglo musical Mosaico Andes de Nariño son las siguientes:

El Miranchurito: Pieza musical que ha formado parte de la tradición musical del departamento de Nariño en ámbitos como por ejemplo, el Carnaval de Negros y Blancos. Respecto al origen de esta obra existen algunas versiones como lo afirma José Arteaga en su artículo El Miranchurito, en el que al ser un sonsureño de autoría anónima, esta haya sido fruto de especulaciones, una de ellas que el Chato Guerrero no haya sido su autor, por otro lado una versión más acertada es que este tema musical sea la adaptación pastusa de un verso perteneciente a la poesía de quiteño Leonardo Pérez, el cual decía “Que lindo es mi Quito con su cielito lleno de estrellas” verso que forma parte un albazo de la poeta Mary Coryle.

El Cachiri: Una de las obras más conocidas de “El Chato”, compuesto sobre un texto de José Félix “El Vate” Castro. El Cachiri es un personaje real llamado Rosendo Santander, director de la cárcel de Pasto que fue apodado así por su padre; Santander que fue amigo del compositor quien por medio de la canción inmortalizó este apodo y lo describe en su letra como, excéntrico, mujeriego y bebedor (Bastidas 2011)

Agualongo: Otra de las obras más conocidas de Luis Antonio “El Chato” Guerrero que según Bastidas (2011), esta obra no tiene relación con Agustín Agualongo como lo nombra en su título, ya que, no lo menciona en la letra, razón por la cual, de acuerdo a las palabras del compositor cuando se grabó la canción le cambiaron el texto, Originalmente decía “*Es mi tierra la de Agualongo y del Galeras*” se modificó por “*Es mi tierra la del Galeras*”

El presente arreglo es realizado en forma de “mosaico” que es la palabra utilizada en ámbito de la música popular tradicional de Nariño y norte de Ecuador, para definir la unión de varios temas musicales tradicionales de un mismo género en una sola pieza, generalmente se usa para unir estos temas, recursos como puentes o estribillos para concretarlos en una sola obra, para el caso

del “Mosaico Andes de Nariño” se utiliza puentes que permiten unir los temas y modular entre tonalidades.

Por otro lado para abordar el análisis estructural de la presente obra desde términos académicos es tomada como forma ternaria simple, tomando cada tema musical como una sección diferente, como se muestra en la siguiente tabla.

TEMA	SECCION	COMPÁS	ARMONIA
	INTRO	COMPÁS 1-24	Dm
MIRANCHURITO	A	COMPÁS 25-51	En tonalidad de Dm
	B	COMPÁS 52-83	En Bb y segunda parte en Dm
	PUENTE	COMPÁS 84-91	Dm-Gm-A7(b5)-Bb7-Eb7-Fm-Gm-F#°
CACHIRI	a	COMPÁS 92- 104	Gm-D-Gm-Dm-Cm-Bb-Ab-Gm
	b	COMPÁS 105- 112	D7-Gm-D-Bb-Gm-D-Gm-D-Bb-Gm
	c	COMPÁS 112-121	Gm-Bb-C-F9-Bb-C-F#-Bb-Gm
	d	COMPÁS 121-131	D-Gm-D7-Gm-D7-Gm
	a'	COMPÁS 132-140	Gm
	PUENTE	COMPÁS 141-148	Gm-C7-Dm7-E°7-Am7-Bbmaj7-Am7
AGUALONGO	A	COMPÁS 149-161	Dm-A-C#°-Dm-Bb7-A-C#°-Dm-Bb7-E7-A7-Dm
	B	COMPÁS 161-180	F-Bb-A-Bb-A-Dm9-F-Am-F-A7-Dm
	A'	COMPÁS 181-191	Dm-A-C#°-Dm-Bb7-A-C#°-Dm-Bb7-E7-A7-Dm
	PUENTE	COMPÁS 192 – 199	Dm7-Gm-A7(b5)-Bb7-Eb7-Fm-Gm-C7
	CODA	COMPÁS 200 - 216	Dm- A7-Dm

Tabla 2, *Estructura formal, “Mosaico Andes de Nariño”*

La distribución escogida del formato instrumental de la obra Mosaico Andes de Nariño es la siguiente (Ilustración 18):



Ilustración 18, Distribución del formato instrumental de obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Se empieza la obra con una introducción con el bombo en ritmo de danzante ecuatoriano en tempo andante junto con el violín ejecutando el mismo ritmo en pizzicato en la cuerda D, en el compás 5 entra la zampoña con un *ostinato* melódico hasta el compas 18 y *ostinato* rítmico hasta el compás 23 Siendo esto el acompañamiento a la melodía del violonchelo que entra desde el compas 9 en pizzicato, y se divide en 2 frases de 8 compases cada una presentándose como frase antecedente y frase consecuente, esta segunda frase presenta un acelerando a partir del compás 21 con la finalidad de dar paso al tempo del primer tema que se presenta, *Miranchurito*.

(Ilustración 19, 20 y 21)

Zampoña
 Tiple
 Guitarra
 Plato Aro Parche
 Violin

Ilustración 19, Primera parte sección de introduccion, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

FRASE ANTECEDENTE

Cello
 Quena
 Zampoña
 Tiple
 Guitarra
 Plato Aro Parche
 Violin
 Double Bass

Ilustración 20, Sección de introduccion, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

FRASE CONSECUENTE

Ilustración 21, Sección de introducción, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Esta sección de introducción armónicamente se desenvuelve en función tónica a excepción del compas 19 en el que se presenta un dominante menor, pero con bajo en D de la nota pedal del violín; la introducción finaliza haciendo una cadencia autentica perfecta (i - V - i) que la realiza la zampoña.

Apartir del compas 25 entra el tema Miranchurito y la sección A del mismo con la melodía en el violoncello, ésta se divide a su vez en dos periodos (a – b) teniendo como caracteriztica principal que cada periodo lo componen dos frases de 4 compases con la misma melodía y armonía. Por otro lado tambien se encuentra el acompañamiento ritmo-armonico por parte de la guitarra que en peridodo “a” realiza la siguiente progresion 2 veces: i – III – V – vii[#]7 - i y bombo leguero llevando el pulso en esta sección y el contrabajo en pizzicato llevando el ritmo de sonsureño correspondiente al bajo. (Ilustración, 22)

PERIODO “a”

Ilustración 22, Inicio de tema Miranchurito periodo “a”, compases 25 -32, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

A continuación se realiza un obligado en el compás 33 con los instrumentos que se han ejecutado hasta el momento más el tiple y el violín con la progresión i- VII – VI, como un compás de puente entre el periodo “a” y “b” de la sección A. Los compases 34 – 48 forman el periodo “b” el cual cuenta con dos frases, antecedente y consecuente, en el que violoncello hace dobles cuerdas al inicio de cada semi-frase como una segunda voz para dar más énfasis, cada semi-frase finaliza con una nota larga en la que el violín enriquece con una contramelodía en función a la armonía. El acompañamiento armónico ejecutado por la guitarra y el tiple en la primera frase presenta la siguiente progresión V – V7 – i – VI, la segunda frase es anacrúsica y su progresión armónica es la siguiente VII – III – V- i, teniendo en cuenta que cada progresión se ejecuta 2 veces en cada frase, por otro lado la percusión acompaña con el ritmo sonsureño ejecutado en el bombo andino (Ilustración, 23).

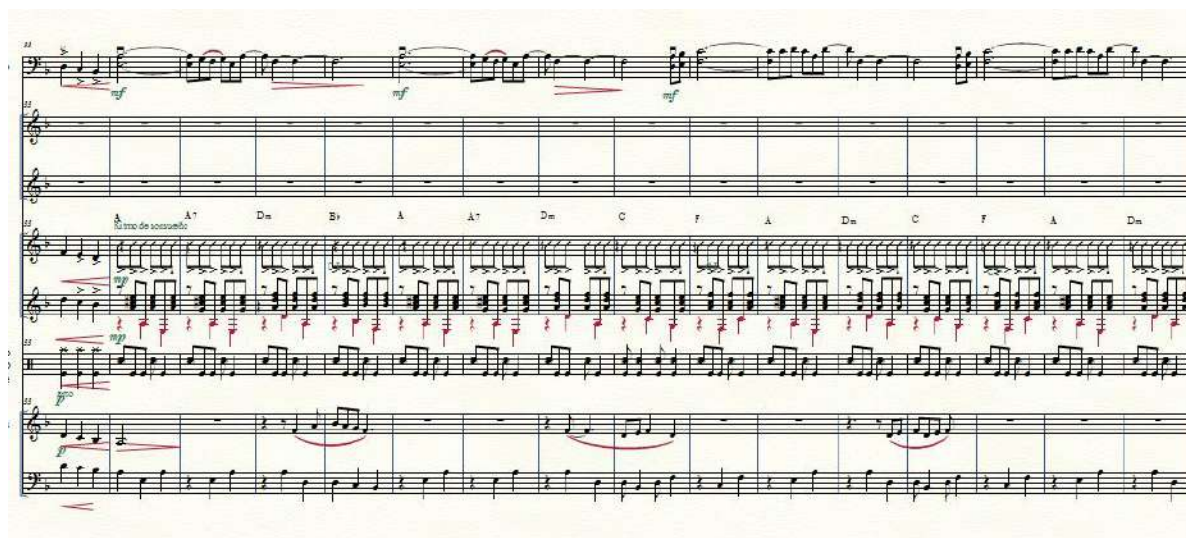


Ilustración 23, Tema Miranchurito puente compas 33 y periodo “b”, compases 34 -48, obra “Mosaico Andes de Nariño”.
Fuente: el presente documento.

En los compases 49 – 51 el violoncello ejecuta un ritmo y melodía en dobles cuerdas que en el compas 50 se vuelve obligado con los instrumentos que se están presentando hasta ese momento, esta frase termina con una cadencia rota en la que se finaliza con un calderon a manera de suspensión. (Ilustración, 24)

Ilustración 24, Tema Miranchurito puente y solo del violoncello compases 48 -51, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento

Después del calderón violoncello hace un solo interpretando el arpeggio de A7 a forma de cadenza hasta el armónico de la cuerda A. (Ilustración, 25)

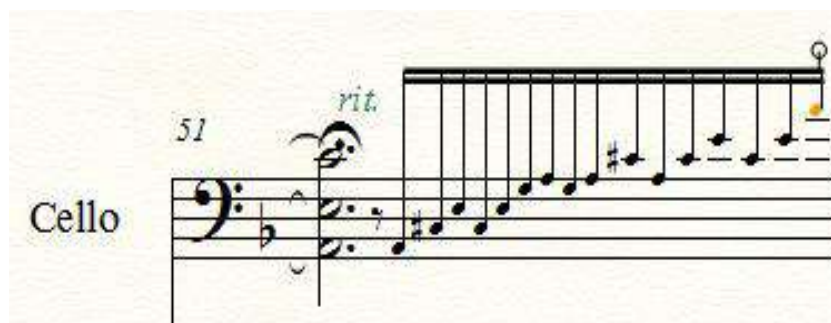


Ilustración 25, Tema Miranchurito, calderón y cadenza del violoncello compas 51, obra "Mosaico Andes de Nariño". Fuente: el presente documento

Enseguida comienza con el tempo anterior la sección B, que lo componen dos periodos "c" y "b" en primer periodo el violoncello entra solo en el compas 52 y al compás 53 en bloque, el tiple, guitarra, violín y contrabajo ejecutan al unísono el mismo patrón rítmico formando el acompañamiento de ese periodo que se encuentra en Bb y resuelve a Dm haciendo cadencia auténtica imperfecta (iv – v – i). El violoncello adorna con una apoyatura inferior al inicio de los dos primeros motivos de la frase antecedente y utiliza dobles cuerdas en las últimas notas de la frase como segunda voz de la melodía. (Ilustración, 26)

PERIODO c

Frase antecedente

Ilustración 26, Tema Miranchurito, segunda frase del periodo “c”, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento

Posteriormente la frase 2 o consecuente del periodo “c” presenta la misma frase anterior en cuanto al componente melódico y rítmico con la única diferencia en la dinámica de la frase (forte); en la parte armónica de esta frase la guitarra retoma el ritmo de sonsureño acompañado de una armonía en contratiempo realizada por la zampoña y la quena, esta última al final de la frase ejecuta un motivo a manera de contra-melodía que une la presente frase con la siguiente, igualmente el tiple ejecuta un canon a manera de contramelodía a partir del compás 62 y en el compás 64 se une la melodía principal haciendo segunda voz a intervalo de tercera mayor ascendente. (Ilustración, 27)

Ilustración 27, Tema Miranchurito, segunda frase del periodo “c”. Compases 61- 68 obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento

Apartir del compás 69 comienza el periodo “d” de la sección B, la cual se divide en dos frases de ocho compases cada una; en la primera frase se presenta la melodía por parte del violoncello en dinámica mezzopiano, al cual acompaña la quena con blancas con punto ejecutando notas de acuerdo a la armonía que se da en cada compás, por otro lado el violín en *pizzicato* muestra una contramelodía con un motivo a manera de ostinato. Por su parte la armonía es ejecutada por el tiple y cuenta con las siguientes funciones i- III-i-v-III-IV-V-i haciendo una cadencia auténtica perfecta y el bombo en ritmo de sonsureño. Para la segunda frase se aumenta en instrumental, a partir del compás 77 el contrabajo con un glisando descendente desde la nota C y la guitarra con una escala ascendente desde la misma nota hacen un llamado para retomar el rol que cada uno cumple, la guitarra el ritmo armónico y el contrabajo la base armónica, dando más densidad a

esta frase para que contraste con la anterior así como también el violoncello ejecuta la melodía en dinámica *forte*. (Ilustración, 28)

PERIODO

Ilustración 28, Tema Miranchurito, Periodo “d”. Compases 68 – 83, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

A continuación se presenta el puente 1, el cual lo conforman 8 compases en el que, el primer compas es tomado del puente entre el periodo “a” y “b” de la sección A, desde su Ilustración rítmica a manera de obligado, posteriormente se presenta una melodía en el violoncello en función a la armonía presentada en el puente, que se basa a partir de la escala napolitana de Dm haciendo la siguiente armonía para modular de Dm a Gm: Dm7 – Gm – A7(b5) – Bb7 – Eb7 – Fm – Gm – F#°7, este último acorde dando paso a la nueva tonalidad y el nuevo tema que se presentará en el arreglo musical. El ritmo ejecutado por la guitarra se modifica en compas 85 conservando el compas de 6/8 en Ilustración de cocheo-negra-corcheo-negra, que es apoyado en los últimos dos compases del puente por el tiple. En la percusión el plato marca cada

2 compases y en el ultimo un rol en el parche del bombo que da tensión para la entrada del siguiente tema y el contrabajo en Ilustración de negras con punto ejecuta notas según la armonia que se presenta. (Ilustración, 29)

Ilustración 29, Puente 1. Compases 84 – 91, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

En el compas 92 inicia el tema El Cachirí, en tonalidad de Gm donde se lo toma todo como una sección C, (compases 92-142), la cual se divide en 5 periodos de la siguiente manera a – b – c – d – a’ ; en el periodo “a” el cual se ha dividido en dos frases, en la primera (compases 92 – 99), la melodia la interpreta la zampoña y el violin al unisono y la contramelodia en el que se utiliza el arpeggio de D lo interpretada la quena y el tiple, aquí cabe destacar que este ultimo instrumento ejecuta parte del motivo y retoma el ritmo de sonsireño en el siguiente compás, asi durante la primera frase este periodo; por su parte la guitarra y el bajo son el soportes armonicos

durante la frase que se desembuelve entre tónica y dominante (i-V), en ritmo de sonsureño.

(Ilustración, 30)

Ilustración 30, Tema: *Cachirí*, frase 1, periodo “a”. Compases 92 – 98, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Enseguida se presenta la segunda frase de 4 compases donde el tiple y la zampoña llevan la parte melódica con una escala ascendente a dos voces, siendo el violín la voz principal, por otro lado la quena y la zampoña llevan un acompañamiento a forma de ostinato en la nota D. la armonía presenta la siguiente progresión Dm – C – Bb- Ab – Gm, como se muestra se utiliza el IIb para armar una cadencia frigia como prestamo modal en esa frase. (Ilustración 12)

The image displays a musical score for measures 100 through 103. The instruments listed on the left are Quena, Zampoña, Tiple, Guitarra, Plato Aro Parche, Violín, and Contrabajo. The Quena and Zampoña parts play a steady eighth-note melody. The Tiple part provides harmonic support with chords. The Guitarra part features a complex rhythmic pattern with chords labeled C III, C I, and C IV. The Plato Aro Parche part shows a rhythmic pattern with eighth notes. The Violín part plays a melody with a descending scale in the second measure. The Contrabajo part provides a bass line with eighth notes.

Ilustración 31, Tema: Cachirí, frase 2, periodo “a”. Compases 100 – 103, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

A partir del compás 104 empieza el periodo “b” con la melodía en el violoncello con anacruza,. Este periodo lo conforman dos frases iguales de 4 compases, ambas anacruzas en la melodía y las dos se presentan la misma progresión armónica D7 – Gm – D – Bb – Gm interpretada en ritmo de sonsureño por la guitarra y el bajo. Para crear contraste entre las dos frases se hace un cambio en la dinámica de la segunda frase de tal forma que la primera sea en mezzoforte y la segunda en piano otra modificación se presenta en uno de los motivos de la melodía adornando con una pequeña escala descendente en la segunda frase. (Ilustración, 32)

PERIODO b

The image displays a musical score for measures 104 to 112. The top staff is a vocal line in 3/4 time, marked with a blue bracket for 'PERIODO b'. It contains two phrases: 'Frase 1' (measures 104-108) and 'Frase 2' (measures 109-112). The vocal line is marked with dynamics *mf*, *p*, and *f*. Below the vocal line, there are two staves for piano accompaniment. The first piano staff shows chords: C III, D7, C I, C III, C III, D, C I, C III. The second piano staff shows a pizzicato line with dynamics *mp* and *p*. The bottom staff shows a bass line with dynamics *p* and *pizz*.

Ilustración 32, Tema; Cachirí, , periodo “b”. Compases 104 - 112, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Posteriormente a partir de la anacruza del compas 113 empieza el periodo “c” hasta el compas 121, conformado por dos frases, una de cuatro compases y la segunda de cinco compases; el presente periodo se encuentra en region de Bb (III) en la que se desarrolla la siguiente progresión armonica interpretada por el tiple en ritmo de sonsureño, Bb – Bb – C – F7 –Bb en la primera frase, en la segunda se aumenta a esa misma progresión el acorde de Gm como acorde suspensivo, esta armonia es acompañada por la quena y la zampoña, estas hacen un motivo a manera de contramelodia en medio de las dos frases del periodo. De igual manera la guitarra ejecuta una escala en acompañamiento a la melodia en el compás 119. Por su parte el violoncello continua llevando la melodia en el registro medio del instrumento y contramelodia en el registro grave en modo de pregunta respuesta durante dos compases de la melodia, asi mismo apoyaturas compuestas en algunos motivos y al final del periodo se ejecuta un glisando desde la nota C

hasta nota G, finalizando con un tremolo en calderon donde el violoncello queda solo como una suspensión y así dar paso al siguiente periodo. (Ilustración, 33)

PERIODO c

The musical score for 'Mosaico Andes de Nariño' (periodo 'c') spans measures 112 to 121. The vocal melody is divided into two phrases: 'Frase 1' (measures 112-116) and 'Frase 2' (measures 117-121). Green boxes highlight 'Motivos contramelodía' in the vocal line. The piano accompaniment features chords Bb, C, F7, Bb, Bb, Bb, C, F7, Bb, Gm. The guitar part has a 'C III' marking. The double bass part has a 'pizz.' marking. Dynamics include f, mf, mp, and p.

Ilustración 33, Tema; Cachirí, , periodo "c". Compases 112 - 121, obra "Mosaico Andes de Nariño". Fuente: el presente documento.

En el compas 122 el golpe del plato suspendido da la entrada para retomar el tema nuevamente y la tonalidad de Gm y con ello tambien el periodo "d", donde el violoncello en la anacruza del compas 123 ejecuta la melodia que se divide en dos frases que se diferencian en notas de adorno, cambios de ritmo y dinamicas para generar contraste entre estas y finalización del periodo con cuerdas triples para dar énfasis al final. En la parte armonica se cambia el ritmo de sonsureño y la guitarra junto con el tiple realizan arpeggios de acuerdo a la armonia que se desenvuelve entre i

y V7 realizando así al final de este una cadencia auténtica perfecta (i – V7 – i)); el contrabajo y la percusión continúan con el ritmo de sonsureño. (Ilustración 34)

Ilustración 34, Tema; Cachirí, , periodo “d”. Compases 121 - 131, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Para finalizar el tema El Cachirí se hace el periodo “a” en el que se toma todo el componente rítmico de la melodía del periodo “a” y lo ejecutan en conjunto el violoncello, violín y contrabajo con la técnica de *legno batuto* sobre las cuerdas G y D, mientras el bombo en el aro acompaña llevando el pulso y ejecutando algunas células rítmicas en 6/8, en el último compás de este periodo el bombo hace un ritmo en el parche a modo de llamado para el puente 2. (Ilustración 36)

Ilustración 35, Tema; Cachirí, , periodo “d’ ”. Compases 132 - 140, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

A continuación se da comienzo al puente 2 conformado por ocho compases que se utilizan para volver a la tonalidad de Dm con el tema Agualongo; este puente en componente armonico utiliza la siguiente progresión de acordes: Gm7-C7-Dm7-E°7-Am7-Bbmaj7-Am7-A7, ejecutado por la guitarra en el ritmo que se realizo en el puente 1. La melodía de esta parte es interpretada por el violin y en tiple al unisono, en funcion a la armonia que se presenta, mediante grados conjuntos, saltos, arpeggios y esacalas de tal forma, esta melodía es acompañada con la quena y la zampoña, quienes apoyan la armonia al unisono con notas de acuerdo a cada acorde del puente y el bombo por su parte ejecuta una variación ritmica del sonsureño, apoyado en algunos compases por el plato suspendido. (Ilustración 36)

Ilustración 36, Puente 2. Compases 141 - 148, obra "Mosaico Andes de Nariño". Fuente: el presente documento.

Posterior al puente se presenta en tonalidad de Dm el tema Agualongo, dividido en tres periodos (a – b – a’). En el periodo “a” con la melodía en violoncello desde el compas 150, como caracteriztica especial en esta melodía se presentan motivos de adorno en medio de los 4 primeros motivos de la melodía original, dando el efecto de pregunta respuesta al utilizar el registro grave y medio del instrumento para dar este resultado, la quena acompaña al violoncello a partir del compas 151 ejecutando una contramelodía y en el compas 157 la segunda voz de la melodía principal. Armonicamente la guitarra en ritmo de sonsureño en este periodo presenta las siguientes funciones apoyada por el bajo: i – V- vii° - i – VI7 – V- vii° - i – VI7 – II7 – V7 – i, en la que el septimo disminuido es una extención de dominante y el acorde segundo mayor con septima una dominante secundaria y termina el periodo con cadencia II – V -i. (Ilustración 18)

The image shows a musical score for the 'a' period of the Agualongo theme, measures 149-161. The score is in D minor and 3/4 time. It features a cello melody (Violoncello) and a quena accompaniment. The cello melody is divided into four measures, each containing a motif of the original melody. The quena accompaniment provides a counter-melody. The score is annotated with 'Motivos de la melodía original' and 'Frase nueva'.

Ilustración 37, Tema: Agualongo.Periodo “a”. Compases 149 - 161, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

En el compas 62 con anacruza comeinza el periodo “b” asi como la primer frase de las tres que lo componen a este, en esta frase, en la melodia se observa 3 semifrases de las cuales la primera y la tercera son ritmicamente identicas y la segunda como una variación ritmico-melodica de las dos frases anteriormente mencionadas, toda la melodia de este periodo cuenta con grados conjuntos y saltos de tercera. La armonia ejecutada en esta frase por el tiple en ritmo de sonsureño, apoyado por el bajo y el violin con notas en *pizzicato*, se desarrolla en region de Bb (VI) y resuelve nuevamente a Dm (i). (Ilustración 38)

The image shows a musical score for measures 161 to 167. The score is written for a piece titled 'Mosaico Andes de Nariño'. It features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody is marked 'mp' and 'pizz'. The bass line is marked 'pizz' and 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is Bb (VI) and the time signature is 2/4. The score is in Spanish and includes the following text: 'Ilustración 38, Tema: Agualongo. Periodo “b” frase 1. Compases 161 - 167, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.'

Ilustración 38, Tema: Agualongo. Periodo “b” frase 1. Compases 161 - 167, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

En la frase 2 de este periodo que empieza en la anacruza del compás 168, la melodia presenta tres motivos, donde el segundo es la repetición del primer motivo pero a la octava superior y finalizan en funcion dominante; el tercer motivo es contrastante, se encuentra en A7 y la ultima

nota del motivo da la resolución a tónica. El tiple ejecuta el acompañamiento armonico en conjunto con el contrabajo realizando una progresión entre el tercero mayor de Dm y quinto menor que finaliza la frase con una cadencia iii-V7-i. Por su parte la zampoña ejecuta una contramelodia en función a lo presentado a la armonia. (Ilustración 39)

The musical score for Illustration 39 consists of four staves: Cello, Zampoña, Tiple, and Contrabajo. A red bracket labeled 'Frase' spans measures 167 to 173. Below the Cello staff, blue brackets identify three motifs: 'Motivo 1' (measures 167-168), 'Motivo 1 a la octava' (measures 169-170), and 'Motivo que resuelve frase' (measures 171-173). The Zampoña staff shows a melody with a dynamic 'p' at measure 167. The Tiple staff shows a rhythmic accompaniment. The Contrabajo staff shows a bass line. Chord symbols F, Am, F, Am, F, A7, and Dm are written below the Tiple staff.

Ilustración 39, Tema: *Agualongo*. Período "b" frase 2. Compases 167 - 173, obra "*Mosaico Andes de Nariño*". Fuente: el presente documento.

La tercera frase presenta las mismas funciones armonicas con la diferencia que se ejecuta en bloque (la quena, zampoña, tiple, guitarra y contrabajo) un ritmo diferente y una nota especifica de los acordes en cada instrumento durante los dos primeros motivos de la presente frase, para el tercer motivo de la frase el bandolin hace una escala descendente a partir de la nota A y la guitarra retoma el ritmo en dos compases. Por otro lado la melodia en el violoncello es identica en los dos primeros motivos de la frase anterior y en el tercer motivo igualmente resuelve a tonica, pero llevando una dirección melodica ascendente; esta frase se interpreta en dinamica fortissimo para generar contraste con la anterior frase y termina con un obligado entre la zampoña guitarra y bajo. (Ilustración 40)

Motivo 3 melodía ascendente

Ilustración 40, Tema: Agualongo. Periodo “b” frase 3. Compases 173 - 180, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Retoma a partir del compas 181 hasta el compas 191 el periodo “a”, con las mismas caracterizticas melodicar, ritmicas y armonicas, dando paso al puente 3 donde se conserva la progresión armonica, el bajo y la linea melodica pero esta ultima interpretada por la zampoña y con acompañamiento de la guitarra en ritmo de sonsureño, en el que realiza un *crescendo* en los compases 198 y 199 para dar la entrada a la Coda. (Ilustración 41)

The image shows a musical score for measures 192 to 199. It consists of six staves. The top two staves are for a melody, with the first staff starting at measure 192. The bottom two staves are for a bass line, also starting at measure 192. The middle two staves contain chords and a bass line. The chords are Dm7, Gm, A7(5), Bb7, Eb7, Fm, Gm, and C7. The bass line includes a pizzicato section. Dynamics include pp, f, and mp.

Ilustración 41, Tema: Agualongo..Puente 3, Compases 192 - 199, obra “Mosaico Andes de Nariño”. Fuente: el presente documento.

Para finalizar la obra se ha realizado una CODA basada en un motivo que coloquialmente en el gremio musical se le conoce en el sur de Colombia y norte de Ecuador como “repique”, que consiste en un estribillo que generalmente se interpreta en los ritmos de sonsureño o albazo antes de una melodía y que armónicamente se encuentra entre tónica y dominante; y para la realización de la CODA de la presente obra tomanádolo como melodía principal ejecutada por el tiple, a excepción del compas 205 a 211 donde ese repique se convierte contramelodía del violoncello que ejecuta una melodía nueva en la que lleva por medio de la dinámica y el uso del tremolo hacia la interpretación del “repique” junto al tiple y donde a partir del compas 212 la quena y la zampoña acompañan la melodía y el violín en pizzicato apoya la línea del contrabajo, el cual desde el inicio de la CODA hace el apoyo armónico con un ostinato, dado que la armonía se

encuentra en tónica hasta el penúltimo compás donde hace una cadencia auténtica perfecta con todo el formato instrumental. (Ilustración 42)



Ilustración 42, Coda. Compases 200 - 216, obra "Mosaico Andes de Nariño". Fuente: el presente documento.

Riobambeñita

Pasacalle ecuatoriano de la composición de Guillermo Honato Vásquez Pérez en el año 1951, se considera como una canción icónica de la Sultana de los Andes, con esta pieza se exalta la belleza y dulzura de la mujer de Riobamba. El presente tema ha obtenido el primer lugar en el concurso del mejor pasacalle organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El arreglo del pasacalle ecuatoriano Riobambeñita, desde el punto de vista de la arreglistas realiza más allá del significado del compositor ya que considera que por medio de esta expresión artística se puede homenajear a todas las mujeres que se han dedicado al campode la música y que por las ideologías patriarcales que se han dado a lo largo de la historia, no se ha reconocido enormemente el potencial que ellas pueden tener en todas las ramas del arte de la música.

Pieza en ritmo de Pasacalle, desarrolla en tonalidad de Bm, con posterior modulación a Em y

con una métrica en 2/4; por su parte la instrumentación consta de Violonchelo como instrumento principal, Violín, Contrabajo, Quena, Zampoñas, Bandolín, Guitarra, Plato suspendido, Redoblante, casco del redoblante y aro del mismo, distribuidos de la siguiente manera en el score: (Ilustración 43)



Ilustración 43, *Distribución del formato instrumental obra “Riobambeñita”*. Fuente: el presente documento.

Enseguida se presenta la tabla que contiene la estructura del pasacalle “Riobambeñita”, el cual tiene una macro forma binaria compuesta:

SECCIÓN	SUB-SECCIÓN	COMPÁS	ARMONIA
	INTRODUCCION	COMPAS 1-11	Bm-C-A7-Bm
A	ESTRIBILLO	COMPAS 11-27	Bm-F#7-Bm-F#7-Bm
	a	COMPAS 27-59	Bm-F#7-Bm-D-Bm-F#7-Bm
	ESTRIBILLO	COMPAS 59-75	Bm-F#7-Bm-F#7-Bm
	b	COMPAS 75-107	Bm-G-A7-D-Bm-D-F#7-Bm-D-F#7-Bm
	ESTRIBILLO	COMPAS 107-123	Bm-F#7-Bm-F#7-Bm
INTERLUDIO		COMPAS 124-134	Bm-B
B	ESTRIBILLO	COMPAS 134-151	Em-B7-Em-F#m7-B7-Am9-Em
	a	COMPAS 151-183	Em-B7-Em-Am-F#m-B7-Em-G-Em-G-C-B7-D#°-Em
	ESTRIBILLO	COMPAS 183-199	Em-B7-Em-F#m7-B7-Am9-Em
	b	COMPAS 199-233	G-C-G/B-C-G7/B-C-D7-G-Em-G-C-Bm-Am-B7-D#°-Em/G-D#°-Em
	ESTRIBILLO	COMPAS 234-250	Em-B7-Em-F#m7-B7-Am9-Em

Tabla 3, *Estructura formal, obra “Riobambeñita”*.

La presente obra comienza con una introducción, la cual tiene un inicio tético, esta se constituye por 1 periodo de 11 compases. Inicia con ostinato rítmico característico del pasacalle ecuatoriano en la guitarra, el cual se mantiene durante toda la pieza musical y sobre el cual se presenta un juego polifónico simultáneo. Cabe mencionar que esta sección se desenvuelve en un tempo moderato.

Por su parte la armonía se mueve por región de tónica, luego se dirige al acorde napolitano o supertónica y posteriormente a través de cadencia autentica imperfecta (VII – I) termina nuevamente en la tónica. (Ilustración 44)

Ilustración 44, Introducción obra “Riobambeñita”. Fuente: el presente documento.

A continuación se presenta la sección A, la conforman tres sub secciones (*estribillo, a y b*). El estribillo I, es 1 período de 2 frases de 8 compases cada una, inicia en compás de elisión con la sección anterior. La melodía principal de este estribillo se rota entre Violín y Bandoín, entre texturas homofónicas y polifónicas con contramelodías en la segunda frase. Los instrumentos ritmo-armónicos establecen el ritmo de pasacalle. (Ilustración 45)

Ilustración 45, *Estrillo, obra “Riobambeñita” Compás 11-27. Fuente: el presente documento.*

La subsección *a* es 1 periodo de 2 frases de 8 compases cada una. La melodía principal es presentada por el violonchelo en su registro medio – agudo, sobre un acompañamiento ritmo-armónico que lleva el ostinato característico del pasacalle, arranca en elisión con el estrillo I y toda la sección se desarrolla sobre tónica.

Ilustración 46, *Subsección a, obra “Riobambeñita” Compás 27-42. Fuente: el presente documento.*

Por su parte la sección *a'*, se constituye por 1 periodo de 2 frases de 8 compases cada una. La melodía principal sigue en el Violonchelo en su registro agudo con posterior acompañamiento monofónico del bandolín. La sección se mueve alrededor del 3er grado como variante de tónica. (Ilustración 47)

Ilustración 47, Subsección a' , obra "Riobambeñita" Compás 27-42. Fuente: el presente documento.

Posteriormente, en el compás 59 aparece una repetición idéntica del estribillo 1 y en el compás 75 se presenta la subsección *b* de esta sección A, la cual la compone un periodo de 2 frases de 8 compases cada una, la melodía es presentada por el Violonchelo en su registro medio – agudo y en la segunda frase aparece ostinato ritmo-melódico de bandolín como contramelodía. La sección sedesenvuelve en el esquema armónico del 6to grado mayor, y se desarrolla mediante el ostinato ritmo-armónico que genera el ritmo de pasacalle en guitarra y bajo.

Ilustración 48, Subsección b , obra "Riobambeñita" Compás 75-107. Fuente: el presente documento.

Por su parte, la segunda parte de la subsección *b*, la compone un periodo de 2 frases, la primera de 8 compases y la segunda de 9 compases. La melodía es presentada por el Violonchelo en su registro medio –agudo, en la segunda frase aparece acompañamiento en

segunda polifónico y unísono del violín. (Ilustración 49)

Ilustración 49, Segunda parte s ubsección b , obra “Riobambeñita” Compás 75-107. Fuente: el presente documento.

A continuación a partir del compás 108, aparece una repetición idéntica del primer estribillo, pero en esta ocasión se realiza una incorporación de acompañamiento monofónico y polifónico de la Quena y la Zampoña en la segunda frase de este. (Ilustración 50)

Ilustración 50, Segunda frase de estribillo , obra “Riobambeñita” Compás 115-123. Fuente: el presente documento.

Posteriormente aparece un interludio de percusión que se constituye por 1 periodo de 11

compases, este puente o interludio de redoblante se desenvuelve sobre el ritmo de pasacalle en tónica, luego toma el 2do grado mayor y el 3er grado sostenido que pasan a ser 6to mayor y 7mo sostenido de la nueva tonalidad (Mi menor), es decir se mueve por cadencia autentica imperfecta hacia el nuevo núcleo tonal.

Ilustración 51, *Interludio de percusión*, obra “Riobambeñita” Compás 115-123. Fuente: el presente documento.

Posterior al interludio se presenta La sección B, la cual también está conformada por subsecciones (*estribillo, b y b'*).

El estribillo se conforma por 1 periodo de 2 frases de 8 compases cada una. Se presenta variación melódica con respecto a Estribillo II. En la primera parte hay textura homofónica en Cello sobre un acompañamiento de palmas, en la segunda frase hay textura monofónica en y polifonía presentada por el bandolín.

Ya en la subsección b, la melodía principal está en el registro medio – bajo del Cello, se

encuentran variaciones melódicas y contrapunto ejecutado por la zampoña. Por otro lado se muestra una variación armónica mediante algunos acordes de sustitución, posteriormente la melodía principal pasa al registro medio y agudo del Violonchelo (Clave de Do en cuarta), variaciones melódicas y contra melodías en Bandolín.

Nuevamente un estribillo la melodía principal aparece a unísono en primera frase, la segunda frase es similar a Estribillo III.

En la subsección *b'*, la melodía aparece con estructura polifónica entre Cello y Violín, acompañamientos melódicos y contra melodías en zampoña y quena. Variación armónica mediante algunos acordes de sustitución, posteriormente la melodía principal está en Violonchelo con acompañamiento melódico en Violín, estructura monofónica de tresillo, contra melodías en zampoña y bandolín. Ampliación del final de la segunda frase, cadencia i – vii semidis – i. (Ilustración 52)

Ilustración 52, Subsección *b'*, obra “Riobambeñita” Compás 115-132. Fuente: el presente documento

Por último, a partir del compas 133 se presenta el estribillo final, el cual tiene una textura monofónica, melodía en Cello, Violín, Quena y Zampoña, contra melodías en Bandolín y finaliza por medio de una cadencia plagal.

A Íles voy

Pieza musical de la autoría de Harold Burbano, quien es un reconocido músico, compositor, productor musical y constructor de instrumentos andinos, originario de la ciudad de Pasto.

La compositora del recital escoge esta pieza como un homenaje a una de las agrupaciones más reconocidas en el ámbito de la música latinoamericana en el sur de Colombia, Apalau, ya que presenta una nueva propuesta para la música tradicional andina y esto le ha permitido servir de inspiración para la realización del presente recital.

A la presente pieza se le realizó un arreglo para violonchelo solista y grupo de instrumentos andinos donde se utiliza recursos técnicos del violonchelo como el pizzicato, dobles cuerdas, armónicos y en instrumentos como la guitarra y tiple una técnica extendida de percutir sobre la tapa armónica con la mano derecha mientras en la mano izquierda se ejecuta los acordes de la armonía presentada; por su parte se muestra una nueva sección melódica en una sección de la obra, en la que el violonchelo es el protagonista y se añade contramelodías por parte de los instrumentos melódicos del formato para crear un acompañamiento diferente a la melodía principal.

Pieza en ritmo de sonsureño en tonalidad de Dm con una métrica en 6/8; su instrumentación consta de violonchelo como instrumento principal, quena, zampoña, tiple, guitarra, violín,

contrabajo, redoblante, bombo andino y plato suspendido, distribuidos de la siguiente manera en el score:



Ilustración 53, *Distribución del formato instrumental obra "A Íles voy". Fuente: el presente documento.*

La pieza tiene la siguiente estructura presentada en la tabla.

SECCIÓN	PERIODO	COMPÁS	ARMONIA
A	a	COMPÁS 1-16	F-Am7-Dm
	b	COMPÁS 17-32	Bbmaj7-Gm-Bbmaj7-D/A-F
Estribillo		COMPÁS 33-48	Dm
B	a'	COMPÁS 49-64	F-Am7-D
	b'	COMPÁS 65-72	Bb-Gm-Bb-Am
	a	COMPÁS 73-87	F-Am7-Dm
Estribillo		COMPÁS 88-95	Dm
B'	a'	COMPÁS 96-111	F-Am7-D
	b'	COMPÁS 112-119	Bb-Gm-Bb-Am
	a	COMPÁS 120-134	F-Am7-Dm
Estribillo		COMPÁS 135-142	Dm
C		COMPÁS 143-182	F-Dm-F-Dm7-Am-F-Dm-F-G
B''	a	COMPÁS 183-198	F-Am7-Dm
	b	COMPÁS 199-214	Bb-Gm-Bb-Am
	a	COMPÁS 215-230	F-Am7-Dm
	b	COMPÁS 231-238	Bb-Gm-Bb-Am
	a	COMPÁS 239-253	F-Am7-Dm
CODA		COMPÁS 254-262	Am-E7-Am

Tabla 4, *Estructura formal. obra “A Íles voy”.*

En los cuatro primeros compases, el cello presenta el periodo principal de la obra o frase 1, compuesto por dos motivos similares entre sí:



Ilustración 54, *Periodo principal, obra “A Íles voy”. Compás 1-4. Fuente: el presente documento.*

Esta frase 1 está acompañada por golpes en primer tiempo del plato suspendido al inicio de cada frase, Entre los compases 5 y 8 está la respuesta este principal, en donde se repite el primer motivo de la frase, con un cambio en la resolución del cello hacia primer grado del acorde de

Dm, acorde de tónica de la obra. Entre los compases 9 al 16 hay una repetición de la frase1, sumando el violín en el acompañamiento con una estructura de arpeggios quebrados sobre las notas del acorde de Fa mayor en pizzicato, por su parte la guitarra ejecuta notas haciendo el papel de bajo entre ese rango de compases; como característica especial de la melodía en el compas 15-16 el cello toca notas en el registro agudo bajo la modalidad de interpretación por armónicos. (Ilustración 55)

Ilustración 55, Sección A, obra “A Îles voy”. Compás 1-16. Fuente: el presente documento.

Después de esto, se concluye el periodo *a* de la obra y desde compás 17 comienza el periodo *b* sobre la armonía de subdominante, entre los compases de Bbmaj7 y Gm. El periodo de esta sección nuevamente la ejecuta el cello, a manera de *ostinato* entre las notas de Re y Sol:

Ilustración 56, Motivo principal periodo b, obra “A Îles voy”. Compás 17-19. Fuente: el presente documento.

Mientras que la guitarra realiza el acompañamiento de esta melodía en arpeggios, realizando, entre cambios de armonía, notas de paso en el bajo, fórmula compositiva que se repite para

entonar la segunda parte del periodo o periodo *b*, el cual, en su totalidad, va entre los compases 17 al 24. Entre semifrases, el acompañamiento hace pequeños cortes en la campana del plato suspendido, y una respuesta melódica en el violín (Ilustración 57)

Ilustración 57, *Periodo b*, obra “A Íles voy”. *Compás 17-24. Fuente: el presente documento.*

Esto se repite de forma casi idéntica en los siguientes ocho compases, a excepción de los compases 31 y 32, donde hacen homoritmia el cello, la guitarra (en unísono) y el violín en notas por intervalos de tercera con respecto a la melodía principal. Desde compás 33 empieza una transición o estribillo o denominado en la música popular tradicional como *estribillo* a manera de preparación para ir a la siguiente sección (*B*) de la obra: en primer lugar el cello, con arco, hace un *ostinato* en las notas del acorde de Re menor, con una configuración propia de las melodías de la música tradicional del suroccidente colombiano:

Ilustración 58, obra “A Íles voy”. *Compás 33-36. Fuente: el presente documento*

El sonido orquestal posee en este punto de la obra un proceso de crecimiento en cuanto a la instrumentación, ya que poco a poco se van sumando las sonoridades de más instrumentos a esta sección, uno de ellos, el violín en compás 37, con notas que van a una rítmica a 3/4, lo que configura una polirritmia característica del ritmo de sonsureño. Luego, en el compás 41, la guitarra dobla la melodía del cello y el contrabajo incursiona haciendo notas en los pulsos fuertes desde el compás 45. Por otra parte, este proceso de crecimiento se logra gracias a que la velocidad de la obra aumenta progresivamente desde el compás 37 (donde marca *accel*) hasta el compás 49, donde empieza el periodo *a'* que cuenta con algunas variaciones de carácter ritmo-armónico respecto al periodo *a*

Desde compás 49, la velocidad de la obra se marca como *allegro* y el periodo principal del cello es una variación de *a*, ahora el periodo comienza a tiempo, mientras que, en su forma original, el periodo comenzaba de forma acéfala:



Ilustración 59, Obra "A Íles voy". Compás 49-52. Fuente: el presente documento

El periodo *a'* está acompañado ritmo-armónicamente por la guitarra, quien va tocando acordes de Fa mayor en el esquema de sonsureño, y el contrabajo que va tocando "a 3/4" sobre las notas fundamentales del acorde: (Ilustración 60)

Ilustración 60, *Obra “A Íles voy”*. Compás 49. Fuente: el presente documento

Este periodo *a'*, con ese esquema de acompañamiento, se repetirá así: la línea melódica que comprende del compás 49 al 57, se repetirá entre los compases 58 y 64. Dentro de la armonía de subdominante (entre Bb y Gm, IV y ii de Fa mayor), hay una frase resultante de la mixtura entre motivos de *b* y *a* (Ilustración 61)

Ilustración 61, *Obra “A Íles voy”*. Compás 65-68. Fuente: el presente documento

En compás 73 se escucha el periodo *a* como sonó originalmente al principio de la obra, con el acompañamiento de la guitarra y el contrabajo, temática musical que se extiende hasta el compás 87. En el siguiente compás (88) vuelve la transición o estribillo, ahora con notas largas de la guitarra y el contrabajo. En este punto se da final a la segunda parte.

A partir del compás 96, el cello retoma el periodo *a'* durante un compás de forma solista, para luego recibir el acompañamiento el tiple, la guitarra, la percusión y el contrabajo en corte de negras en el compás 97 y comenzar el acompañamiento ritmo-armónico de *sonsureño* en compás 98:

The image displays a musical score for five instruments: Cello, Tiple, Guitarra, Plato Redoblante Aro Bombo, and Contrabajo. The score is divided into three measures, labeled 96, 97, and 98. In measure 96, the Cello plays a melodic phrase. In measure 97, the Tiple, Guitarra, and Contrabajo enter with a rhythmic accompaniment. In measure 98, the full ensemble plays a 'sonsureño' style accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *piz.* (pizzicato).

Ilustración 62, *Periodo a obra "A Íles voy". Compás 96. Fuente: el presente documento*

Desde este momento (el compás 96), se van a repetir las frases *a'* (entre compases 96 y 111), *b'* (entre compases 112 y 119) y *a'* (entre compases 120 y 134). En compás 135 vuelve la frase melódica de la transición o estribillo, con la melodía interpretada por el cello doblada una octava por encima por el tiple y el acompañamiento de la guitarra, el contrabajo y la percusión.

Un nuevo material temático aparece en el compás 143, en forma de melodía en arpegios de fa mayor en el cello, acompañada de un bajo melódico, realizado por la guitarra

(Ilustración 63)

Ilustración 63, *Frase de seccion C*, obra “A Íles voy”. Compás 143-146. Fuente: el presente documento

Y en compás 151, el cello hace una melodía con notas dobles (por terceras) acompañada de arpeggios de la guitarra, lo que, para este análisis, se denominará sección C. (Ilustración 64)

Ilustración 64, *Obra “A Íles voy”*. Compás 151-154. Fuente: el presente documento

Este material musical se repetirá nuevamente desde el compás 167 con el mismo acompañamiento, sumando el violín en pizzicato, sobre la misma progresión armónica (F – Dm - Am). En el compás 175, la zampoña realiza una contramelodía mientras que el periodo *c* es interpretado en el cello, hasta que toda esa sección acaba en el acorde de Sol mayor del compás 187, sobre un calderón en su interpretación, lo que funciona a manera de punto de llegada moduladorio ya que, a continuación, suena el periodo *a* en el centro tonal de La menor. El acorde

de sol mayor, en este caso, funciona como una dominante para hacer la cadencia VII - i en la nueva tonalidad.

A continuación desde el compás 185, como se dijo anteriormente, vuelve el periodo *a* en el nuevo centro tonal, se presenta el redoblante en el esquema rítmico tradicional del son sureño y, en el tiple y la guitarra, un acompañamiento de ritmo-percusión que se interpreta sobre la tapa armónica del instrumento (Ilustración 65)

182

Cello

183

Tiple

Guitarra

182

Plato Redoblante

Aro

Bombo

mf

p

Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano

Ilustración 65 , Frase de periodo *a* en Am, obra “A Íles voy”. Compás 185-192. Fuente: el presente documento

Se interpreta, luego, el periodo *a* en el centro tonal de Dm con la misma configuración instrumental sumada a la zampoña, quien va doblando la melodía principal ejecutada por el cello en *staccato* para crear contraste. Lo anterior lleva a un punto de conclusión en el compás 214, que da paso al periodo *a*, nuevamente, en el centro tonal de Am. La melodía es interpretada principalmente por el cello, ejecutada en el rango agudo del instrumento y va junto con el violín quien hace la misma melodía, acompañados de la guitarra, el contrabajo y el redoblante. Posteriormente, en el compás 231, la armonía retorna a tonalidad de Dm con el periodo principal de la obra, siendo éste interpretado por el cello y el tiple. La guitarra acompaña con el esquema

ritmo-armónico del sonsureño y los vientos andinos, el contrabajo y el bombo que va haciendo el mismo fraseo rítmico (Ilustración 66)

231

Cello *mp* *mf*

Quena *p*

Zampoña *p*

Tiple *mp* *mf*

Guitarra *pp* *mp* Dm F Dm F Dm F Em

Plato Redoblante *p* *p*

Aro Bombo *p* *p*

Violin

Contrabajo *p* *mp*

Ilustración 66, Frase periodo b en Dm, obra “A Íles voy”. Compás 231-238. Fuente: el presente documento.

En compás 239-245 se interpreta el periodo a en Am, con la melodía por parte del cello, la zampoña y el violín. En el compás 246 - 252 se da lugar a un contrapunto entre la melodía principal y la quena, a manera de pregunta y respuesta, para el compás 254 la quena se une a la melodía principal al unísono. (Ilustración 67)

Ilustración 67, *Frase de periodo a en Am, obra “A Íles voy”*. Compás 239.-252. Fuente: el presente documento.

Finalmente, la coda de la obra empieza en el compás 254, compuesta por un ostinato del periodo de la transición o estribillo en el cello, acompañado de notas largas en el violín, quena, tiple y guitarra, y la marcación de los tiempos fuertes de cada compás en adelante a cargo de la zampoña y el bajo; Hasta concluir con una cadencia auténtica (V- i) sobre el acorde de La menor.

(Ilustración 68)

Ilustración 68, *Coda, obra “A Íles voy”*. Compás 254-262. Fuente: el presente documento.

Un violonchelo en Azuay

Esta obra se denomina *Un Violonchelo en Azuay*, para hacer referencia a la interpretación de melodías en género de capishca por parte del violonchelo instrumento protagonista del presente recital, debido a que, la Provincia de Azuay, conocida por ser una región interandina, es el lugar de origen de este género, que forma parte de la amplia gama de músicas populares tradicionales de la zona andina de Ecuador.

La presente pieza musical escrita en ritmo de capishca, métrica de $\frac{3}{4}$ y desarrollada en tonalidad de Am; su instrumentación consta de, violonchelo como instrumento principal, quena, zampoña, bandolín ecuatoriano, guitarra, violín, contrabajo, bombo andino y plato suspendido, que se distribuyen de la siguiente manera en el score de la pieza:



Ilustración 69, *Distribución del formato instrumental obra "Un Violonchelo en Azuay". Fuente: el presente documento.*

Enseguida se presenta la tabla que contiene la estructura del capishca "Un Violonchelo en Azuay":

SECCIÓN	COMPÁS	ARMONIA
ESTRIBILLO 1	COMPÁS 1-18	Am-G-C-Am
A	COMPÁS 19-35	C-Am-C-Bb-Am-G-C-Bb-Am
ESTRIBILLO 2	COMPÁS 35-52	Am-G-C-Am
B	COMPÁS 52-69	C-F-C-Bb-Am-G-C-Bb-Am
ESTRIBILLO 3	COMPÁS 69-80	Am-G-C-Am
A'	COMPÁS 87-103	C-Am-C-Bb-Am-G-C-Bb-Am
ESTRIBILLO 4	COMPÁS 103-120	Am-G-C-Am
B	COMPÁS 120-136	C-F-C-Bb-Am-G-C-Bb-Am
ESTRIBILLO 5	COMPÁS 137-154	Am-G-C-Am
C	COMPÁS 155-172	Fmaj7-Fm-G-C-Bb-Am-D/A-E7
ESTRIBILLO 6	COMPÁS 173-187	Am-G-C-Am
CODA	COMPÁS 188-197	Em-Am

Tabla 5, *Estructura formal. obra “Un Violonchelo en Azuay”.*

La obra comienza directamente sobre el tema principal, **a**, el cual tiene una extensión de ocho compases, dividido en dos frases de cuatro. La configuración motivica de éstas es similar, puesto que ambas inician de igual forma, con un motivo melódico sobre las notas del acorde de La menor:



Ilustración 70, *Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 1-8, Fuente: el presente documento*

El tema se presenta doblado por la zampoña de forma sicureada, acompañado de la guitarra, el bandolín, el contrabajo y la percusión. En el compás 9 incursiona el violín con el tema **a**, pero en esta repetición el desenlace armónico es sobre el acorde de Mi menor.

En el compás 19 comienza el tema **b** de la obra, siendo interpretado por el cello, acompañado por notas largas en el violín, por la guitarra marcando esquema rítmico y por el bajo con el motivo ritmo-melódico anterior:

The musical score for measures 19-20 shows the following details:

- Cello:** Bass clef, measures 19-20. Measure 19 contains a melodic phrase starting on G2, moving up to B2, then a series of eighth notes (A2, G2, F2, E2, D2). Dynamics: *mf*. Chord: *Am*.
- Guitarra:** Treble clef, measures 19-20. Measure 19 contains a rhythmic pattern of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). Measure 20 contains a similar pattern.
- Plato Aro Bombo:** Percussion line, measures 19-20. Measure 19 contains a single eighth note (G4). Measure 20 contains a rest.
- Violin:** Treble clef, measures 19-20. Measure 19 contains a long note (G4) marked *pp* and *pizz*. Measure 20 contains a long note (A4).
- Contrabajo:** Bass clef, measures 19-20. Measure 19 contains a rhythmic pattern (G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2) marked *mf*. Measure 20 contains a similar pattern.

Ilustración 71, Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 19-20, Fuente: el presente documento

Una segunda parte del tema **b** se escucha en el cello, específicamente en el compás 27, siendo acompañado por la configuración motivica anterior y con la diferencia de que ahora es el bandolín el que hace una contramelodía del tema para, finalmente, en el compás 34, dar por concluido el tema **b**, con un ascenso melódico por tresillos en una intensidad sonora en aumento, lo que tiene como desenlace el retorno al tema **a**:



Ilustración 72, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 34-38, Fuente: el presente documento

En el compás 35 se interpreta el tema *a* en el violín y la quena, acompañado por el bandolín y la guitarra con el esquema ritmo-armónico del capishca, el bajo con su melodía de acompañamiento y la percusión. Este tema se extenderá hasta el compás 53, de la misma forma en la que se interpretó entre los compases 1 y 18. Posteriormente, en el compás 52 (segundo tiempo) hay un nuevo material temático, desarrollado sobre el acorde de Fa mayor; para el presente análisis, este sector musical se denominará *c*, el cual tiene como protagonista el cello en el registro agudo del instrumento. Es interesante la configuración rítmica de amalgama que se genera entre el cello, el bandolín, la guitarra y el contrabajo contra la zampoña, que va “a 6/8”: (Ilustración 73)

Ilustración 73, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 52-56, Fuente: el presente documento

Luego, se retorna a **b** en el compás 61 en el cello, interpretando la melodía, y la bandola, con una voz por terceras con respecto al tema, los cuales suenan con la guitarra, el bajo y la percusión. En el compás 69 finaliza esta sección y se retorna al tema **a**. En este regreso a la melodía principal de la obra es ahora interpretada por la zampoña y el violín, y en el compás 77 se les une la quena. Después, en el compás 87 se interpreta el tema **b** en la zampoña, el violín y el cello. El resto de instrumentos acompañan la melodía realizando notas largas, y cuando la segunda parte del tema **b** es interpretada, el cello acompaña esta melodía por intervalos de sexta:

Ilustración 74, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 95-99, Fuente: el presente documento

Como se ha visto con anterioridad, esta sección tiene una resolución melódica por tresillos (que aparece en el compás 102 en la zampoña) para darle paso al tema **a** en el compás 103. Este tema **a** se extiende desde el compás 103 al 120, para, luego de la puntuación de la frase en Mi menor, darle paso al tema **c** en el compás 101 con antecompás: (Ilustración 6)

The image shows a musical score for the piece "Un Violonchelo en Azuay". The score is arranged in a system with eight staves, each labeled with an instrument: Cello, Quena, Zampoña, Bandolín, Guitarra, Plato Aro Bombo, Violín, and Contrabajo. The measures shown are 120 through 126. The Cello part begins at measure 120 with a forte (ff) dynamic. The Zampoña part has notes F, F, F, C. The Violín part has a pppz (pianissimo) dynamic. The Contrabajo part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 75, Tema Obra: "Un Violonchelo en Azuay", Compas: 95-99, Fuente: el presente documento

Y en el compás 129 vuelve al tema **b**, interpretado por el cello. Éste se extiende hasta el compás 137, donde nuevamente se vuelve al tema principal del capishca, ahora interpretado por el dueto conformado entre la guitarra y el violín: (Ilustración 76)

Ilustración 76, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 95-99, Fuente: el presente documento

Como en ocasiones anteriores, la quena se une a estos instrumentos en el compás 145 hasta el compás 154. Desde este punto se encuentra un nuevo material motivico: en cello hay una frase melódica en pizzicato por terceras en el centro armónico de Fa mayor, realizando un dueto con la guitarra. Esto se extiende hasta el compás 162:

Ilustración 77, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 155-158, Fuente: el presente documento

Posteriormente, en el compás 163 aparece el tema **b** de la obra, esta vez interpretado en el registro medio del cello. En el compás 170 hay un corte que funciona a manera de transición

hacia la última repetición del tema *a* en forma de coda. Esta sección se alcanza a través de una semicadencia auténtica:

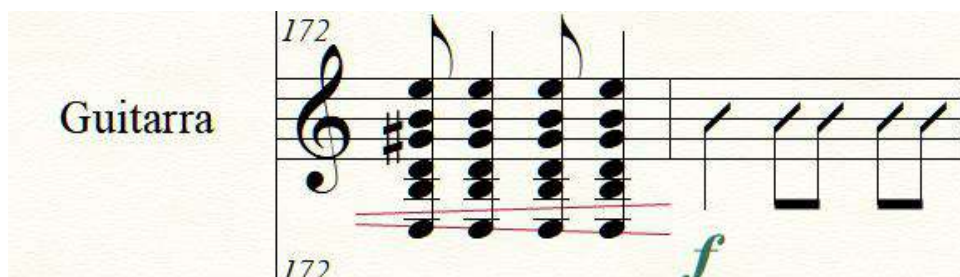


Ilustración 78, Tema Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 172-173, Fuente: el presente documento

En este corte se encuentran acordes realizados por el cello:

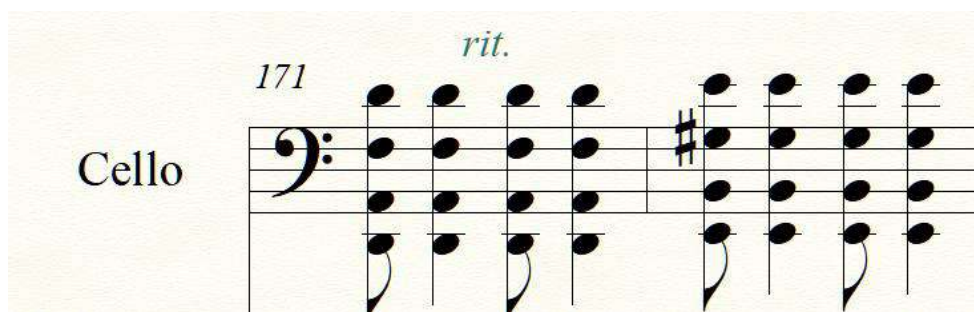


Ilustración 79, Acordes del violonchelo, Obra: “Un Violonchelo en Azuay”, Compas: 171-172, Fuente: el presente documento

Se llega a la coda en el compás 173, donde el cello y los vientos andinos interpretan el tema principal *a* de la obra, con la compañía del resto de la agrupación a excepción del violín, el cual se une en el compás 181. En el compás 188 se da el final de la obra, el cual hace una porción cromática en la línea melódica del cello, la zampoña y el bandolín (entre los compases 188 y 190), lo cual se repite hasta llegar a la nota de sol sostenido y configurar un acorde de Mi mayor,

dominante de la tonalidad de la obra, dando por terminada la misma gracias a una cadencia auténtica (V-i).

Desde tierras quiteñas

Composición dedicada a la ciudad capital del país ecuatoriano: Quito, ubicada en la Provincia de Pichincha y más específicamente a la zona colonial de esta ciudad, conocida coloquialmente con el nombre de “Quito viejo” o “Quito colonial”; aquí su arquitectura se remonta a estas épocas , y ha servido de inspiración para escritores vanguardistas del siglo XX y en esta oportunidad sirve de inspiración musical para componer melodías en ritmo de pasacalle ecuatoriano por medio del violonchelo y el grupo de instrumentos andinos.

Pieza en ritmo de Pasacalle en tonalidad de Dm con posterior modulación a Cm y con una métrica en 6/8; su instrumentación consta de Violonchelo, Violín, Contrabajo, quena, zampoña, bandolín, guitarra, redoblante y plato suspendido, distribuidos de la siguiente manera en el score:



Ilustración 80, *Distribución del formato instrumental obra “Desde tierras quiteñas”*. Fuente: el presente documento

A continuación se muestra la tabla donde se indica la estructura formal de la obra:

SECCION	COMPÁS	ARMONIA
INTRODUCCION	COMPAS 1-4	Bb-A-A7-Dm
ESTRIBILLO	COMPAS 4-22	Dm-A7-Dm-A7-Dm-Bb-F-Dm-Bb-F-Dm
A	COMPAS 22-70	Dm-Gm-F-Dm-Gm-F-Dm-Bb-F-Bb-D7-Gm-Bb-F-Bb-A7-Dm/F
ESTRIBILLO	COMPAS 70-88	Dm-A7-Dm-A7-Dm-Bb-F-Dm-Bb-F-Dm
B	COMPAS 88-154	Dm-Gm-C7-Fm7-Bb7-Gm7-C7-Am7-D7-Bbm7-E7-Am7-D7-Gm7-Bb-F-E-A7-Dm
INTERLUDIO	COMPAS 155-172	A7-Dm-A7-Dm-F-Dm-Bb-F-Gm-G-G7
A	COMPAS 173-221	Cm-Fm-Eb-Cm-Fm-Eb-Cm-Ab-C7-Fm-Ab-Eb-Ab-G7-Cm/G
ESTRIBILLO	COMPAS 221-238	Cm-G7-Cm-G7-Cm-Ab-Eb-Cm-Ab-Eb-Cm
C	COMPAS 239-270	Eb-Fm-Ab-Cm-Ab-Bb-Eb-G7-Cm/Eb-Ab-Eb-Ab-G7-Cm/Bb
ESTRIBILLO	COMPAS 271-279	Cm-G7-Cm-G7-Cm-Ab-Eb-Cm-Ab-Eb-Cm
CODA	COMPAS 280-290	Cm-G7-Cm-Ab-Eb-Cm-Ab-Eb-Cm-G-Cm

Tabla 6. Estructura formal, obra “Desde tierras quiteñas”

En los primeros 4 compases, aparece la introducción la cual inicia en la superdominante (6to grado) de Re menor, para caer a cadencia autentica terminado así en tónica. Tiene carácter cadencioso y libre debido a los calderones con los que inicia y las notas rápidas que aparecen en el violín, con carácter Allegro.

Ilustración 81, *Introducción*, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Seguidamente aparece es Estribillo I, en 1 período de dos frases de 10 compases cada una, inicia en elisión con la sección anterior. La melodía principal de este estribillo se rota entre Violonchelo, Zampoña, Quena y violín, la armonía de esta sección se desarrolla sobre la tónica, esta sobre un carácter Allegro y los instrumentos ritmo-armónicos establecen el ritmo de pasacalle.

Ilustración 82, *Estribillo*, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Enseguida la sección A se constituye por dos subsecciones (*a* y *b*), la primera subsección *a* es 1 frase de 8 compases, en la cual la melodía principal es presentada por el Violonchelo en su registro medio – agudo, sobre un acompañamiento ritmo-armónico, arranca en elisión con el estribillo I y toda la sección se desarrolla sobre tónica y en carácter Allegro, final masculino. (Ilustración 82)

Ilustración 83, Sección A, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

La sección *b* es 1 periodo de 2 frases, una de 8 compases y otra de 9 compases, la melodía principal sigue en el Violonchelo en su registro medio, con posterior acompañamiento monofónico del bandolín. Toda la sección se desarrolla sobre el 6to grado.

Ilustración 84, Segunda frase, sección A, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Posteriormente aparece re-exposición de *a* y *b*, con las mismas características en ambas secciones, pero en esta ocasión la melodía principal pasa a ser interpretada por la Quena y el aparece en el Cello un ostinato ritmo-armónico sobre tónica.

El estribillo II tendrá las mismas características de Estribillo I, pero en esta ocasión la melodía principal solo es interpretada por quena y Zampoña.

La sección B, la conforman también dos sub-secciones (*b* y *re-exposición de a'*). La sección *b* tiene un inicio acéfalo, se constituye por 1 periodo de 2 frases, una de 8 compases y otra de 10 compases. La melodía principal se desarrolla en el registro medio del Cello, se destaca la utilización de las dobles cuerdas. La estructura armónica se constituye en variaciones y re armonización de un círculo de acordes cuartales, tiene un final masculino. (Ilustración 85)

Ilustración 85, Sección B, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Seguidamente aparece repetición idéntica de *a'*, se destaca la contramelodía que aparece en el Zampoña en la segunda frase del periodo. Tanto *b* como *a'* se repiten.

Aparece un interludio en el cual se desarrolla un solo de redoblante que esta sobre la estructura armónica de la sección A- a'. Para finalizar esta sección, el 4to grado pasa a ser mayor para convertirse en dominante de la tonalidad siguiente (Do Menor) a través de cadencia autentica. Posteriormente hay una repetición idéntica de A y Estribillo en la nueva tonalidad (Do menor)

La sección C tiene un inicio tético, se constituye por 1 periodo de 2 frases de 8 compases cada una. La melodía principal es presentada en el registro medio agudo del Cello, juego polifónico del Zampoña en la segunda frase. Ostinato ritmo-armónico de la guitarra y bandolín. Toda la sección se desarrolla en la relativa mayor de la nueva tonalidad (Mi bemol mayor), tiene un final masculino. (Ilustración 86)

Ilustración 86, Sección C, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Se re-expone a' esta sección mantiene la melodía principal en Cello, pero aparecen un interesante ostinato entre el zampoña y la quena y una segunda voz en el zampoña en la segunda frase, esto se realiza para retomar la métrica de 2/4. (Ilustración 87)



Ilustración 87, Sección C, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Aparece nuevamente estribillo en Cm, seguido de la CODA, en la que se destaca la textura monofónica entre Violonchelo, Quena, Zampoña y Violín, así como el marcado ritmo de pasacalle. Termina en la nueva tonalidad (Do Menor). (Ilustración 88)

Ilustración 88, CODA, obra “Desde tierras quiteñas”. Fuente: el presente documento

Aires de mi tierra

Carlos Armando Hidrobo nace en el cantón Cotacachi en 1922 y fallece en Quito en 1984, hijo del guitarrista Homero Hidrobo, a los 13 años empieza el camino de la música interpretando

instrumentos como el violín, la guitarra, bandolín, el tambor, la trompeta, fue integrante y posteriormente director de la estudiantina Santa Cecilia. Para el año 1943 ingresa a estudiar por tres años en el Conservatorio de Música de Quito donde aprendió a interpretar instrumentos como el violonchelo y la trompeta, fue director del conjunto Cotacachi y de la banda civil de Imbabura, posteriormente fue nombrado docente de canto en el colegio Abelardo Moncayo, ubicado en el cantón Atutahi. (Cabezas, 2022)

El albazo Aires de mi tierra fue compuesto en 1937 dedicado a Cotacachi, la tierra natal del compositor, cuando este formaba parte de la banda de su pueblo a los 15 años, creada a partir del silbido, memorizando así el tema y al poco tiempo de aprender la escritura musical paso esa melodía al pentagrama.

El arreglo para violonchelo y grupo de instrumentos andinos del albazo Aires de mi tierra se inspira al igual que el compositor en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura pero específicamente como un homenaje desde las melodías interpretadas en el violonchelo a la elevación prominente de los andes ecuatorianos que lleva el nombre de Mama Cotacachi (o también llamada Mama *Cutacachi*) por su importancia en ser la mayor fuente proveedora de agua, así como la riqueza en la vegetación de plantas medicinales y plantas silvestres nativas de la región.

Pieza en ritmo de Albazo en tonalidad de Dm con posterior modulación a Cm y con una métrica en 6/8; su instrumentación consta de Violonchelo, Violín, Contrabajo, Quena en Fa, Zampoñas (2), Bandolín, Guitarra, Plato, redoblante y Bombo, distribuidos de la siguiente manera en el score:



Ilustración 89, *Distribución del formato musical en el score. obra “Aires de mi tierra”.* Fuente: el presente documento.

En la siguiente tabla se establece el formato estructural de la presente obra:

SECCIÓN	SUB-SECCIÓN	COMPÁS	ARMONIA
	INTRODUCCION	COMPAS 1-9	Dm-Bb-Gm-Dm-A7-Dm
A	a	COMPAS 10-17	Dm-Bb-Gm-Bb-Gm-Bb
	b	COMPAS 18-33	Gm-F-Dm-F-Dm-F-A7-Dm/F-Gm7/D-F-Gm7/D-F-A7-Dm
	INTERLUDIO	COMPAS 34-48	A7-Dm-A7-Dm-F-Gm
	a'	COMPAS 49-56	F-Am-Bb-Gm-Bb-Am
	b'	COMPAS 57-73	Dm-F-Dm-F-A7-Dm/F-Gm7-F-G-A7-Dm-A7-Dm
INTERLUDIO		COMPAS 74-82	Dm-G-G7
B	INTRODUCCION	COMPAS 83-90	Cm
	a	COMPAS 91-98	Cm-Ab-Fm-Cm-Ab-Fm-Cm
	b	COMPAS 99-114	Fm-Eb-Cm-Eb-Cm-Eb-G-Dbmaj7-Cm
INTERLUDIO		COMPAS 115-123	Cm
A		COMPAS 124-186	Toda esta sección es una repetición idéntica de la primera sección a.
CODA		COMPAS 187-195	Dm-C-F-Bb-E-A7-Dm-A7-Dm

Tabla 7, *Estructura formal. Obra “Aires de mi tierra”*

En los primeros 8 compases se presenta la introducción en 1 período de 8 compases. Inicia en tónica y se conduce por medio del sexto grado para finalizar en cadencia plagal, se expone el *ostinato* característico que se utilizará en la introducción, interludios y codas.



Ilustración 90, *Melodía de introducción. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.*

A partir del compás 10 en la sección **a**, el violonchelo expone el tema principal en su registro medio, en 1 período de dos frases de 4 compases cada una, mientras la guitarra, el bandolín y el bajo establecen el ritmo de albazo.

A complex musical score for Section a, starting at measure 10. It features multiple staves for different instruments: Cello (bass clef), Quena en F (treble clef), Zampoña 1 and 2 (treble clef), Bandolin (treble clef), Guitarra (treble clef), Plato (bass clef), Radoblanche (bass clef), Bombo (bass clef), Violin (treble clef), and Contrabajo (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f', 'mf', 'p', and 'pp'. There are also some text annotations like 'Ritmo de Albazo' and 'pizz.'.

Ilustración 91, *Sección a. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.*

Ya en la sección **b**, (compás 18) hay un desarrollo del nuevo motivo con polifonía entre Cello y Quena sobre el ostinato rítmico y posterior homofonía sobre la armonía de la tónica,

Ilustración 92, Parte b. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.

Posteriormente aparece el desarrollo del tema de la introducción, que ahora se presenta como interludio de la sección A, sobre la armonía de dominante y 3er grado, aparece una repetición idéntica de “a” pero con inclusión de ostinato armónico en bandolín, así misma repetición idéntica de “b”, pero esta vez, el desarrollo polifónico será entre Cello y Violín.

El *Interludio* se presenta en 1 período de 9 compases que inicia en tónica y se conduce tomando el IV como dominante de la nueva tonalidad (Do Menor) a través de cadencia auténtica. Nuevamente se presenta el ostinato característico de la introducción en interludio cambiando de instrumentos por cada compás esta ocasión.

La sección B, comienza con acordes de tónica en Violonchelo, en la segunda frase del periodo aparece un ostinato ritmo-armónico en cuerdas pulsadas y percusión, el cual se ejecuta golpeando sobre el puente ejecutando los acordes y que se repetirá durante toda la sección; toda

la introducción de B se mueve en tónica y está en una nueva indicación de Adagio para desarrollar la sección en ritmo de danzante ecuatoriano. (Ilustración 93)

Ilustración 93, Sección B. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.

Toda esta sección **B** se desarrolla mediante ampliación melódica sobre la melodía de “a” y “b” de la sección **A**, como una forma en que se adapta la melodía en este nuevo ritmo presentado en la obra y se desenvuelve sobre el ostinato ritmo-armónico presentado en la introducción de esta sección. El movimiento armónico es similar en cuanto al manejo de los grados de la tonalidad.

Ilustración 94, Frase sección B. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.

El interludio de esta sección se constituye también en una ampliación melódica de la introducción e interludio de la Sección A, y se desenvuelve sobre el mismo ostinato ritmo-armónico y que se interpreta entre el violonchelo y la zampoña 1, mientras zampoña 2 apoya con notas de tónica cada dos compases

The image shows a musical score for three instruments: Cello, Zampoña 1, and Zampoña 2. The score is for measures 116 to 119. The Cello part is in bass clef and features a melodic line with accents and slurs. Zampoña 1 is in treble clef and plays a rhythmic accompaniment marked 'mf'. Zampoña 2 is in treble clef and plays a supporting line marked 'mp'. The key signature has one flat (B-flat).

Ilustración 95, *Ultima frase de interludio*. obra “Aires de mi tierra”. Fuente: el presente documento.

Esta sección anterior se finaliza con un calderón y seguidamente aparece re-exposición idéntica de la primera sección A volviendo a la tonalidad inicial. La CODA final que se constituye por una melodía, que proviene de el motivo principal de introducción e interludio y que tiene un desarrollo en cuanto a registro al moverse por el juego armónico i-III-II-V-i finalizando con cadencia auténtica. (Ilustración 94)

Ilustración 96, CODA. obra “Aires de mi tierra” Compás 187-195. Fuente: el presente documento.

Dedicado a Peguche

La Reserva Cascada de Peguche, ubicada cerca a Otavalo en la Provincia de Imbabura, es considerada una zona para la purificación y para la realización de rituales andinos. La compositora como el título de la obra lo expone, dedica este sanjuanito a la Cascada de Peguche tras su experiencia espiritual en este lugar, donde se puede sentir la conexión con la madre tierra y la purificación que las aguas de esta cascada brinda a quienes visitan el lugar lleno de historia, costumbres y tradiciones.

Dedicado a Peguche, es una pieza en ritmo de sanjuanito, en métrica de 2/4, que se desarrolla en tonalidad de Em: su instrumentación consta de violonchelo como instrumento protagonista, quena, zampoña, bandolín ecuatoriano, guitarra, violín, contrabajo, bombo andino y plato suspendido, estos instrumentos se han distribuido en el score de la siguiente manera:

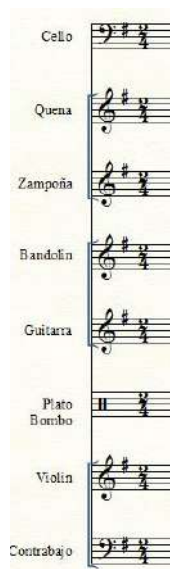


Ilustración 97, *Distribución del formato instrumental obra “Dedicado a Peguche”*. Fuente: el presente documento.

Respecto a la estructura formal de la obra, se encuentra de manera macro, en forma binaria compuesta como se muestra en la siguiente tabla en la tabla:

SECCIÓN	SUB-SECCIÓN	COMPÁS	ARMONIA
INTRODUCCIÓN		COMPÁS 1-4	Em-C-F#-B7
A	ESTRIBILLO	COMPÁS 5-21	Em-G-Em-Bm
	a	COMPÁS 21-40	Bm-Em-G-D-Em-G-D-Em-D-Bm-Am-G-Em
	ESTRIBILLO	COMPÁS 40-48	Em-G-Em-Bm
	a	COMPÁS 48-67	Bm-Em-G-D-Em-G-D-Em-D-Bm-Am-G-Em
INTERLUDIO		COMPÁS 68-91	Contrapunto a dos voces
B	b	COMPÁS 92-111	C-D-C-Bm-C-F-Bb-Em-D-Bm-Am-G-Em
	ESTRIBILLO	COMPÁS 111-119	Em-G-Em-Bm
	b	COMPÁS 120-139	C-D-C-Bm-C-F-Bb-Em-D-Bm-Am-G-Em
	ESTRIBILLO	COMPÁS 139-147	Em-G-Em-Bm
	a	COMPÁS 147-165	Bm-Em-G-D-Em-G-D-Em-D-Bm-Am-G-Em
CODA		COMPÁS 166-183	Em-G-Em-G-Em-B7-Em

Tabla 8, *Estructura formal. Obra “Dedicado a Peguche”*

La obra comienza con cuatro compases de introducción lenta, compuesta por notas largas (fundamentales de la progresión armónica presente) a cargo del cello, bandolín (en trémolo) y contrabajo, con la compañía de arpeggios realizados por la guitarra y una respuesta melódica, también arpegiada, del violín. La secuencia armónica de esta sección es i - VI - V/V - V, lo que configura una semicadencia auténtica, resolviendo al acorde de B7. Luego, surge el tema principal de la obra, que para el análisis se denominará **estribillo**, el cual comienza en el segundo tiempo del compás 5, y se caracteriza por tener, como notas que lo componen, sonidos propios de la escala pentatónica de Mi menor:

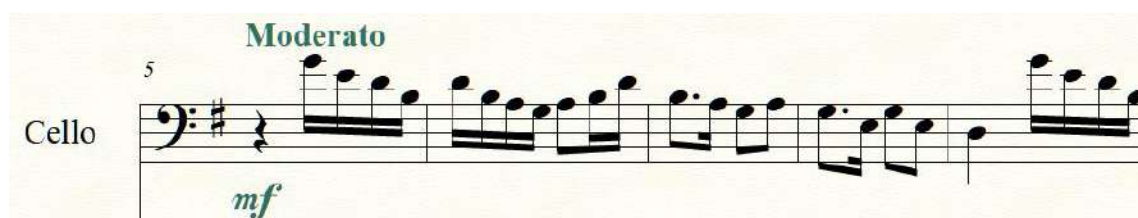


Ilustración 98, Tema estribillo. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 5-9, Fuente: el presente documento

Este **estribillo** es interpretado por el cello y la quena, acompañado por el contrabajo en pizzicato, y desde el compás 14 se unen a él el bandolín y la guitarra en el esquema ritmo-armónico del sanjuanito, en la progresión armónica de III - i - v: (Ilustraciones 99)

13

Cello

f

Zampoña

Quena

mf

Ritmo de sanjuanito

G

E m

E m

B m

Bandolin

mf

Guitarra

mf

Violin

mf

arco

Contrabajo

mf

Ilustración 99, *Entrada instrumental*. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compás: 13-17, Fuente: el presente documento.

En el compás 21 aparece la frase melódica **b**, que se caracteriza por ser diatónica en Mi menor (con una ligera desviación al modo dórico de Mi en compás 23), sonidos que se adaptan a la nueva progresión armónica. Esta frase es acompañada de la guitarra en acordes, el bandolín en arpeggios y el bajo con una temática contrapuntística con respecto al tema principal, interpretado por el cello. Desde el compás 30 se escucha un material temático diferente, **c**, el cual tiene una secuencia tanto melódica como armónica. Este tema es tocado por el cello y acompañado por la zampoña, quien hace una contramelodía.

En el segundo tiempo del compás 42 se retorna al tema **a** en el cello. Luego suena el tema **b** con acompañamiento del bombo y la contramelodía en forma de arpeggios en la quena y,

posteriormente, el tema **c** exactamente como ya se había interpretado. Esta primera parte de la obra (**a-b-c-a-b-c**) finaliza en el compás 67, donde se da lugar a un puente, interpretado por la guitarra y el cello a manera de contrapunto imitativo, que incluso da la impresión de tener un tipo de sujeto y contrasujeto, elementos compositivos característicos del periodo barroco de la música académica:



Ilustración 100, *Contrapunto imitativo*. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 68-75, Fuente: el presente documento

Esta sección finaliza en un calderón, ubicado en el compás 91. Todos los instrumentos, salvo la quena, suenan en la segunda sección de la obra, la cual empieza en el compás 92 con un tema tético **d** interpretado por el cello, el cual incorpora notas dobles, y la zampoña va haciendo notas que coinciden con el pulso de la obra; la guitarra, el bandolín y el violín van haciendo acordes, el bajo en su línea melódica y el bombo marcando el aire rítmico de danza típico del sanjuanito. Esta sección está marcada en un tempo *moderato*, tal como la primera parte de la obra. Resulta interesante la progresión armónica de esta sección, especialmente la que se da entre los compases 96 y 100 (C-F-Bb-Em) y la relación tritón al que se usó para llegar nuevamente al acorde de tónica (Bb-Em). En el compás 101 suena el tema **c**, donde el bandolín se encarga de hacer una contramelodía; y en compás 111 se vuelve al tema **aa** cargo de cello, quena y bandolín, mientras que la guitarra y el contrabajo realizan el acompañamiento a la melodía: (Ilustración 4)

The image shows a musical score for measures 111-115. The instruments listed are Cello, Zampoña, Quena, Bandolin, Guitarra, Violin, and Contrabajo. The Cello and Quena have a melodic line starting with a triplet. The Bandolin and Guitarra have a rhythmic accompaniment. The Contrabajo has a bass line. The Zampoña and Violin are silent. The score is marked with dynamics like *f*, *mf*, and *arco*. The key signature is one sharp (F#).

Ilustración 101, Retorno a tema a Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 111-115, Fuente: el presente documento

Se interpreta nuevamente el tema **d** en el compás 120, esta vez en pizzicato y al tema **cen** en el compás 129. Se da lugar a un pequeño corte en el compás 139 para, nuevamente, interpretar el tema **a**. En este punto se da por terminada la segunda sección de la obra. En el final de Dedicado a Peguche se escucha el tema **a** en el cello y la quena (segundo tiempo del compás 139), luego el tema **b** (en compás 148) y el tema **c** (en compás 156). Esta configuración temática de materiales musicales hacen concluir que la obra tiene una forma binaria simple re-expositiva. En el compás 166 empieza la coda de la obra, donde el papel protagónico lo asume la guitarra, mientras el cello la acompaña con notas largas y los vientos andinos con notas cortas (rítmicas) a contratiempo: (Ilustración 102)

Ilustración 102, CODA. Obra: “Dedicado a Peguche”, Compas: 166-170, Fuente: el presente documento

Para, finalmente, concluir con un último paso por el tema principal de la obra (desde el compás 174) y un corte final sobre el compás 183.

SURCHELLO –Suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos.

Suite de cuatro sonsureños que como su nombre lo indica es compuesta para formato de dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos como acompañantes, esta suite aborda el concepto personal de la compositora en el que rinde homenaje a Nariño y ve en esta obra plasmado todo lo que le ha formado su identidad como nariñense a lo largo de su vida. Esta Suite se presenta con una introducción y 4 movimientos, en la que cada uno representa un símbolo característico de la zona andina del departamento de Nariño, organizados de la siguiente manera:

Introducción: *Retorno* (Lento)

1. *A las Lajas* (Adagio)

2. *Andes de Nariño* (Moderato)

3. *Sur de mitos y leyendas* (Adagio-moderato)

4. *Nariño y su Valle de Atríz* (Allegretto)

La distribución escogida del formato instrumental de la obra SURCHELLO se estableció de la siguiente manera:



Ilustración 103, *Distribución del formato instrumental de obra "SURCHELLO". Fuente: el presente documento.*

Introducción: Retorno

De acuerdo a la compositora denomina *Retorno* a esta introducción como un reencuentro con las raíces musicales que han sido influencia para su identidad musical, la conexión con la naturaleza de Nariño y como por medio del violonchelo después de años de interpretación de repertorio

europeo, en esta oportunidad toma como el retornar a los sonidos inspirados en su departamento de origen. *“Retorno, el inicio de un viaje musical andino nariñense”*

Esta introducción es escrita en tempo lento en tonalidad de Em donde inicialmente se crea una atmosfera de naturaleza en el calderón del compás 1 con el palo de lluvia y las chajchas, que se mantienen a la largo de la introducción, en el compas 2 entra la zampoña con tocando la nota E en dinámica pianísimo para reforzar los efectos de la percusión al igual que la quena en el compas 5 con las notas E, B, E ; la guitarra ejecuta con acompañamiento en arpegios a forma de ostinato en las funciones i-i7add9 y a partir del compas 18 realiza una armonía entono a los siguientes acordes C, C9, Fmaj7, F9, Bm7, Bm9 y resuelve a Em en el compás 30 hasta el compas 37 donde finaliza la introducción, la melodía entra en el compas 10 en el cello 1 desde el registro agudo del instrumento, esta melodía presenta una frase de cuatro compases que se repite una cuarta por debajo conservando la dirección melódica, en adelante presenta cinco frases de cuatro compases en función a la armonía que se presenta, finalizando las dos últimas frases con un arpegio descendente de Em. (Ilustración 104, ilustración 105 e ilustración 106.)

INTRO Racmo
Largo

Ilustración 104, Introducción obra “SURCHELLO” compás 1 - 10. Fuente: el presente documento.

Frase Frase

Ilustración 105, Introducción obra “SURCHELLO” compás 10 -21. Fuente: el presente documento.

Arpeggio descendente de

Ilustración 106, Introducción obra “SURCHELLO” compás 22-37. Fuente: el presente documento.

A las Lajas

Primer movimiento de la Suite *SURCHELLO*, en el que se rinde un homenaje desde las melodías interpretadas por los violonchelos a ese lugar relevante surgido del abismo y que se ha convertido en un símbolo teológico representativo del departamento de Nariño, en el que se encuentra la virgen del Rosario de las Lajas, a quien creyentes encomiendan sus peticiones con fervor y fe, los cuales en agradecimiento por todos los favores recibidos realizan ofrendas a esta virgen. Este movimiento en particular la compositora lo dedica a su abuela materna quien era fiel creyente de la que ella llamaba en vida “La mamita de las Lajas”.

Este movimiento es un sonsureño en tempo Adagio y tonalidad de Em, su instrumentación la conforman, dos violonchelos que llevan la melodía principal, zampoña y quena en G que hacen contra melodías y notas de apoyo a la armonía, la guitarra llevando la parte armónica de la pieza, violín acompañando algunas melodías principales y contrabajo como base armónica en ritmo de sonsureño. La obra se divide en estribillo que se ejecuta en el inicio de la pieza y en medio de la parte A, parte B y A'. Su estructura formal es ternaria simple.

La siguiente tabla muestra la estructura de la obra:

SECCION	COMPÁS	ARMONIA
INTRODUCCIÓN	COMPÁS 38-41	Em-Em7-Em-G#-Em.
ESTRIBILLO	COMPAS 42-49	Em-Em7-Em-Em7-G-F#-Em
A	COMPAS 50-65	C-G-Em-G-B/F#-Em-G.
ESTRIBILLO	COMPAS 66-73	Em-G-F#-Em
B	COMPAS 74-91	G-D-G-C-Em-Am-B-B7-Em-D.
ESTRIBILLO	COMPAS 92-99	Em-G-F#-Em
A'	COMPAS 100-115	C-G-Em-G-B/F#-Em-G
PUENTE	COMPAS 116-121	B7-Em-B7/D#-E-E-E7-Am-Dm-Bb7.

Tabla 9, Estructura formal, primer movimiento, obra “*SURCHELLO*”

Para iniciar este movimiento la guitarra ejecuta una frase de cuatro compases como introducción que posteriormente se presenta en los violonchelos como estribillo, ejecutado primero por el cello 1, concluyendo la frase de 4 compases con dobles cuerdas en tónica y el cello2 concluyendo la frase en dobles cuerdas con las funciones armónicas III-II-i, formando entre las melodías de los dos violonchelos la sección de estribillo de 8 compases, por su parte la guitarra en la entrada del violonchelo interpreta los acordes en ritmo de blancas con punto en funciones i y i7 concluyendo esta primera parte apoyando a los acordes que realiza el cello 2 en G-F#-Em, por otra parte el contrabajo es la base armónica en ritmo de son sureño, el violín lleva el pulso tocando en pizzicato el primer y quinto grado de la tonalidad y la percusión llevando el pulso en la campana del plato suspendido. (Ilustración 107)

The musical score is for the piece "ALAS LAJAS" in Adagio. It features ten staves: Cello I, Cello II, Quena, Zampoña 1, Zampoña 2, Zampoña 3, Tiple, Guitarra, Violín, and a Percussion section (Plato, Radoblanche, Aro, Bombo, Contrabajo). The score shows the introduction and the first 8 measures of the chorus. The guitar plays a four-measure introduction. The cellos play a four-measure phrase. The quena and zampoñas play a four-measure phrase. The tiple plays a four-measure phrase. The violin plays a four-measure phrase. The percussion section plays a four-measure phrase. The contrabass plays a four-measure phrase. The score is written in G major and 4/4 time. The tempo is Adagio. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Ilustración 107, Primer movimiento, introducción y estribillo. obra "SURCHELLO" compás 38-49. Fuente: el presente documento.

A partir del compas 50 – 65 se presenta la sección **A** dividida en dos periodos identicos en los cuales se utiliza las dinamicas para generar contraste entre estas siendo la primera en forte y la segunda en mezzoforte, melodicamente se presentan dos semifrases en forma de pregunta y respuesta, en la pregunta el violoncello 2 hace notas de apoyo y en la respuesta hace la segunda voz de la melodia principal. Esto es acompalado por la guitarra que ejecuta en ritmo de sonsureño con la siguiente progresion VI-III-i-III-V-i-III, este ultimo acorde se pone como dominante del III para volver a repetir la progresion, en esta repetición termina con funcion V-i-V para dar paso al estribillo que se encuentra en tonica. (Ilustración 108)

The image displays a musical score for measures 50 to 65. The score is written for a large ensemble, including Cello I, Cello II, Clarinet, Flute, Guitar, Violin, Trumpet, Trombone, and Double Bass. The Cello I and II parts are highlighted with red brackets labeled 'Period' and blue brackets labeled 'Frase pregunta' and 'Frase de respuesta'. The guitar part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in G major and 4/4 time.

Ilustración 108, *Primer movimiento, Sección A.*, obra “SURCHELLO” compás 50 - 65. Fuente: el presente documento.

Posterior al estribillo, se presenta la parte **B** en G mayor, dividido en dos periodos de 9 compases cada uno y contrastantes en instrumentación e interpretación ya que presentan la misma progresion armonica y melodia , esta ultima presenta figuraciones sincopadas, escalas, grados

conjuntos y saltos de terceras y cuartas; en el primer periodo la melodía en el cello 1 es acompañada por el pizzicato del cello 2 que dobla la voz del contrabajo y la guitarra lleva la parte armónica haciendo la siguiente progresión III-VII-III-IV-i-iv-V-V7-i-VII, este ultimo acorde como dominante, ya que esto permite dar paso a que se repita nuevamente la progresión y por ende el segundo periodo que para generar contraste se interpreta la melodía en el cello 2 en pizzicato, y el cello 1 la parte del bajo, la armonía es remplazada por el contrabajo y la zampoña que ejecutan blancas con puntillo armando la armonía, esta sección finaliza con una escala cromática descendente que realiza el contrabajo para dar paso nuevamente al estribillo. (

Ilustración 109)

Ilustración 109, *Primer movimiento, Sección B. obra “SURCHELLO” compás 74 - 91. Fuente: el presente documento.*

Luego de presentado el estribillo en los compases 92 a 99, viene la parte A' que se diferencia con la sección A en la inclusión de contramelodías por parte de la zampoña y la quena y ejecución de la melodía principal por el cello 2, conservando los demás componentes en la armonía y el bajo. (Ilustración 110)

Ilustración 110, *Primer movimiento, Sección A'. obra "SURCHELLO" compás 100-115. Fuente: el presente documento.*

En los compases 116 a 121 se presenta un pequeño puente que da final al primer movimiento e inicio al segundo movimiento, donde se toman motivos rítmicos de la melodía del primer movimiento que se ejecutan en esta parte por la el puente, que permite hacer una modulación por medio de la siguiente progresión de acordes B7- Em-B7-E-E7-Am-Dm-Bb7, utilizando el acorde de E7 dominante de Am y reafirmando la nueva tonalidad haciendo i-iv-ii que resuelve en el primer compas de segundo movimiento con i ó Am.

Andes de Nariño

El departamento de Nariño se ha caracterizado por la riqueza natural en sus paisajes con montañas, valles, volcanes, ríos y lagunas que hacen de este lugar un paraíso natural con una gran gama de verdes o como el escritor Aurelio Arturo lo mencionaba en sus escritos Nariño es el verde de todos los colores, en este segundo movimiento de la suite *SURCHELLO* la

inspiración nace de la apreciación de esos paisajes verdes donde los campesinos habitan, trabajan la tierra y forman costumbres que hacen parte de la identidad y tradición de los *Andes de Nariño*.

En la tonalidad de Am se presenta en segundo consueño de la suite en tempo andante en que los violonchelos se presentan como acompañante de la melodía ejecutando la voz del bajo en pizzicato y la melodía principal en esta misma técnica y con arco, ya que esto permite generar contraste entre frases idénticas así como también el juego en pasar la melodía entre los dos cellos a manera de dialogo o pregunta respuesta. Se incluye dentro del formato el tiple como instrumento armónico y melódico.

Por otro lado al presente movimiento lo componen las siguientes partes, estribillo que se ejecuta en medio de cada una de las partes, parte A parte A', parte B, parte B'. Estableciendo entre estas la forma binaria simple

En la tabla que se muestra a continuación se encuentra la estructura de la obra

SECCION	COMPÁS	ARMONIA
ESTRIBILLO	COMPAS 122-129	Am-C-E7-Am-E-Am
A	COMPAS 129-146	Am-C-D-Am-C-F-Dm-F-G-Dm-F-G-E7
ESTRIBILLO	COMPAS 147-154	Am-C-E7-Am-E-Am
A'	COMPAS 154-170	Am-C-D-Am-C-F-Dm-F-G-D-F-DM-E7.
ESTRIBILLO	COMPAS 171-178	Am-C-E7-Am-E-Am
B	COMPAS 179-195	C-G-C-E-AM-E-C-E-G#°
ESTRIBILLO	COMPAS 196-202	Am-C-E7-Am-E-Am
B'	COMPAS 203-218	C-G-C-E-AM-E-C-E-G#°

Tabla 10, Estructura formal, segundo movimiento, obra "SURCHELLO"

La obra comienza con el estribillo que tiene una frase de ocho compases, la cual se re-expondrá en otros momentos de la pieza, la melodía tiene como características que se basa en los acordes de la armonía ejecutada en esta primera exposición por la quena y la zampoña al unisonó mientras la guitarra, el tiple y el contrabajo hacen el acompañamiento armónico junto a los dos violonchelos que en pizzicato apoyan la voz del bajo. (Ilustración 111)

The image shows a musical score for the introduction of the piece "SURCHELLO". The title "ANTES DE NARONCO" is written in red at the top, followed by "Moderato" in black. The score is for a 12-measure section, marked "12.2". The instruments listed on the left are Cello I, Cello II, Quena, Zampoña 1, Zampoña 2, Zampoña 3, Tiple, Guitarra, Violin, Flauto, Redoblante, Aro, Bombo, and Contrabajo. The Cello I and Cello II parts are marked "pizz." (pizzicato). The Quena and Zampoña 1 parts are marked "f" (forte). The Tiple part is marked "9m" (9th measure). The Guitarra part is marked "Am" (A minor) and "E" (E major). The Violin part is marked "12.2". The Flauto part is marked "12.2". The Redoblante, Aro, and Bombo parts are marked "12.2". The Contrabajo part is marked "pizz." (pizzicato). The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Ilustración 111, *Segundo movimiento, Estribillo.* obra "SURCHELLO" compás 112-129. Fuente: el presente documento.

Enseguida la sección A, empieza con anacrusa del compás 123, la componen 2 periodos con dos frases cada uno, en el que la melodía se caracteriza por realizarse con grados conjuntos y un solo salto de acuerdo a la armonía en medio de las dos frases que forman el primer periodo, para el segundo periodo se ejecuta la misma melodía el cello1 pero en Dm y aumentando dos compases de melodía, que armónicamente se utilizan para regresar nuevamente a Am con el estribillo. Para esta sección el tiple realiza apoyos a la armonía en medio de las dos frases que forman un

periodo y que dan efecto de contramelodia: por otro lado también se observa que para sección entra el bombo en ritmo de sonsureño. (Ilustración 112)

Ilustración 112, Segundo movimiento, Sección A. obra “SURCHELLO” compás 129-146. Fuente: el presente documento.

Posterior al estribillo que se presenta la sección A' que tiene como caracteriztica especial la entrada del violin remplazando en el primer periodo al acompañimiento que realizaba el tiple y en el segundo periodo remplazando a la guitarra ya que ejecuta en pizzixato los aacordes de la armonia que se presenta apoyado por el cello 2, por su parte la melodia presenta una variacion en la interpretación ya que en el periodo 2 el cello 2 la ejecuta en pizzcato, creando contraste entre las dos periodos de la sección y presenta un motivo melodico nuevo en los dos ultimos compases de la sección ya que lleva la melodia por un movimiento ascendente que finaliza en un calderon en iv grado como semicadencia plagal; este nuevo motivo es apoyado por el cello2 haciendo una segunda voz. Esto permite dar una pausa al tema para retomar nuevamente al estribillo.

(Ilustración 113)

The image shows a page from a musical score, specifically measures 154 to 170 of the second movement of the work 'SURCHELLO'. The score is written for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are Cello I, Cello II, Flute, Piccolo, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Percussion. The music is in 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered at the top.

Ilustración 113, Segundo movimiento, Sección A', obra "SURCHELLO" compás 154-170. Fuente: el presente documento.

Del compás 171-178 se presenta nuevamente el estribillo pero en esta ocasión la melodía es interpretada por los dos cellos cada uno en una octava diferente; posterior a esto se expone la sección **B**, que como característica de la música popular tradicional de Nariño se desenvuelve en la relativa mayor de la tonalidad principal en este caso esta sección se presenta en C haciendo la siguiente progresión de acordes C-G-C-E-Am-E-Am-E-C-E-G#dim este ultimo acorde siendo préstamo modal de A mayor para resolver a Am en el estribillo. Esta sección cuenta con 3 frases, 2 de ellas conformadas por 5 compases y una frase de 4. La melodía principal es interpretada por el cello 1 y el cello 2 hace segunda voz, como característica especial esta melodía es de carácter rítmico por ende su dirección es rectilínea en las notas de la frase "b" y frase "d", la frase "c" por su parte se desarrolla con grados conjuntos ascendentes y descendentes. Del compas 187-189 se presenta una melodía armada en forma de pregunta respuesta entre los dos cellos creando un efecto similar al paneo. (Ilustración 114)

Ilustración 114, Segundo movimiento, Sección B. obra “SURCHELLO” compás 179-195. Fuente: el presente documento.

A continuación se re-expone el estribillo en el compás 196-202 y da paso a la sección B' que se diferencia de la sección B en el ultimo compás donde se hace un obligado entre los cellos y la guitarra, una escala cromática descendente en bajo y un tremolo en plato suspendido, igualmente se hace un *retardando* en los dos últimos compases para ajustarse al nuevo tempo del tercer movimiento y de esta forma enlazar los dos movimientos; por su parte la armonía de esta sección finaliza con in G#dim que pasa de ser vii#° de Am a iib° de Gm por enarmonía, para dar la entrada al tercer movimiento que se encuentra en esta tonalidad. (Ilustración 115)

Ilustración 115, Segundo movimiento, Sección B'. obra “SURCHELLO” compás 203-218. Fuente: el presente documento.

Sur de mitos y leyendas

En las regiones andinas de Nariño se han gestado a lo largo de los años costumbres y tradiciones que forman parte de la identidad cultural de estas zonas; los mitos y las leyendas son un aspecto que por medio de la oralidad se conserva a través de las generaciones con el fin de dar explicación sobre el origen del universo, la naturaleza entre otros, visto desde la perspectiva cosmogónica de los pueblos indígenas o contar fenómenos paranormales que narraban los abuelos alrededor de la tulpa.

Este tercer movimiento en ritmo de sonsureño y danzante ecuatoriano, este último incluido en el movimiento por la influencia intercultural de este ritmo en Nariño dada la cercanía geográfica, de tal forma que permite darle a esta pieza variedad y contraste con las demás piezas de esta suite. Se presenta en tonalidad de Gm en un tempo adagio en su primera sección y moderato en las otras dos secciones que lo componen, esta pieza se caracteriza por tener secciones contrastantes en tempo e intención ya que esto le da variedad a la obra.

La instrumentación utilizada es la misma presentada en el anterior movimiento y la estructura de esta pieza se muestra en la siguiente tabla:

SECCION	PERIODO	COMPÁS	ARMONIA
INTRODUCCION		COMPAS 219-226	Gm-D7-Gm-D7
A	a	COMPÁS 227-242	Gm-Eb-F-Eb-F-Bb
	b	COMPÁS 243-259	Gm-Cm-Gm-Ab-Gm-Eb-Gm7-F7-Eb-Dm7-D7-D7(b5)-D7
B	c	COMPÁS 260-267	Gm-D7-Gm-D7
	d	COMPÁS 268-276	Bb-C-Bb-F-C-D7
	c	COMPÁS 277-284	Gm-D7-Gm-D7
	d'	COMPÁS 285-301	Bb-C-Bb-F-C-D7-Gm-D7-Gm-F-E7
C	c'	COMPÁS 302-344	Am
PUENTE		COMPÁS 334-338	Am-C-G-B-B7

Tabla 11, *Estructura formal, tercer movimiento, obra "SURCHELLO"*

Comienza la pieza con una pequeña introducción de ocho compases, donde se presenta una melodía que se elabora a partir del arpeggio de tónica, es decir Gm, a manera de arpeggios cortados y acompañado por un bajo, sección realizada por la guitarra y el contrabajo apoya con la nota sol cada dos compases de esta parte y finaliza con una semicadencia (i-V7). (Ilustración 116)



Ilustración 116, Tercer movimiento. Introducción. obra "SURCHELLO" compás 219-226. Fuente: el presente documento.

A partir del compas 227 se expone la sección **A**, la cual se divide en 2 periodos, el primero **a** expone una primera frase con el mismo diseño ritmico- melodico de la introducción de la suite, que se presentara en primer periodo por el cello 1 y en el periodo **b** por el cello 2 en el mismo registro. (Ilustración 117)



Ilustración 117, Tercer movimiento. Primera frase periodo a. obra "SURCHELLO" compás 227-234. Fuente: el presente documento.

Por su parte el cello 2 realiza en esta primera frase, (compás 227-234) un acompañamiento en ostinato con corcheas ejecutando las notas Sol y Re en tecnica de pizzicato, de tal forma que la armonia se encuentra en tonica durante esa frase, la cual es apoyada por rasgueos en Gm; respecto al ritmo se realiza acento en la primera, tercera y quinta corchea de cada compás en el que temporalmente se realiza un cambio auditivo en la metrica, pasando de 6/8 a 3/4 (Ilustración 118)



Ilustración 118, Tercer movimiento. Motivo de acompañamiento. obra "SURCHELLO" Fuente: el presente documento.

A partir del compás 235 entre los cellos se realiza una poliritmia ya que, el cello 1 la melodía va en pulso de negra (3/4) y cello 2 junto a la guitarra acompañan en ritmo binario compuesto con los acordes Eb y F; ya para el compas 239 los violonchelos realizan melodía estilo eco, con motivos en corcheas, realizando pequeñas escalas descendentes de acuerdo a la armonía Eb-F-BbAug, acompañados de rasgueos de la guitarra y tiple en cada cambio de acorde hasta el compas 242 todas las voces llegan a una blanca con punto en BbAug como suspensión para resolver en el siguiente periodo. (Ilustración 119)

Ilustración 119, Tercer movimiento. Frase b. obra "SURCHELLO" Compás 235-242. Fuente: el presente documento.

Para el periodo a' , la primera frase contiene la misma melodía de la frase a ejecutada por el cello 2 pero varia en el acompañamiento, realizado con arpeggios y notas de paso en pizzicato por el cello 1 y con la misma progresión armónica, posterior a ello, se presenta una frase c la cual tiene una melodía elaborada a partir de arpeggios acuerdo a la siguiente progresión armónica Eb7-Gm7-F7 – Eb- Dm7-D7(b5)-D7, siendo este último acorde de la sección A que concluye con un calderón a modo de semicadencia. Por su parte el cello 1 realiza un acompañamiento ejecutando en tremolo y en el registro agudo del instrumento la nota fundamental de cada acorde.

(Ilustración 120)



Ilustración 120, Tercer movimiento. Motivo de frase c . obra “SURCHELLO”. Fuente: el presente documento.

Posterior al calderón del compás 259 se da inicio a la sección B del presente movimiento en tempo moderato, esta sección la componen el periodo b , periodo b' y un estribillo que va antes y en medio de los dos periodos. El estribillo conformado por ocho compases muestra la melodía en el cello 2 y doblado por la zampoña, se elabora con saltos largos y utiliza todos los grados de la escala de Gm armónico a lo largo de esta parte, utilizando saltos de octava, tercera, quinta y grados conjuntos. (Ilustración 121)



Ilustración 121, Tercer movimiento. Melodía estribillo sección B. obra “SURCHELLO”. Compas 260-267. Fuente: el presente documento.

El acompañamiento ritmo-armónico, lo realizan en esta parte el tiple, la guitarra, el contrabajo y el bombo andino en ritmo de sonsureño finalizando con una semicadencia, para posteriormente resolver al VI como tónica secundaria en el periodo **b** desde el compás 268, en el que, la melodía es interpretada por el cello 2 en amalgama de 3/4 - 6/8 como es característico en el sonsureño. El acompañamiento rítmico lo realiza el bombo en ritmo de sonsureño y la armonía en el tiple en este mismo ritmo y con apoyo de la guitarra en medio de frases con un rasgueo del acorde correspondiente. La armonía de este periodo se desenvuelve en región de Bb y realiza una semicadencia que se resuelve al retomar el estribillo en el compas 277. (Ilustración 122)

Ilustración 122, Tercer movimiento. Periodo b, seccion B. obra “SURCHELLO”. Compas 268-276. Fuente: el presente documento.

Posteriormente se presenta el estribillo en el compás 277 añadiendo un acompañamiento rítmico con la quena y el violin en la nota G en las partes de armonia en tónica y las notas D y F# en los compases de dominante. Prosigue en el compás 285 el periodo b', donde se ejecuta la melodía del periodo b una octava arriba e interpretada por el cello 1, por su parte el cello 2 a manera de contra melodía con las notas de los acordes que se van presentando, de la misma manera la instrumentacion de acompañamiento se conserva igual al anterior periodo.

A partir del compas 294 se presenta un material melodico basado en la introducción a manera de estribillo donde los 2 cellos arman la linea melodica a partir de pregunta y respuesta de motivos que conforman la frase (Ilustración 123)



Ilustración 123, Tercer movimiento Motivos que forman la melodia..Estribillo 2, seccion B. obra “SURCHELLO”. Compas 294-301. Fuente: el presente documento.

Enseguida se inicia desde el compás 302, la sección C, en ritmo de danzante ecuatorino en el que se modula a Am por medio de un acorde en común entre las tonalidades (Fa) y con indicación de tempo *meno mosso*, que genera un fuerte contraste entre las secciones anteriores, así mismo con la instrumentación ya que se ejecuta con el bombo, las chajchas y plato suspendido en la percusión y la melodía a tres zampoñas en forma de canon en la primera parte y posteriormente una nueva melodía ejecutada al unisono. Enpieza esta seccion con 4 compases solo el bombo y las chajchas; La melodía ejecutada en el canon es una adaptación del estribillo de la sección B al ritmo de danzante durante los compases 306-329. (Ilustración 124)



Ilustración 124, Tercer movimiento Melodia principal de la seccion C. obra “SURCHELLO”. Compas 306-313. Fuente: el presente documento.

A continuacion de compas 330-344 como se mencionó anteriormente se ejecuta una melodia nueva al unisono que concluye armonicamente con una cadencia autentica (i-V-i) donde empieza un pequeño puente une al tercer y el cuarto movimiento de la obra. Para este se utiliza una dominante secundaria, en este caso la dominante de Mi mayor, osea Si7 para resolver en el cuarto movimiento en Em. Se ejecuta en este puente una melodia en el tiple basada en motivos del canon, acompañada armonicamente por el contrabajo, el cello 1 y violin, estos dos ultimos ejecutando al unisono notas de los acordes que se presentan en este en tremolo. La percusion por su parte ejecuta el ritmo de sonsureño con un crescendo para dar entrada al ultimo movimiento de la suite. (Ilustración 125)

Ilustración 125, Puente entre tercer y cuarto movimiento. obra "SURCHELLO". Compás 344-348. Fuente: el presente documento.

Nariño y su valle de Atriz

Se concluye esta suite rindiendo homenaje a la cultura andina nariñense y a su ciudad capital, Pasto, conocida como Valle de Atriz, cuna de grandes artistas y lugar donde se realizan las más

grandes fiestas del sur occidente colombiano, el Carnaval de Negros y Blancos nombrado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, donde año tras año se muestra el potencial artístico de los Nariñenses en su máxima expresión y demuestra a propios y turistas la riqueza cultural no solo de la ciudad de Pasto, sino de todo el departamento de Nariño. Esta pieza en específico la compositora lo dedica a sus padres y a su labor destacada como artistas en el carnaval, del cual ellos la han hecho participe desde temprana edad, sirviendo esto como fuente inspiradora para la composición de esta pieza.

Nariño y su valle de Atriz es el cuarto y último movimiento de la Suite *SURCHELLO*, esta pieza se encuentra con una métrica de 6/8 en ritmo de sonsureño, tonalidad de Em y tempo allegretto, con una configuración instrumental conformada por dos violonchelos que ejecutan las líneas melódicas y acompañamiento de quena, zampoña, tiple, guitarra, contrabajo bombo andino, plato suspendido y redoblante, este ultimo incluido para la presente pieza como una forma de evocar al formato instrumental de las murgas del Carnaval de Negros y Blancos, de la misma manera se usa como elemento particular de este movimiento, una sección de percusión, la cual es ejecutada por los violonchelos en la caja de resonancia, demostrando la versatilidad del instrumento dentro de este tipo de repertorio.

Esta pieza consta de tres secciones, interludio, un estribillo que se ejecuta en medio de las secciones y que al final de la pieza se toma como coda. La forma estructural se basa en la forma rondó con una variación, ya que al finalizar no re-expone la sección A sino que realiza una coda como se muestra en la siguiente tabla:

SECCION	COMPÁS	ARMONIA
ESTRIBILLO	COMPAS 349-356	Em-B-Em
A	COMPAS 357-380	C-G-Em-G-B7-Em-C-B-Em(F#°/F7)
ESTRIBILLO	COMPAS 381-388	Em-B-Em
B	COMPAS 389-420	C-G-C-D-G-Bm-Em-D-G-Bm-Em-B
INTERLUDIO	COMPAS 421-436	Em-B-Em
A	COMPAS 437-460	C-G-Em-G-B7-Em-C-B-Em
ESTRIBILLO	COMPAS 461-468	Em-B-Em
C	COMPAS 469-501	E6-Am9-Fmaj7(#4) Am-Bm-Em
CODA	COMPAS 502-518	Em-B-Em-B-Em-B7-Em

Tabla 12, Estructura formal, cuarto movimiento, obra “SURCHELLO”

En los primeros ocho compases de esta pieza los dos cellos y la zampoña al unísono presentan el estribillo de la pieza que se mostrara posteriormente en medio de las secciones. La idea melódica de este estribillo surge a partir de una variación del estribillo del segundo movimiento, donde para la presente pieza se duplico notas, se aumento notas de paso, se realizó saltos más cortos en algunos motivos y se pasó a tonalidad de Em, de tal forma que se re-elaborara respecto a la idea de base. (Ilustración 126)

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Cello II', is titled 'Estribillo segundo movimiento' and shows a melodic line with various notes and rests. The bottom staff, labeled 'Cello I', is titled 'Estribillo cuarto movimiento' and shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Both staves are in the key of E minor, as indicated by the one sharp (F#) in the key signature.

Ilustración 126, Estribillo segundo y cuarto movimiento. Obra “SURCHELLO”. Fuente: el presente documento.

Este estribillo es acompañado por la guitarra, tiple ejecutando la armonia en ritmo de sonsureño, apoyado por dobles cuerdas en pizzicato del violin con celulas ritmicas en 6/8 y el contrabajo

bajo con la base armonica, esta seccion se desarrola en tonica, es decir en Em con la progresion i-V-i-V-i y el bombo acompañando rímicamente en ritmo con algunas variaciones y durante toda la pieza. Después de esto, se muestra el tema o sección A dividida en dos periodos similares, que se diferencian por las modificaciones en la distribución de las voces, que se dan en la primera frase, ya que, en el periodo *a*, la melodía la tiene el cello 1, acompañado de una contramelodía en el cello 2, la armonía en la primera frase lo realiza en arpeggios el tiple (Ilustración 127)

Ilustración 127, Cuarto movimiento, Primera frase sección A. Obra "SURCHELLO" Compás 357-360. Fuente: el presente documento.

Enseguida se presentan dos frases iguales melódica y armónicamente, que completan el periodo *a*, en el que, el diseño melódico dibuja un movimiento descendente, primero por grados conjuntos y luego por saltos de tercera, este en las dos frases es acompañado del cello 2 haciendo segunda voz. (Ilustración 128)



Ilustración 128, *Cuarto movimiento. Segunda frase sección A. Obra "SURCHELLO" Compás 361-364. Fuente: el presente documento.*

El acompañamiento de esta melodía y segunda voz la ejecuta la guitarra y el tiple con el rasgueo de sonsureño con la progresión III-V-i en Em, con la base armónica del contrabajo y percusión en el bombo, esta frase se repite en su melodía y progresión armónica a partir del compás 365 donde se modifican aspectos como, la dinámica, se añaden acordes en pizzicato por el violín, se realiza otro ritmo en 6/8 en el acompañamiento armónico, se ejecuta una base rítmica entre el plato suspendido y el bombo, para que de esta forma se genere contraste en estas frases. A partir del compás 369-380 se ejecuta en periodo *b'* de la sección A que se diferencia del anterior periodo solo en la ejecución de la melodía principal, ya que, es interpretada por el cello 2 y conserva los demás aspectos del anterior periodo.

Enseguida del compás 381-388 se retoma el estribillo con el formato del inicio de la pieza, quitando la zampoña y añadiendo una contramelodía en la quena a manera de contrapunto, elaborada a partir de arpeggios y grados conjuntos (Ilustración 129)



Ilustración 129, *Cuarto movimiento. Contramelodía estribillo. Obra "SURCHELLO" Compás 381-388. Fuente: el presente documento.*

Después de esto, en el compás 389 empieza la sección B de la pieza que como es común en el sonsureño, se desarrolla en tonalidad mayor y en este caso se presenta en Do mayor y G mayor,

se compone de dos periodos (**b** y **b'**) con características similares, a cada uno lo conforman 4 frases así: dos frases iguales en forma de pregunta y otras dos frases en forma de frase antecedente y frase consecuente, interpretada por los dos cellos en pizzicato, donde el cello 1 es la melodía principal y el cello 2 realiza la segunda voz. Este diseño melódico se repite igualmente a partir del compás 405 donde se inicia el periodo **b'**, a una octava arriba, interpretada por los mismos instrumentos melódicos con arco y dinámica fuerte, de tal forma que se genere contraste entre estos dos periodos. (Ilustración 130)

Periodo *b*

Frase antecedente



Frase consecuente

Ilustración 130, *Cuarto movimiento. Melodía y segunda voz de sección B. Obra "SURCHELLO". Compás 389-404. Fuente: el presente documento.*

La armonía presentada en esta sección, como se mencionó anteriormente se desarrolla en un primer momento Do mayor con la siguiente progresión VI-III-VI-VII-III-v-i, y en G mayor con la siguiente progresión VII-v-i-V en la respuesta de la frase consecuente en cada uno de los periodos que la componen, terminados en semicadencia, esto es realizado por el tiple y guitarra en ritmo de sonsureño y contrabajo como base armónica, la contramelodía en el periodo **b** lo ejecuta el violín y en el siguiente es remplazado por la quena, para dar otra timbrística al periodo, esta es elaborada con arpeggios y grados conjuntos; la zampoña por su parte en los dos periodos elabora pequeños motivos melódicos en medio de cada frase. (Ilustración 131)

The image displays a musical score for the piece "SURCHELLO". The score is written for multiple instruments: Cello I, Cello II, Oboe, Zampogna I, Tiple, Guiraca, Placa, Redondele, Aco, Bombo, and Contrabajo. The measures shown are from 405 to 420. The Cello parts (I and II) feature a glissando at the end of the section. The other instruments provide a rhythmic and harmonic foundation.

Ilustración 131, Cuarto movimiento. Periodo b' sección B. Obra "SURCHELLO". Compás 405- 420. Fuente: el presente documento.

Esta sección finaliza con un glissando por parte de los dos cellos que da paso a un interludio. Posterior a ello se presenta desde el compás 421, una sección de interludio en el que se conserva la base armonica del estribillo y la voz del contrabajo, y se ejecuta por parte de los dos cellos, una sección rítmica percutiendo motivos en 6/8 y 3/4 en la tapa armonica del instrumento como lo señala la partitura. Esto se compone de 4 compases solo cello 2, otros 4 compases cello 1 y 8 compases los dos cellos juntos percutiendo el mismo esquema rítmico, por su parte el plato suspendido apoya en algunos primeros tiempos de esta sección.(Ilustración 28)

Ilustración 132, Cuarto movimiento. Primera parte del interludio. Obra “SURCHELLO”. Compás 421-436. Fuente: el presente documento.

En el compás 437-460 se retoma la sección A sin ninguna modificación adicional seguido del estribillo en el compás 461 que de la misma manera se presenta igual como se mostro al inicio de la pieza. A continuación se inicia una nueva sección, llamada sección C que genera contraste con lo anteriormente presentado ya que se dan melodías libres por parte de los dos violonchelos a manera de diálogo, debido a que bajo una progresión armónica primero interpreta una melodía el cello 2 y al repetir esa secuencia armónica es el cello 1 que interpreta una melodía totalmente diferente, la única característica común entre estas dos melodías es el registro, ya que los dos cellos utilizan el registro agudo del instrumento.

La instrumentación por su parte en esta sección es reducida ya que solo se encuentra en el acompañamiento arpegiado con la guitarra y notas pegadales en la nota La por parte del violín y el contrabajo que para generar contrastes entre frases pasa de interpretar notas largas a realizar ostinatos en $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ como esencia del patrón rítmico del sonsureño.

En la armonía se presentan acordes con novena, y séptima de tal forma que se da una armonía más elaborada y totalmente contrastante con lo anterior, tomando como nota La como pedal para la realización de esta sección (Ilustración 133)



Ilustración 133, Cuarto movimiento. Progresión armónica Sección C. Obra "SURCHELLO". Fuente: el presente documento.

Para dar final a esta sección se ejecutan los acordes de ii° y $IIb7$ para resolver en Em en el estribillo a partir del compás 502 se toma esta sección como Coda ya que se ejecuta el estribillo dos veces con las mismas características de los anteriores estribillos añadiendo el redoblante con su respectivo ritmo de sonsureño y a partir de la segunda repetición del estribillo se añade el plato suspendido con golpes a contratiempo, que como se describió en un principio evoca a la percusión utilizada por las murgas del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, esta sección da fin a toda la suite SURCHELLO y a su cuarto movimiento con una cadencia auténtica y un calderón con todo el formato ejecutando un tremolo a manera de fanfarria, que igualmente es característica que se usa generalmente en los finales de las piezas que interpretan las murgas de carnaval. (Ilustración 134)

The musical score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are Cello I, Cello II, Quena, Zampoña I, Tiple, Guitarra, Plato, Redoblante, Aro, Bombo, Violin, and Contrabajo. The score spans measures 510 to 518. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, and *fero*. The score is written in a standard musical notation with a common staff for each instrument.

Ilustración 134, Cuarto movimiento. Segunda repetición de estribillo de la Coda. Obra "SURCHELLO". Compases 510- 518. Fuente: el presente documento.

Conclusiones

La realización de las composiciones y arreglos para el recital creativo “Andes de Nariño y Ecuador a través del Violonchelo” implicó aplicar los conocimientos adquiridos a partir del plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, en aspectos como la composición, arreglos, análisis musical y la interpretación del violonchelo, al ser el instrumento protagonista del presente trabajo.

El soporte bibliográfico acerca de las músicas populares tradicionales de las zonas andinas de Nariño y Ecuador contribuyó a ampliar el conocimiento de estos géneros musicales, para apreciarlos con mayor claridad en factores como la historia, influencia y características del aspecto musical, para enriquecer las composiciones y arreglos del presente recital.

Dado el trabajo compositivo se encontró que la relación entre los géneros musicales de la región andina de Ecuador (albazo, danzante, pasacalle, sanjuanito y capishca) y Nariño (sonsurreño) es muy notable en aspectos como el uso de la tonalidad menor, el compás binario compuesto o relacionados, en la mayoría de estas músicas, el uso del estribillo antes y en medio de las secciones, entre otros, lo que manifiesta la influencia musical dada la cercanía geográfica de estas dos regiones.

El análisis morfológico, es una herramienta necesaria en el trabajo compositivo por que permite tener un amplio conocimiento de las obras y realizar ajustes en las composiciones, dado que se ve las piezas desde un punto de vista general y específico, que sirve igualmente para fortalecer el aspecto interpretativo.

La elaboración del presente recital creativo, será una herramienta que permita servir de referencia para quienes quieran abordar el campo de la composición en torno al violonchelo y las músicas populares tradicionales de las zonas andinas de Nariño y Ecuador.

Bibliografía

- Adler Samuel, (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books
- Appendix 2: the motive Disponible en;
https://global.oup.com/us/companion.websites/fdscontent/uscompanion/us/static/companion.websites/9780199347094/PDF/appendix/34_App2_pgA16-A53.pdf
- Arteaga, J. (2021) *El Miranchurito*. [Artículo de opinión]. Pagina 10 – Periódico Digital.
 Recuperado de: <https://pagina10.com/web/el-miranchurito/> [Fecha de consulta, 26 de abril. 2022]
- Banning Peter (1991). *El sanjuanito o sanjuán en Otavalo*, en Ecuador indígena, Quito, Abya-Yala.
- Barrero, Ghezzi f, (2010). “Diseño de una zampoña con tubos de vidrio”. Revista boliviana de física.
- Bastidas España José Menandro, (2011) *Compositores Nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Editorial universitaria – Universidad de Nariño.
- Bastidas Urresty J. (2009). *Son sureño*. Testimonio
- Cabezas, E. (presentador). (2022, enero). *Historia del Albazo Aires de mi Tierra* (Núm.49) [Episodio de pódcast de audio]. En Pasacalle Pódcast, Spreker, Inc. Recuperado de: <https://www.spreker.com/user/11820927/aires-de-mi-tierra>
- Fortune, Nigel & Carter, Tim (2008). “*Monody*”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy.
- Garreston, (1993); citado en estudio investigativo “*proceso pedagógico en la enseñanza de repertorio romántico en el coro comunitario xiú*”. Daniel Steven González Campo Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2018.
- Godoy Aguirre Mario. (2012) *Historia de la música del Ecuador*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Green (1965), citado en artículo “Aspectos del proceso morfológico en la música tonal” Vercesi, Pedro, Wiman, Federico. [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 29.29 (2015). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aspectos-proceso-morfologico-musica.pdf>
 [Fecha de consulta: 20/04/2022].
- Gómez-Vignes, Mario (1988) *Curso de formas*. Cali: Sin datos editoriales [SDE], 1988

- Guerrero Gutiérrez Pablo, (1996) *La música en el Ecuador*, panorámica de las artes musicales. Quito, CONMUSICA
- Latham Alison. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, Fondo de cultura económica.
- Guerrero Segundo (2002). Citado en estudio investigativo de doctorado: “*Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en el alto, Bolivia*”. Néstor Raúl Moncada Landeta. Quito, septiembre de 2015.
- Gustems Josep. (2006). *Atlas básico de la música*. Parramón Ediciones, S.A.
- Alchurrón Rodolfo. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Ricordi Americana S.A.E.C.
- Herrera Enric (1990) *Teoría musical y armonía moderna. Vol. I*. Antony Bosch, Music distribution
- Herrera Enric (1990) *Teoría musical y armonía moderna. Vol. II*. Antony Bosch, Music distribution
- Hugo Riemann (1884). “MusikalischeDynamikundAgogik Leipzig, 1884”.
- Jacob Queen, Wise-geek.com/what-is-chromaticism.htm.
- Mesa Martínez L. (2015). *Luis Enrique Nieto: La música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mullo Sandoval J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Convenio Andrés Bello, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.
- Muñoz Sanz Juan Pablo (1938) *La música ecuatoriana. Biblioteca Nacional del Ecuador “Eugenio Espejo”*
- Nataga. Artesanías de Colombia. COR UNIVERSITARIA SENA. Fundación Social Proyecto Taller Escuela de instrumentos musicales autóctonos. A.A.483 Tel. 640011 FAX 41 640619 (PYME). Tolima. Colombia.
- Guerrero García María Elena, Percusión a la turca: inicios e introducción en la orquesta. (2017). Serrano Coveña Francisco Javier (2008) *Snare drum*. EncyclopediaBritannica. Recuperado 19 abril 2017, de <https://www.britanixa.com/art/snare-drum>.
- Citando en: sonando como 166aribaldi: creación de un manual de técnicas de grabación de redoblante, basando en el análisis técnico del álbum Tower of Power de la banda del mismo nombre.
- Olmo Domínguez J. (2009). *Los aspectos fundamentales que definen a la música popular tradicional*. Temas para la educación. Federación de enseñanza de CC. OO de Andalucía.

Ortiz Gutiérrez Ingrid Lorena (2015) Sol andino festivo en el siglo XXI “Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo”. Universidad Pedagógica Nacional.

Robert Hutchinson. “[Music Theory for the 21st-Century Classroom](https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/PeriodForm.html)”. Disponible en:

<https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/PeriodForm.html>.

Randel, Don Michael (2003): *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press

LearnMusicTheory.net High-YieldMusicTheory, Vol. 1: MusicTheory Fundamentals.

Disponible en:

<https://learnmusictheory.net/PDFs/pdffiles/01-05-01-TextureInMusic.pdf>

Rousseau Jean-Jacques. (1768) *Diccionario de Música*. Edición de José L. de la Fuente Charfolé. Ediciones Akal, S. A.

Torres Oriol Isidro, (1897). *Diccionario técnico de la Música*. Editorial MAXTOR.

[SAMUEL CHASE](https://hellomusictheory.com/learn/phrase/) (2021). “What is a Phrase in Music?” Disponible en:

<https://hellomusictheory.com/learn/phrase/>.

Schechter, (1980).citado en artículo investigativo “La quena, expresión artística en la música colombiana”. Oscar Javier Molina Molina. Lima-Perú, junio de 2012

Londoño, M.E. & Tobón Restrepo, A., (2004) “Bandola tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”. *Artes, la revista*, 4(7), Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1213852>. [[Links](#)]

Tobón-González, I, Jcortés-Osorio, J.A. (2018). “Identificación de instrumentos musicales de cuerdas pulsadas de la región andina colombiana en solo, mediante técnicas de aprendizaje de máquina”. *Revista EIA*, 15(30), julio-diciembre. [Online]. Disponible en:

<https://doi.org/10.24050/reia.v15i30.1245>.

Toch Ernst. (2001) *Elementos constitutivos de la música, Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Idea Books S.A.

Ulrich Michels (1982) *Atlas de música, I*. Alianza Editorial

Salgado Luis H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Valencia Victoriano. (2005) *Cartilla de arreglos para banda Nivel 1*. Ministerio de Cultura República de Colombia

Varios autores. (2013) *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*. Historia sonora del Ecuador en partituras, Tomo No. 4. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

Varios autores. Guerrero Fidel Pablo, (Compilador y Editor) (2013) *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*. Historia sonora del Ecuador en partituras, Tomo No. 5. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana

Zamacois Joaquín (1960) *Curso de formas musicales*. Editorial Labor, S.A.

Anexos

El Simiruco

Capishca

Cesar Humberto Baquero

Arr. Paola Arévalo Lasso

Adagio

Cello

mp *mf*

Quena

Zampoña

Bandolín

Guitarra

Plato
Aro
Bombo

Violin

mp

Contrabajo

mp

8

Vc. *mp*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

8

P.A.B. *p*

8

Vln. *mp* *mf*

Cb. *mf*

This musical score page, titled 'El Simiruco', is the second page of a piece. It features a multi-staff arrangement for the following instruments: Violoncello (Vc.), Viola (Qna.), Zither (Zmp.), Bassoon (Bdn.), Guitar (Gtr.), Percussion (P.A.B.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 8. The Vc. part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a series of eighth notes. The Qna., Zmp., Bdn., and Gtr. parts are marked with rests, indicating they are silent in this section. The P.A.B. part begins with a piano (*p*) dynamic, marked with a crescendo hairpin. The Vln. part enters with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, playing a melodic line that transitions to mezzo-forte (*mf*) in the final measures. The Cb. part provides a bass line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

15 V

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

15

P.A.B. *p*

15 Vln. *mp*

Cb. *mp*

22 *pizz.*
Allegro

Vc. *f*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B. *>*

Vln. *pizz.*

Cb. *f* *V* *V* *V* *V*

The musical score is written for a string quartet and double bass, with percussion. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 'Allegro'. The score begins at measure 22. The Vc. (Violoncello) part starts with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The Qna. (Viola) and Zmp. (Violino) parts are mostly silent, with some grace notes in the Viola part. The Bdn. (Bass Drum) and Gtr. (Tom) parts are silent. The P.A.B. (Percussion) part has a single note at the beginning of the section. The Vln. (Violino) part starts with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The Cb. (Double Bass) part has a rhythmic accompaniment with 'V' marks above some notes.

29 arco

Vc. *mf* *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. Ritmo de capishca
C VI C III C VI C III C VI
mp

P.A.B.

29 arco

Vln. *mf*

Cb. pizz. *mf*

36

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C III

C VI

C III

C I

C IV

C III

C III

mf

43

Vc. *arco*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. C III C III C III C III C IV C I C IV *mp*

P.A.B. *p*

Vln. *mp*

Cb. *mf*

43

44

45

46

47

48

49

50

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C I

C III

C VI

C III

C VI

C I

C IV

57

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

f

mf

mp

mf

64

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C III

C III

C III

C IV

C VI

C IV

C VI

71

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C VI

C III

C VI

C III

C I

C IV

C III

78 pizz.

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. C III C VI *f* C III C VI C III C VI C III

P.A.B. *mf*

Vln.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a 12-measure passage starting at measure 78. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments are: Vc. (Violoncello), Qna. (Quena), Zmp. (Zampoña), Bdn. (Batería), Gtr. (Guitarra), P.A.B. (Percusión de Acordeón Bata), Vln. (Violín), and Cb. (Contrabajo). The Vc. part starts with a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Gtr. part features a series of chords labeled C III and C VI, with a forte (f) dynamic. The P.A.B. part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The Bdn. part has a series of eighth notes. The Vln. and Cb. parts are mostly rests.

85

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C VI

C III

C I

C IV

C III

C III

C III

99

Vc.

Qna.

Zmp.

A $\flat$ Fm7 Cm E $\flat$ Cm E $\flat$ Fm

Bdn.

Gtr.

C IV C I C III C VI C III C VI C I

P.A.B.

Vln.

Cb.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'El Simiruco', page 15, starting at measure 99. The score is written for a 7-piece band. The instruments and their parts are: Vc. (Violoncello) in bass clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes; Qna. (Quena) in treble clef, playing a sustained note; Zmp. (Zampoña) in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes; Bdn. (Bateria) in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes; Gtr. (Guitarra) in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with chord symbols: C IV, C I, C III, C VI, C III, C VI, C I; P.A.B. (Percussion) in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes; Vln. (Violin) in treble clef, playing a sustained note; and Cb. (Contrabajo) in bass clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked '99'. The score is divided into measures 99-105. Chord symbols are provided for the guitar part: A-flat, Fm7, Cm, E-flat, Cm, E-flat, Fm. Chord symbols for the guitar are also provided: C IV, C I, C III, C VI, C III, C VI, C I.

106

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

mf

mf

mf

subito p

pizz.

A $\flat$

C IV

C III

C III

C III

C III

C III

C III

C III

V

V

[illegible]

120

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C III

C III

127

Vc.

Qna.

Zmp.

ff

Bdn.

f

C III

Gtr.

mf

P.A.B.

mf

Vln.

Cb.

134

arco

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. C III C IV C I C IV C I C III C VI *mp*

P.A.B. *

Vln.

Cb. pizz. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 134-140. The Vc. staff (Violoncello) plays a melodic line starting in measure 134, marked 'arco' and 'mf'. The Qna. staff (Quena) is silent. The Zmp. staff (Zampoña) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a 'mf' dynamic. The Bdn. staff (Bateria) is silent. The Gtr. staff (Guitarra) plays a series of chords: C III, C IV, C I, C IV, C I, C III, and C VI, marked with a 'mp' dynamic. The P.A.B. staff (Percussion) has a '*' marking in measure 134. The Vln. staff (Violín) is silent. The Cb. staff (Contrabajo) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a 'mf' dynamic.

141

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

ff

mf

mf

148

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C III

C III

C III

C III

C III

C III

C III

155

Vc. *f*

Qna.

Zmp. *f*

Bdn.

Gtr. C III *f* C III C III C IV C VI C IV

P.A.B. *

Vln.

Cb.

162

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

P.A.B.

Vln.

Cb.

C VI

C VI

C III

C VI

C III

C I

C IV

f

×

169

Vc. *mf*

Qna. *mf*

Zmp. *mf*

Bdn. *mf*

Gtr. *mf*

P.A.B. *mf*

Vln. *mf*

Cb. *mf*

C III C III

tr

176

Vc. *pizz.*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. *mp* C III

P.A.B.

Vln. *pizz.*

Cb. *arco* *f* V

183

arco

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

C III

P.A.B.

Vln.

arco

Cb.

V

arco

183

184

185

186

187

188

189

Cello

Mosaico Andes de Nariño

El Miranchurito, El Cachirí y Agualongo

Luis Antonio Guerrero
Arr. Paola Arevalo Lasso

Andante

Cello

Quena

Zampoña

Tiple

Guitarra

Plato Aro Parche

Violin

Contrabajo

Sicureado

pp

mf

pizz.

mf

9 pizz. *mf*

Vc.

9

Fl.

P.P.

9

Tpl.

Gtr.

9

D. S.

9

Vln. *pp*

C.B.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Vc., Fl., P.P., Tpl., and Gtr. The Vc. staff begins with a measure marked '9' and 'pizz.' (pizzicato), followed by a measure with a forte dynamic 'mf'. The Fl., P.P., Tpl., and Gtr. staves each begin with a measure marked '9' and contain whole rests. The second system includes staves for D. S., Vln., and C.B. The D. S. staff begins with a measure marked '9' and contains a continuous eighth-note pattern. The Vln. staff begins with a measure marked '9' and a piano dynamic 'pp', followed by a continuous eighth-note pattern. The C.B. staff begins with a measure marked '9' and contains whole rests.

accel.

17

Vc.

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr.

17

D. S.

17

Vln.

C.B.

Allegretto
MIRANCHURITO

arco

Vc. *mp*

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr. *p* Ritmo de sonsureño C I C I ④

D. S. *p*

Vln. pizz.

C.B. *p*

33

Vc. *mf* *mf*

Fl.

P.P.

Tpl. *mp* *A* Ritmo de sonsureño *A 7* *Dm* *Bb* *A* *A 7* *Dm*

Gtr. *mp* *C I*

D. S. *p* arco

Vln. *p*

C.B.

41

Vc. *mf*

Fl.

P.P.

41 C F A Dm C F A Dm

Tpl.

Gtr. CI

D. S.

Vln.

C.B.

Detailed description: This is a page from a musical score for the piece 'Mosaico Andes de Nariño'. The page is numbered 6. The score begins at measure 41. The instruments listed on the left are Vc. (Violoncello), Fl. (Flute), P.P. (Percussion), Tpl. (Tambor), Gtr. (Guitar), D. S. (Drum Set), Vln. (Violin), and C.B. (Cajón). The Vc. part starts with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Fl. and P.P. parts are currently silent, indicated by whole rests. The Tpl. part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with chord symbols C, F, A, Dm, C, F, A, and Dm written above it. The Gtr. part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'CI' (Cajón) marking above it. The D. S. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part plays a melodic line with slurs. The C.B. part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

49

Vc. *ff*

Fl.

P.P.

49 Dm C B $\flat$ A7

Tpl.

Gtr. *mp*

D. S. *mp*

Vln. *mp* *afco*

C.B. *mp*

fil.

a tempo

57

Vc. *f*

Fl.

P.P.

Tpl. *p*

Gtr. C I C I C I C I

D. S. × × ×

Vln. pizz.

C.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Mosaico Andes de Nariño'. The page is numbered 8. The score begins at measure 57. The instruments listed on the left are Vc. (Violoncello), Fl. (Flute), P.P. (Percussion), Tpl. (Trompeta), Gtr. (Guitarra), D. S. (Saxofón), Vln. (Violín), and C.B. (Contrabajo). The Vc. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Fl. part has a series of eighth notes with accents. The P.P. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tpl. part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth notes with a 'C I' (Cordón) marking. The D. S. part has a rhythmic pattern of eighth notes with a '×' marking. The Vln. part has a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The C.B. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

65

Vc. *mp*

Fl. *pp*

P.P.

Tpl. Dm Dm F Dm Am

Gtr. C I C I *p*

D. S. *p* pizz.

Vln. *mp*

C.B.

73

Vc. *f*

Fl.

P.P.

Tpl. F G A Dm *p* F Dm F Dm Am

Gtr. *p* CI

D. S. *mp*

Vln. arco *mf*

C.B. *mf*

81

Vc. *mf*

Fl. *mf*

P.P. *mf*

Tpl. F G A7 Dm Dm7 Gm

Gtr. C III C VI C VI *mp* (5)

D. S. arco

Vln. *pp*

C.B. *mf*

89 EL CACHIRÍ

Vc.

Fl.

P.P.

Gm F#dim7 *f* *f* *f*

Tpl.

C I C III C III *f* *mp* *f* *mp* C VI

Gtr.

4

D. S.

Vln.

arco *f* *f*

C.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'EL CACHIRÍ'. The score is written for eight instruments: Violoncello (Vc.), Flute (Fl.), Piccolo (P.P.), Tombo (Tpl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (D. S.), Violin (Vln.), and Contrabass (C.B.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings including fortissimo (f), mezzo-piano (mp), and arco for the violin. Chord symbols such as Gm, F#dim7, C I, C III, and C VI are provided for the guitar and double bass. The guitar part includes a circled '4' indicating a four-measure rest. The score is marked with measure numbers 89 and 90.

97

Vc. *mf*

Fl. *f*

P.P. *f*

Tpl. *f* *mp* *f*

Gtr. *f* C III C I C IV C III

D. S. *

Vln. *f*

C.B.

105

Vc. *p* *f*

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr. *mp* *p* C III C I C III C III D C I C III

D. S. *p* *p*

Vln. pizz.

C.B. *p*

This musical score is for measures 113-120 of the piece 'The Last Days of Pompeii'. The score is written for a large ensemble, including Violoncello (Vc.), Flute (Fl.), Piccolo (P.P.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (D. S.), Violin (Vln.), and Contrabass (C.B.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 113 and ends at measure 120. The instrumentation includes Vc., Fl., P.P., Tpl., Gtr., D. S., Vln., and C.B. The score features various musical notations, including dynamics (mf, mp, p, pizz.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz.). The guitar part includes chord symbols: Bb, C, F7, Bb, Bb, Bb, C, F7, Bb, Gm. The double bass part includes a 'pizz.' instruction. The violin part includes a 'pizz.' instruction. The trumpet part includes a 'pizz.' instruction. The flute part includes a 'pizz.' instruction. The cello part includes a 'pizz.' instruction. The double bass part includes a 'pizz.' instruction. The score is a page from a larger manuscript, with the page number 113 indicated at the top left.

121

Vc. *mf* *f*

Fl.

P.P.

Tpl. Gm Gm D7 Gm Gm Gm

Gtr. Gm Gm D7 Gm Gm Gm

D. S. ✕

Vln.

C.B.

129

Vc. *Col legno battuto*

Fl.

P.P.

Tpl. D7 Gm Gm

Gtr. D7

D. S.

Vln. *Col legno battuto*

C.B. *Col legno battuto*

Cuerda G y D

Cuerda G y D

[illegible]

AGUALONGO

AGUALONGO

Vc.

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

C.B.

145

ff

mp

mf

arco

mf

4

153

Vc.

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

C.B.

CI

CI

*

161

Vc. *mp*

Fl.

P.P.

Tpl. *pp* B $\flat$ A B $\flat$ A Dm9 *p* F A m

Gtr.

D. S.

Vln. *pizz.* *mp* *pizz.*

C.B. *mp*

169

Vc. *ff*

Fl. *mp*

P.P. *mp*

Tpl. *mp*

Gtr. *mp*

D. S. *mp*

Vln. *mp*

C.B. *mp*

F Am F A7 Dm

177

Vc. *ff*

Fl. *mp*

P.P. *mf*

Tpl. *fp* Dm

Gtr. *f* *mp*

D. S. *mf*

Vln. arco

C.B. *f* *mf*

185

Vc.

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

C.B.

C I

C I

Dm7

193

Vc.

Fl.

pp

P.P.

f

Tpl.

f

Gtr.

mp

Gm

A 7(b5)

Bb7

Eb7

Fm

Gm

C7

D. S.

Vln.

pizz.

C.B.

CODA

201

Vc.

Fl.

P.P.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

C.B.

mf

p

p

p

Detailed description: This is a musical score for a CODA section, measures 201-208. The score is for a seven-piece ensemble: Violoncello (Vc.), Flute (Fl.), Piccolo (P.P.), Tambora (Tpl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (D. S.), Violin (Vln.), and Contrabass (C.B.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 201 shows the Vc. and Tpl. parts. The Vc. part has a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tpl. part has a piano (*p*) dynamic. The Gtr. part has a piano (*p*) dynamic. The D. S. part has a piano (*p*) dynamic. The Vln. and C.B. parts are also marked piano (*p*). The score continues with measures 202-208, showing various musical notations including rests, notes, and dynamics.

209

Vc. *f*

Fl. *mp*

P.P. *mp*

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln. pizz.

C.B.

Riobambeñita

Pasacalle ecuatoriano

Guillermo Vásquez Pérez

Arr. Paola Arévalo Lasso

Cello

Quena

Zampoña

Bandolín

Guitarra

Plato Redoblante Casco Aro

Violin

Contrabajo

mf

mf

mf

mf

mf

15

Vc.

15

Qna.

Zmp.

15

Bdn.

Gtr.

15

Rd.

15

Vln.

D.B.

ff

mf

✕

22

cantabile

Vc.

mp

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

p

Rd.

Vln.

D.B.

p

pizz.

29

Vc.

mf

Qna.

Zmp.

Bdn.

mp

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

36

Vc.

36

Qna.

Zmp.

36

Bdn.

Gtr.

36

Rd.

36

Vln.

D.B.

The musical score is written for a 7-piece band. The instruments are: Vc. (Violoncello), Qna. (Quena), Zmp. (Zampoña), Bdn. (Bandoneón), Gtr. (Guitarra), Rd. (Rabo de Negro), Vln. (Violín), and D.B. (Bajo). The key signature is one sharp (F#). The score starts at measure 36. The Vc. part has a melodic line with some grace notes. The Qna. and Zmp. parts are mostly rests. The Bdn. part has a rhythmic pattern. The Gtr. part has a rhythmic pattern with chords. The Rd. part is mostly rests. The Vln. part is mostly rests. The D.B. part has a bass line with some grace notes.

43

Vc.

43

Qna.

Zmp.

43

Bdn.

Gtr.

43

Rd.

43

Vln.

D.B.

50

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

p

50

50

50

50

50

50

50

50

57

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

mf

f

arco

64

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

ff

mf

×

71

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn. *mp*

Gtr. *mf*

Rd. *mf*

Vln. pizz.

D.B. *mf*

78

Vc. *f*

Qna.

Zmp.

Bdn. *mf*

Gtr. *mf*

Rd. *mf*

Vln.

D.B.

85

Vc.

mf

85

Qna.

Zmp.

85

Bdn.

fp

Gtr.

85

Rd.

85

Vln.

D.B.

92

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

mf

Vln.

D.B.

99

Vc. *f*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr. *mf*

Rd.

Vln. *mf*

D.B.

106

Vc.

106

Qna.

Zmp.

106

Bdn.

Gtr.

106

Rd.

Vln.

D.B.

mf

mf

ff

arco

f

106

113

Vc.

113

Qna.

mf

Zmp.

f

Bdn.

f

Gtr.

113

Rd.

f

Vln.

mf

D.B.

120

pizz.

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

mp

ff

pizz.

accel.

127

Vc.

127

Qna.

Zmp.

f

Bdn.

f

Gtr.

f

127

Rd.

f

127

Vln.

f

D.B.

f

Vivace

134 *arco*

Vc. *f* Palmas

Qna. 134 Palmas

Zmp. 134

Bdn. 134

Gtr. 134

Rd. 134 *pizz.*

Vln. 134 *mf*

D.B. 134

141

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

arco

141

142

143

144

145

146

148

Vc. *mf*

Qna. *mf*

Zmp. *mf*

Bdn. *p*

Gtr. *p*

Rd. *mp*

Vln. *pizz.*

D.B. *p*

155

Vc. *f*

Qna.

Zmp. *mf*

Bdn.

Gtr. *mp*

Rd. *

Vln.

D.B. *mp*

162

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn. *f*

Gtr.

Rd. *

Vln.

D.B.

[illegible]

183

Vc. *mf*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B. pizz.

197

Vc. *f*

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln. *mf* pizz.

D.B.

204

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

mf

3

3

3

211

Vc.

Qna.

Zmp.

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

3

mf

mp

3

225

Vc.

cresc.

225

Qna.

Zmp.

mf

Bdn.

mf

cresc.

Gtr.

225

Rd.

cresc.

225

Vln.

cresc.

D.B.

cresc.

239

Vc.

Qna.

Zmp.

B7 B7 F#m7

Bdn.

Gtr.

Rd.

Vln.

D.B.

arco

246

Vc. *ff*

246

Qna.

Zmp.

B7 Am9

246

Bdn.

Gtr.

246

Rd.

246

Vln.

D.B.

A Iles voy

Sonsureño

Harold Burbano

Arr. Paola Arévalo Lasso

Score for **A Iles voy** (Sonsureño) by Harold Burbano, arranged by Paola Arévalo Lasso. The score is in 6/8 time and features the following instruments:

- Cello:** Starts with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The melody is in the bass clef.
- Quena:** Treble clef, 6/8 time signature.
- Zampoña:** Treble clef, 6/8 time signature.
- Tiple:** Treble clef, 6/8 time signature.
- Guitarra:** Treble clef, 6/8 time signature.
- Plato Redoblante Bombo:** Percussion staff with a 6/8 time signature. It includes a cross symbol (⊗) indicating a specific rhythmic pattern.
- Violin:** Treble clef, 6/8 time signature.
- Contrabajo:** Bass clef, 6/8 time signature.

The score is presented in a multi-staff format, with each instrument's part clearly labeled on the left. The Cello part is the only one with musical notation, while the other instruments have empty staves, suggesting they are placeholders or their parts are not shown in this excerpt.

8

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

pp

D. S.

8

pizz.

Vln.

p

Cb.

15

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

Bbmaj7

Gm

Bbmaj7

22

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

Gm

Bbmaj7

Dm/A

Gm

Gm

29

Vc. *p* arco

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr. Bbmaj7 Dm/A F

D. S.

Vln.

Cb.

36 *accel.*

Vc.

cresc.

36

Qna.

Zamp.

36

Tpl.

Gtr.

36

D. S.

36

Vln.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 6, titled 'Alles'. It contains eight staves for different instruments. The Vc. (Violoncello) staff starts at measure 36 with a melodic line, marked 'accel.' and 'cresc.'. The Qna. (Quintana) staff has rests. The Zamp. (Zampogna) staff has rests. The Tpl. (Tromba) staff has rests. The Gtr. (Gitarra) staff has rests until measure 41, where it begins a rhythmic pattern. The D. S. (Doppio Sol) staff has rests. The Vln. (Violino) staff starts at measure 37 with a melodic line. The Cb. (Contrabbasso) staff has rests.

Allegro

f

43

Vc.

43

Qna.

Zamp.

43

Tpl.

Gtr.

mp

43

D. S.

43

Vln.

pizz.

cresc.

Cb.

mf

F

50

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

Am7

Dm

50

D. S.

Vln.

Cb.

57

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

F

Am7

64

Vc. *mp* *mf*

Qna.

Zamp.

64

Tpl.

Gtr. *pp*

D. S.

64

Vln.

Cb. *p* *mp*

The musical score is for measures 64 to 70. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time. The instruments and their parts are: Violoncello (Vc.), Viola (Qna.), Zampogna (Zamp.), Tromba (Tpl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (D. S.), Violino (Vln.), and Contrabasso (Cb.). Measure 64 starts with a key signature of one flat and a common time signature. The Vc. part has a melodic line with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Gtr. part has a rhythmic pattern with a pianissimo (pp) dynamic. The Cb. part has a melodic line with a piano (p) dynamic. The dynamics change to mezzo-forte (mf) for Vc. and mezzo-piano (mp) for Cb. in measure 70.

71

Vc. *f*

Qna.

Zamp.

71

Tpl.

Gtr. B $\flat$ A m F

71

D. S.

71

Vln.

Cb. *mf*

78

Vc.

Qna.

Zamp.

78

Tpl.

Gtr.

Am7

Dm

F

78

D. S.

78

Vln.

Cb.

85

Vc.

p

85

Qna.

Zamp.

85

Tpl.

Gtr.

Am7

Dm

p

85

D. S.

85

Vln.

arco

Cb.

p

99

Vc.

Qna.

Zamp.

99

Tpl.

Gtr.

Am7 Dm F

Am7 Dm F

99

D. S.

99

Vln.

Cb.

106

Vc. *mp*

Qna.

Zamp.

106

Tpl. *Am7* *Dm*

Gtr. *Am7* *Dm* *Bb* *pp*

106

D. S. *p*

106

Vln.

Cb. *p*

113

Vc. *mf*

Qna.

Zamp.

113

Tpl.

Gtr. Gm Bb Gm Bb Gm Bb Am

113

D. S.

113

Vln.

Cb.

120

Vc. *f*

Qna.

Zamp.

120

Tpl. *mf* Am7

Gtr. *mf* Am7

120

D. S. *mf*

Vln.

Cb. *mf*

127

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

Dm F

Dm F

134

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

Am7

mp

p

arco

141

Vc. *subito p*

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

141 Efectos con palo de lluvia en esta sección

D. S.

Vln.

Cb.

141

142

143

144

145

146

147

cantabile

148

Vc.

mf

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

F

Dm

D. S.

p

Vln.

pizz.

Cb.

p

155

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

F

Dm7

Am

F

Dm

169

Vc.

Qna.

Zamp.

p

169

Tpl.

Gtr.

Dm F Dm7 Am F

169

D. S.

Vln.

Cb.

176

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

arco

Dm

F

G

183

Vc. *mf*

Qna.

Zamp.

183

Tpl. Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano

Gtr. Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano

183

D. S. *p*

183

Vln.

Cb.

The musical score for measures 183-189 is as follows:

- Vc. (Violoncello):** Measure 183: Rest. Measure 184: *mf* (mezzo-forte). Measure 185: *mf*. Measure 186: *mf*. Measure 187: *mf*. Measure 188: *mf*. Measure 189: *mf*.
- Qna. (Quinta):** Measure 183: Rest. Measure 184: Rest. Measure 185: Rest. Measure 186: Rest. Measure 187: Rest. Measure 188: Rest. Measure 189: Rest.
- Zamp. (Zanfoleta):** Measure 183: Rest. Measure 184: Rest. Measure 185: Rest. Measure 186: Rest. Measure 187: Rest. Measure 188: Rest. Measure 189: Rest.
- Tpl. (Tambor):** Measure 183: Rest. Measure 184: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 185: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 186: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 187: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 188: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 189: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano.
- Gtr. (Guitarra):** Measure 183: Rest. Measure 184: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 185: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 186: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 187: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 188: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano. Measure 189: Percutir sobre tapa armónica con palma de la mano.
- D. S. (Doble Sol):** Measure 183: Rest. Measure 184: *p* (piano). Measure 185: *p*. Measure 186: *p*. Measure 187: *p*. Measure 188: *p*. Measure 189: *p*.
- Vln. (Violín):** Measure 183: Rest. Measure 184: Rest. Measure 185: Rest. Measure 186: Rest. Measure 187: Rest. Measure 188: Rest. Measure 189: Rest.
- Cb. (Contrabajo):** Measure 183: Rest. Measure 184: Rest. Measure 185: Rest. Measure 186: Rest. Measure 187: Rest. Measure 188: Rest. Measure 189: Rest.

197

Vc.

197

Qna.

Zamp.

mf

197

Tpl.

Gtr.

197

D. S.

197

Vln.

Cb.

211

Vc. *f*

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr. *E m* *C*

D. S. *mf*

Vln. *f*

Cb. *mf*

225

Vc. *mp*

225

Qna. *p*

Zamp. *p*

225

Tpl. *mp*

Gtr. *pp*

Em7 Am F

225

D. S. *p*

225

Vln. *p*

Cb. *p*

232

Vc. *mf*

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr. *mp*

D. S. *p*

Vln.

Cb. *mp*

239

Vc. *ff*

Qna. *mf*

Zamp. *f*

Tpl. C Em7

Gtr. C Em7

D. S.

Vln. arco *f*

Cb. *mf*

246

Vc.

Qna.

mf

Zamp.

Tpl.

Am C

Gtr.

Am C

246

D. S.

246

Vln.

Cb.

253

Vc. *mf*

Qna. *mp*

Zamp. *mp*

Tpl. Em7 Am Am

Gtr. Em7 Am Am

253

D. S.

Vln. *p* arco

Cb.

260

Vc.

Qna.

Zamp.

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

E 7

A m

E 7

A m

The musical score for measures 260-263 is written for a seven-piece ensemble. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. Measure 260 begins with a repeat sign. The Violoncello (Vc.) part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola (Qna.) and Zampogna (Zamp.) parts have sustained notes. The Trombone (Tpl.) and Guitar (Gtr.) parts play a complex, multi-measure rest followed by a chord. The Double Bass (D. S.) part has a single note. The Violin (Vln.) part has a sustained note. The Contrabass (Cb.) part has a sustained note. In measure 261, the Trombone and Guitar parts change to E7 chords. In measure 262, they change to A minor (A m) chords. The score concludes with a double bar line in measure 263.

The musical score is for the piece "Canción de la Tierra" by Andrés Bello, in 3/4 time. The score is arranged for a full ensemble of instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Cello:** Plays a simple, steady bass line in the lower register.
- Quena:** Plays a melodic line in the upper register, featuring a variety of notes and rests.
- Zampoña:** Plays a melodic line in the upper register, featuring a variety of notes and rests.
- Bandolín:** Plays a rhythmic pattern in the upper register, featuring a variety of notes and rests.
- Guitarra:** Plays a rhythmic pattern in the upper register, featuring a variety of notes and rests.
- Plato Aro Bombo:** Plays a rhythmic pattern in the lower register, featuring a variety of notes and rests.
- Violin:** Plays a melodic line in the upper register, featuring a variety of notes and rests.
- Contrabajo:** Plays a melodic line in the lower register, featuring a variety of notes and rests.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *fz*). The time signature is 3/4, and the key signature is one flat (B-flat).

8

Vc.

Qn.

Zamp.

Am Am Am Am C G Am Am

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

mf

This musical score is for a piece titled "Un Violonchelo en Azuay". It is a multi-staff score for a band. The instruments included are Violonchelo (Vc.), Quncho (Qn.), Zampalero (Zamp.), Bateria (Bdn.), Guitarra (Gtr.), Percussion (Pl. A. Bm.), Violin (Vln.), and Contrabajo (Cbajo.). The score is divided into measures, with a repeat sign (8) at the beginning of several staves. The guitar part includes chords: Am, Am, Am, Am, C, G, Am, Am. The violin part starts with a *mf* dynamic marking. The percussion part includes a snare drum (A.) and a bass drum (Bm.). The bass line (Cbajo.) provides a steady rhythm. The overall tempo and mood are indicated by the notation and dynamics.

15

Vc.

mf

Qn.

Zamp.

Am Em Em Em

Bdn.

Am Em Em Em C Am C

Gtr.

p *p*

Pl.
A.
Bm.

Vln.

p *pp pizz.*

Cbajo.

mf

Am Em Em Em

Am Em Em Em C Am C

p *p*

p *pp pizz.*

mf

22

Vc.

22

Qn.

Zamp.

22

Bdn.

Gtr.

Am C Am C Am G C

22

Pl.
A.
Bm.

22

Vln.

Cbajo.

The musical score is arranged in a system of staves. The Violonchelo (Vc.) part is in the bass clef, starting at measure 22 with a series of eighth notes and a crescendo. The Qn. (Quena) and Zamp. (Zampoña) parts are in the treble clef and consist of whole rests. The Bdn. (Batería) part is in the treble clef, starting at measure 22 with a whole rest and then playing a melody in measures 26 and 27. The Gtr. (Guitarra) part is in the treble clef, playing chords in measures 22 through 28, with chord labels Am, C, Am, C, Am, G, and C. The Pl. A. Bm. (Percussion) part is in the bass clef, starting at measure 22 with a whole rest and then playing a melody in measures 26 and 27. The Vln. (Violín) part is in the treble clef, starting at measure 22 with a whole note and then playing a melody in measures 23 through 27. The Cbajo. (Cajón) part is in the bass clef, starting at measure 22 with a whole note and then playing a melody in measures 23 through 27.

[illegible]

36

Vc.

Qn.

Zamp.

Am Am C G Am Am Am Am

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

43

Vc.

Qn.

Zamp.

f

Am Am Am C G Am Am Am

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

50

Vc.

ff

Qn.

Zamp.

Em Em Em *mf* F F C

Bdn.

Em Em Em *mf* F F F C

Gtr.

mf *mf*

Pl.
A.
Bm.

mf

Vln.

pizz.

Cbajo.

mf

57

Vc. *mf*

Qn.

Zamp.

F F F C

Bdn. *mp*

Gtr. *mf* *mf*

Pl. A. *mf* *subito p* *mf*

Bm.

Vln.

Cbajo.

64

Vc.

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

f *Am* *Am*

f *Am* *Am*

subito p *f*

f *arco* *f*

This musical score is for measures 71 through 77 of the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Vc. (Violoncello):** Plays a sustained bass line with whole notes.
- Qn. (Quinteto):** Plays a sustained bass line with whole notes.
- Zamp. (Zampona):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a crescendo leading to a forte (f) dynamic in measure 77.
- Bdn. (Bateria):** Plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a crescendo in measure 77.
- Gtr. (Guitar):** Plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a crescendo in measure 77.
- Pl. A. Bm. (Percussion):** Plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a crescendo in measure 77.
- Vln. (Violin):** Plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a crescendo in measure 77.
- Cbajo. (Contrabajo):** Plays a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a crescendo in measure 77.

The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 71 through 77. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

78

Vc.

78

Qn.

Zamp.

Am Am C G Am Am Am Em

78

Bdn.

Am Am C G Am Am Am Em

Gtr.

78

Pl.
A.
Bm.

78

Vln.

Cbajo.

85

Vc.

pp

Qn.

Zamp.

Em Em *f* C Am C Am C

Bdn.

mf

Gtr.

85

Pl.
A.
Bm.

Vln.

mf
arco

Cbajo.

mf

92

Vc. *mp*

Qn.

Zamp.

Am C Am G C B $\flat$ Am

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

99

Vc.

Qn.

Zamp.

G C B $\flat$ A m

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

arco

f

106

Vc.

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

f

f

C G Am Am Am Am Am Am

113

Vc.

113

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Am C G Am Am Am Em Em

113

Pl.
A.
Bm.

113

Vln.

Cbajo.

120

Vc. *ff* *mf*

Qn.

Zamp. F F F C F F

Bdn. *mf* Em F F C F F

Gtr. *mf* *mf* *mf*

Pl. A. *mf* *mf*

Bm. arco *p* pizz. *mf*

Vln. *p* pizz. *mf*

Cbajo. *mf*

127

Vc.

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

F C

mp

F C C C B $\flat$ A m G

127 *mf*

subito p *mf*

134

Vc.

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

Am Am Am C G

f

f

subito p

f *fizz.*

f *arco*

p

141

Vc.

Qn.

Zamp.

A m A m A m A m A m A m A m

Bdn.

Gtr.

141

Pl.
A.
Bm.

141

Vln.

Cbajo.

148

Vc.

Qn.

Zamp.

C G Am Am Am Em Em Em

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

155 pizz.

Vc.

155

Qn.

Zamp.

155

Bdn.

F maj7 F maj7 Dm Dm F maj7 F maj7 Dm

Gtr.

mp

155 Chajchas

Pl.
A.
Bm.

mp

155

Vln.

pizz.

Cbajo.

162

Vc.

f

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Dm G C B $\flat$ Am G C

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

169

rit. *arco a tempo*

Vc.

169

Qn.

169

Zamp.

f Sicureado

f Am Am Am

169

Bdn.

f Am Am Am

Gtr.

B $\flat$ Am Dm/A E7

169

Pl. A. Bm.

f

169

Vln.

arco

Cbajo.

f

176

Vc.

Qn.

Zamp.

C G Am Am Am Am Am Am

Bdn.

Gtr.

Pl.
A.
Bm.

arco

Vln.

mf

Cbajo.

183

Vc.

Qn.

Zamp.

Am C G Am Am Am

Bdn.

Gtr.

Am C G Am Am Am Em Em

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

p

190

Vc.

Qn.

Zamp.

Bdn.

Gtr.

Em Em Em Em Em Em

Pl.
A.
Bm.

Vln.

Cbajo.

p

197

Vc.

197

Qn.

Zamp.

197

Bdn.

Gtr.

197

Pl.
A.
Bm.

197

Vln.

Cbajo.

Detailed description: This page contains the musical notation for measures 197 through 200. The score is written for eight instruments: Violonchelo (Vc.), Violon (Qn.), Zampapa (Zamp.), Bateria (Bdn.), Guitarra (Gtr.), Percussion (Pl. A. Bm.), Violin (Vln.), and Contrabajo (Cbajo.). Measures 197 and 198 are marked with a repeat sign. Measure 199 contains a single note for each instrument. Measure 200 is a whole rest for all instruments. The notation includes various clefs (bass and treble), a key signature of one flat, and a common time signature. The percussion part (Pl. A. Bm.) uses a different staff with a key signature of one flat and a common time signature.

Desde tierras quiteñas

Pasacalle ecuatoriano

Paola Arévalo Lasso

Allegro

Cello

Quena

Zampoña

Bandolín

Guitarra

Plato
Aro
Redoblante

Violin

Contrabajo

f

p

p

p

p

p

B $\flat$

A

A7

Dm

A7

Dm

7

Vc.

7

Qn.

Zmp.

7

Mdn.

Gtr.

A7

Dm

Bb

F

Dm

Bb

F

Dm

7

Percu.

7

Vln.

Cb.

13 pizz.

Vc.

13

Qn.

f

Zmp.

f

Dm A7 Dm A7 Dm F

Mdn.

mf

Ritmo de pasacalle ecuatoriano

Gtr.

mf

13

Percu.

Vln.

f

Cb.

f

19

Vc. *arco* *mf*

Qn.

Zmp. *p*

Mdn.

Gtr. *mp*

Percu.

Vln.

Cb. *pizz.* *mf*

Dm Bb F

Dm Bb F Dm Gm Gm F

[illegible]

31

Vc.

31

Qn.

Zmp.

31

Mdn.

Gtr.

Percu.

31

Vln.

Cb.

B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ D7

37

Vc. *f* 3

Qn.

Zmp.

Mdn. *f* 3

Gtr. G m *mp* 3 B $\flat$ 3 B $\flat$ F B $\flat$ B $\flat$

Percu. 3

Vln.

Cb. *f*

43

Vc. *mf*

Qn. *f*

Zmp.

Mdn.

Gtr. *p*

Percu.

Vln.

Cb. *p*

B $\flat$ A7 Dm/F

49

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

This musical score page contains measures 49 through 54 of the piece 'Desde tierras quiteñas'. The score is arranged in a system with seven staves, each labeled on the left: Vc. (Violoncello), Qn. (Flauta Quena), Zmp. (Zampoña), Mdn. (Mandolina), Gtr. (Guitarra), Percu. (Percusión), and Vln. (Violín). The bottom staff is labeled Cb. (Contrabajo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 49 is marked with a '49' above the staff. The Vc. part features a series of eighth-note chords with accents. The Qn. part has a melodic line with a trill in measure 52 and a triplet in measure 54. The Zmp. and Mdn. parts are mostly rests. The Gtr. part has a simple eighth-note melody. The Percu. part has a steady eighth-note pulse. The Vln. part has a triplet in measure 54. The Cb. part has a simple eighth-note melody.

55

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

61

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

61

61

61

61

61

61

61

61

67

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

arco

ff

f

mf

Dm

A 7

Ritmo de pasacalle ecuatoriano

Dm

Dm

A 7

Dm

73

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

A 7

Dm

F

Dm

Bb

F

Dm

73

73

79

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

mf

Dm A7 Dm A7 Dm Bb F

85

Vc.

85

Qn.

Zmp.

85

Mdn.

Gtr.

85

Percu.

85

Vln.

Cb.

f

mf

p

pp

tr

Dm Bb F Dm Gm C7

91

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

Fm7 Bb7 Gm7 C7 Am7 D7

p *mf*

97

Vc.

97

Qn.

Zmp.

97

Mdn.

Gtr.

Bbm7 E7 Am7 D7 Gm7 Bb F

97

Percu.

p

97

Vln.

Cb.

109

Vc. *mp*

Qn.

Zmp. *p*

Mdn. *p*

Gtr. *p*

Percu. *p*

Vln. *p*

Cb. *p*

B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ D7 Gm B $\flat$ B $\flat$

115

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

B $\flat$ F B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ A7 Dm/F

121

Vc. *B* *f*

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr. *Dm* *Gm* *C7* *Fm7* *Bb7* *Gm7* *mf*

Percu.

Vln.

Cb. *B arco* *f*

127

Vc.

127

Qn.

Zmp.

Mdn.

127

Gtr.

C7

Am7

D7

Bbm7

E7

Am7

127

Percu.

127

Vln.

Cb.

p

mf

133

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

D7 Gm7 B $\flat$ F E A7 *mp* D $\flat$ B $\flat$

mp

3

3

[illegible]

[illegible]

151

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

A7

Dm

B $\flat$

Dm/F

Dm

A7

Dm

SOLO DE REDOBLANTE

f

f

157

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

A7 Dm F Dm B♭ F Dm

A7 Dm B♭ F Dm B♭ F Dm

163

Vc.

163

Qn.

Zmp.

Dm A7 Dm A7 Dm F

Mdn.

Dm

Gtr.

163

Percu.

163

Vln.

Cb.

169

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

mf

arco

p

mp

pizz.

mf

Dm B $\flat$ F Gm G G7 C $\flat$ m Fm

181

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

181

181

181

181

181

181

181

181

193

Vc. *mf*

Qn. *f*

Zmp.

Mdn.

Gtr. *p*

Percu.

Vln.

Cb. *p*

Chords: A^b , A^b , A^b , G7, Cm/G

199

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

199

Percu.

199

Vln.

Cb.

The musical score is for a piece titled "Desde tierras quiteñas", page 34, starting at measure 199. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violoncello (Vc.), Flute (Qn.), Zampoia (Zmp.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), Percussion (Percu.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Vc. part features a descending eighth-note pattern. The Qn. part has a melodic line with a trill at the end. The Zmp., Mdn., and Vln. parts are mostly rests. The Gtr. part has a simple eighth-note accompaniment. The Percu. part has a steady eighth-note pulse. The Cb. part has a simple eighth-note accompaniment.

205

Vc.

205

Qn.

Zmp.

205

Mdn.

Gtr.

205

Percu.

205

Vln.

mf 3

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Desde tierras quiteñas' on page 35, starting at measure 205. It features eight staves: Vc. (Violoncello), Qn. (Quena), Zmp. (Zampoña), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Percu. (Percussion), Vln. (Violín), and Cb. (Contrabajo). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Vc. staff plays a descending eighth-note line. The Qn. staff has triplet eighth notes and sixteenth-note runs. The Zmp. staff has whole rests. The Mdn. staff has whole rests. The Gtr. staff has a steady eighth-note pulse. The Percu. staff has a simple drum pattern. The Vln. staff starts with a triplet eighth note marked 'mf' and has rests. The Cb. staff has a steady eighth-note pulse.

217

Vc.

217

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

3

ff

Cm

f

Cm

G7

arco

mf

223

Vc.

223

Qn.

Zmp.

223

Mdn.

Gtr.

223

Percu.

223

Vln.

Cb.

The musical score is for a piece titled "Desde tierras quiteñas". It consists of eight staves, each for a different instrument. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments are: Vc. (Violoncello), Qn. (Quena), Zmp. (Zampoña), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Percu. (Percussion), Vln. (Violín), and Cb. (Contrabajo). The guitar part includes chord markings: Cm, G7, Cm, A-flat, E-flat, Cm, A-flat, and E-flat. The percussion part is marked with a double bar line, indicating a specific rhythmic pattern. The other instruments have various musical notations, including rests, eighth notes, and sixteenth notes.

229

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

G7 Cm G7 Cm A $\flat$

Cm Cm G7 Cm G7 Cm A $\flat$

mf

235

Vc. *mp*

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

E♭ Cm A♭ E♭ Cm E♭

241

Vc.

241

Qn.

Zmp.

Fm A $\flat$ Cm A $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ G7 Cm/E $\flat$

Mdn.

p Fm A $\flat$ Cm A $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ G7 Cm/E $\flat$

Gtr.

241

Percu.

Vln.

Cb.

253

Vc. *f* 3

Qn. *mp*

Zmp. *mp* Eb G7

Mdn. *mp* Eb G7 Ab Ab Ab Eb Ab

Gtr. *mp* 3 3

Percu. 253

Vln. *mp* pizz.

Cb.

265

Vc.

265

Qn.

Zmp.

265

Mdn.

Gtr.

265

Percu.

Vln.

Cb.

3

3

A $\flat$ E $\flat$ A $\flat$ A $\flat$ A $\flat$ A $\flat$ G7

271

Vc. *f*

Qn.

Zmp.

Mdn. Cm

Gtr. Cm G7 Cm G7 Cm A^b E^b

Percu. 271

Vln. 271

Cb.

277 *accel.*

Vc. *f*

Qn. *f*

Zmp. *f*

Mdn. *f* G7 Cm
Ritmo de pasacalle ecuatoriano

Gtr. Cm A $\flat$ E $\flat$ Cm *mf* G7 Cm

Percu. 277

Vln. *f*

Cb. *f*

283

Vc.

Qn.

Zmp.

Mdn.

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

G7 Cm Eb Cm Ab Eb

G7 Cm Ab Eb Cm Ab Eb Cm G Cm

289

Vc.

Qn.

Zmp.

Cm G Cm

Mdn.

Cm G Cm

Gtr.

Percu.

Vln.

Cb.

Cello

Aires de mi tierra

Albazo

Armando Hidrobo

Arr. Paola Arévalo Lasso

Moderato

Cello

Quena en F

Zampoña 1

Zampoña 2

Bandolin

Guitarra

Plato Redoblante Bombo

Violin

Contrabajo

f

f

f

f

mf

f

8

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

f

mf

mp

Ritmo de albazo

D m

B $\flat$

G m

B $\flat$

G m

mf

p

pizz.

mf

p

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Aires de mi tierra'. The score is written for nine instruments: Violoncello (Vc.), Quena (Qna.), Zampoñas 1 and 2 (Zmp. 1, Zmp. 2), Bandoneón (Bdn.), Guitar (Gtr.), Piano/Lute (Plt. Rdb.), Violín (Vln.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The guitar part includes a section labeled 'Ritmo de albazo' with specific chords (D m, B $\flat$, G m) and a *mf* dynamic. The violin part has a *f* dynamic followed by a *pizz.* (pizzicato) instruction. The cello part has a *mf* dynamic. The zampoñas and quena parts have various dynamics and articulations. The piano/lute part is mostly silent. The bandoneón part has a *p* dynamic. The score is marked with a '8' at the beginning of several staves, likely indicating a measure number or a specific section.

15

Vc.

f

15

Qna.

Zmp. 1

mf

Zmp. 2

8

15

Bdn.

B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm F Dm F

Gtr.

B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm F Dm F

mf

15

Plt.
Rdb.

15

Vln.

Cb.

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Aires de mi tierra'. The score is for measures 15 through 21. The instruments listed on the left are Vc. (Violoncello), Qna. (Quena), Zmp. 1 (Zampoña 1), Zmp. 2 (Zampoña 2), Bdn. (Batería), Gtr. (Guitarra), Plt. Rdb. (Percusión), Vln. (Violín), and Cb. (Contrabajo). The Vc. part starts with a melodic line in the bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic. The Qna. part has a melodic line in the treble clef. Zmp. 1 and Zmp. 2 have melodic lines in the treble and bass clefs respectively, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bdn. and Gtr. parts have a rhythmic pattern in the treble and bass clefs respectively, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Plt. Rdb. part has a rhythmic pattern in the bass clef. The Vln. part has a melodic line in the treble clef. The Cb. part has a melodic line in the bass clef, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

22

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

p

ppp

p

Dm F A7 Dm/F Gm7

Dm F A7 Dm/F Gm7/D F Gm7/D

[illegible]

36

Vc. *mf* *f* *mf* *tr*

Qna. 36 *tr*

Zmp. 1 *mf*

Zmp. 2 *mf*

Bdn. 36 A7 Dm A7 A7 A7 *mf*

Gtr. A7 Dm A7 A7 A7 Dm F

Plt. Rdb. 36

Vln. 36 *tr*

Cb. *mf*

43

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Bdn.

mf

mf

F Am

Gtr.

F Dm F Gm F Am

43

Plt.
Rdb.

43

Vln.

Cb.

50

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

mf *p* *mf* *p* *mf*

B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm B $\flat$ Am

57

Vc. *mf*

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn. F F F Dm F A7

Gtr. Dm F F F Dm F A7

Plt. Rdb.

Vln. *p*

Cb.

64

Vc.

p

Qna.

p

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Bdn.

Dm/F

Gm7

Gtr.

Dm/F

Gm7/D

F

Gm7/D

F

Gm7/D

F

p

p

p

64

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

This musical score is for a piano arrangement of "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full ensemble, including a vocal line (Vc.), a grand piano (Qna.), two zither players (Zmp. 1 and Zmp. 2), a bandoneon (Bdn.), guitar (Gtr.), piano (Plt.), double bass (Rdb.), violin (Vln.), and cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 71. The vocal line (Vc.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The grand piano (Qna.) plays a complex, arpeggiated accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The zither players (Zmp. 1 and Zmp. 2) play a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bandoneon (Bdn.) plays a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar (Gtr.) plays a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano (Plt.) and double bass (Rdb.) play a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The violin (Vln.) and cello (Cb.) play a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various dynamics, including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score also includes various articulations, including accents and slurs. The score is a full page of music, showing measures 71 through 78.

78 *rit.* **Adagio** pizz.

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

arco

85

Vc.

85

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Bdn.

Gtr.

85

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

arco

mf

Cm Cm Cm Cm Cm

Golpear sobre el puente ejecutando los acordes

Cm

Golpear sobre el puente ejecutando los acordes

Bombo y chajchas

f

85

92

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

A $\flat$ Fm Cm Cm A $\flat$ Fm Cm

92

Bdn.

Gtr.

92

Plt.
Rdb.

92

Vln.

Cb.

99

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Fm Eb Cm Eb Cm Eb G Dbmaj7

Bdn.

Fm Eb Cm Eb Cm Eb G Dbmaj7

Gtr.

99

Plt.
Rdb.

99

Vln.

Cb.

106

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Cm/E♭ Fm E♭ Cm E♭ Cm E♭

Bdn.

Cm/E♭ Fm E♭ Cm E♭ Cm E♭

Gtr.

106

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

113

Vc.

mf

113

Qna.

Zmp. 1

mf

Zmp. 2

8

G D♭maj7 Cm Cm Cm Cm Cm Cm

113

Bdn.

G D♭maj7 Cm Cm Cm Cm Cm Cm

Gtr.

113

Plt. Rdb.

113

Vln.

Cb.

p

120

Vc.

Tempo I

f

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

8

Cm Cm Cm Cm

Bdn.

Cm Cm Cm Cm

Bb Gm

Gtr.

Bb Gm

Plt.
Rdb.

mp

Vln.

pizz.

Cb.

mf

127

Vc. *mf* *f*

Qna.

Zmp. 1 *mf*

Zmp. 2

Bdn. B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm F

Gtr. B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm B $\flat$ Gm F

Plt. Rdb. *pp* *mf*

Vln.

Cb. *p* *mf*

134

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

p

p

p

141

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

ppp

p

p

f

148

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

f *tr* *mf* *f* *tr*

f *tr* *mf* *f* *tr*

mf

mf

A7 A7 A7 Dm A7 A7 A7

A7 A7 A7 Dm A7 A7 A7

mf *tr* *tr*

f

155

Vc. *mf*

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn. *mf*

Gtr. *mf*

Plt. Rdb. *p*

Vln.

Cb. *mf*

162

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt. Rdb.

Vln.

Cb.

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599</

169

Vc. *mf*

Qna. *p*

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn. Dm F F F Dm

Gtr. Gm Bb Am Dm F F F Dm

Plt. Rdb. *pp*

Vln.

Cb.

176

Vc.

p

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

pp

Cb.

p

F A7 Dm/F Gm7

F A7 Dm/F Gm7/D F Gm7/D F

183

Vc.

mf *cresc.*

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

A7 Dm Dm Dm C

mp

Gtr.

Gm7/D F G A7 Dm Dm Dm Dm

Plt.
Rdb.

Vln.

pp *mf* *mp*

Cb.

mf

190

Vc.

Qna.

Zmp. 1

Zmp. 2

Bdn.

Gtr.

Plt.
Rdb.

Vln.

Cb.

cresc.

mf

f

f

cresc.

f

F F B $\flat$ E E A7 A7 D $\flat$ A7 D $\flat$

Dedicado a Peguche

Sanjuanito

Paola Arévalo Lasso

Largo **Moderato**

Cello
p *mf*

Quena

Zampoña

Bandolín
p

Guitarra
p Em C F# B7

Plato Bombo

Violin
pizz.

Contrabajo
p pizz.

10

Vc. *f*

Qn. *mf*

Zamp.

Bnd. *mf* Ritmo de sanjuanito

Gtr. *mf* G Em Em Bm

D. S.

Vln. *arco*

Cb. *mf*

The musical score is for a piece titled "Dedicado a Peguche". It features a multi-staff arrangement with the following instruments and parts:

- Vc. (Violoncello):** Bass clef, key of D major. Starts at measure 10 with a forte (*f*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.
- Qn. (Quena):** Treble clef, key of D major. Starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.
- Zamp. (Zampoña):** Treble clef, key of D major. The staff shows rests for the first four measures, followed by a series of eighth notes in measures 5-8.
- Bnd. (Banda):** Treble clef, key of D major. Starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.
- Gtr. (Guitarra):** Treble clef, key of D major. Starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.
- D. S. (Doble Sol):** Treble clef, key of D major. The staff shows rests for the first four measures, followed by a series of eighth notes in measures 5-8.
- Vln. (Violín):** Treble clef, key of D major. Starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.
- Cb. (Contrabajo):** Bass clef, key of D major. Starts at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.

The score includes dynamic markings (*f*, *mf*, *arco*) and chord changes (G, Em, Bm) indicated above the staff. The tempo is marked "Ritmo de sanjuanito".

18

Vc.

Qn.

Zamp.

G Em Em Bm

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

pizz.

p

p

26

Vc. *mp*

Qn.

Zamp. *mp*

Bnd. *p*

Gtr. *pp*

D. S.

Vln. *pizz.*

Cb. *p*

34

Vc. *f*

Qn. *mf*

Zamp. *mp* G

Bnd. *mf*

Gtr. Em D Bm Am G Em Em *mf*

D. S.

Vln. arco

Cb. *mf* arco *mf*

42

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

Em Em Bm G Em Em Bm

p

pizz.

50

Vc. *mp*

Qn. *mp*

Zamp. *mp*

Bnd.

Gtr. *pp*

D. S. *pizz.*

Vln. *p*

Cb. *p*

58

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

mp

B m A m G E m D B m A m G

66 *rit.* *meno mosso*

Vc. *mf*

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr. *Em* *meno mosso* *mf*

D. S.

Vln.

Cb.

76

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

76

D. S.

76

Vln.

Cb.

The musical score is for a piece titled "The Rose Tree". It features a variety of instruments: Violoncello (Vc.), Piano (Pn.), Zampogna (Zamp.), Bandoneon (Bnd.), Guitar (Gtr.), Double Bass (D. S.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two main sections: a "Moderato" section and a "rit." (ritardando) section. The "Moderato" section begins with a "tr" (trill) marking and a "f" (forte) dynamic. The "rit." section follows, marked with "rit." and a "mf" (mezzo-forte) dynamic. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the Violoncello and Piano on the left, and the Violin and Contrabass on the right. The Zampogna and Bandoneon are positioned in the middle. The Double Bass is on the far right. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamics. The "Moderato" section is marked with a "tr" (trill) and a "f" (forte) dynamic. The "rit." section is marked with "rit." and a "mf" (mezzo-forte) dynamic. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the Violoncello and Piano on the left, and the Violin and Contrabass on the right. The Zampogna and Bandoneon are positioned in the middle. The Double Bass is on the far right. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamics.

95

Vc. *mp*

Qn.

Zamp. Bm C F B $\flat$ B $\flat$ Em *pp*

Bnd. *pp*

Gtr. C F B $\flat$ B $\flat$ Em D *pp*

D. S.

Vln. *p*

Cb. *p*

102

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

B m

A m

G

E m

D

pp

110

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

f

mf

arco

mf

Em G Em Em Bm G Em

118

Vc. pizz.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr. Em Bm

D. S.

Vln. *p*

Cb. pizz. *p*

126

Vc. arco

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr. *pp* Em D Bm Am G

D. S. 126

Vln. arco *pp*

Cb. *mf*

[illegible]

141

Vc.

Qn.

Zamp.

Em Em Bm G Em Em Bm

Bnd.

Gtr.

141

D. S.

Vln.

Cb.

pizz.

149

Vc. *mp*

Qn. *p*

Zamp. *mp*

Bnd.

Gtr. *pp*

D. S.

Vln. *pizz.*

Cb. *p*

[illegible]

165

Vc.

Qn.

Zamp.

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

mp

mp

mf

Em

174

Vc. *f*

Qn. *mf*

Zamp. *mf* G Em Em Bm

Bnd. *mf* Em G Em Em Bm

Gtr. *mf*

D. S. *p* arco *cresc.*

Vln. *mf* arco

Cb. *mf*

179

Vc.

Qn.

Zamp.

G Em Em B7 Em

Bnd.

Gtr.

D. S.

Vln.

Cb.

SURCHELLO

Suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos

Paola Arévalo Lasso

INTRO: Retorno
Largo

The musical score is for the introduction of 'SURCHELLO', a suite for two cellos and a group of Andean instruments. The tempo is 'Largo' and the key signature has one sharp (F#). The score consists of 37 measures. The instruments are: Cello I, Cello II, Quena, Zampoña 1, Zampoña 2, Zampoña 3, Tiple, Guitarra, Plato Redoblante, Aro Bombo, Violin, and Contrabajo. The Cello parts are mostly rests. The Quena part has a long note in the final two measures, marked 'ppp'. The Zampoña 1 part has a long note in the final two measures, marked 'ppp'. The Guitarra part has a melody starting in measure 2, marked 'dolce'. The Plato Redoblante part has a pattern of eighth notes, marked 'mf'. The Violin and Contrabajo parts are mostly rests.

Cello I

Cello II

Quena

Zampoña 1

Zampoña 2

Zampoña 3

Tiple

Guitarra

Plato Redoblante

Aro Bombo

Violin

Contrabajo

ppp

ppp

dolce

mf

Chajchas y palo de lluvia hasta el compás 37

8

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

8

D. S.

Vln.

D.B.

p dolce

mp

V

15

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

15

D. S.

15

Vln.

D.B.

mp

V

V

22

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

22

D. S.

22

Vln.

D.B.

The musical score for 'SURCHELLO' on page 4, measures 22-29, is arranged in a system of staves. The staves are labeled as follows: Vc. I, Vc. II, Qn., Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3, Tpl., Gtr., D. S., Vln., and D.B. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. The guitar part (Gtr.) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and the drums (D. S.) have a simple pattern of eighth notes. The other instruments (Vc. I, Vc. II, Qn., Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3, Tpl., Vln., D.B.) have rests in measures 22-29.

29

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

29

D. S.

Vln.

D.B.

The musical score for measures 29-35 of 'SURCHELLO' is as follows:

- Measure 29:** Vc. I has a half note G4. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 30:** Vc. I has a half note A4. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 31:** Vc. I has a half note B4. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 32:** Vc. I has a half note C5. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 33:** Vc. I has a half note D5. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 34:** Vc. I has a half note E5. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.
- Measure 35:** Vc. I has a half note F5. Vc. II has a whole rest. Qn. has a whole rest. Mlt.3 1 has a whole rest. Mlt.2 2 has a whole rest. Mlt. 3 has a whole rest. Tpl. has a whole rest. Gtr. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. D. S. has a whole rest. Vln. has a whole rest. D.B. has a whole rest.

43

Vc. I

Vc. II

mf

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

43

Tpl.

Em Em7 Em Em Em7 G F# Em

Gtr.

43

D. S.

43

Vln.

D.B.

50

A

Vc. I

f

mp

Vc. II

mf

mp

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

p

C

G

G

Em

G

G

B/F#

D. S.

Vln.

D.B.

57

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mf

p

mp

p

Em G C G Em G G

71

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pizz.

B

Em

Em

G F# Em

G

D

G

C

78

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pizz.

mf

f

pp

mp

pp

arco

Em Am B B7 Em D G

85

Vc. I

Vc. II

85

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

85

Tpl.

Gtr.

85

D. S.

85

Vln.

D.B.

pizz.

92

arco

Vc. I

mf arco

Vc. II

mf

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Em

Gtr.

92

D. S.

Vln.

D.B.

mf

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for piano and guitar. The score is written in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The piano part includes staves for Vc. I, Vc. II, Qn., Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3, Tpl., D. S., and Vln. The guitar part is on the Gtr. staff. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The guitar part provides a rhythmic and harmonic foundation, with chords and arpeggiated figures. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The overall mood is contemplative and melancholic, characteristic of the original recording.

106

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mf

f

mp

p

mp

p

mp

p

mp

p

accel.

113

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

cresc.

f

mp arco

cresc.

f

G B Em B7 Em B7/D# E E E7

ANDES DE NARIÑO

Moderato

pizz.

120

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pizz.

f

mf

A m D m B $\flat$ 7 A m A m A m C E 7 A m

127

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

arco

f

p

mf

A m A m A m E A m A m C C D

141

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pizz.

f

f

mf

mf

arco

G Dm F F G E7 A m

Detailed description: This page of the musical score for 'SURCHELLO' contains measures 141 through 148. The score is arranged in a system of ten staves. Vc. I plays a melodic line in the bass clef, starting at measure 141 and ending with a pizzicato (pizz.) instruction at measure 148. Vc. II is silent until measure 148, where it plays a short melodic phrase. Qn. (Quadrant) is silent throughout. Mlt.3 1 and Mlt.2 2 play a short melodic phrase at measure 148, marked with a forte (f) dynamic. Mlt. 3 is silent throughout. Tpl. (Trombone) plays a melodic line in the treble clef, starting at measure 141 and ending with a melodic phrase at measure 148, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Gtr. (Guitar) plays a rhythmic accompaniment in the treble clef, starting at measure 141 and ending with a melodic phrase at measure 148, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. D. S. (Double Bass) plays a rhythmic accompaniment in the bass clef, starting at measure 141 and ending with a melodic phrase at measure 148. Vln. (Violin) is silent throughout. D.B. (Double Bass) plays a rhythmic accompaniment in the bass clef, starting at measure 141 and ending with a melodic phrase at measure 148, marked with an arco instruction. Chord symbols G, Dm, F, F, G, E7, and A m are written above the Gtr. staff. The page number 141 is written above the first staff.

148 pizz.

Vc. I

Vc. II

arco

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

A m A m C E 7 A m A m A m A m E A m

148

D. S.

Vln.

D.B.

148

[illegible]

169

Vc. I arco

Vc. II arco

Qn.

Mlt.3 1 *mp*

Mlt.2 2 *mp*

Mlt. 3

Tpl.

Gtr. *mf* E 7 A m A m A m C E 7 A m

D. S.

Vln. *F*

D.B. *mf*

176

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

*f*_B

f

p

A m A m A m E A m C C C C

Detailed description: This page of the musical score for 'SURCHELLO' contains measures 176 through 182. The score is arranged in a system with ten staves. The first two staves are for Violoncello I and II, both in bass clef. The next three staves are for Flute 1, Flute 2, and Flute 3, all in treble clef. The fourth staff is for Trumpet, in treble clef. The fifth staff is for Guitar, in treble clef, with chord symbols (A m, E, C) written below the notes. The sixth staff is for Double Bass, in bass clef. The seventh staff is for Violin, in treble clef. The eighth staff is for Double Bass, in bass clef. The score begins at measure 176. The Violoncello parts play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part plays a series of chords. The Guitar part plays a complex rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic. The Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part plays a melodic line. The score ends at measure 182.

183

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pp.

pp.

p

190

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mp

mp

mf

mf

mf

E/B

C

C

E

G#dim

A m

A m

mf

197

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

p

p

pp

p

Am C E7 Am Am Am Am E Am C

211

Vc. I

Vc. II

mf

rit.

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

pp.

mf

Gtr.

Am

Am

Am

E/B

C

C

E

mf

D. S.

Vln.

D.B.

mf

Adagio

218

Adagio

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

pp

Vln.

D.B.

225

Vc. I

Vc. II

225

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

225

Tpl.

Gtr.

225

D. S.

Vln.

D.B.

Cellos solos

239

Vc. I *mp* *p* *mp* *pizz.*

Vc. II *p* *mp* *p* *f*

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr. *B $\flat$ aug* *G m* *p*

239

D. S.

Vln.

D.B.

246

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

arco

pp

V

V

The musical score for 'SURCHELLO' begins at measure 246. The Violoncello I and II parts feature a melodic line with eighth-note patterns and vibrato marks. The Viola part has a similar melodic line. The Violin, Double Bass, and other instruments are marked with rests. The score includes dynamics such as 'arco' and 'pp'.

253

Vc. I

Vc. II

mf

253

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

253

Tpl.

Gtr.

D7

253

D. S.

253

Vln.

D.B.

Detailed description: This is a musical score for page 37 of a piece titled 'SURCHELLO'. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are Vc. I, Vc. II, Qn. (Quadrant), Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3, Tpl. (Tom), Gtr. (Guitar), D. S. (Drum Set), Vln. (Violin), and D.B. (Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked '253' at the beginning of each system. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte) at the end of the Vc. II staff. The Vc. I staff has a series of chords. The Vc. II staff has a series of eighth notes. The Qn. staff has a series of eighth notes. The Mlt.3 1, Mlt.2 2, and Mlt. 3 staves have a series of eighth notes. The Tpl. staff has a series of eighth notes. The Gtr. staff has a series of eighth notes. The D. S. staff has a series of eighth notes. The Vln. and D.B. staves have a series of eighth notes. A D7 chord is marked at the end of the Gtr. staff.

Moderato

260

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

f

p

Gm

D7

mf

mf

267

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mf

pp

p

D7

B $\flat$

C

B $\flat$

C

281

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

f

tr

p

pp

Gm

D7

Bb

295

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

p *Gm* *D7* *p* *Gm* *Gm* *Gm*

meno mosso

302

Vc. I

Vc. II

subito p

302

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

302

Tpl.

Gtr.

302

D. S. Chajchas y bombo

302

Vln. *f*

D.B.

The musical score is for the piece 'SURCHELLO' on page 44. It covers measures 302 to 308. The tempo is 'meno mosso'. The instrumentation includes Violoncello I and II, Contrabasso, Mellophone 3 1, 2 2, and 3, Tombo (Tpl.), Guitarra (Gtr.), and Percussion (D. S., Vln., D.B.). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The string section (Vc. I, Vc. II, Qn., Mlt. 3 1, Mlt. 2 2, Mlt. 3) has a 'subito p' marking. The percussion section (D. S., Vln., D.B.) has a 'Chajchas y bombo' marking. The Vln. part has a 'f' marking. The D.B. part has a 'f' marking. The score is in 2/4 time and B-flat major.

309

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

309

D. S.

309

Vln.

D.B.

The musical score is for measures 309-315. The key signature is B-flat major (two flats). The woodwind section consists of two Violoncelli (Vc. I, Vc. II), a Contrabassoon (Qn.), and three Mellophones (Mlt. 3 1, Mlt. 2 2, Mlt. 3). The brass section includes a Trumpet (Tpl.) and a Trombone (Gtr.). The string section includes a Double Bass (D. S.), Violins (Vln.), and Double Basses (D.B.). The percussion section includes a Drum (D. S.). The woodwind section has various melodic lines, while the brass and string sections are mostly silent. The percussion section has a rhythmic pattern of eighth notes.

316

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

316

D. S.

316

Vln.

D.B.

323

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

323

D. S.

323

Vln.

D.B.

The musical score for SURCHELLO, page 47, covers measures 323 to 329. The score is written for a large ensemble. The woodwind section includes two Violoncelli (Vc. I, Vc. II), a Contrabassoon (Qn.), and three Mellophones (Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3). The brass section consists of a Trumpet (Tpl.) and a Trombone (Gtr.). The percussion section includes a Drum (D. S.). The string section includes Violins (Vln.) and Double Basses (D.B.). The woodwinds and strings play a complex melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support. The percussion part (D. S.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

330

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

330

D. S.

330

Vln.

D.B.

The musical score for 'SURCHELLO' begins at measure 330. The instrumentation includes Violoncello I and II, Contrabassoon, Three Mellophones (1, 2, 3), Tom-tom, Snare Drum, and Double Bass. The key signature is B-flat major. The Violoncello I and II staves are empty. The Contrabassoon staff is empty. The Three Mellophones staves contain complex melodic and harmonic lines. The Tom-tom and Snare Drum staves are empty. The Double Bass staff contains a rhythmic pattern with accents and asterisks. The Violin and Double Bass staves are empty.

337

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

337

D. S.

337

Vln.

D.B.

The musical score for SURCHELLO, page 49, covers measures 337 to 343. The instrumentation includes Violoncello I and II, Contrabassoon, Flute 3 1, Flute 2 2, Flute 3, Trumpet, Trombone, Double Bass, Violin, and Double Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The woodwind and string sections are active, while the brass and percussion sections are mostly silent. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

344 arco

Vc. I *pp* *cresc.* *f* arco

Vc. II *f*

Qn. 344

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl. 344 Am C G B B7 *p* Em Em

Gtr. *pp* *cresc.* *f* pizz.

D. S. 344 *p* *f* pizz.

Vln. 344 *pp* arco *cresc.* *mp* pizz.

D.B. *cresc.* *f*

A

351

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mf

mf

mp

f

mp

pp

pp

Em Em BEm Em Em Em C

358

Vc. I

Vc. II

mp

mp

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

358

Tpl.

G G E m

pp

G G B7 E m

Gtr.

pp

358

D. S.

358

Vln.

pizz.

D.B.

mf

Violins I and II: Bass clef, key of D major. Measures 365-371. Dynamics: *p* (365-368), *mf* (369-371). A *V* (Violino) marking is present at the start of measure 365.

Viola: Bass clef, key of D major. Measures 365-371. Dynamics: *p* (365-368), *mf* (369-371).

Cello and Double Bass: Bass clef, key of D major. Measures 365-371. Dynamics: *p* (365-368), *pp* (369-371).

Trumpets and Trombones: Treble clef, key of D major. Measures 365-371. Chord markings: G (365-366), B (367), E m (368). Dynamics: *p* (365-368), *mf* (369-371).

Piano: Treble clef, key of D major. Measures 365-371. Dynamics: *p* (365-368), *mf* (369-371).

Strings: Treble and Bass clefs, key of D major. Measures 365-371. Dynamics: *p* (365-368), *pp* (369-371). Markings include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).

379

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

379

D. S.

Vln.

D.B.

f

arco

f

mp

mp

p

f

mp

f

pizz.

f

pizz.

f

B

Em

Em

Em

Em

Em

B Em

Em

386

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

pizz.

pizz.

p

pp

mp *subito p*

Em Em Em C C C C G

393

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

p

pp

C C C C D G Bm Bm

407

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

The musical score for SURCHELLO, page 59, measures 407-414. The score is written for a large ensemble. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Guitar. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 407 through 414. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Guitar. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 407 through 414.

414

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

Bm Bm Em D G Bm Bm Em B

Musical score for measures 421-428. The score includes parts for Vc. I, Vc. II, Qn., Mlt.3 1, Mlt.2 2, Mlt. 3, Tpl., Gtr., D. S., Vln., and D.B.

- Vc. I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-424 are whole rests. Measures 425-428 contain eighth-note patterns.
- Vc. II:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-424 contain eighth-note patterns. Measures 425-428 are whole rests.
- Qn.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 are whole rests.
- Mlt.3 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 are whole rests.
- Mlt.2 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 are whole rests.
- Mlt. 3:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 are whole rests.
- Tpl.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-424 contain dense sixteenth-note chords. Measure 425 contains a melodic phrase. Measures 426-428 return to dense sixteenth-note chords.
- Gtr.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-424 contain dense sixteenth-note chords. Measure 425 contains a melodic phrase. Measures 426-428 return to dense sixteenth-note chords.
- D. S.:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-424 are whole rests. Measures 425-428 contain single notes.
- Vln.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 are whole rests.
- D.B.:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 421-428 contain a bass line with eighth and quarter notes.

Annotations include "Percutir sobre tapa superior" above Vc. I and below Vc. II in measure 421, and various dynamics like *pp*, *p*, and *fz*.

428

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

f

f

p

p

Em B Em Em Em Em B Em Em

⊗*

⊗*

435

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mp

mp

mp

mp

pp

pp

arco

pp

pizz.

pp

mf

Em B

Em B

pp arco

mf

Detailed description: This page of a musical score, titled 'SURCHELLO', contains measures 435 through 441. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, and Tuba. The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 435. The Violin I and II parts have a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The Viola part has a similar melodic line. The Violoncello and Double Bass parts have a bass line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The Trumpet and Trombone parts have a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The Percussion part has a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The Tuba part has a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 441. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. There are also some markings like 'arco' and 'pizz.'.

442

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

p

p

pizz.

p

G B7 Em G G B Em

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'SURCHELLO', page 64, starting at measure 442. The score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are for Violoncello I and II, both in bass clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 442 and continuing through measure 447. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the second staff at measure 444. The third staff is for the Contrabassoon (Qn.), also in bass clef with a key signature of one sharp. It plays a similar melodic line. The next three staves (4, 5, and 6) are for Mellophones 3 1, 2 2, and 3, respectively, all in treble clef with a key signature of one sharp. They are mostly silent, with some rests. The seventh staff is for the Tom Tom (Tpl.), in treble clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff is for the Guitar (Gtr.), in treble clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols G, B7, Em, G, G, B, and Em are written above the guitar staff at measures 442, 443, 444, 445, 446, 447, and 448 respectively. The ninth staff is for the Double Bass (D. S.), in bass clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *pizz.* (pizzicato) is placed below the staff at measure 444. The tenth staff is for the Violin (Vln.), in treble clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The eleventh staff is for the Double Bass (D.B.), in bass clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the staff at measure 444.

[illegible]

456

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

mp

f

f arco

p

pizz.

p

f

Em G G B Em Em Em

[illegible]

477

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

E 6/A

A m9

Fmaj7(#4)

477

D. S.

pizz.

Vln.

D.B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 477-483. Vc. I is a whole rest. Vc. II plays a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (half). Qn., Mlt.3 1, Mlt.2 2, and Mlt. 3 are whole rests. Tpl. is a whole rest. Gtr. plays a rhythmic pattern: eighth notes with a slash and a dot, followed by eighth notes. Chords E 6/A, A m9, and Fmaj7(#4) are indicated above the staff. D. S. is a whole rest. Vln. and D.B. play a pizzicato pattern: quarter notes with a slash and a dot, followed by quarter notes.

484 *espress.*

Vc. I *f*

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr. *E 6/A* *A m9* *Fmaj7(#4)*

484

D. S.

484 *arco*

Vln.

D.B.

491

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

E 6/A

A m9

Fmaj7(#4)

491

D. S.

pizz.

Vln.

D.B.

491

492

493

494

495

496

497

CODA

Instrument Parts:

- Vc. I:** Measures 498-500: quarter notes, eighth notes, and a descending wavy line. Measure 500: key change to D minor. Measures 501-503: eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vc. II:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Qn.:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: eighth notes.
- Mlt. 3 1:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: eighth notes.
- Mlt. 2 2:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: rests.
- Mlt. 3:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: rests.
- Tpl.:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: chords, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Gtr.:** Measures 498-500: eighth notes and quarter notes. Measures 501-503: chords, starting with a piano (*p*) dynamic. Chord markings: *F#dim*, *F7*, *Em*, *Em*, *Em*.
- D. S.:** Measures 498-500: rests. Measures 501-503: chords, starting with a piano (*p*) dynamic. Marking: *pizz.*
- Vln.:** Measures 498-500: quarter notes. Measures 501-503: chords, starting with a piano (*pizz.*) dynamic.
- D.B.:** Measures 498-500: quarter notes. Measures 501-503: quarter notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

505

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt. 3 1

Mlt. 2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

f arco

f

p

mp *mf*

f

Em BEm Em Em Em Em Em

arco

arco

f

512

Vc. I

Vc. II

Qn.

Mlt.3 1

Mlt.2 2

Mlt. 3

Tpl.

Gtr.

D. S.

Vln.

D.B.

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

mp

f cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

Em Em B Em Em Em B7

PARTES VIOLONCHELO

El Simiruco

Capishca

Cesar Humberto Baquero

Arr. Paola Arévalo Lasso

Adagio

mp *mf*

8 *mp*

17 *mf* *f* *pizz.* **Allegro**

25 *mf* *mf* *mf*

32

39

47 *arco*

54

62

62-68

f

Musical staff 62-68: Treble clef, key of B-flat major (two flats). Measures 62-68. Measure 62 is a whole rest. Measures 63-68 contain a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking.

69

69-75

Musical staff 69-75: Treble clef, key of B-flat major. Measures 69-75. Continuation of the rhythmic pattern from the previous staff.

76

76-82

pizz.
mf

Musical staff 76-82: Treble clef, key of B-flat major. Measures 76-82. Measure 76 has a half note and a dotted half note. Measure 77 is a whole rest. Measures 78-82 are in the bass clef, starting with a pizzicato (*pizz.*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic.

83

83-89

Musical staff 83-89: Bass clef, key of B-flat major. Measures 83-89. Continuation of the bass line from the previous staff.

90

90-96

Musical staff 90-96: Bass clef, key of B-flat major. Measures 90-96. Continuation of the bass line. Measures 95-96 have a breath mark (V) above the notes.

97

97-106

arco
p

Musical staff 97-106: Bass clef, key of B-flat major. Measures 97-106. Measures 97-106 are marked *arco* and *p* (piano). The staff contains a series of half notes and dotted half notes.

107

107-115

mf

Musical staff 107-115: Bass clef, key of B-flat major. Measures 107-115. Measure 107 is a half note. Measures 108-115 contain a series of eighth and sixteenth notes, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

116

116-122

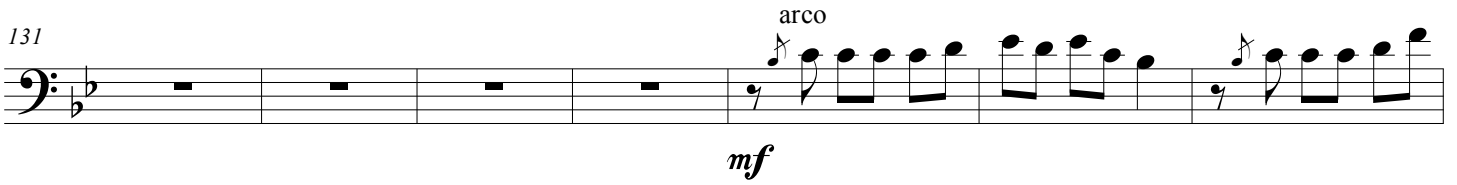
Musical staff 116-122: Bass clef, key of B-flat major. Measures 116-122. Continuation of the rhythmic pattern from the previous staff.

123

123-129

Musical staff 123-129: Bass clef, key of B-flat major. Measures 123-129. Measures 123-129 contain a series of eighth and sixteenth notes, with a half note and a dotted half note at the end.

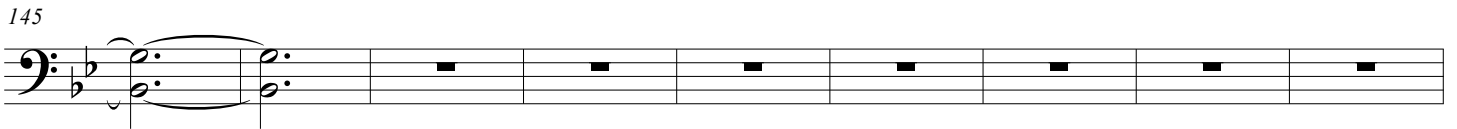
131



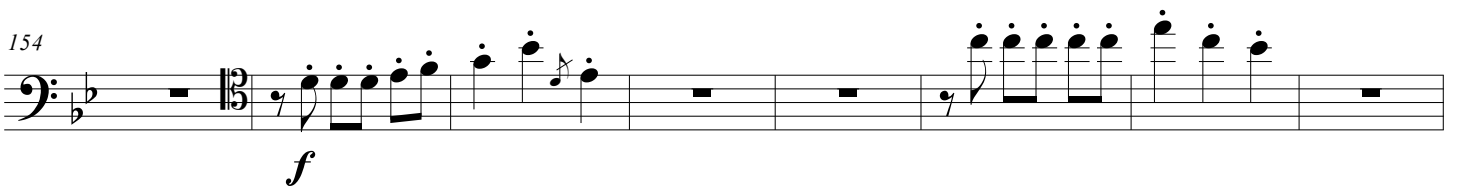
138



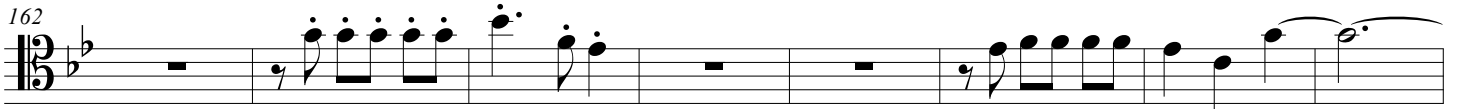
145



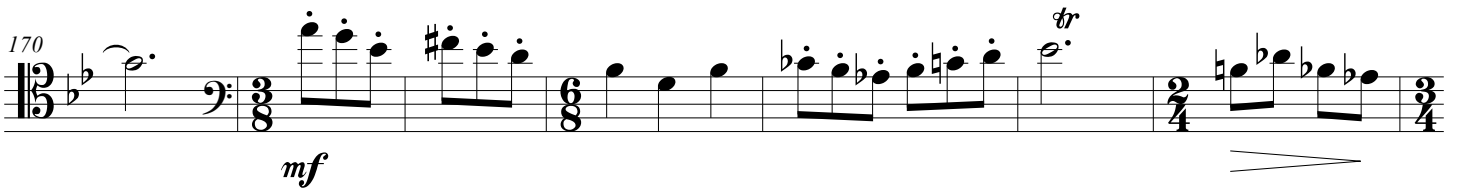
154



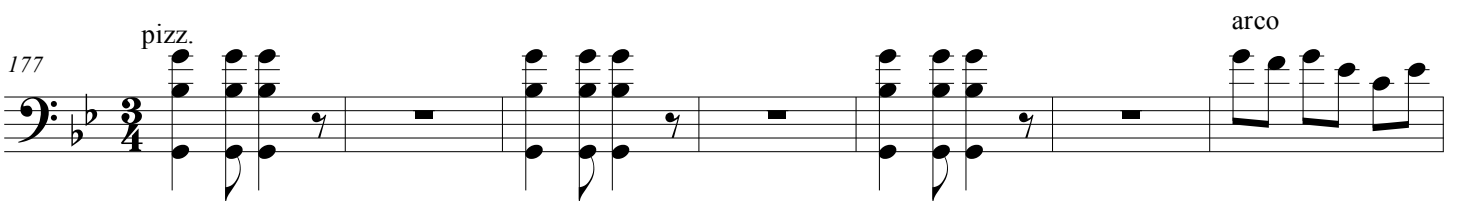
162



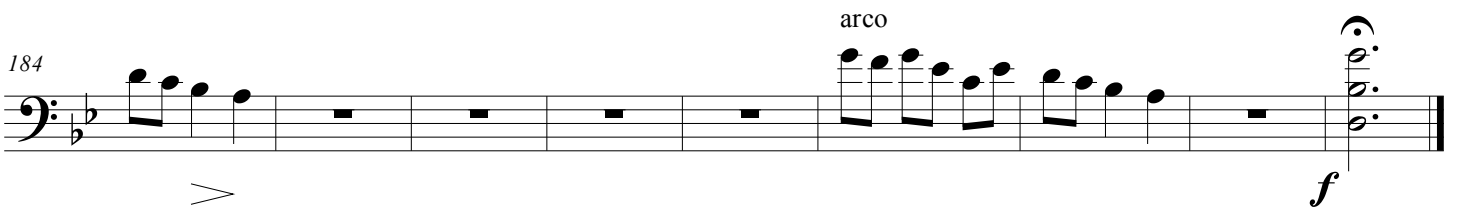
170



177



184



Cello

Mosaico Andes de Nariño

El Miranchurito, El Cachirí y Agualongo

Luis Antonio Guerrero
Arr. Paola Arevalo Lasso

Andante pizz. **mf**

14

accel.

21 **Allegretto** MIRANCHURITO arco **mp**

27

34 **mf** **mf** **mf**

42

49 **rit.** **a tempo**

54 **ff**

60 **f**

The musical score is written for a cello in bass clef, 6/8 time, and B-flat major. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic of 'mf'. The first measure contains an 8-measure rest. The score includes various articulations such as 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). A section titled 'MIRANCHURITO' is marked 'Allegretto' and 'arco'. The tempo changes from 'Andante' to 'Allegretto' and then to 'a tempo'. The score includes a 'rit.' (ritardando) marking. The dynamics range from 'mf' (mezzo-forte) to 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The score is 60 measures long.

66

72 *mp*

78 *f*

84 *mf*

91 *EL CACHIRÍ* **11** *mf*

108 *p* *f*

115

121 *mf* *f*

128 *Col legno battuto*
Cuerda G y D

135

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 66-71) features eighth-note patterns with slurs. The second staff (72-77) continues with similar eighth-note figures. The third staff (78-83) shows a change in dynamics to forte (f). The fourth staff (84-90) includes a crescendo leading to mezzo-forte (mf). The fifth staff (91-107) is marked 'EL CACHIRÍ' and contains a double bar line with the number '11' above it, indicating a repeat. The sixth staff (108-114) shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f). The seventh staff (115-120) continues with eighth-note patterns. The eighth staff (121-127) features a crescendo and a dynamic shift to forte (f). The ninth staff (128-134) is marked 'Col legno battuto' and 'Cuerda G y D', indicating a change in playing technique. The final staff (135) ends with a half note and a quarter rest.

AGUALONGO

142 **7** *ff*

154 *mp*

161

167

173 *ff*

179 *ff*

186

193 **12** *mf*

211 *f*

Cello

Riobambeñita

Pasacalle ecuatoriano

Guillermo Vásquez Pérez

Arr. Paola Arévalo Lasso

cantabile

10 **8** **8**

mp

31

mf

40

49

58

16

mf

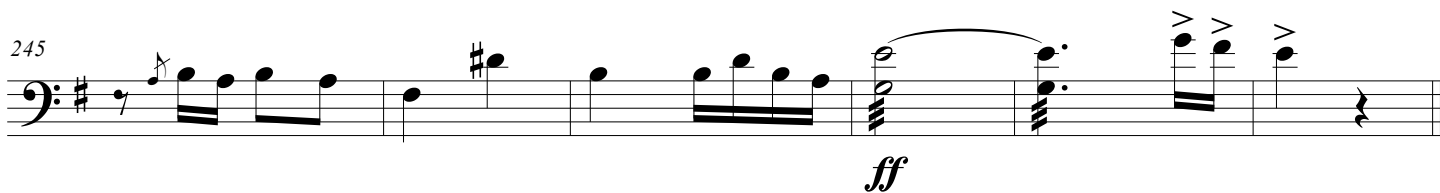
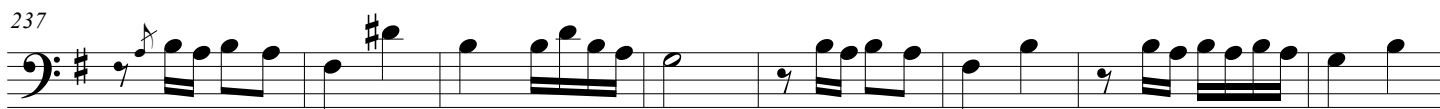
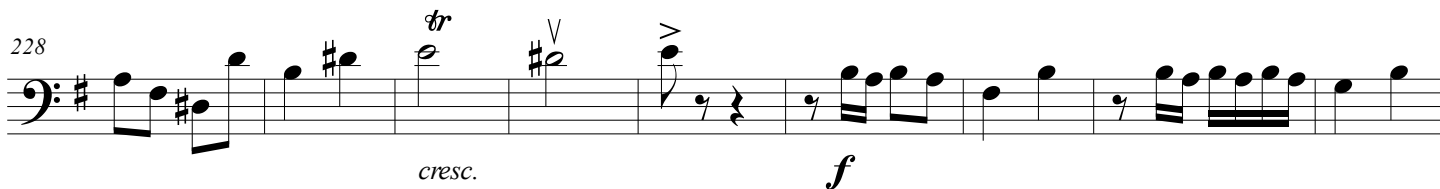
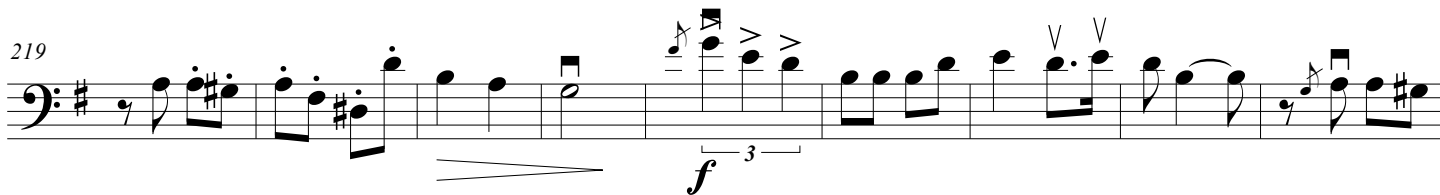
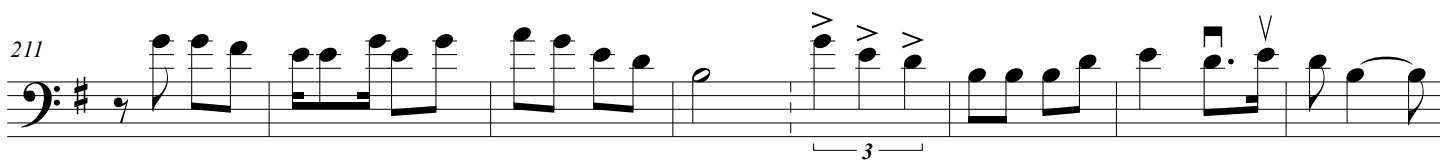
83

f *mf*

93

f

103



Cello

A Iles voy Sonsureño

Harold Burbano

Arr. Paola Arévalo Lasso

pizz.

mf

7

14

21

27

arco

34

accel.

p

cresc.

40

Allegro

46

f

53

60

mp

67 *mf* *f*

74

82 *p*

89

95 *f*

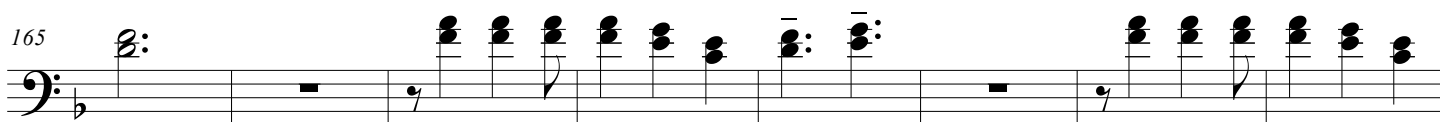
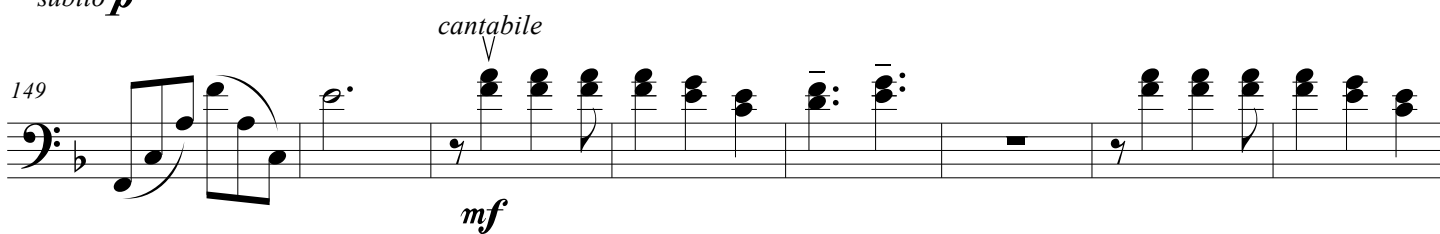
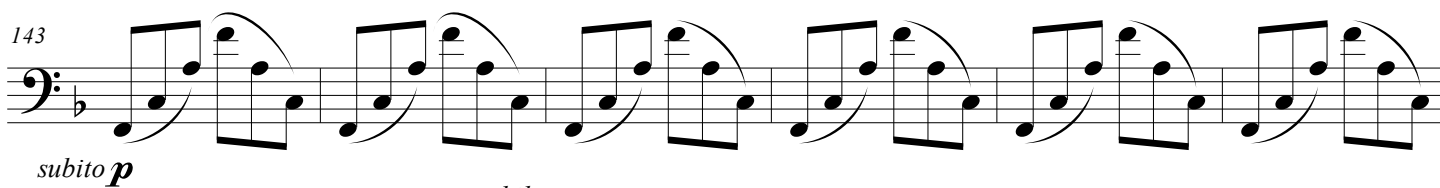
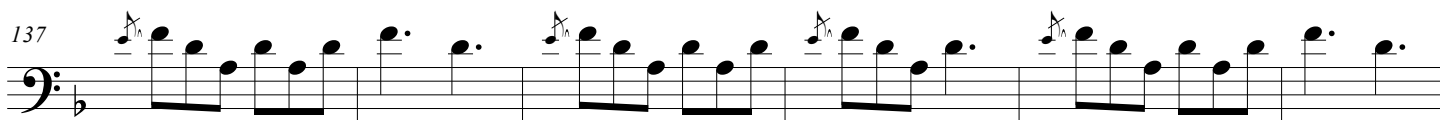
102

109 *mp*

116 *mf* *f*

123

131



204

mf

Musical staff 204-211: Bass clef, key of B-flat major. Measures 204-211. Dynamics: *mf*.

212

f

Musical staff 212-219: Bass clef, key of B-flat major. Measures 212-219. Dynamics: *f*.

220

Musical staff 220-226: Bass clef, key of B-flat major. Measures 220-226.

227

mp

Musical staff 227-233: Bass clef, key of B-flat major. Measures 227-233. Dynamics: *mp*.

234

mf ff

Musical staff 234-240: Bass clef, key of B-flat major. Measures 234-240. Dynamics: *mf*, *ff*.

241

Musical staff 241-247: Bass clef, key of B-flat major. Measures 241-247.

248

Musical staff 248-253: Bass clef, key of B-flat major. Measures 248-253.

254

mf

Musical staff 254-259: Bass clef, key of B-flat major. Measures 254-259. Dynamics: *mf*.

260

Musical staff 260-265: Bass clef, key of B-flat major. Measures 260-265.

Un Violonchelo en Azuay

Capishca

Paola Arévalo Lasso

18 *mf*

24

31 16

53 *ff* *mf*

60

67 17 *pp*

91 *mp*

99 16 *ff*

122 *mf*

128

135 *pizz.* 17

158 *f*

164

171 *rit.* *arco a tempo*

178

185

192

Detailed description: This is a musical score for a cello, titled 'Un Violonchelo en Azuay'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 122-127) features a melodic line with accents and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (measures 128-134) continues the melody with a crescendo leading to a pizzicato (*pizz.*) section starting at measure 135. Measure 135 contains a triplet of eighth notes. A repeat sign with a first ending bracket labeled '17' follows. The third staff (measures 135-157) continues the melody, ending with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff (measures 158-163) continues the melody. The fifth staff (measures 164-170) continues the melody. The sixth staff (measures 171-177) includes a ritardando (*rit.*) and a tempo change to 'arco a tempo'. The seventh staff (measures 178-184) continues the melody. The eighth staff (measures 185-191) continues the melody. The ninth staff (measures 192-197) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Cello

Desde tierras quiteñas

Pasacalle ecuatoriano

Paola Arévalo Lasso

Allegro

7

f

pizz.

14

arco

mf

24

p

32

f

39

mf

46

55

64

17

89

f

100

3

108

3

mp

115

3

B

f

123

133

3

142

3

149

3

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 64-71) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a measure with a fermata and the number '17'. The second staff (measures 72-88) begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo hairpin. The third staff (measures 89-107) contains a triplet of eighth notes and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The fourth staff (measures 108-114) continues with triplets and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth staff (measures 115-122) features a triplet, a section marked 'B', and a forte (*f*) dynamic with a crescendo hairpin. The sixth staff (measures 123-132) includes a crescendo hairpin. The seventh staff (measures 133-141) contains a triplet and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The eighth staff (measures 142-148) features a triplet and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The ninth staff (measures 149-156) includes a triplet and ends with two measures of whole rests.

156 **17** arco *mf*

179 *mf*

187 *mf*

194 *mf*

202

211

220 **17** *mp*

244 *mf*

252 *f*

The image displays a musical score for a piece titled "Desde tierras quiteñas". The score is written for a single melodic line in bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and meter are not explicitly stated. The score is divided into measures, with measure numbers 156, 179, 187, 194, 202, 211, 220, 244, and 252 marked at the beginning of their respective lines. A 17-measure rest is indicated at measures 156 and 220. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The notation includes various note values, slurs, and triplets. The word "arco" is written above the first staff, indicating the use of an arch. The score is presented on a single page, which is numbered 3 in the top right corner.

Cello

Aires de mi tierra

Albazo

Armando Hidrobo
Arr. Paola Arévalo Lasso

Moderato

9

f

14

mf *f*

21

p *tr*

28

f

36

mf *f* *mf*

43

50

57

mf

Aires de mi tierra

64 *p*

71 *rit.* *pizz.* **Adagio** *f*

85 *arco* *mf*

93

100

108 *mf*

116

Tempo I

124 *f* *mf*

130 *f*

The musical score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute. It begins in the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is initially slow, marked 'Adagio'. The score includes various dynamic markings: piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are also performance instructions such as 'rit.' (ritardando), 'pizz.' (pizzicato), and 'arco' (arco). The tempo changes to 'Tempo I' at measure 124. The score is divided into measures, with measure numbers 64, 71, 85, 93, 100, 108, 116, 124, and 130 indicated at the start of their respective lines. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing rests or specific articulation marks like accents and breath marks.

137

144

151

158

165

172

179

186

193

p

f

mf

f

mf

p

mf

cresc.

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Aires de mi tierra". The score is written in bass clef and spans measures 137 to 193. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also trills marked with *tr* and accents marked with *>*. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of staves, with measure numbers 137, 144, 151, 158, 165, 172, 179, 186, and 193 indicating the start of new systems.

Cello

Dedicado a Peguche

Sanjuanito

Paola Arévalo Lasso

Largo

Moderato

p *mf* *f* *mp*

9 16 24 32 41 49 56

65 *rit.* *meno mosso*

mf

74

82

90 *rit.* *fr* **Moderato**

f

97

mp

106

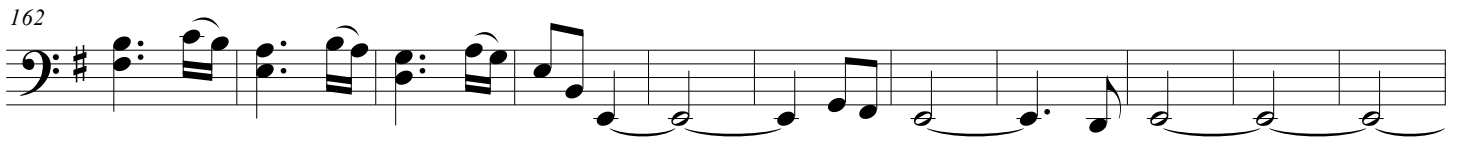
114 *pizz.*

pizz.

121

129 *arco*

arco



SURCHELLO

Suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos

Paola Arévalo Lasso

Largo 9

p dolce

16 *mp*

24

32 **ALAS LAJAS**
Adagio 4 *mf*

44 *f*

54 *mp* *mf*

61 *mp* *mf*

68 *mf* B

SURCHELLO

75

81 *pizz.*

88 *arco*

96 *mf*

104 *mp* *mf*

112 *mp* *3* *accel.* *3*

ANDES DE NARIÑO

Moderato

122 *pizz.*

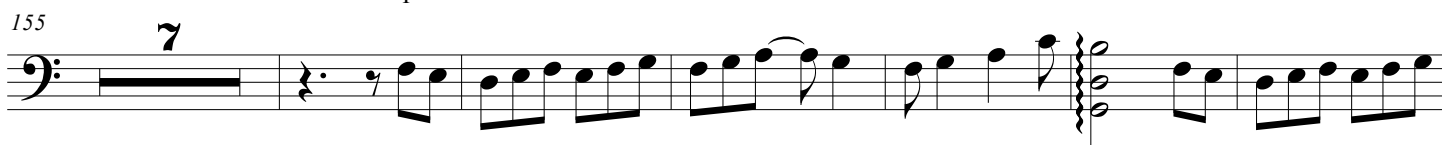
129 *arco* *f*

142

148 pizz.



pizz.

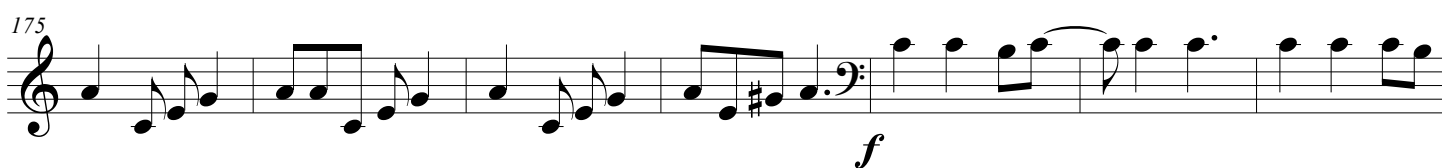


168

arco



175



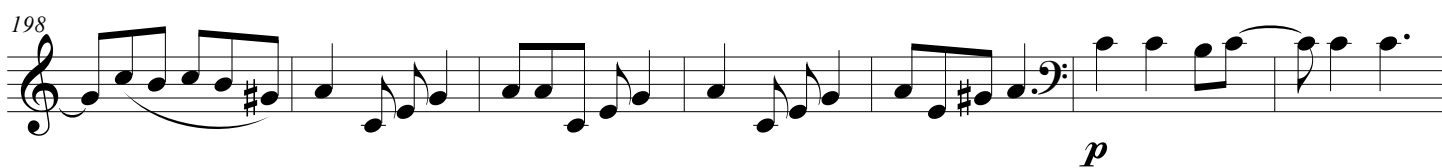
182



190



198



205



SUR DE MITOS Y LEYENDAS

rit.

Adagio



221 **6** *f* *V*

234 *V* *Cellos solos* *mp* *p* *mp*

242 *pizz.*

249 *arco* *pp*

258 *Moderato* **25** *f*

289

295 *V* *mp* *mf* *mp* *mf* *meno mosso*

303 **8** **9** **14** **10** *arco* *pp* *cresc.*

NARIÑO Y SU VALLE DE ATRIZ
Allegretto

347 *f*

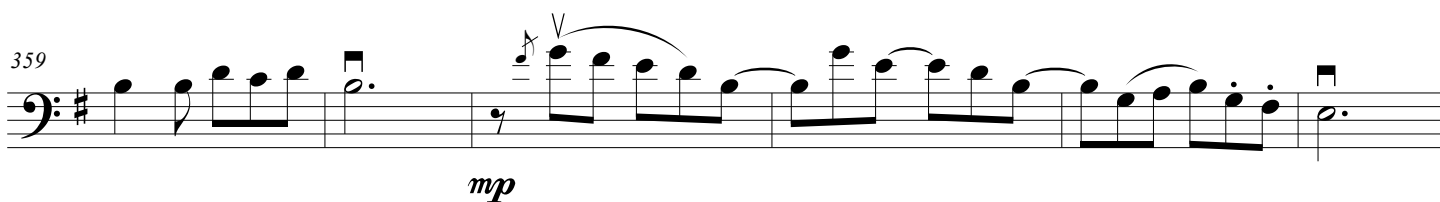
353



mf

This musical staff contains measures 353 through 358. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. Measures 356 and 357 feature accents (>) over the notes. The dynamic marking *mf* is placed below the staff at the end of measure 358.

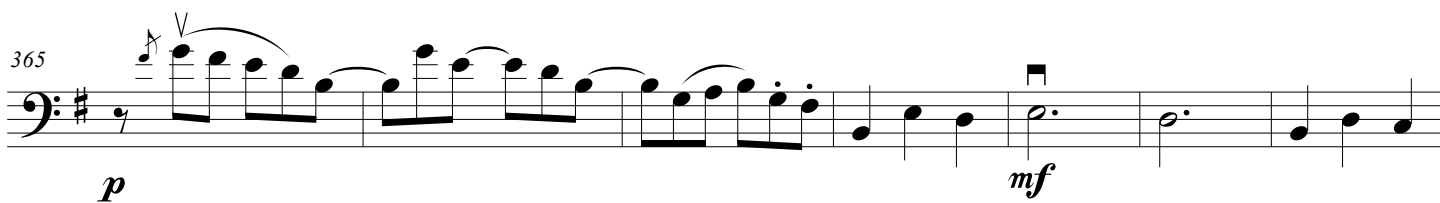
359



mp

This musical staff contains measures 359 through 364. It continues with eighth and sixteenth notes. Measure 360 has a breath mark (V) above the first note. The dynamic marking *mp* is placed below the staff at the end of measure 364.

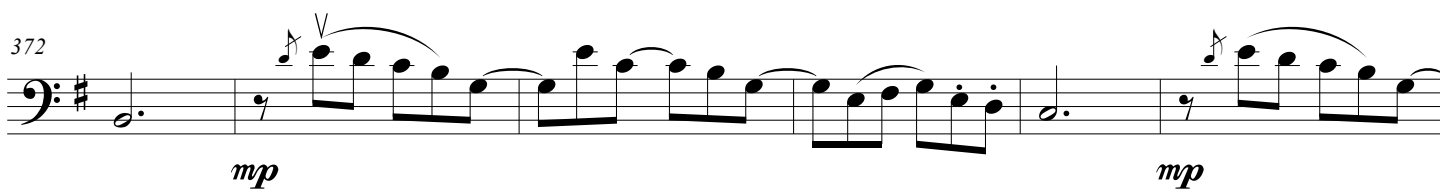
365



p mf

This musical staff contains measures 365 through 371. Measure 365 has a breath mark (V) above the first note. The dynamic marking *p* is placed below the staff at the beginning of measure 365, and *mf* is placed below the staff at the end of measure 371.

372



mp mp

This musical staff contains measures 372 through 377. Measure 372 has a breath mark (V) above the first note. The dynamic marking *mp* is placed below the staff at the beginning of measure 372 and at the end of measure 377.

378



f B

This musical staff contains measures 378 through 383. The dynamic marking *f* is placed below the staff at the end of measure 381. The letter *B* is placed below the staff at the end of measure 383.

384



pizz.

This musical staff contains measures 384 through 389. The dynamic marking *pizz.* is placed above the staff at the end of measure 389.

390



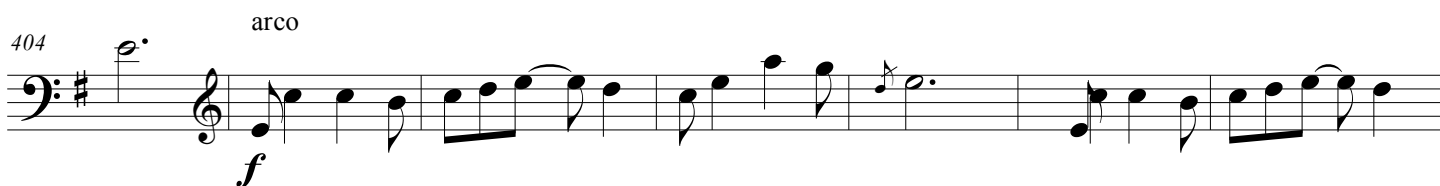
This musical staff contains measures 390 through 396. It continues with eighth and sixteenth notes.

397



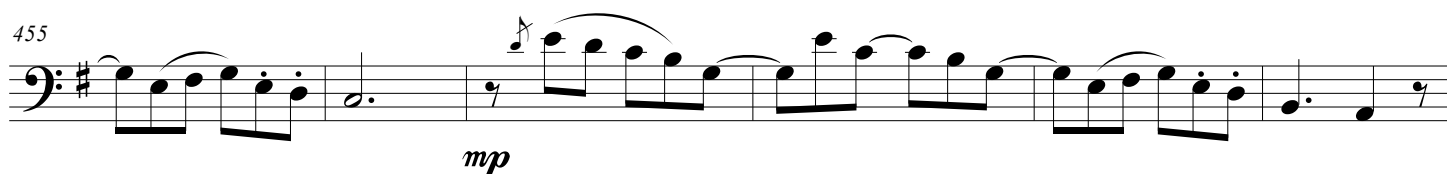
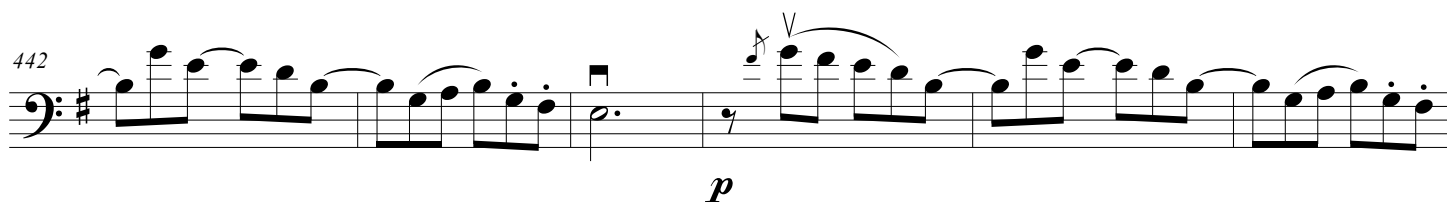
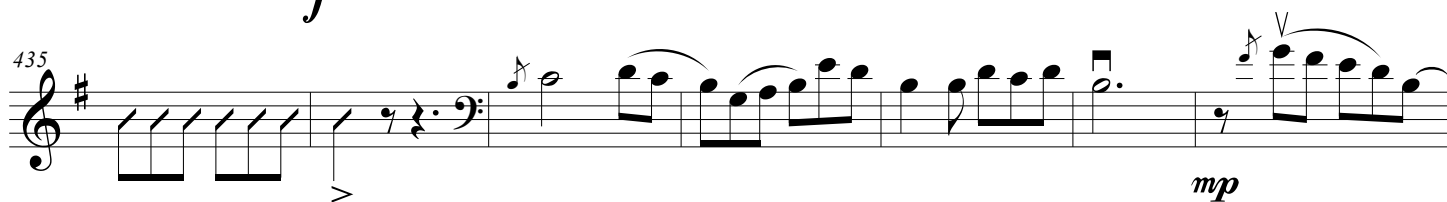
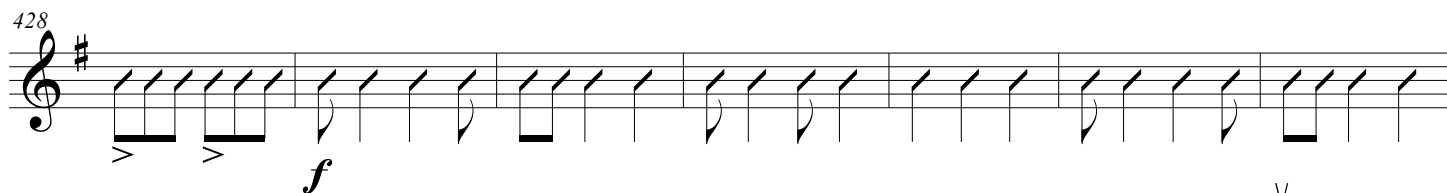
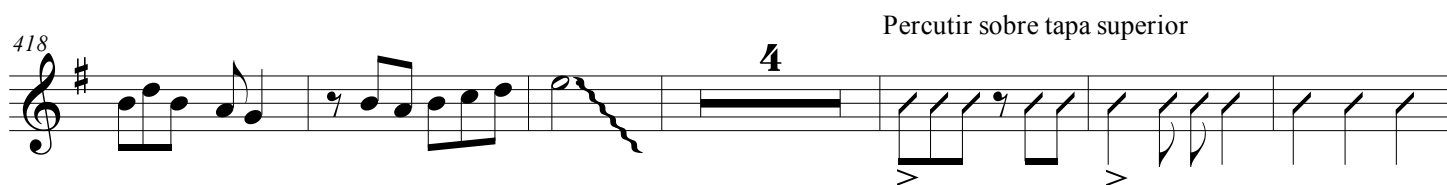
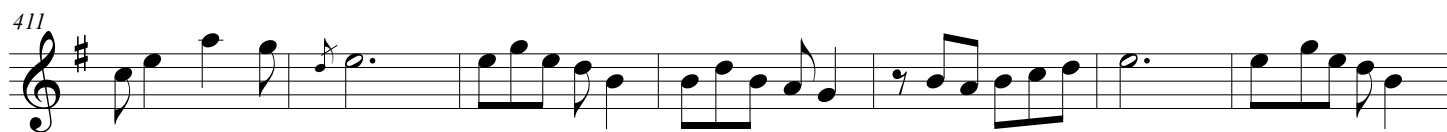
This musical staff contains measures 397 through 403. It continues with eighth and sixteenth notes.

404



arco f

This musical staff contains measures 404 through 409. Measure 404 begins with a half note on a ledger line. The dynamic marking *f* is placed below the staff at the beginning of measure 404. The word *arco* is placed above the staff at the beginning of measure 405. The staff changes to a treble clef in measure 405.



474 **11** *espress.*
f

491

497 **CODA**
f

504

510
f

514
cresc. *ff*

SURCHELLO

Suite para dos violonchelos y grupo de instrumentos andinos

Paola Arévalo Lasso

Largo 37 **Adagio** 8

50 *mf*

58 *mf* *mp*

65 *p* *mp* *mf*

72 *pizz.*

79 *f* *arco* *mf*

86 *mf*

93 *mf*

100 *mp*

107 *f* *mp* *accel.*

114

Moderato

pizz.

122



129

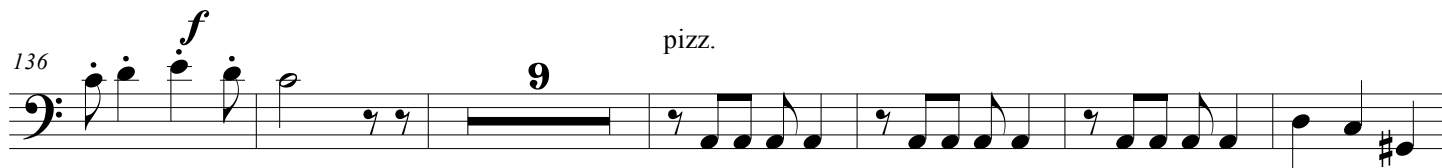
arco



136

pizz.

9



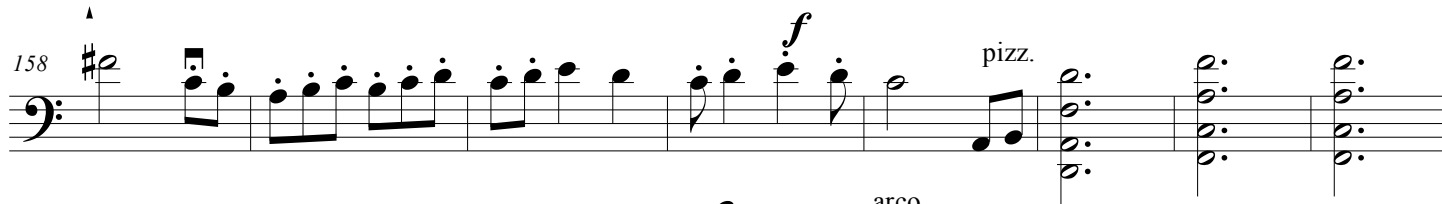
151

arco



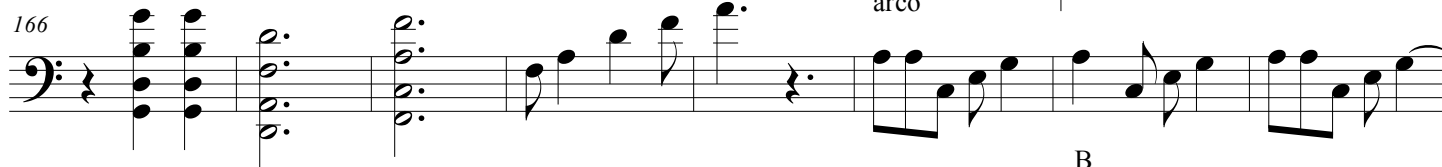
158

pizz.



166

arco



174

B



181



189



196



203



211

rit.

Adagio



SURCELLO

3

220

7

pizz.

232

arco

p

240

*mp**p**f*

249

255

Moderato

*mf**f*

262

268

mf

275

281

288

mf

295

*mp**mf**mp**mf**mp**mf*subito *p*

Allegretto

304 **45** arco *f*

354 *mf* *mp*

362 *p*

368 *mf* *mp*

375 *mp*

381 arco *f*

387 pizz.

394

401 arco *f*

408

415 Percutir sobre tapa superior

422

4

f

Musical staff 422-431: Bass clef, key of D major. Measures 422-431. Measure 422 has an accent (>) on the first eighth note. Measures 423-424 have accents on the first eighth notes. Measure 425 has a 4-measure rest. Measure 426 has an accent on the first eighth note. Measures 427-431 continue with eighth-note patterns.

432

Musical staff 432-439: Bass clef, key of D major. Measures 432-439. Measure 432 has an accent on the first eighth note. Measures 433-434 have accents on the first eighth notes. Measure 435 has an accent on the first eighth note. Measures 436-439 continue with eighth-note patterns.

440

mp

p

Musical staff 440-445: Bass clef, key of D major. Measures 440-445. Measure 440 has an accent on the first eighth note. Measures 441-442 have accents on the first eighth notes. Measure 443 has an accent on the first eighth note. Measures 444-445 continue with eighth-note patterns.

446

mf

Musical staff 446-452: Bass clef, key of D major. Measures 446-452. Measure 446 has an accent on the first eighth note. Measures 447-448 have accents on the first eighth notes. Measure 449 has an accent on the first eighth note. Measures 450-452 continue with eighth-note patterns.

453

mp

mp

Musical staff 453-458: Bass clef, key of D major. Measures 453-458. Measure 453 has an accent on the first eighth note. Measures 454-455 have accents on the first eighth notes. Measure 456 has an accent on the first eighth note. Measures 457-458 continue with eighth-note patterns.

459

arco

f

Musical staff 459-464: Bass clef, key of D major. Measures 459-464. Measure 459 has an accent on the first eighth note. Measures 460-461 have accents on the first eighth notes. Measure 462 has an accent on the first eighth note. Measures 463-464 continue with eighth-note patterns.

465

f

espress.

Musical staff 465-471: Bass clef, key of D major. Measures 465-471. Measure 465 has an accent on the first eighth note. Measures 466-467 have accents on the first eighth notes. Measure 468 has an accent on the first eighth note. Measures 469-471 continue with eighth-note patterns.

472

Musical staff 472-479: Treble clef, key of D major. Measures 472-479. Measure 472 has an accent on the first eighth note. Measures 473-474 have accents on the first eighth notes. Measure 475 has an accent on the first eighth note. Measures 476-479 continue with eighth-note patterns.

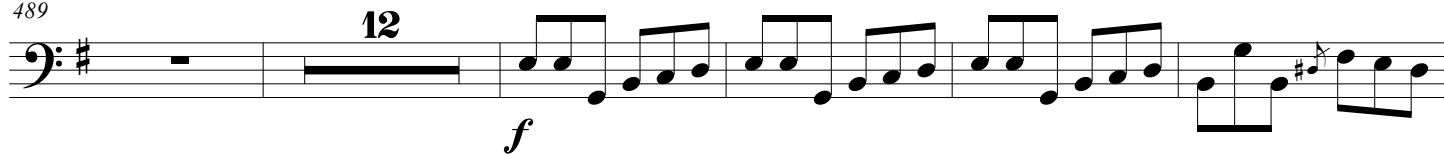
480

Musical staff 480-487: Treble clef, key of D major. Measures 480-487. Measure 480 has an accent on the first eighth note. Measures 481-482 have accents on the first eighth notes. Measure 483 has an accent on the first eighth note. Measures 484-487 continue with eighth-note patterns.

CODA SURCHELLO

489

12

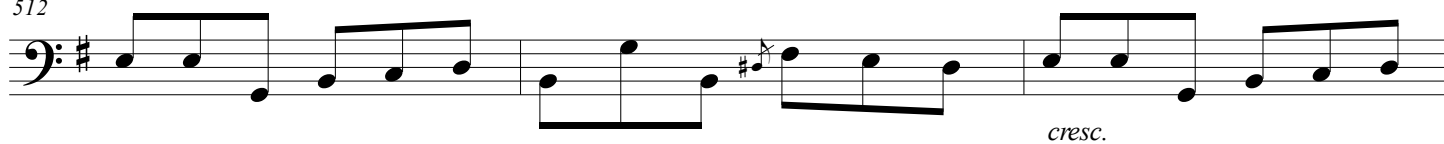


506

arco

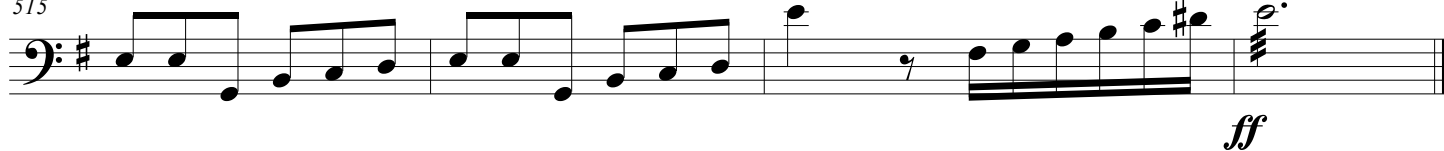


512



cresc.

515



ff