“ENTRE LA FIESTA EL PAISAJE Y EL AMOR”

RECITAL CREATIVO

MIGUEL ANGEL VALLEJO REVELO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA COLOMBIA CREATIVA

SAN JUAN DE PASTO

2022

“ENTRE LA FIESTA EL PAISAJE Y EL AMOR”

RECITAL CREATIVO

MIGUEL ANGEL VALLEJO REVELO

ASESOR

MARIO FERNANDO EGAS VILLOTA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA COLOMBIA CREATIVA

SAN JUAN DE PASTO

2022

Las ideas y consideraciones aportadas en el trabajo son de responsabilidad exclusiva de sus autores.

Artículo 1º del acuerdo número 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Firma Presidente de Jurado

_____

Firma del Jurado

_____

Firma del Jurado

_____

San Juan de Pasto, 2022

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, a todas las personas que directa e indirectamente contribuyeron a la realización de este trabajo creativo

RESUMEN

Este trabajo creativo musical recoge elementos de un legado cultural situado en la región andina Nariñense, en una serie de diez composiciones que pretenden plasmar dimensiones emocionales en episodios de fiesta carnavalera propia de la alegría de nuestros pueblos del sur de Colombia. Algunos pasajes instrumentales evocan la sensibilidad frente a nuestros paisajes, y se enfoca en contar, con sus melodías, una historia extensa que enlaza universos ancestrales. Al final se hace presente el romance, en historias de amor que procuran resonar en sensibilidades del oyente.

ABSTRACT

This musical creative work gathers elements of a cultural legacy located in the Nariñense Andean region, in a series of ten compositions that seek to capture emotional dimensions in carnival party episodes typical of the joy of our peoples in southern Colombia. Some instrumental passages evoke the sensitivity to our landscapes, and it focuses on telling, with its melodies, an extensive story that links ancient universes. At the end, romance is present, in love stories that seek to resonate with the listener's sensitivities.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN 22

2. OBJETIVOS 26

2.1 Objetivo General 26

2.2 Objetivos específicos 26

3. JUSTIFICACIÓN 27

4. MARCO DE REFERENCIA 28

4.1 Marco teórico conceptual 28

4.2 ¿Qué es la composición musical? 28

4.3 El trabajo creativo 28

4.3.1 ¿Por qué? Y ¿Para qué? 28

5. METODOLOGÍA 30

5.1 Proceso creativo 30

6. Breve reseña histórica de la música andina latinoamericana 32

6.1 La música andina latinoamericana moderna 34

7. REFERENTES DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL 36

7.1 Compositores Nariñenses, referentes de la música andina 36

7.1.1 Jeremías Quintero 37

7.1.2 Luis Enrique Nieto 37

7.1.3 Harold Raùl Rosero Polo 37

7.1.4 Maruja Hinestroza 38

7.1.5 Plinio Herrera Timarán 38

7.1.6 Faustino Arias 39

7.1.7 Luis Chato Guerrero 39

7.1.8 Luis Chato Guerrero 39

7.2 Nuevos compositores siglo XXI 40

7.2.1 José Revelo Burbano 40

7.2.2 Chucho Vallejo 40

7.2.3 Óscar Javier Coral Delgado (Compositor y productor musical) ... 40

7.2.4 Carlos Eduardo Enríquez Rodríguez 41

8. ANÁLISIS MUSICAL 42

8.1 GENERO MUSICAL 42

8.2 INSTRUMENTACIÓN 42

8.2.1 VIENTOS: Zampoñas y quenas 42

8.2.2 CUERDAS: Charango, guitarra, bajo 43

8.2.3 PERCUSIÓN: Bombo, redoblante, platillos 43

8.2.4 VOCAL 44

8.3 MELÓDICO 44

8.4 FORMA 44

8.5 COMPOSICIONES 44

8.6 ARMÔNICO 45

9. COMPOSICIÓN 1 46

9.1 “ERES” 46

9.1.1 CONTEXTO 46

9.1.2 ANÁLISIS RITMICO 46

9.1.3 ESQUEMA BÁSICO RÍTMICO 46

9.1.4 ESQUEMA DESTACADO INSTRUMENTOS DE VIENTO 47

9.1.5 ANÁLISIS MELÓDICO 49

9.1.6 CONTEXTO TONAL 49

9.1.7 FORMA MELÒDICA 50

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 50

Nota. Datos de análisis desde la partitura 50

9.1.8 MOTIVOS 50

9.1.9 ANÁLISIS ARMÓNICO 51

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 52

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 52

9.1.10 CADENCIAS 53

9.1.11 CODA 53

10. COMPOSICIÓN 2 54

10.1 “LA ARRIMADITA” 54

10.1.1 CONTEXTO 54

10.1.2 ANÁLISI RITMICO 54

10.1.3 INCISOS Y MOTIVOS 55

10.1.4 MOTIVOS 55

10.1.5 ESQUEMA INSTRUMENTAL DE VIENTOS 55

Nota. Información obtenida desde la partitura 55

10.1.6 ESQUEMA INSTRUMENTAL DE CUERDAS 56

Nota. Información obtenida desde la partitura 56

10.1.7 ESQUEMA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN 56

Nota. Información obtenida desde la partitura 56

10.1.8 ESQUEMA DESTACADO DE VOCES 57

10.1.9 ANALISIS MELÓDICO 57

10.1.10 FORMA MELÓDICA 58

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 58

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 58

10.1.11 FRASES 58

10.1.12 ANALISIS ARMONICO 59

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 59

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 59

10.1.13 CADENCIA 60

11. COMPOSICIÓN 3 61

11.1 “LA SAYA” 61

11.1.1 CONTEXTO 61

11.1.2 SENTIDO EXPRESIVO 61

11.1.3 ANÁLISIS RITMICO 61

11.1.4 ESQUEMA DESTACADO EN INSTRUMENTOS 62

Nota. Información obtenida desde la partitura 62

11.1.5 ANÁLISIS MELÓDICO 63

11.1.6 MOTIVOS 64

11.1.7 FORMA MELÓDICA 65

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 65

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 65

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 66

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 66

11.1.8 ANÁLISIS ARMÓNICO 66

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 67

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 67

11.1.9 CADENCIAS 67

11.1.10 REPETICIONES 68

12. COMPOSICIÓN 4 69

12.1 “RUNA KALA” (Hombres de Piedra) 69

12.1.1 CONTEXTO 69

12.1.2 ANÁLISIS RITMICO 69

12.1.3 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS 69

12.1.4 ANÁLISIS MELODICO 70

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 71

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 71

12.1.5 ANALISIS ARMÓNICO 71

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 72

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 72

12.1.6 CADENCIAS 73

13. COMPOSICIÓN 5 74

13.1 “SUEREÑITA” 74

13.1.1 CONTEXTO 74

13.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO 74

13.1.3 ESQUEMAS DESTACADOS EN LOS INTRUMENTOS 74

13.1.4 ANALISIS MELODICO 76

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 76

13.1.5 MOTIVOS 76

13.1.6 PERIODOS 77

13.1.7 FRASES 78

13.1.8 ANALISIS ARMONICO 78

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 79

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 79

13.1.9 CADENCIAS 79

13.1.10 CODA 80

13.1.11 REPETICIONES 80

13.1.12 SENTIDO EXPRESIVO 80

14. COMPOSICIÓN 6 81

14.1 “MONTAÑAS VIEJAS” 81

14.1.1 CONTEXTO 81

14.1.2 ANALISIS RITMICO 81

14.1.3 ESQUEMA DESTACADO EN LOS INSTRUMENTOS 82

14.1.4 ANALISIS MELÓDICO 83

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 83

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 83

14.1.5 MOTIVOS 84

14.1.6 FRASES 84

14.1.7 ANÁLISIS ARMONICO 85

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 86

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 86

14.1.8 CADENCIA 86

14.1.9 SENTIDO EXPRESIVO 86

15. COMPOSICIÓN 7 87

15.1 “TE AMO” 87

15.1.1 CONTEXTO 87

15.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO 87

15.1.3 ESQUEMA DESTADADO EN LOS INSTRUMENTOS 87

15.1.4 ANÁLISIS MELÓDICO 88

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 89

15.1.5 FRASES Y PERIODOS 90

15.1.6 ANALISIS ARMÓNICO 91

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 91

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 92

16. COMPOSICIÓN 8 93

16.1 CARNAVALITO DE LOS ANDES 93

16.1.1 CONTEXTO 93

16.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO 93

16.1.3 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS 93

16.1.4 ANALISIS MELÓDICO 94

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 95

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 95

16.1.5 FRASES, PERIODOS, LLAMADO, CADENCIAS 96

16.1.6 ANALISIS ARMÓNICO 98

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 99

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 99

17. COMPOSICIÓN 9 100

17.1 SI A MI LADO TU NO ESTAS 100

17.1.1 CONTEXTO 100

17.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO 100

17.1.3 ESQUEMA DESTACADO EN LOS INSTRUMENTOS 100

17.1.4 ANÁLISIS MELÓDICO 101

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 102

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 102

17.1.5 MOTIVOS 102

17.1.6 ANÁLISIS ARMÓNICO 103

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 103

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 104

18. COMPOSICIÓN 10 105

18.1 SI ME DAS TU AMOR 105

18.1.1 CONTEXTO 105

18.1.2 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS 105

18.1.3 ANÀLISIS RÌTMICO 106

18.1.4 FRASES Y PERIODOS 106

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 106

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 107

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 107

18.1.5 MOTIVOS, CADENCIAS PRINCIPALES 107

18.1.6 ANÀLISIS MELÒDICO 108

18.1.7 ANÁLISIS ARMÓNICO 109

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 109

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura 110

19. CONCLUSIONES 111

20. BIBLIOGRAFIA 112

21. ENTRE EL PAISAJE LA FIESTA Y EL AMOR 113

21.1 REPERTORIO 113

22. LETRAS DEL AUTOR 114

Tablas

Tabla 1 47
Tabla 2 48
Tabla 3 48
Tabla 4 50
Tabla 5 50
Tabla 6 52
Tabla 7 52
Tabla 8 55
Tabla 9 56
Tabla 10 56
Tabla 11 58
Tabla 12 59
Tabla 13 59
Tabla 14 62
Tabla 15 65
Tabla 16 65
Tabla 17 66
Tabla 18 66
Tabla 19 67
Tabla 20 67
Tabla 21 71
Tabla 22 71
Tabla 23 72
Tabla 24 72
Tabla 25 76
Tabla 26 79
Tabla 27 83

Tabla 28 83
Tabla 29 85
Tabla 30 86
Tabla 31 89
Tabla 32 91
Tabla 33 92
Tabla 34 95
Tabla 35 95
Tabla 36 99
Tabla 37 99
Tabla 38 102
Tabla 39 102
Tabla 40 103
Tabla 41 104
Tabla 42 106
Tabla 43 107
Tabla 44 107
Tabla 45 109
Tabla 46 110

1. INTRODUCCIÓN

La música es una parte fundamental y un valor incuestionable del desarrollo de la vida de las personas. Su potencial recoge toda una carga de sentimientos, expresiones, y pensamientos que necesitan salir a flote, pues, de alguna manera, se dispersa por cada sentido, exaltando belleza, alegría, tristeza, rebeldía, juego, romance, es decir, un lenguaje sonoro creado para ser sentido y escuchado y provocar una reacción conmovedora en el oyente.

El presente trabajo creativo se enfoca particularmente en la música andina nariñense y latinoamericana, en primer lugar, porque en la región se reconoce una identidad mestiza donde se mezclan diferentes culturas de sur américa, donde los elementos de unas tradiciones y de una cultura común son evidentes. En segundo lugar, debido a la riqueza de géneros y expresiones musicales propios como sonsureños, pasillos, albazos, sanjuanitos, huaynos, que encarnan la esencia de la expresión musical andina. Se trata entonces, de un sabor intenso a tierra, a la selva virgen, lagunas y nevados, como formas de arraigo e identidad cultural ancestral.

Ciertamente, la música andina expresa las sensibilidades que unen a un solo pueblo, el territorio latinoamericano, a través de un amplio conjunto de elementos característicos, ya sea de estilos, ritmos, cantos, elementos organológicos que se pueden encontrar desde el centro sur de Colombia, llegando hasta el sur de argentina. De este modo, guitarras, charangos, bandolas, flautas, quenas, bocinas, zampoñas, sonajeros, bombos y tambores, son los maravillosos instrumentos originarios o evolucionados en este territorio, los cuales se combinan con aquellos de origen europeo para construir obras que evocan la nostalgia, el agradecimiento a la pacha mama, en notas que reflejan la alegría por las cosechas, la vida y adoración, como legado ancestral, al sol, a la luna o a la lluvia.

Por otro lado, la música andina ha ido evolucionando y ha adquirido nuevas expresiones a través de los tiempos, por el intercambio de costumbres y tradiciones con otras culturas venidas

de otros continentes. Es el caso de algunos rituales africanos y su aporte en la fuerza de elementos rítmicos de gran importancia.

Mencionando algunos ritmos característicos, por ejemplo, el huayno, insigne y base, de donde se desprenden una gran variedad de otros ritmos, cada uno con su detallada característica que le da identidad a una determinada región o pueblo, toma un sentido de pertenencia y una identificación por sus pulsos, acentos y tiempos con que se interpreta, algunas veces con transformaciones, alteraciones y fusiones con otros ritmos foráneos demostración de una gran diversidad expresiva.

Así mismo, es necesario mencionar al sonsureño, de notable importancia en la cultura nariñense, nombre asignado y de reciente acogida, como identificación del pueblo del sur de Colombia. Este se interpreta y se baila, puesto que encarna una fusión entre el ritmo currulao de la costa pacífica y el bambuco del centro de Colombia, escrito en seis octavos. También se puede incluir al sanjuanito, de origen ecuatoriano, el taquirari boliviano, la samba chilena, el waylas peruano e infinidad de otros ritmos.

Ahora bien, es necesario reconocer como estás músicas se insertan en los circuitos de producción y consumo requiriendo acceder a lenguajes y técnicas de tipo comercial. En este sentido, los músicos, artistas, cantores, de este género, han incorporado dentro de las agrupaciones motivos que hablan del romance o también de aspectos políticos y sociales, adaptándoles otra clase de instrumentos de carácter más universal, como el bajo eléctrico, batería, violín, saxofón, en desarrollo y manifestación de una libertad compositiva e interpretativa con interesantes resultados en campos de lo melódico y armónicos, sin perder la esencia andina.

El presente trabajo creativo, tiene su génesis en un cúmulo de experiencias de vieja data, desde aquellos manifiestos de la gran revolución cubana, la lucha y la muerte del che Guevara, los contextos sociales y políticos, vivenciados en el liceo de la Universidad de Nariño, por los

acontecimientos que se difundían por medios de comunicación, y la cátedra revolucionaria de estudiantes y docentes, muy fresca por aquellos tiempos. A la par contrastaban los cantos andinos, de lucha, rebeldía, del pueblo, con grupos representativos, como Quilapayun e intillimani de Chile, cantores como Victor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Silvio Rodriguez, Leon Gieco, entre otros.

Este movimiento musical tuvo sus representantes en la ciudad de Pasto. Al respecto es posible mencionar a agrupaciones como: América Libre, Ñukanchik, Yamasagra, Quillacinga, con extraordinarios y llamativos sonidos andinos. Canciones como “el pueblo unido jamás será vencido” “canción con todos” “gracias a la vida”, merecieron una especial atención.

Además, los comienzos en el aprendizaje y la interpretación de los instrumentos andinos, en medio de un movimiento cultural andino en la ciudad de Pasto, que implicó la participación en eventos culturales, con presentaciones del grupo Altiplano de Chile, Chaskis de Ecuador y otros grupos representativos.

Igualmente, viene un movimiento musical andino significativo en los años ochenta y noventa, con la llegada de canciones, nuevos sonidos, vitalidad interpretativa y conceptual, refiriéndose al romance y la unidad de los pueblos, que acapararon la atención de la juventud, con agrupaciones como kjarkas, Proyección, Wankara, Illapu. Fueron, sin duda, referentes que impulsaron la conformación de muchas agrupaciones en Pasto y Nariño. De este periodo se recuerdan grupos como: Latinoamérica, Raices Andinas, Dhamawa, Tierra Mestiza, quienes fortalecen el movimiento musical andino, convirtiéndose en nuevos motivadores de un legado musical para futuras generaciones.

Sin duda, la creación de estas obras refleja una necesidad de expresar de manera libre, sensaciones y conceptos imbricados en las vivencias de la música andina y sus herramientas

fundamentales. Este camino de ideas, expresiones y experiencias sonoras, procura generar evocación, alegrías, remontarse a un ambiente natural o conmover los sentimientos.

Por eso, la alegría se plasma en las canciones fiesteras en homenaje a nuestros carnavales de Pasto y a la gente nariñense, con "la arrimadita", también, se habla del encanto de la mujer nariñense en "Sureñita", de igual forma, el paisaje se refleja en el sonido instrumental, de los bombos, charangos, guitarras, quenas y zampoñas, que reflejan la evocación de las montañas, valles, lagos y praderas, con "montañas viejas", así mismo, la memoria se remonta a tiempos inmemorables de los antepasados, en "runa kala" que significa hombres de piedra. Finalmente, el sentimiento y el romance se hace presente, con los temas, "Te amo" y "Eres".

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo General

Componer diez piezas musicales que incorporen elementos del lenguaje musical andino como expresión creativa imbricada en el decurso de un legado cultural sonoro y sus sensibilidades.

2.2 Objetivos específicos

Enriquecer el legado musical mediante la composición y la exploración de nuevas expresiones sonoras.

Realizar un recital creativo de música andina que incluya obras inspiradas en el paisaje, la fiesta y el amor.

Difundir la obra de música andina titulada “Entre el paisaje la fiesta y el amor”

3. JUSTIFICACIÓN

La evolución de las expresiones musicales andinas involucra una historia emocional de notable valor. Sus formas expresivas, sus sonoridades singulares y sus tratamientos textuales referidos a universos de lo natural, lo político-social o a estéticas de lo cotidiano, dan cuenta de un legado cultural musical que debe reconocerse.

Ciertamente, se trata del acercamiento a la conformación de una sensibilidad y un apego a estas manifestaciones musicales como características de un entorno cultural regional en constante evolución. Por este motivo se hace necesario desarrollar procesos creativos que den cuenta de una inmersión en estos lenguajes musicales y sus particularidades, reflejada en la composición musical.

Así mismo, es necesario un trabajo creativo que incorpore técnicas de interpretación instrumental en desarrollo permanente en el género, como reflejo de sensibilidades propias de sus universos sonoros.

El formato instrumental estructurado con una base de percusión, bombo, redoblante, charango, guitarra, quenas y zampoñas, traducen la esencia de la música andina, en melodías y armonías, llenas de sentimiento, alegría y libertad, comprometidas con nuevos elementos instrumentales, que hace parte de esta evolución, no obstante su clara relación con una esencia sonora que permanece.

Así mismo, el formato vocal, toma elementos de interesantes desarrollos melódicos y armónicos que aportan un tinte expresivo, en letras que manifiestan y expresan el sentir del autor.

En consecuencia, es preciso realizar una propuesta creativa que reconozca e incorpore elementos de formas expresivas de la música andina, no solo como apertura o expansión creadora sino como compromiso con la evolución de una herencia cultural siempre dinámica.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 Marco teórico conceptual

4.2 ¿Qué es la composición musical?

En el pensamiento del músico se recrea y se despierta a una idea, para formar y crear una pieza musical, es decir, la composición es crear melodías, armonías y ritmo que en su conjunto se convierten en un solo cuerpo musical con sentido y expresión, utilizando herramientas instrumentales o vocales.

Es un proceso con el cual se crea un tema musical que expresa y comunica en una melodía un estado de ánimo frente a una realidad o imaginario.

Se trata de un acto creativo que va más allá de la comprensión y uso de elementos de una gramática musical o un lenguaje, con herramientas sintácticas, normas y reglas, tanto empíricas como académicas, como elementos básicos de la composición musical, llevadas a formar un solo cuerpo de ritmo, melodía y armonía

4.3 El trabajo creativo

4.3.1 ¿Por qué? Y ¿Para qué?

Desde un escenario de muchas posibilidades creativas y compositivas, se establecen oportunidades musicales que desembocaron hacia una corriente cultural denominada andina, que corresponden a un contexto de instrumentación y sonoridad propia y única, con múltiples manifestaciones sonoras que conllevan hacia una expresión libre y de amplias perspectivas de composición.

La evolución de la llamada música andina ocurre entre múltiples posibilidades de creación y un sinnúmero de herramientas y técnicas de interpretación instrumental como de gramáticas y lenguajes singulares. La llamada estética altermoderna que incorpora aspectos de la riqueza musical universal a través de internet, implica incidencias interesantes, en flujos de nuevas sonoridades, que rozan terrenos expresivos y compositivos de la música andina.

Entonces, la influencia existe y esos parámetros, o modelos musicales establecen un medio orgánico, vivo, con coloridos, formas e imaginarios, que inspira y motiva a construir propios escenarios compositivos bajo un contexto cultural y de identidad definido, propio, articulado a otros movimientos culturales que provienen de otras direcciones.

Las costumbres, tradiciones y formas de vida de la región andina nariñense, se reflejan en sus músicas, las cuales se identifican en sus estructuras armónicas, melódicas y rítmicas y en los tratamientos textuales cargados de metáforas de sus vivencias con el paisaje, el humor o la sensibilidad emocional.

De otra parte, otros géneros o músicas latinoamericanos involucran temáticas de la vida cotidiana como el sentimiento romántico, en marcos instrumentales y rítmicos diversos, expresados en géneros como: balada, canción, taquirari, chuntunqui, etc. que reflejan la riqueza expresiva andina.

Este referente, establece la necesidad de una inmersión en caminos que horadan sensibilidades desde un aporte de sonoridades como vectores de un desarrollo social y cultural desde un trabajo creativo, que establezca un vínculo con las tradiciones y festividades, su alegría y jolgorio, y la evocación del entorno natural, paisajístico, palpitante de vida de los andes, con las manifestaciones de un pensamiento romántico.

5. METODOLOGÍA

La composición de las piezas musicales ha implicado un proceso creativo que podría describirse como un decurso metodológico como intento de aproximación a la génesis de la obra musical.

El conocimiento musical previo, la vivencia en el entorno social y cultural, el proceso de aprendizaje interpretativo instrumental, la exploración, improvisación y la búsqueda constante de sonoridades en el género de la expresión musical andina, significaron etapas de gran valor en el proceso creativo.

5.1 Proceso creativo

A partir de la inmersión en contextos sonoros y de realidad, se nutren las experiencias e imaginarios constituidos en la célula que provoca la motivación vital, el impulso sonoro como una necesidad y un elemento esencial en la búsqueda creativa y expresiva.

Seguidamente, con los elementos o herramientas cognitivas y la técnica instrumental, vocal, se construye la estructura, aplicando la innovación, correspondiente a los arreglos, frases, periodos y motivos, que forman el cuerpo de la estructura musical, de donde, se establece la originalidad, fluidez, flexibilidad y elaboración, que equivalen al sentido, la razón y el criterio para el oyente.

Finalmente, se da paso al nacimiento, el alumbramiento, donde se establece la personalidad, la expresión, la técnica y la plenitud auditiva de la composición musical, encajada en un género, una cultura y en un criterio definido, en la textura, la tímbrica, armonía, melodía y ritmo.

En conclusión, el resultado se evalúa para establecer una apreciación musical que aporte al sentir crítico del oyente y lograr una retroalimentación para nuevas ideas sonoras.

Cabe señalar que el proceso implicó varias etapas como se mencionan a continuación:

1. Composición melódica
2. Armonización de las piezas
3. Adecuación del contexto instrumental en cada pieza
4. Tratamiento rítmico
5. Tratamiento textual
6. Transcripción de las partituras
7. Revisión y corrección de las partituras
8. Realización del análisis musical
9. Montaje grupal del repertorio

Es necesario resaltar que en algunos momentos del acto creativo la armonía, ritmo, melodía y texto emergieron como un solo acto espontáneo de construcción musical y sonora.

6. Breve reseña histórica de la música andina latinoamericana

Pretender abarcar en un recorrido histórico la totalidad de aspectos que podrían relacionarse con la músicas en los Andes es una tarea compleja. En consecuencia, en este apartado, se trata de establecer solamente algunos ejes conceptuales que sitúen al lector en la comprensión del desarrollo compositivo de la música incluida en el presente trabajo creativo.

Entonces, podríamos afirmar una visión general del recorrido sonoro de nuestros pueblos el cual viene de universos de los pueblos indígenas y sus usos en ceremonias rituales que daban sentido a sus mitos y cosmovisiones. Se sabe por descubrimientos antropológicos que las civilizaciones amerindias utilizaban instrumentos de viento, como quenas o flautas de hueso de animales, zampoñas, elaborados con madera y caña, ocarinas, elementos percutivos, como tambores construidos con pieles de animales y madera para ejecutar patrones rítmicos simples de variados tempos, sonajas o chachas elaboradas de pezuñas de animales, guijarros o semillas e interpretaban ciertas melodías en adoración al sol, la tierra, la luna, la lluvia, la pacha mama, etc.

Durante esta evolución se han ido incorporando nuevos elementos musicales, con la conquista y la colonización, procesos históricos durante los cuales se incorporaron los instrumentos de cuerda de origen europeo, como la guitarra y sus variantes o adaptaciones de origen americano como el tiple, el cuatro, el charango, el ronroco. La llegada de los españoles marca un inicio a la diversidad de ritmos, estilos e identidades propias de cada región que se fueron tomando a través de los acontecimientos históricos que marcaron las culturas y pueblos de Latinoamérica.

Todos estos elementos sonoros producen una identidad sonora, cuya esencia se manifiesta en todo el territorio que corresponde a la cordillera de los andes y cada país se empodera de sus propios ritmos sin perder el sonido propio andino, cuando se interpreta un

charango, una guitarra, una zampoña, una quena, y un tambor como forma básica de la instrumentación musical andina.

Según algunos historiadores, la música andina se remonta a la época preincaica, con el descubrimiento de palos de caña, que al parecer soplaban para hacerlos sonar, como también pieles de animal amarrados a una caja, que al golpearlo producía el sonido tamboril, los primitivos vivían en medio de la naturaleza, y muchos fenómenos y elementos lo atribuían a la manifestación de los dioses y les rendían alabanza y agradecimientos por el alimento y lo que podían tener, en conjunto, estos instrumentos primitivos protagonizaban las ceremonias y rituales.

Se hacían canciones a los dioses como petición y agradecimiento a las favorables siembras y cosechas, la protección de los malos espíritus, con lo cual se inicia las bases rítmicas, que a futuro serán las manifestaciones musicales del folclor andino.

Avanzando en el tiempo, la llegada de los conquistadores, se produjeron cambios esenciales y trascendentales a la música andina, donde se incorporaron otro tipo de instrumentos europeos, básicamente instrumentos de cuerda, como, guitarra, bandolas, las cuales fueron aceptadas e introducidas en las interpretaciones, dándole un mayor cuerpo y definición sonora en su conjunto.

Esto también contribuyó a la creación de nuevos instrumentos, con sus propias características, siendo el más representativo, el charango, en un principio construido con la caparazón del armadillo, animal perteneciente a la región andina, el cual actuaba como caja de resonancia de las cuerdas, con un sonido potente y fino.

Sucesivamente se fueron modificando instrumentos, basándose en técnicas acústicas, incorporando instrumentos de percusión de origen africano. Otras variantes en los instrumentos

de viento, como zampoñas, quenas, permitieron una evolución sonora importante y característica de estas músicas.

Entonces es clara la mezcla cultural que está en la base de la tradición musical andina, con aportes culturales europeos, africanos e indígenas americanos, los cuales permiten comprender su riqueza y diversidad.

Hasta mediados del siglo XX, debido a las incidencias de consideraciones sociales y políticas, la música andina no recibió un gran reconocimiento y más bien fue minusvalorada. Sin embargo, esta realidad se transformó de manera paulatina con un gran impacto en su práctica difusión e incorporación en la vida social y cultural en los Andes.

Poco a poco, fueron surgiendo nuevas expresiones, que se destacaban entre las sociedad, por el virtuosismo, calidad y profesionalismo en la interpretación de las canciones, que se volcó a un nuevo horizonte de aceptación entre todos los estatus sociales, ascendiendo a niveles populares y de multitudes, en un principio, en el contexto de origen, luego hacia el extenso territorio andino y actualmente posicionándose en los escenarios impensados del planeta, haciendo que miles y miles de personas vean en este género una posibilidad expresiva de gran valor.

6.1 La música andina latinoamericana moderna

Con el paso del tiempo, en el siglo XX se consolida, se enriquece y evoluciona la música andina denominada como música folclórica o música de los andes, donde la creación de piezas musicales, difundidas mediante los elementos tecnológicos, como fonogramas, acetatos discográficos, cintas magnéticas, medios de comunicación, hecho que proyecta estas músicas hacia contextos de países europeos y orientales. Por supuesto, los intereses económicos impulsan procesos de producción y consumo de estas músicas acrecentando su incidencia a

nivel global. Todo este fenómeno a incidido en la conformación creciente de grupos musicales que con sus propias creaciones destacan su estilo, movimientos y expresiones.

Todos estos elementos conforman una estructura cultural Latinoamérica que otorga sentido a sus ricas prácticas musicales populares.

7. REFERENTES DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

El proceso creativo de este trabajo encuentra como sustento la rica producción de música Latinoamericana, particularmente la de los compositores de los Andes, cuyo trabajo ha motivado crecientes desarrollos de producciones musicales y han incidido en la sensibilidad y las expresiones en el continente. En este sentido podrían mencionarse músicos como: Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Horacio Salinas, Víctor Jara, entre otros, a cuyo trabajo musical podría sumarse como factor esencial en la conformación de un pensamiento y una sensibilidad literaria a los poetas: Pablo Neruda, Mario Benedetti, José Martí, Alfonsina Storni, Aurelio Arturo, entre otros.

Por su parte, situando el fenómeno en un contexto próximo, cabe mencionar el importante trabajo de composición musical de una serie de músicos locales quienes, si bien no abordaron necesariamente los géneros desplegados en este trabajo, merecen ser mencionados puesto que su aporte a la música regional ha constituido una motivación indiscutible en ele desarrollo de este trabajo.

7.1 Compositores Nariñenses, referentes de la música andina

En el sur de Colombia, nudo de los pastos, en la costa pacífica y como frontera con los países de Suramérica, con muchas corrientes musicales que vienen desde el sur y una influencia fuerte de costumbres y tradiciones, en esta región proliferan grandes compositores, con reconocidas melodías que hacen parte de la identidad nariñense y permanecen esculpidas en el corazón de la gente como un patrimonio para las generaciones venideras y que nunca podrán ser borradas de nuestra memoria.

7.1.1 Jeremías Quintero

Nacido en Barbacoas Nariño en 1884, fue de los primeros compositores nariñenses de quien se tiene conocimiento; ganó fama internacional por sus villancicos y por su excelente desempeño como pianista. Inspirado en las tonadas de su pueblo natal, Barbacoas, en ritmos de bambuco, pasillos y vals, compuso más de tres mil villancicos, destacándose “el duraznero”, “vamos pastores vamos”, “Ya viene el niñito”, “Nana nanita nana”, como también compuso valses, entre los más destacados fueron, “Alicia”, “Hasta morir”, “Pétalos”, “Rafaela”, “Desfile de ilusiones”, entre otros, pasillos como, “Paulina”, “Síntesis”, “Siempre fiel”, “Hermana del alma”, “Porque te quiero”, entre otros, compuso tangos como, “Alma enferma”, “Calla corazón”, “Esa chiquilla”, “Pomito de dolor”, entre muchos más que demuestran su versatilidad y su calidad compositora, cuyas piezas musicales fueron grabadas por grandes exponentes de la música nacional colombiana. Persona humilde, sencilla y afectuosa que murió un 8 de enero de 1964.

7.1.2 Luis Enrique Nieto

compositor nariñense, nació el 21 de junio de 1889, desde sus trece años ya compuso su primera canción, “mentiras de un músico”, se presentaba en las diferentes fiestas de la región con su grupo musical “Clavel Rojo”, reconocido y admirado en el departamento de Nariño y Putumayo, además de músico era pintor. Entre sus obras musicales más reconocidas está “El chambù”, un bambuco con letra del poeta Guillermo Edmundo Chávez García en 1943, son también composiciones de Luis Enrique Nieto, “Trepando al Galeras”, “Ñapanguita soy”, “Valle del Cauca”, “Saludo a Bogotà”, entre otras. Fallece un 22 de diciembre de 1968 a los 69 años de edad.

7.1.3 Harold Raùl Rosero Polo

Nació en San Juan de Pasto, un 20 de abril de 1958, compositor, arreglista y publicista, compositor de más de quinientas obras musicales y arreglista, interpretado por reconocidos

artistas nacionales e internacionales, autor de mas de 150 himnos municipales e institucionales, dentro de sus composiciones se destacan la canción “Águila”, los pasillos “Verdad”, “Pensando en ti”, “No te vayas”, “Que tiene tu mirada”, los bambucos, “Tunja”, “Yo soy boyacense”, “Colombia es amor”, “Buscando paz”, entre otros.

7.1.4 Maruja Hinestroza

María de la Cruz, como fue bautizada, nació en San Juan de pasto, un 16 de noviembre de 1914, realizó sus estudios secundarios en el Liceo la Merced Mari Díaz, donde estudió solfeo, canto y piano, con la Madre Bautista, a sus 14 años compuso su primera obra musical titulada, “El cafetero”, el cual fue de gran acogida en el Congreso Nacional de Cafeteros celebrado en la ciudad de Pasto. Premio Lira de Oro Sayco de 1992, sus obras han sido interpretadas en el festival Mono Nuñez de Ginebra (Valle), homenajeada en la Biblioteca Luis Àngel Arango, y Teatro Colón de Bogotá.

Sus obras son mu prolíferas, destacándose sus obras como el vals, “Dulce sueño”, tangos “Amigo mío”, “Nos dan las doce”, pasillos como “Yogarì”, “Nuevo Amanecer”, “Gloria”, “Cochise”, “Sarita mía”, entre otros.

Compuso obras de formato académico como “Saudades”, “Melodía en Fa mayor”, “Fantasía sobre aires colombianos para piano y orquesta”, “Valle de Atriz”, “Encanto”, “Ensueño” entre muchas más. Fallece el 9 de noviembre de 2002, “A las tres de la mañana”, una de sus composiciones.

7.1.5 Plinio Herrera Timarán

nació en San Juan de Pasto, el 21 de octubre de 1908, llamado el “máximo bandolista colombiano”, músico prodigioso, interprete también de la guitarra y el tiple, realizó múltiples presentaciones con su grupo “Trio nacional” a lo largo de la geografía de Colombia y Ecuador, profesor de la escuela de música de la Universidad de Nariño, compositor de bambucos,

“Trigalia”, paso dobles, valses y pasillos, “Maribel”, “María Piedad”, “Ecos de Colombia”, “Los Quillacingas”, “María Mercedes”. Fallece el 7 de julio de 1994.

7.1.6 Faustino Arias

Nació en Santa María de las Barbacoas, el 13 de abril de 1910, bachiller del colegio María Auxiliadora de Quito, (Ecuador) e hizo su carrera administrativa en Panamá, compositor de la obra inmortal “Noches de Bocagrande”, de gran romanticismo, interpretado por grandes artistas del ámbito nacional, también se destacan, “Sindamanoy”, “Serenata porteña”, “Alma en pena”, “De buenas con Dios”, “La esquina de mis sueños”, “Luna de Cabo Manglares”, “Mentira”, “Palpitas en mis manos”, “Cenizas” y “Para llorarte más”. fallece el 29 de julio de 1985 en Tumaco.

7.1.7 Luis Chato Guerrero

compositor nariñense, nació en San Juan de Pasto, el 30 de julio de 1916, su creación, “Agualongo”, declarada por sayco como una de las 30 mejores piezas musicales del milenio, exponente de los grandes aires andinos colombianos, en especial del bambuco sureño o Son sureño. “El Cachirí”, es otra obra inmortal dentro del repertorio carnavalero de San Juan de Pasto, con letra de José Félix, el vate, Castro. Estas dos canciones hacen parte de la banda sonora del Carnaval de Negros y Blancos declarados Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

7.1.8 Luis Chato Guerrero

Fue músico empírico, interpretaba la guitarra, fundador del cuarteto de cuerdas “Satán”, he hizo parte del trio “Claver Rojo”. Entre sus obras más reconocidas están, “Por qué eres así”, “El único que la goza”, “Mi viejo Galeras”, “Jodidos y más contentos”, “Mi campesinita”, “Que guayabo”, “Desesperación”, “Vuelve a mí”, “Ilusiones perdidas”, “Soy pastuso”, “Nunca de olvidaré”, “El Galerazo”, “Noches del Galeras”, fallece el 30 octubre de 2011.

7.2 Nuevos compositores siglo XXI

7.2.1 José Revelo Burbano

músico, compositor y arreglista. Estudió música en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia en Medellín donde recibió el título de “Maestro en Guitarra”. Revelo ha dado conciertos en varias ciudades de Colombia y en otros países. Formó
parte del trio instrumental llamado Seresta. Ha sido profesor de música por varios años. Actualmente es docente de la Universidad de Nariño.

Entre sus composiciones están Fantasía en 6/8, Mestizaje y Mitología. Revelo ha recibido numerosos premios en el Festival Mono Núñez, en el Festival del pasillo en Aguadas y en el Encuentro Nacional de tríos. En mayo de 2008 recibió un muy merecido homenaje en su ciudad natal, la ciudad de Ipiales.

7.2.2 Chucho Vallejo

Pintor, compositor y músico, nació en San Juan de Pasto.
Gran interprete de la flauta andina llamada 'quena' y compositor de música andina. Fue fundador de los grupos de música andina Trigo negro y Quena ancestral. Recibió el primer premio en el concurso de composición de música latinoamericana en Francia.

7.2.3 Óscar Javier Coral Delgado (Compositor y productor musical)

Un creador y gestor de canciones de Navidad “Villancicos Amadeus” y Carnavales con ritmos nariñenses y latinoamericanos, con un sentido humano que cuida muy el mensaje de sus obras buscando la formación en valores, fortalecer el amor hacia su tierra, su identidad, su cultura, la alegría y el respeto por la vida, la naturaleza, la familia y las tradiciones.

Escritor del libro "Educación Musical para Todos". Dirige la Escuela Musical "Amadeus" del Instituto Champagnat, el grupo Musical "Amadeus" de Navidad y La Orquesta Internacional "La Parranda del Sur.

7.2.4 Carlos Eduardo Enríquez Rodríguez

cantante, músico, compositor y productor musical, oriundo de la ciudad de San Juan de Pasto, licenciado en música de la Universidad de Nariño, fundador y director del grupo musical andino “Tierra Mestiza”, desde hace ya más de 30 años activo, haciendo múltiples presentaciones en el Departamento de Nariño y en el territorio colombiano, invitado especial en el festival “Mono Núñez” de Ginebra, Valle del Cauca durante 10 años, reconocimientos especiales en el eje cafetero, en el festival del Bambuco de la ciudad de Neiva, Huila y el reinado del café en Manizales, Caldas, demostrando ser un grupo estable y con su propio estilo andino en sus obras, y que ha logrado cautivar a todo público que escucha sus canciones.

Entre sus composiciones más sobresalientes de gran éxito y que le dan la identidad a este grupo del Sur de Colombia están, “Por vez primera”, título del primer álbum grabado y producido en la ciudad de Quito en el año 1992, con la compañía de discos Famoso, ediciones para Ecuador y Colombia. Entre otras composiciones están “amar contigo”, “Mopa Mopa”, “volví a pensar en ti”, un son “De niña a Mujer”, “Hactun Llacta”, “Por amor”, “Más allá del corazón”, “Una promesa”, “Con la voz y la palabra”, a partir del 2015 sus obras más destacadas son “La Carisina”, “Canción de la Tierra”, “Un hombre feliz”, y la más reciente producción de 2019 se destaca “Piedra de los Machines”. Actualmente es profesor de música en la Institución Educativa Municipal Libertad de la Ciudad San Juan de Pasto.

8. ANÁLISIS MUSICAL

8.1 GENERO MUSICAL

A continuación, se presenta el análisis musical de las composiciones pertenecientes al género Andino latinoamericano que está inspirado sobre un contexto amplio de las músicas de América de sur, incluyendo principalmente el altiplano de Bolivia, los andes del Perú, sierras de Ecuador, noroeste de Argentina, norte de Chile, región andina de Colombia y Andes de Venezuela.

Con referencia al Estilo musical Andina latinoamericana, es característica la interpretación típica de instrumentos andinos cuya expresividad mantiene un sentimiento de romántico, alegre, melancólico y de fuerza interpretativa, cuya raíz está en los pueblos andinos.

A nivel general en presente análisis aborda una forma general de la composición, con una organología de instrumentos pertenecientes a la región andina y por supuesto también las voces.

VIENTOS	CUERDAS	PERCUSIÓN	VOCES

8.2 INSTRUMENTACIÓN

8.2.1 VIENTOS: Zampoñas y quenas

Las zampoñas: Se usa en casi todas las músicas andinas, construidas con caña de carrizo o bambú y las notas se distribuyen en dos hileras de tubos, uno de 7 tubos llamado Arka y otro de 6 tubos llamado Ira

La quena: Instrumento típico de las músicas andinas de inicios de la época precolombina, se fabrica de caña o bambú con una serie de orificios para las notas musicales en escala

cromática con una amplitud de hasta tres escalas, su sonido se inspira en la naturaleza y el cantar de las aves

8.2.2 CUERDAS: Charango, guitarra, bajo

Charango: Instrumento fundamental en la interpretación de música andina, instrumento derivado de los europeos de cuerda, parecido a una bandolina, pequeño, de unos 50 centímetros, conformado por cinco pares de cuerdas el cual le da el sonido característico, propio y único.

Guitarra: instrumento de seis cuerdas, de origen europeo incorporado en la época prehispánica para darle volumen y cuerpo a la música andina.

8.2.3 PERCUSIÓN: Bombo, redoblante, platillos

Bombo: Instrumento de percusión tradicional en la música andina, formado por un cilindro mediano de madera y en cuyas cavidades se cubre con cuero o piel procesada de animal, templado de tal forma que con un golpeador de madera produce un sonido profundo y grave para darle a la música fuerza y cuerpo.

Redoblante: Instrumento incorporado a la música andina como complemento a los aires rítmicos de los andes, formado por un cilindro pequeño de metal y cubierto por parches sintéticos, para dar un sonido agudo, golpeado por baquetas.

Platillos: Instrumento incorporado a la música andina como complemento decorativo en el ensamble de la percusión, para darle un aire de alegría y estridencia en los cambios estructurales de una canción.

8.2.4 VOCAL

Voz primera: Canta e interpreta las melodías, con letra que expresa, da sentido narrativo a las vivencias, experiencias, e imaginarios del autor.

Coro a dos voces: Generalmente complementan la expresión de las melodías convirtiéndolas en armonías con mayor expresión.

8.3 MELÓDICO

Se considera música latinoamericana a las melodías que pertenecen a la zona andina pertenecientes a los pueblos y ciudades con características indígenas y mestizas.

Relaciones tonales comunes generales que son más representativas en la composición de la música andina, donde predomina la sensible y tónica, cadenciales perfectas e imperfetas

i – V – i

i – VII – III – V – i

I – vi – I

8.4 FORMA

Generalmente se componen de introducción, dos frases, cuatro periodos, motivos, cadencias y codas.

8.5 COMPOSICIONES

Los temas pueden basarse en A, B y C con sus respectivas repeticiones, motivos y cadencias características de sensible a tónica y codas.

8.6 ARMÔNICO

Está conformado por acordes mayores y menores característicos de la música andina. Como regla general aparecen las progresiones, tónica, quinta, y cuarta Y se presentan intercambios y préstamos modales, acordes disminuidos, semi disminuidos, acordes de novena.

9. COMPOSICIÓN 1

9.1 “ERES”

9.1.1 CONTEXTO

Es un tema en ritmo cadencioso, son romántico que utiliza una progresión de acordes en tonos, semitonos que avanza en forma cíclica y cuyo canto se refiere al significado del amor y como es.

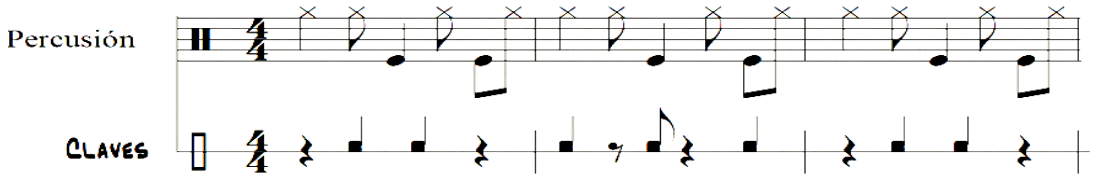
9.1.2 ANÁLISIS RITMICO

Esta pieza musical se puede catalogar como un Son en un compás de 4/4, como unidad de tiempo cuaternario, pulso rítmico de negra con ictus fuerte en el primer pulso y semifuerte en el tercer pulso.

9.1.3 ESQUEMA BÁSICO RÍTMICO

figura 1

Ritmo son

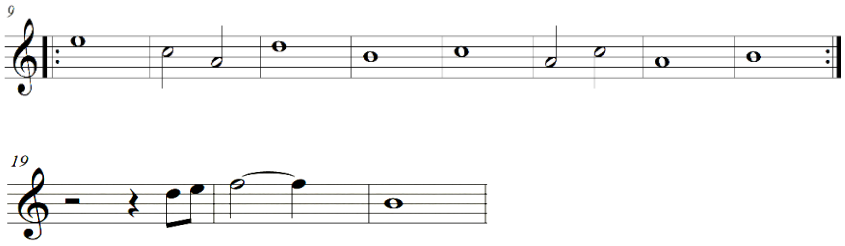


Nota. Ejemplo rítmico de son

9.1.4 ESQUEMA DESTACADO INSTRUMENTOS DE VIENTO

9.1.4.1. ESQUEMA DESTACADO DE VIENTOS

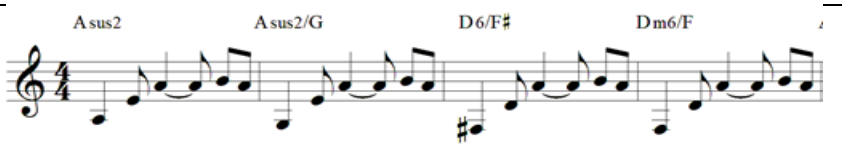
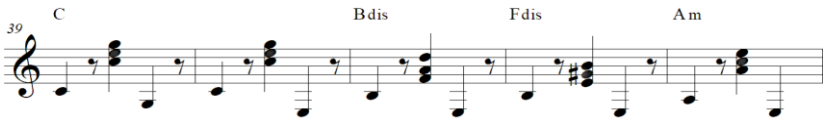
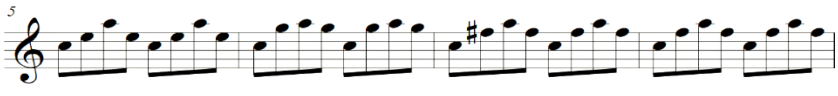
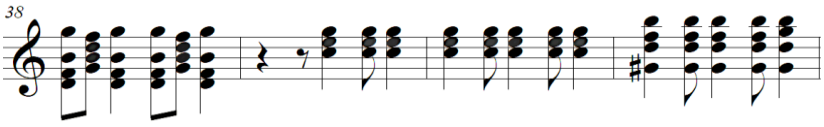
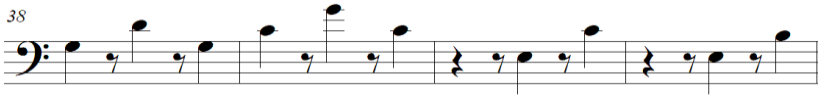
Quena



9.1.4.2. ESQUEMA INSTRUMENTAL DE CUERDAS

Tabla 1

Ejemplos de la Función en Cuerdas Composición 1 Eres

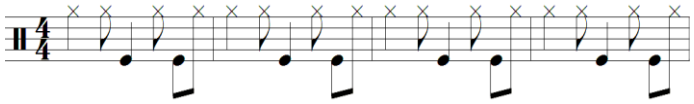
INSTRUMENTO DE CUERDA		FUNCIÓN
GUITARRA Ejemplo 2	A	
	b	
CHARANGO Ejemplo 3	a	
	b	
BAJO Ejemplo 4		

Nota: fuente partitura

9.1.4.3. ESQUEMA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Tabla 2

Ejemplo de Percusión en Partitura de Composición 1 Eres

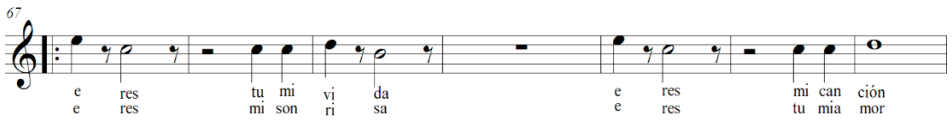
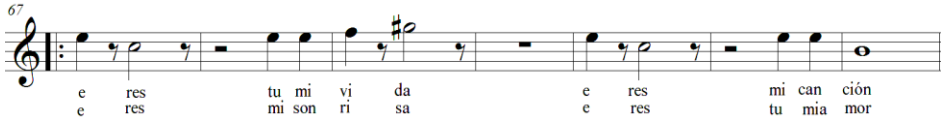
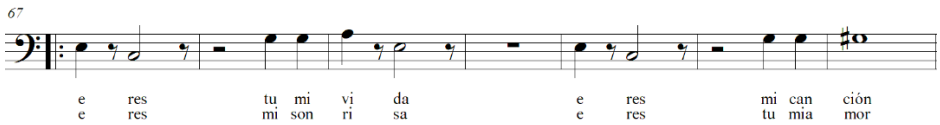
INSTRUMENTO DE PERCUSIÓN	FUNSIÓN
BOMBO Ejemplo 5	

Nota. Fuente partitura

9.1.4.4. ESQUEMA DESTACADO DE VOCES

Tabla 3

Ejemplo de Voces en Partitura Composición 1 Eres

VOCES	FUNSIÓN
VOZ 1 Ejemplo 6	
VOZ 2 Ejemplo 7	
VOZ 3 Ejemplo 8	

Nota. Fuente partitura

Conformado por la primera voz, segunda y tercera voz para armonizar el coro al final de las frases, como también los pregones al concluir, con intervalos de 3°, B, D, F.

9.1.5 ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía se desenvuelve permanentemente en una escala tonal, diatónica y cromática, (Am), con una secuencia en el bajo, como repetición del giro melódico (A, G, F# (nota de paso), F) como primera frase (A), con una introducción en cuerdas, primera secuencia introductoria con la guitarra, seguidamente entra el charango y define la introducción, la quena. El desarrollo melódico con la voz 1, mantiene la misma secuencia con un cambio de acorde en el compás 19 (B dis), quinta, tónica, dos veces y una cadencia en A para abrir una nueva progresión, G, C, B dis, E, Am, concluyendo con una secuencia cadencial F, B dis, C dis, E, dos veces llegando al éxtasis y culminando en una coda con la misma secuencia desde B dis.

Por otra parte, la melodía se desarrolla por intervalos mixtos (conjuntos y disjuntos), como se observa en el esquema destacado de instrumentos de viento, ejemplo 1 (a, b) así mismo en el esquema instrumental de cuerdas, ejemplo 2 (a) de la guitarra y las voces avanzan con melodía silábica, en perfil ondulatoria con intervalos conjuntos, como se observa en el esquema de voces, ejemplos 6, 7 y 8. El modelo melódico muestra un arpegio hasta llegar al coro, donde se torna rítmico y también en los pregones, al final.

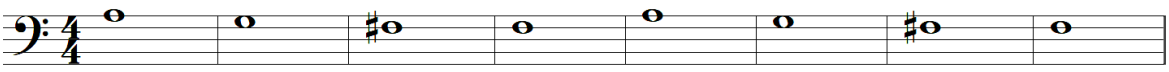
9.1.6 CONTEXTO TONAL

Escala diatónica de Am, nota de paso F#

Secuencia descendente A, G, cromatismo, G, F#, F

A – G – F# - F – A

SE TOCA



9.1.7 FORMA MELÒDICA

Tabla 4

Frases, Periodos, Compases de Composición 1 Eres

Introducción A		B	Cadencia imperfecta	C		Semicadencia
P 1	P 2			P 3	P 4	
1 - 8	9 -16	17 - 36	37	38 – 48	49 - 56	57

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

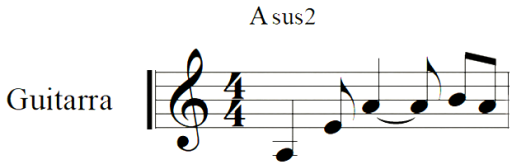
Tabla 5

B1	Pregón D	Codetta A 1	Cadencia imperfecta
P 2			
58 – 66	67 – 74	75 – 78	79

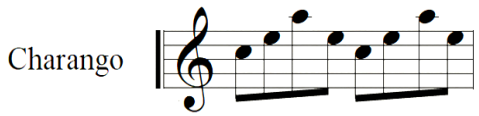
Nota. Datos de análisis desde la partitura

9.1.8 MOTIVOS

9.1.8.1. MOTIVO 1



9.1.8.2. MOTIVO 2



9.1.9 ANÁLISIS ARMÓNICO

En la composición, Los acordes están en un contexto tonal de Am y presenta una tipología de triadas, (Am, C, F), cuatreadas, (G7, E7), quintadas (Asus2)

En la introducción y parte del desarrollo del tema presenta una progresión de acordes en la escala de Am, con acorde de paso (D6/F#)

A sus2 – Asus2/G – D6/F# - Dm6/F

Seguidamente, a partir del canto el acompañamiento incorpora acordes disminuidos a la frase B, concluye con una cadencia imperfecta en la tónica.

A sus2, Asus2/G, B dis, E7, A sus2 – Asus2/G – D6/F# – Dm6/F (bis) cadencia imperfecta Am.

Luego, en el periodo C se establece una progresión con G7 – C – B dis – E7 – Am, en la primera vez y G7 – C – F – B dis – C dis – E7 - F – B dis – C dis – E7, concluyendo en una semicadencia.

9.1.9.1. PROGRESIONES ACORDES

Tabla 6

Progresiones Composición 1 Eres

PROGRESIONES	ESCALA Am
Progresión 1	A sus2 – Asus2/G – D6/F# - Dm6/F
Progresión 2	Asus2 - Asus2/G - B dis - E7 - A sus2 – Asus2/G – D6/F# – Dm6/F
Progresión 3	G7 – C – B dis – E7 – Am
Progresión 4	G7 – C – F – B dis – C dis – E7 - F – B dis – C dis –E7

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

9.1.9.2. FUNCIONES TONALES

Tabla 7

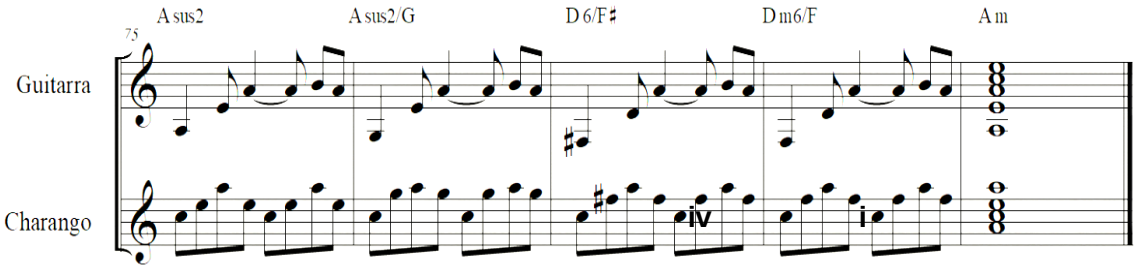
Funciones Composición 1 Eres

FUNCIÓN	GRADOS
Función 1	i – VII – VI (p) – VI – i
Función 2	i – VII – ii – V – i
Función 3	VII – III – ii – V – i

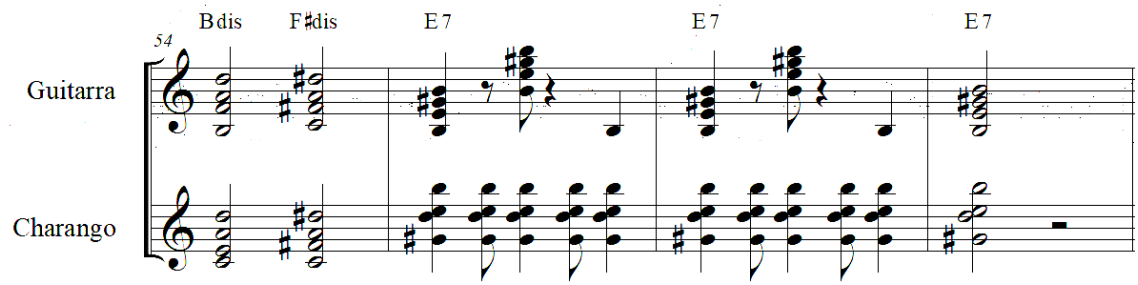
Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

9.1.10 CADENCIAS

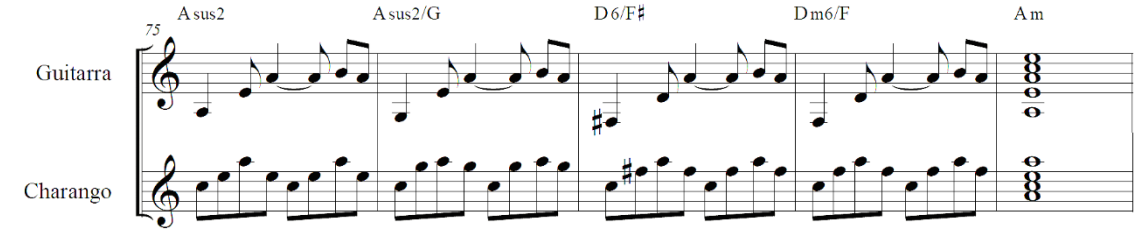
Cadencia imperfecta



Semi cadencia



9.1.11 CODA



10. COMPOSICIÓN 2

10.1 “LA ARRIMADITA”

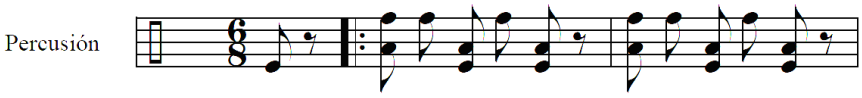
10.1.1 CONTEXTO

Esta canción hace referencia a la celebración de los Carnavales de Negros y Blancos de la ciudad de San Juan de Pasto, recreada en una melodía alegre y rítmica, referenciada de la música campesina, y relata la fiesta popular que se celebra en los primeros días del mes de enero, donde se reconoce la tradición, cultura, gastronomía, músicas, la artesanía, la fiesta, y el juego, para empezar el año con optimismo y entusiasmo.

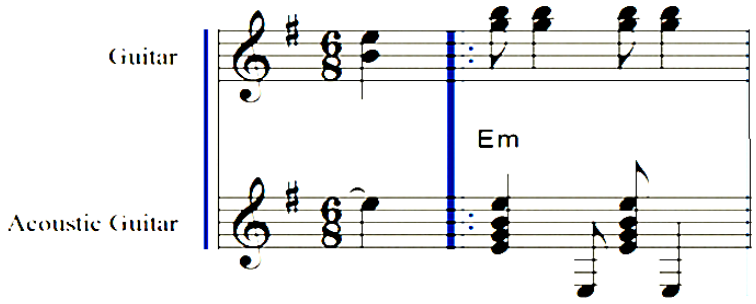
10.1.2 ANÁLISI RITMICO

La canción inicia en anacrusa y se desarrolla a una velocidad metronómica de 160 y mantiene la isorritmia hasta el final en un compás de 6/8, como subdivisión ternaria, unidad de tiempo corta (corchea)

10.1.2.1. ESQUEMA BÁSICO RÍTMICO



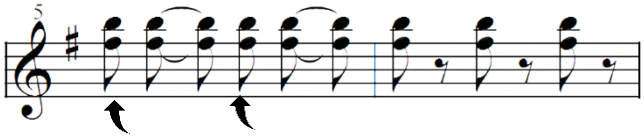
10.1.2.2. ANACRUSA



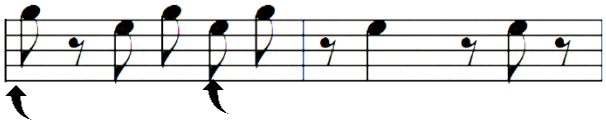
10.1.3 INCISOS Y MOTIVOS

10.1.4 MOTIVOS

10.1.4.1. MOTIVO 1 INCISO EN 1 Y 4



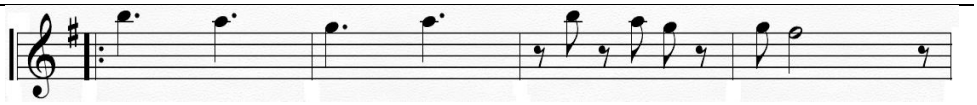
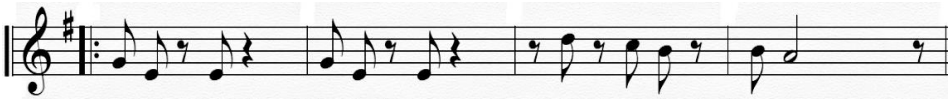
10.1.4.2. MOTIVO 2 INCISO EN 1 Y 4



10.1.5 ESQUEMA INSTRUMENTAL DE VIENTOS

Tabla 8

Ejemplo de Vientos en Partitura Composición 2 Arrimadita

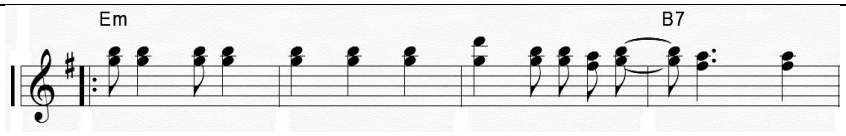
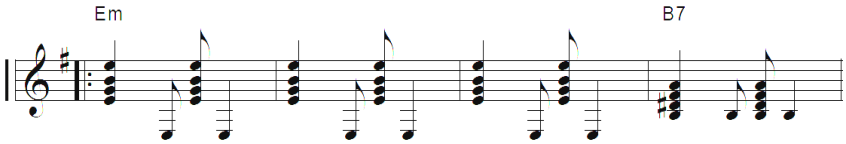
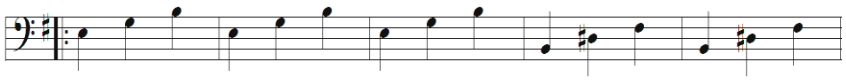
INSTRUMENTO DE VIENTO	FUNCIÓN
QUENA 1 Ejemplo 1	
QUENA 2 Ejemplo 2	

Nota. Información obtenida desde la partitura

10.1.6 ESQUEMA INSTRUMENTAL DE CUERDAS

Tabla 9

Ejemplo de Cuerdas en Partitura Composición 2 Arrimadita

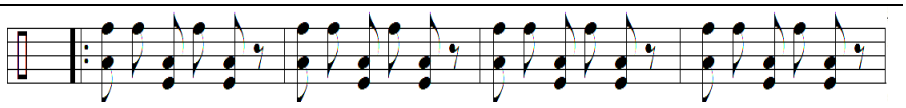
INSTRUMENTO DE CUERDA	FUNCIÓN	
GUITARRA		
Ejemplo 3	a	
	b	
BAJO		
Ejemplo 4		

Nota. Información obtenida desde la partitura

10.1.7 ESQUEMA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Tabla 10

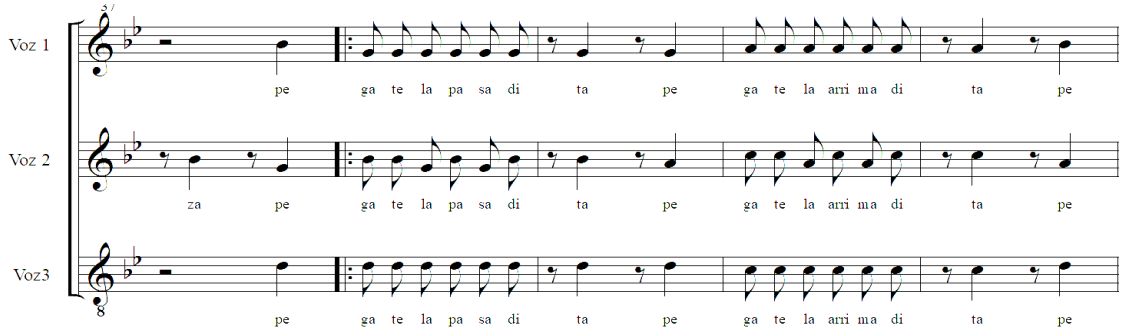
Ejemplo de Percusión en Partitura Composición 2 Arrimadita

INSTRUMENTO DE PERCUSIÓN	FUNCIÓN	
PERCUSIÓN		
Ejemplo 5		

Nota. Información obtenida desde la partitura

10.1.8 ESQUEMA DESTACADO DE VOCES

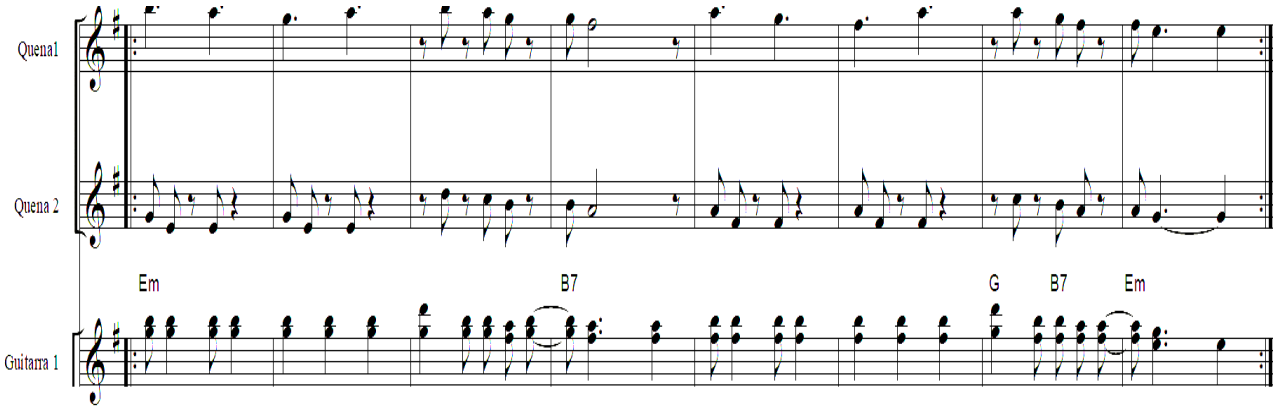
Ejemplo 5



10.1.9 ANALISIS MELÓDICO

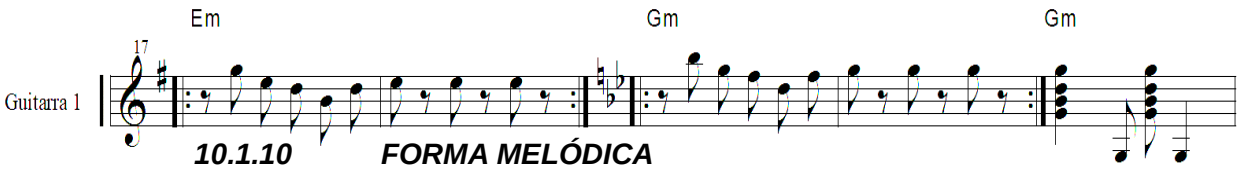
En esta composición se desarrolla en las escalas diatónicas de Em y modula a la escala de Gm en un intervalo de tercera, es decir que pasa a una tonalidad mas alta, con una introducción en cuerdas y vientos de forma contrapuntística, en intervalos conjuntos, con un ictus de mayor éxtasis en el compás 4 y 8, luego por medio de un puente en una escala pentatónica se modula a la escala de Gm, con el mismo puente, para continuar en el canto, al final vuelve a la escala de Em, y finaliza con en una coda, con el mismo puente en escala pentatónica G, E, D, B, D, E

Ejemplo 6



Una introducción instrumental contrapuntística entre guitarra y quena, un desarrollo en voces, y el final instrumental con cadencia perfecta, en modo menor y forma de composición predominante, tònica, dominante, tònica (i – V7 – i)

Puente Em para modular a **Gm en el compás 18 y** en el final compás 89



10.1.10 FORMA MELÓDICA

FRASES A B

Tabla 11

Frases, Periodos, Compases Composición 2 Arrimadita

Introducción A		Modulación Pentatónica Em	Modulación Pentatónica Gm	Canto B		A1	
P1	P2			P3	P4	P1	P2
1-8	9-16	17-18	19-20	21-37	38- 45	46-53	54- 61

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Modulación Pentatónica Gm	Canto B1		Modulación Pentatónica Gm	A2		Cadencia Pentatónica tónica	coda
	P3	P4		P1	P2		
62 - 63	64-80		89 -90	91-98	99-106	107	119

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

10.1.11 FRASES

Conformado en su melodía por dos frases y una cadencia Pentatónica característica de la música andina.

10.1.12 ANALISIS ARMONICO

Presenta una armonía en la introducción entre vientos y cuerdas en la escala de Em, con una tipología de acordes de triadas y cuatriadas, para luego realizar cambio de escala a Gm, mediante un puente en escala pentatónica con el cual realiza el empate de los acordes con las escalas.

10.1.12.1. FUNCIONES TONALES

Tabla 12

Funciones Composición 2 Arrimadita

FUNCIONES	GRADOS
Función 1	i – V7 - i
Función 2	i – V7 – II – V7 - i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

10.1.12.2. PROGRESIONES ACORDES

Tabla 13

Progresiones Composición 2 Arrimadita

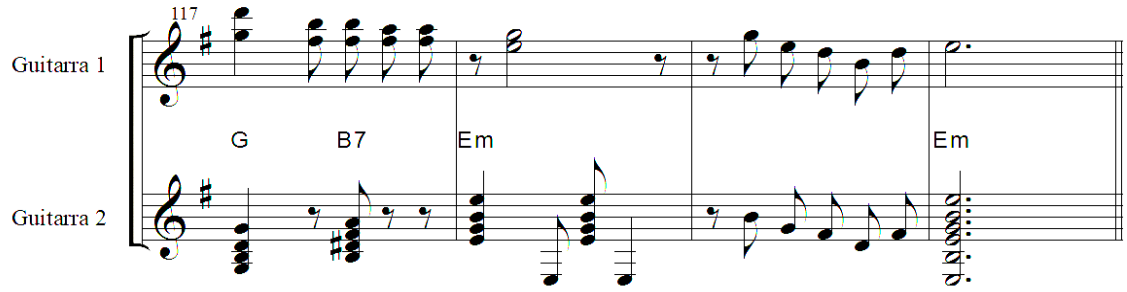
PROGRESIONES	ESCALAS Em y Gm
Progresión 1	Em – B7 – Em
Progresión 2	Gm – D7 – Gm
Progresión 3	Gm – D7 – A# - D7 - Gm

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

10.1.13 CADENCIA

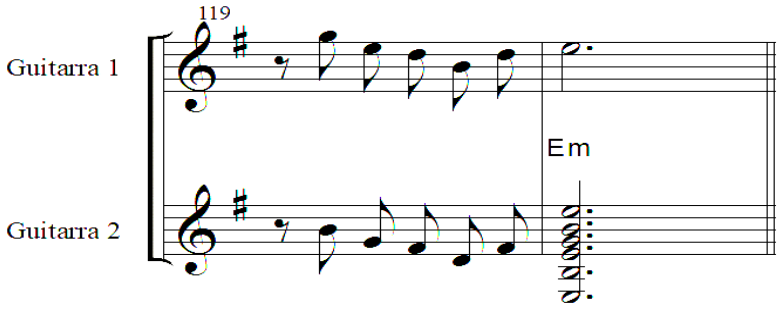
10.1.13.1. Cadencia perfecta

Compás 117: III – V- i



10.1.13.2. CODA

Compás final 119:



11. COMPOSICIÓN 3

11.1 “LA SAYA”

11.1.1 CONTEXTO

Perteneciente al género andino, estilo saya caporal, Se adopta este ritmo Andino tradicional perteneciente a la región de Bolivia para expresar el sentimiento alegre y liberal en su expresión, donde se puede notar la fuerza interpretativa, incitando a la danza y el canto.

11.1.2 SENTIDO EXPRESIVO

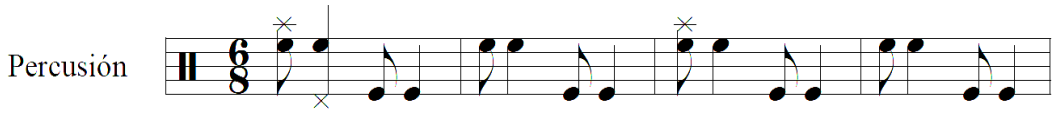
Rítmico cadencioso, alegre con matices románticos en la letra y fuerza expresiva en la música

11.1.3 ANÁLISIS RITMICO

La canción se desarrolla a una velocidad metronómica de 160 y mantiene la isorritmia hasta el final, con cadencias y llamados durante su desarrollo en un compás de 6/8, como subdivisión ternaria, unidad de tiempo corta (corchea), isométrica.

11.1.3.1. ESQUEMA RITMICO BÁSICO

Ritmo de saya o caporal

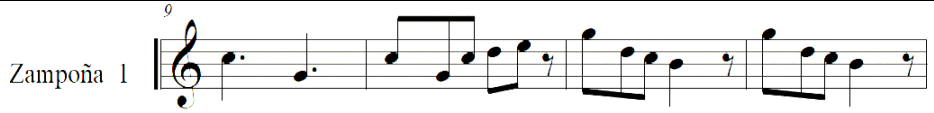
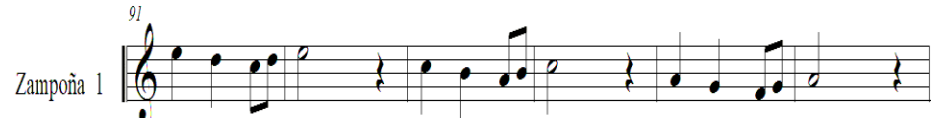
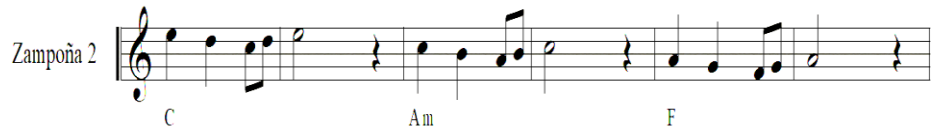


11.1.4 ESQUEMA DESTACADO EN INSTRUMENTOS

11.1.4.1. ESQUEMA DESTACADO DE VIENTOS

Tabla 14

Ejemplo de Vientos Composición 3 La Saya

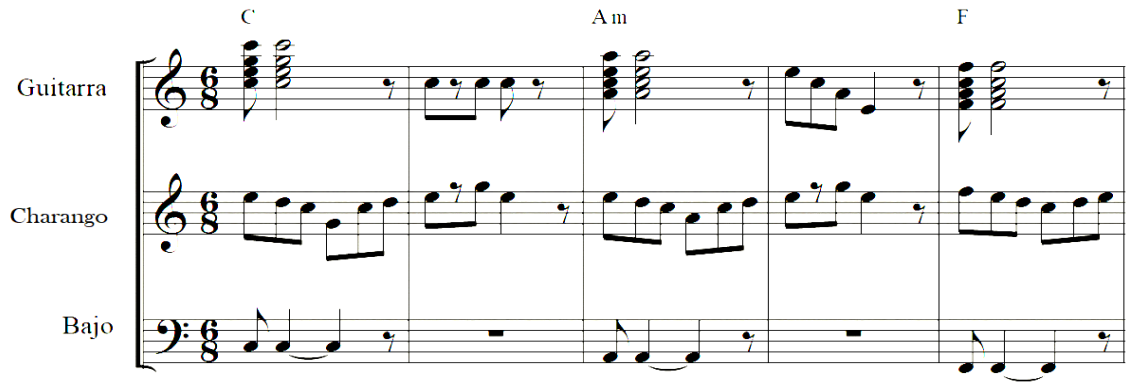
VIENTOS	FUNCIÓN
ZAMPOÑA 1 Ejemplo 1 a	
b	
ZAMPOÑA 2 Ejemplo 2	

Nota. Información obtenida desde la partitura

11.1.4.2. ESQUEMA DE CUERDAS

Una introducción de Charango, luego entra las zampoñas con la introducción del charango. Un intermedio melódico con el charango y luego zampoñas en contrapunto con el charango, al final cadencia en zampoñas y una codeta.

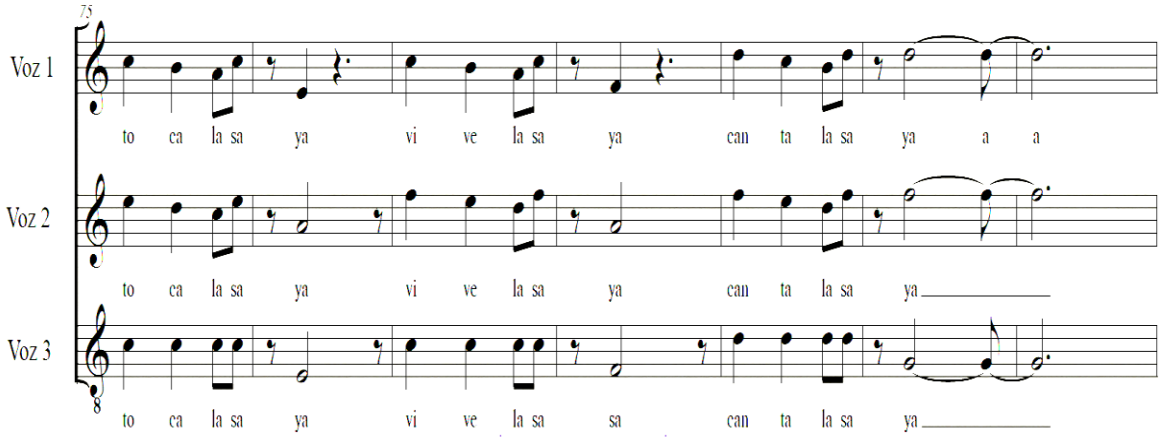
Ejemplo 3



11.1.4.3. ESQUEMA DESTACADO DE VOCES

Después de la introducción instrumental entran la voz principal. En el coro se realiza una armonía a tres voces, voz 1 en C, voz 2 en E, voz 3 en

Ejemplo 4

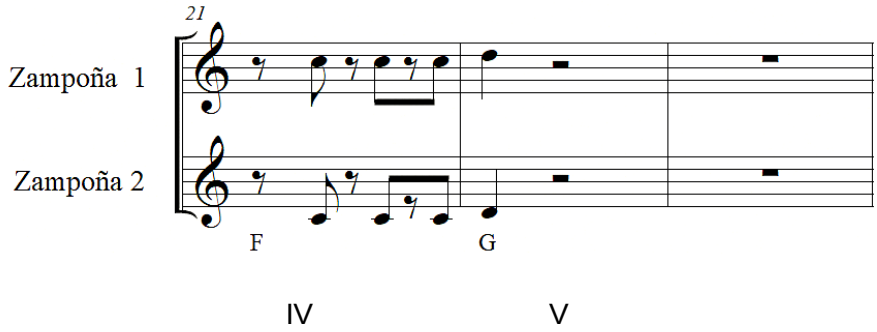


11.1.5 ANÁLISIS MELÓDICO

La composición está determinada por la escala tonal diatónica natural de C, con un perfil melódico con predominio de intervalos heterogéneos, gráficamente ondulado, desde el ámbito instrumental, y vocal, se considera silábica.

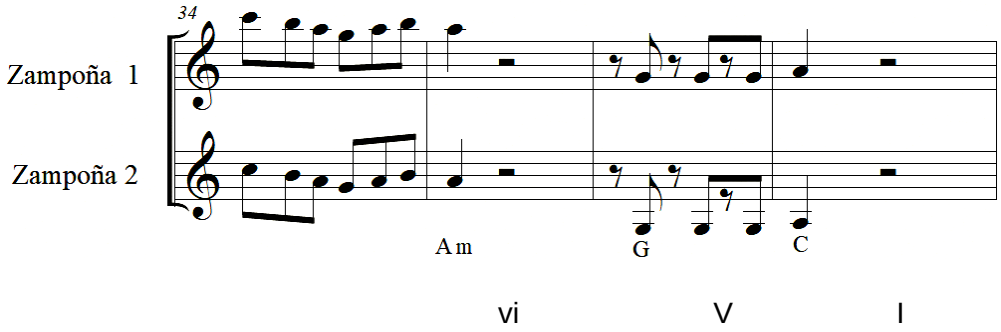
Su estructura melódica muestra puntos de cadencia suspensiva, ejemplo 5, seguido de silencios que se repite en el desarrollo de la canción.

Ejemplo 5

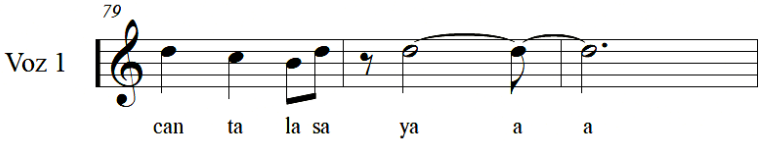


Ejemplo 6

Se aprecia en el ejemplo un reposo en forma de cadencia, silencio y la cadencia V - I

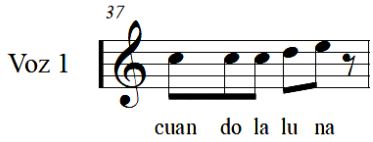


11.1.5.1. PUNTO DE INFLEXIÓN Y CULMINANTE DE LA MELODÍA

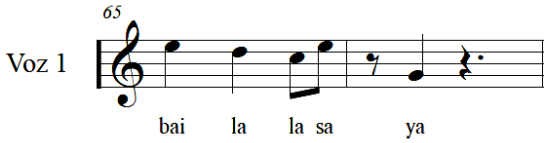


11.1.6 MOTIVOS

11.1.6.1. MOTIVO 1



11.1.6.2. MOTIVO 2



11.1.7 FORMA MELÓDICA

11.1.7.1. FRASES Y PERIODOS

Tabla 15

Frases, Periodos, compases, Composición 3 La Saya

Introducción	A	Llamado	A	Llamado	Canto B	Llamado
	P1		P2		P3	
1-8	9 - 20	21 – 23	24 – 35	36	37 - 48	49

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 16

Frases, Periodos, compases, Composición 3 La Saya

Canto B	Coro C		Pausa cadencia	Intermedio		llamado	Canto B1	llamado
P4	P5	P6		P7	P8		P3	
50 - 63	64 -72	73 - 81	82	83 - 90	91 - 106	107 - 108	109 - 120	121

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 17

Frases, Periodos, compases, Composición 3 La Saya

Canto B1	Coro C1		Coro C2		llamado	A1	llamado	A1
P4	P5	P6	P5	P6		P1		P2
122 - 136	137 - 144	145 - 152	153 - 160	161 - 168	169 - 170	171 - 181	182	183 - 196

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 18

Frases, Periodos, compases, Composición 3 La Saya

Cadencia	Coda
197	198 – 199

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

11.1.8 ANÁLISIS ARMÓNICO

La obra se desarrolla en un contexto tonal de C, con una tipología de acorde mayores y menores, en triadas, cerradas, con cadencias suspensivas (IV – V) con efecto de pausa o detención.

Las progresiones en la introducción están en lo fundamental donde se observa V – I,

11.1.8.1. PROGRESIONES

Tabla 19

Progresiones Composición 3 La Saya

PROGRESIONES	ESCALA DE C
PROGRESIÓN 1	C – Am – F – V – C
PROGRESION 2	C – G – Am – Em – F – C

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

11.1.8.2. FUNCIONES ARMÓNICAS

Tabla 20

Funciones Composición 3 La Saya

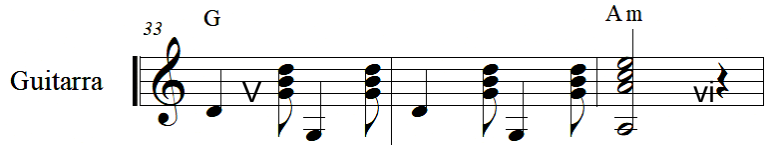
FUNCIONES	GRADOS
INTRODUCCIÓN	I – vi – IV – V - I
DESARROLLO	I – V – vi – iii – IV – V – IV – V

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

11.1.9 CADENCIAS

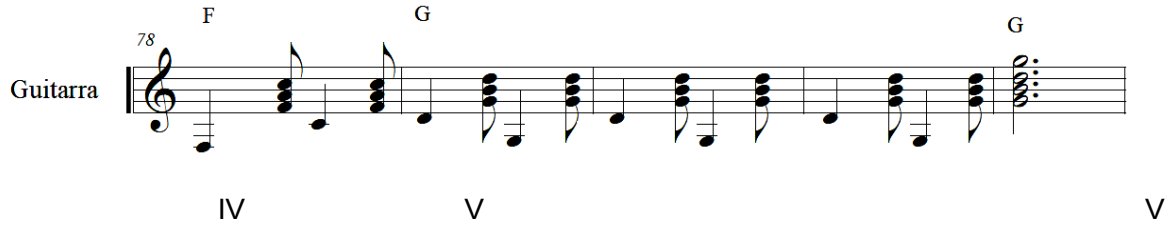
11.1.9.1. CADENCIA ROTA

cadencia rota o interrumpida, similar a la auténtica, aunque se sustituye la tónica al final (V – vi), se presenta al iniciar el canto, en el intermedio y al iniciar el final.



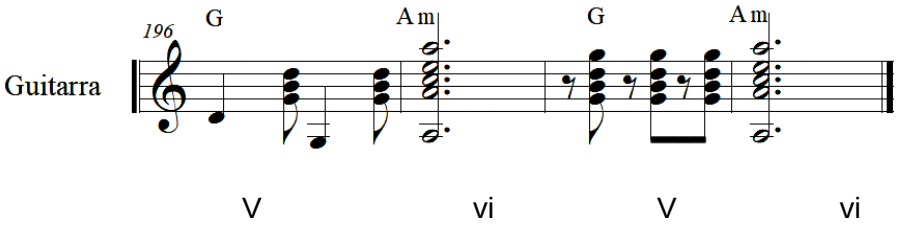
11.1.9.2. CADENCIA SUSPENSIVA

Una cadencia suspensiva que causa un efecto de pausa o suspensión, en el compás 82 después del canto principal para entrar al intermedio instrumental



11.1.9.3. CADENCIA ROTA Y CODETA

Se presenta al final de la obra la cadencia rotá o interrumpida, compás 197, 199, funciones (V – vi)



11.1.10 REPETICIONES

Se repite la introducción en zampoñas al final de la pieza, ejemplo 1 a.

12. COMPOSICIÓN 4

12.1 “RUNA KALA” (Hombres de Piedra)

Género, andino boliviano, estilo rítmico, carnavalito

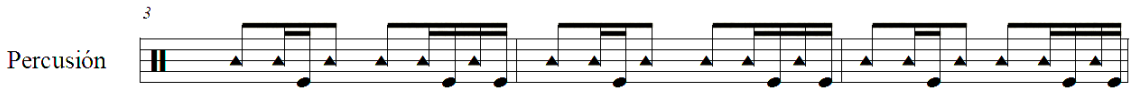
12.1.1 CONTEXTO

Es un tema instrumental, hace parte del folclor latinoamericano de las regiones de Perú y Bolivia, con un ritmo ágil o rápido, donde se destaca el charango, las zampoñas, y las quenas, expresando el vuelo a través de los andes, Carnavalito con un sentido de fuerza y a su vez melancólico.

12.1.2 ANÁLISIS RITMICO

Ritmo: Carnavalito COMPÁS: 6/8

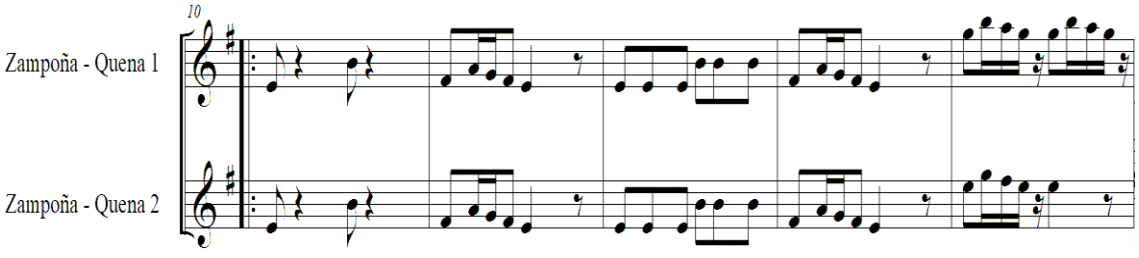
12.1.2.1. ESQUEMA RÍTMICO BASICO

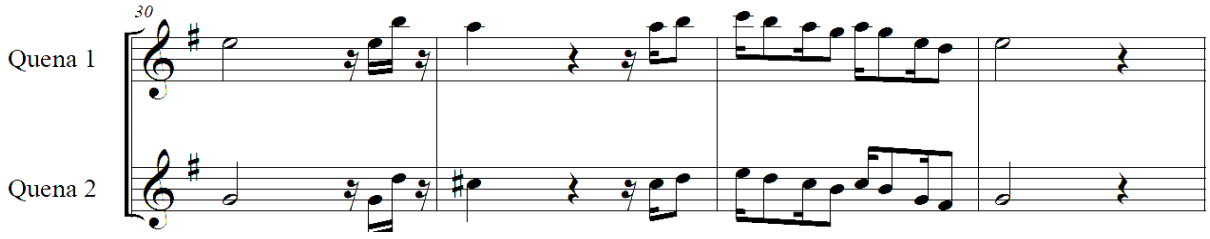


12.1.3 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS

12.1.3.1. ESQUEMA DESTACADO EN VIENTOS

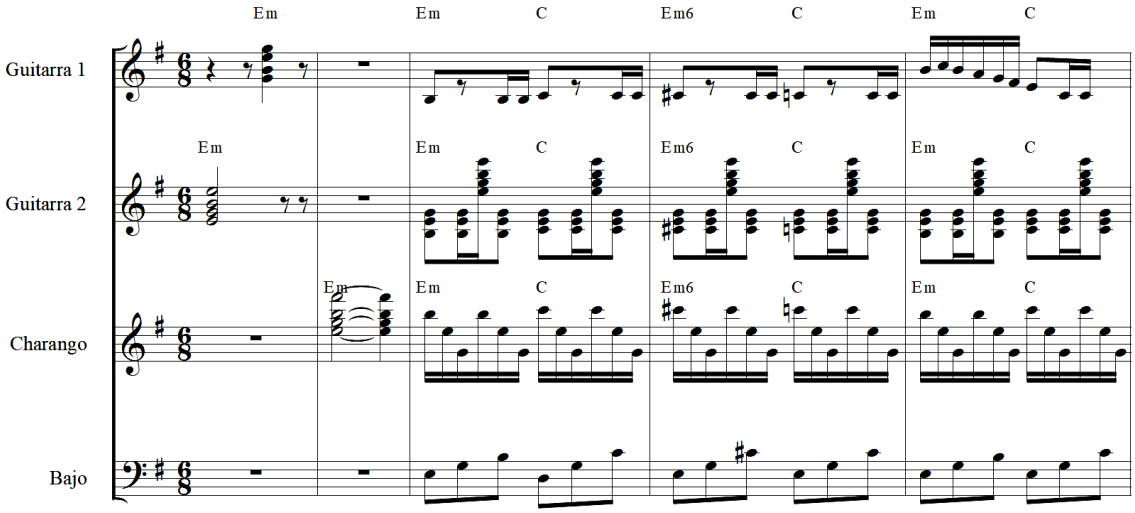
Ejemplo 1





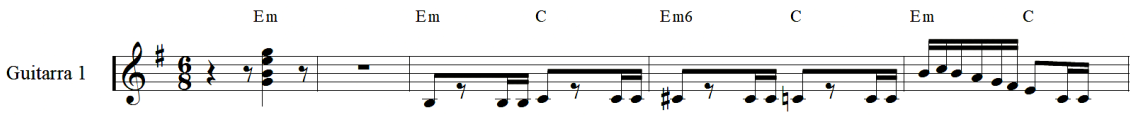
12.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO EN CUERDAS

Ejemplo 3



12.1.4 ANÁLISIS MELODICO

La composición presenta un contexto tonal en Em, la tesitura interválica está dada por grados conjuntos como más frecuente durante su desarrollo en las melodías de las cuerdas y los vientos y se observa algunos saltos amplios, por ejemplo, en el compás 13, como también se observa un perfil heterogéneo, con puntos de inflexión que se repiten después de cada frase, por ejemplo, en el compás 38 y punto culminante en el compás 36, respectivamente aparece un cromatismo en los compases P1 que corresponde a B – C – C# - C – B



La estructura melódica tiene puntos de reposo en las cadencias, para continuar el diálogo entre las cuerdas y vientos, con pregunta y respuesta, con la presencia de giros melódicos en las secuencias del compás 3 al 9.

12.1.4.1. FORMA MELÓDICA

Tabla 21

Frases, Periodos, Compases, Composición 4 Runa Kala

llamado	A		B			A1	
	P1	P2	P3	P4	Cadencia imperfecta	P1	P2
1 - 2	3 - 6	7 - 9	10 -13	14 - 21	22	23 -26	27 - 38

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 22

Frases, Periodos, Compases, Composición 4 Runa Kala

	A2		B2			
Cadencia imperfecta	P1	P2	P3	P4	Cadencia imperfecta	coda
39	40 - 43	44 - 46	47 - 50	51-57	58 - 60	61 -62

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

12.1.5 ANALISIS ARMÓNICO

Los acordes están en un contexto tonal de Em, cuya tipología está dada por triadas, con predominio de disposiciones cerradas, con un acorde de Em6 en frase A, periodo 1, F# becuadro

de paso, que se tomaría como una modulación cromática en la progresión 1, en la progresión 3 se observa un acorde de préstamo (Bm), perteneciente a la escala de A.

12.1.5.1. PROGRESIONES

Tabla 23

Progresiones Composición 4 Runa Kala

PROGRESIONES	ESCALA DE Em
PROGRESIÓN 1	Em – C – Em6 – C - Em
PROGRESIÓN 2	Em – G – D – Em
PROGRESIÓN 3	Em – Bm – Am – Em – D – Em
PROGRESIÓN 4	Em – A – C – D – Em

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

12.1.5.2. FUNCIONES TONALES

Tabla 24

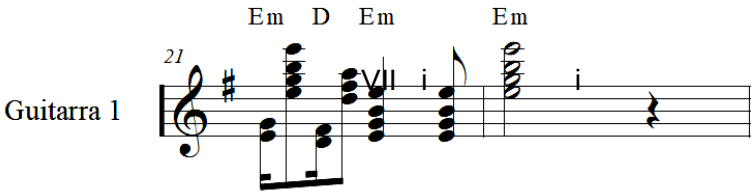
Funciones y Grados Composición 4 Runa Kala

FUNCIONES	GRADOS
INTRODUCCIÓN Y REPETICIÓN	i – VI – i6 – VI – i
DESARROLLO VIENTOS 1	i – III – VII – i
DESARROLLO VIENTOS 2	i – v – iv – i – VII – i
DESARROLLO VIENTOS 3	i – IV – VI – VII – i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

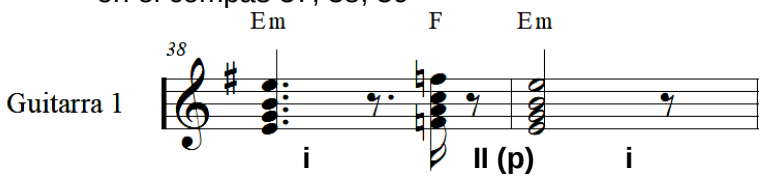
12.1.6 CADENCIAS

12.1.6.1. Cadencia imperfecta conclusiva simple auténtica (D-T)



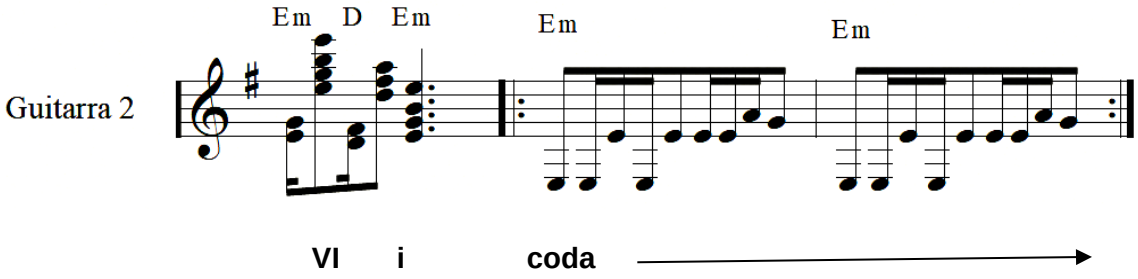
12.1.6.2. Cadencia conclusiva plagal (SD-T)

en el compás 37, 38, 39



12.1.6.3. Cadencia imperfecta conclusiva simple auténtica

compás 60 y coda compás 61



13. COMPOSICIÓN 5

13.1 “SUEREÑITA”

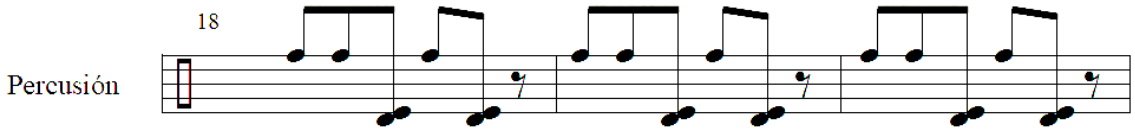
13.1.1 CONTEXTO

La composición es un homenaje a la mujer nariñense, por su compromiso como mujer trabajadora y luchadora, como también su belleza que inspira al amor y la pasión, en un ritmo alegre y de esencia nariñense, como es el ritmo son sureño.

13.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO

La composición está conformada con un tipo de compas de 6/8, es decir una subdivisión del compás ternario, con unidad de tiempo de corchea, el pulso rítmico se establece en los ictus fuertes 1 y 4 respectivamente, mostrando isometría durante toda la pieza, hay motivos destacados que caracterizan el fraseo en los periodos.

13.1.2.1. ESQUEMA RÍTMICO BASE



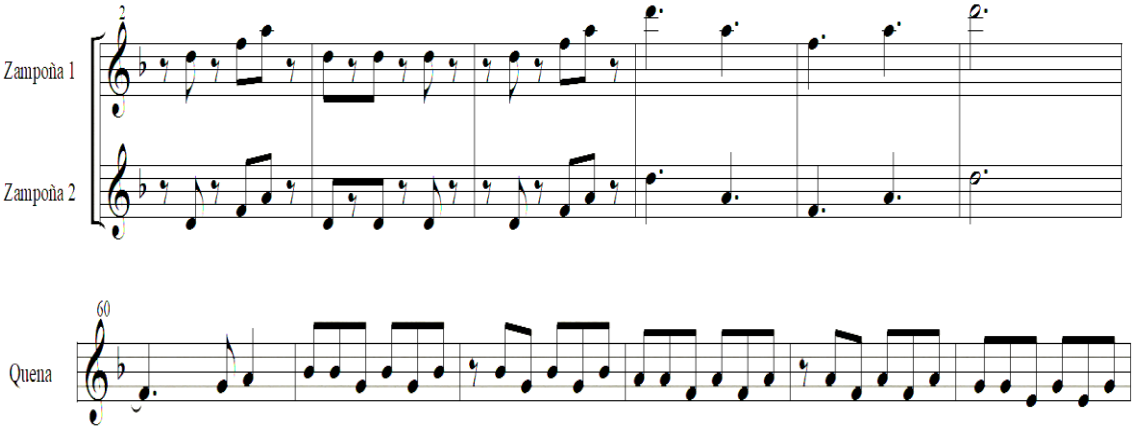
Ictus fuerte 1 4

13.1.3 ESQUEMAS DESTACADOS EN LOS INTRUMENTOS

Una introducción de 8 compases en Dm como una primera frase con los vientos y cuerdas seguida de una segunda frase donde se destaca el punteo de la guitarra hasta el inicio del canto durante 36 compases. Se destaca un intermedio instrumental del tema desde el compás 61 hasta el compás 76 con los vientos y cuerdas. El final se concluye con el mismo esquema de la introducción

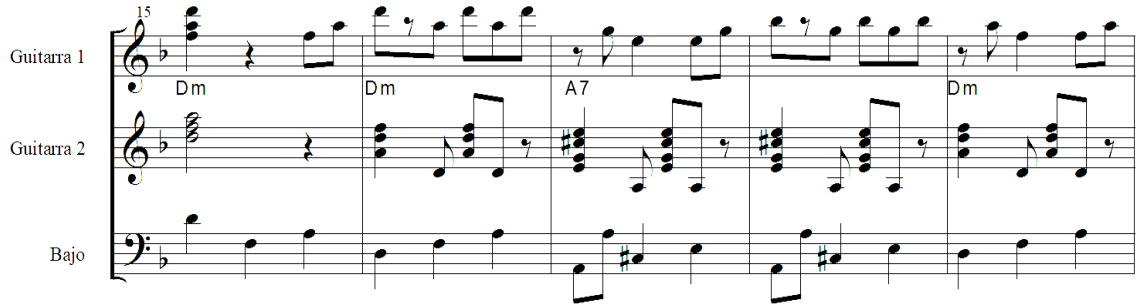
13.1.3.1. ESQUEMA DESTACADO EN VIENTOS

Ejemplo 1



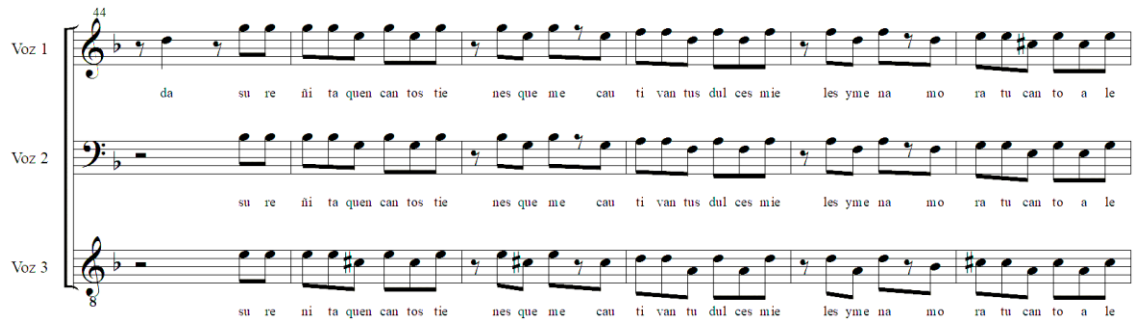
13.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO EN CUERDAS

Ejemplo 2



13.1.3.3. ESQUEMA DESTACADO EN LAS VOCES

El canto de primera voz correspondiente a una voz alto desde el compás 37 y en los coros acompañado con una voz tenor y barítono.



13.1.4 ANALISIS MELODICO

La pieza musical está formada en el contexto de la escala tonal armónica de Dm, con relaciones cadenciales (V – i), el perfil melódico esta dado por intervalos conjuntos y disjuntos de tercera, de tipo ondulado, con un salto ascendente de cuarta interválico de interés, al inicio del canto, compás 36 y es repetido en el desarrollo de la pieza musical.

Tabla 25

Frases, Periodos, compases, Composición 5 Sureñita

A			Llamado	B		intermedio	C	A1//	Coda y cadencia
P1	P2	P3		P4	P5	P6	P7	P4	P1
1 - 15	16 - 23	24 - 31	32-37	38-45	45-60	61-76	77-92	92-108	109-117

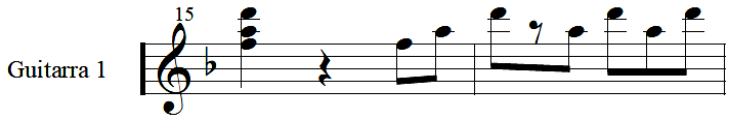
Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

13.1.4.1. PUNTO CULMINANTE DE LA MELODÍA

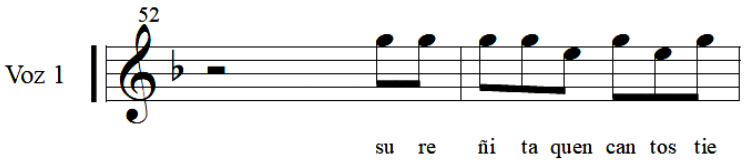
Se presenta en la parte del coro desde el compás 45 hasta el compás 52

13.1.5 MOTIVOS

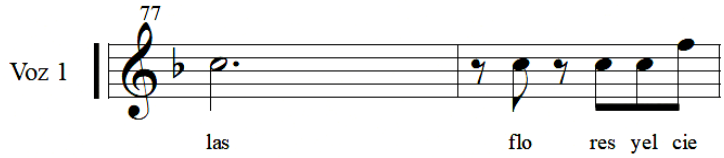
13.1.5.1. MOTIVO 1



13.1.5.2. MOTIVO 2



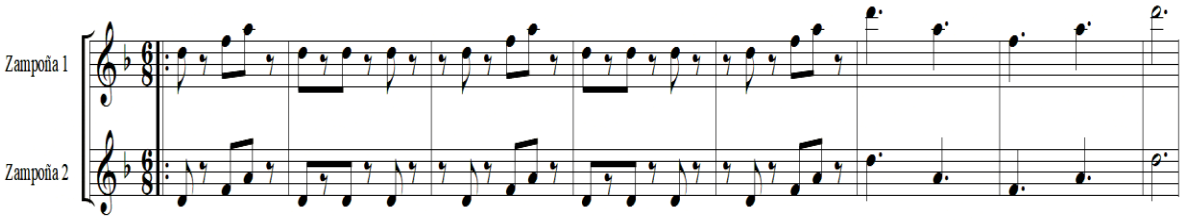
13.1.5.3. MOTIVO 3



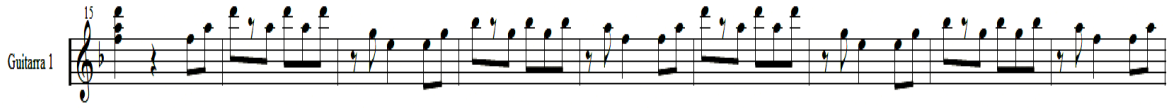
13.1.6 PERIODOS

13.1.6.1. PERIODO 1

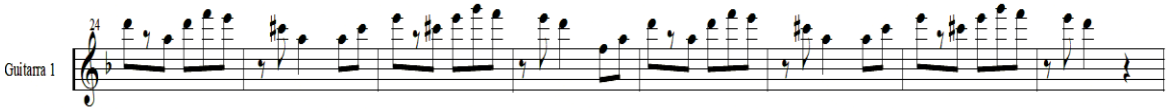
Repite 2 veces



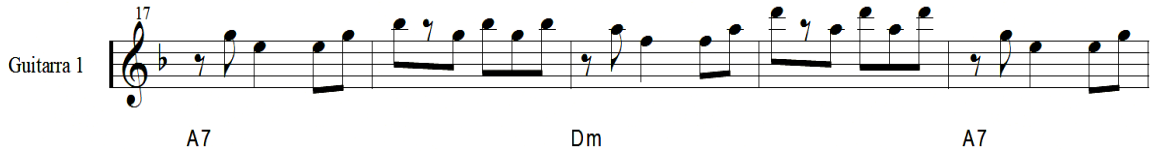
13.1.6.2. PERIODO 2



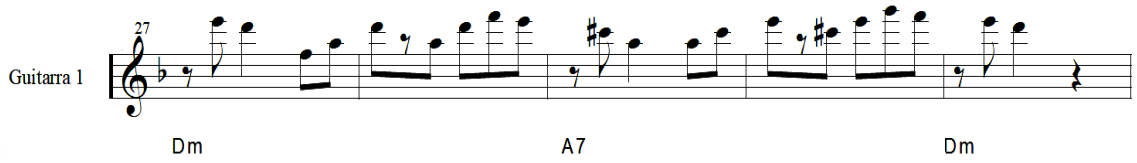
13.1.6.3. PERIODO 3



13.1.6.4. PERIODO 4



13.1.6.5. PERIODO 5



13.1.7 FRASES

Se destaca una frase A en la introducción, luego viene una segunda frase B en el canto junto a los coros, una frase C tercera instrumental,

Se presentan modulaciones

13.1.8 ANALISIS ARMONICO

La obra presenta acordes pertenecientes al contexto tonal armónico de Dm, la tipología de los acordes se establece en triadas principalmente, con predominio de disposiciones cerradas, las funciones armónicas presentan cadencias V7 – i

13.1.8.1. PROGRESIÓN

Tabla 26

Progresiones Composición 5 Sureñita

PROGRESIONES	ACORDES
PROGRESIÓN 1	Dm - A7 – Dm – A7 – Dm
PROGRESIÓN 2	Dm – Gm – Dm – A7 - Dm
PROGRESIÓN 3	G7 – C – G7 – C – A7 – Dm – A7 – Dm

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

13.1.8.2. FUNCIONES TONALES

Tabla 27

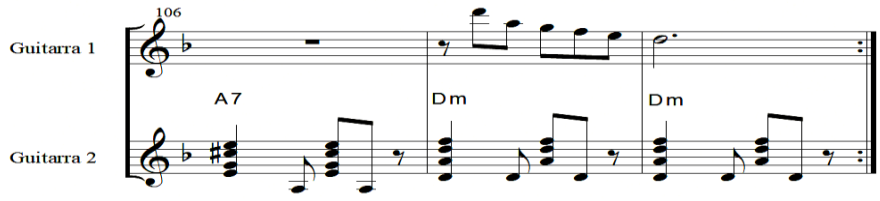
Funciones y Grados, Composición 5 Sureñita

FUNCIONES	GRADOS
FUNCIÓN 1	i – V7 – i – V7 - i
FUNCIÓN 2	i – iv – i – V7 – i
FUNCIÓN 3	VII – III – VII – III – V7 – i – V7 – i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

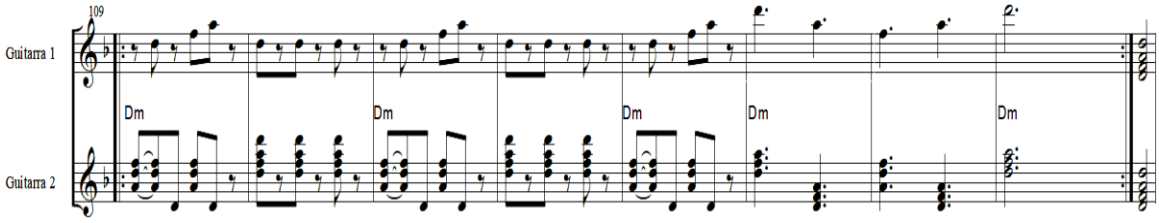
13.1.9 CADENCIAS

13.1.9.1. CADENCIA PERFECTA



V7 i i

13.1.10 CODA



13.1.11 REPETICIONES

Se repite el total de las frases dos veces

13.1.12 SENTIDO EXPRESIVO

Es una canción alegre a ritmo de Son Sureño y tiene una connotación romántica

14. COMPOSICIÓN 6

14.1 “MONTAÑAS VIEJAS”

14.1.1 CONTEXTO

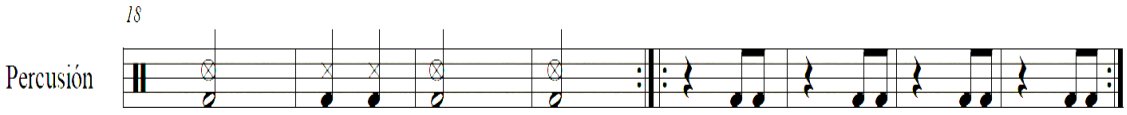
El significado de la composición representa la diversidad geográfica de la cordillera de los andes, donde se puede identificar las diferentes alturas de las montañas expresada en las modulaciones de escala durante el desarrollo de la pieza musical, comenzando con una introducción y la melodía en Dm, luego se modula a Em, Bm, vuelve a Dm, para finalizar con F y recaer en la introducción como una coda.

14.1.2 ANALISIS RITMICO

Tipo de compás en 2/4, con la mínima unidad de tiempo de negra, se reconoce el ictus en el primer pulso, con sentido isorítmico hasta el final, con cadencias en cada modulación, al comienzo en anacrusa y al final una codeta con cadencia perfecta.

La ritmo-métrica presenta unas secuencias de interés, primero con el un, dos, un, dos, tres desde el comienzo hasta el compás 21 y cambia a silencio, dos, tres, del compás 23 al 26 ritmo característico del huayno peruano.

14.1.2.1. ESQUEMA RÍTMICO BÁSICO

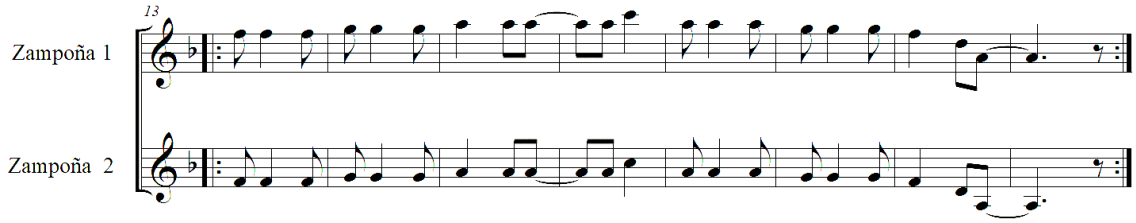


14.1.3 ESQUEMA DESTACADO EN LOS INSTRUMENTOS

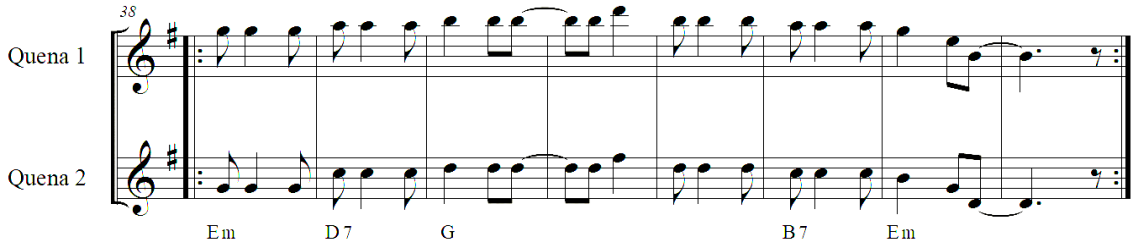
Se observa el manejo de la armonía, siguiendo el mismo sentido de la melodía, simple y sencillo, con todos los instrumentos involucrados

14.1.3.1. ESQUEMA DESTACADO EN VIENTOS

Ejemplo 1

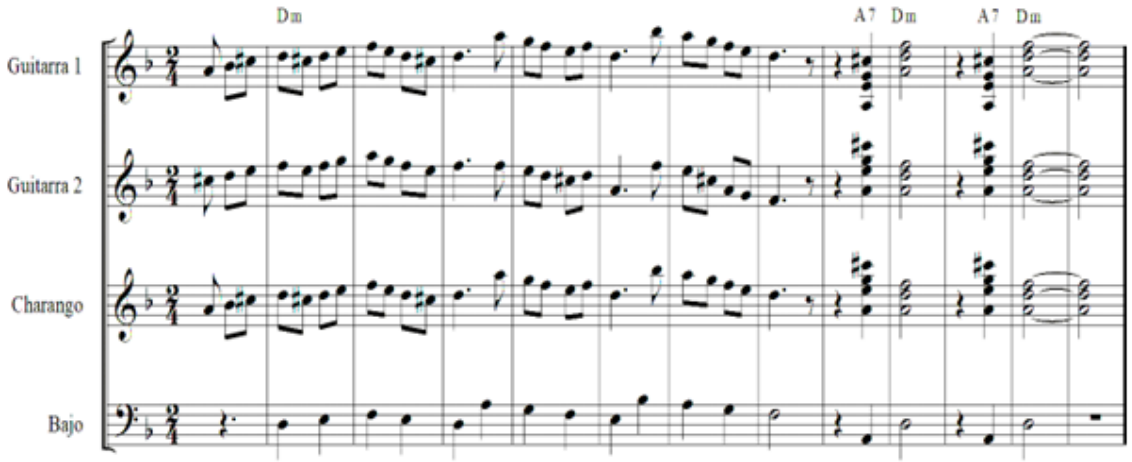


Ejemplo 2



14.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO EN CUERDAS

Ejemplo 3



14.1.4 ANALISIS MELÓDICO

Tabla 28

Frases, Periodos, Compases, Composición 6 Montañas Viejas

Introducción	cadencia	A			cadencia		A1			cadencia	
F1		F2	F3	F4	inflexión		F2	F3	F4	inflexión	
1-8	9-12	13-21	22-25	26-36	34-35	36-38	39-46	47-50	51-58	59-60	61-63

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 29

Frases, Periodos, Compases, Composición 6 Montañas Viejas

A2			cadencia		A3			cadencia	B	cadencia	introducción	cadencia
F2	F3	F4	inflexión		F2	F3	F4		F5			
64 - 71	72 - 75	76 - 83	84 - 85	86 - 88	89 - 96	97-100	101 - 108	109-111	112 - 127	128-129	130-138	139-140

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

El tema se desarrolla en la escala diatónica tonal, con modulación de escala en la melodía principal comenzando en Dm, luego con Em, seguidamente a Bm y regresando a Dm y finalizando con F y la cadencia, con predomino de grados tonales V – i. El perfil melódico se desarrolla con intervalos conjuntos, mostrando un gráfico ondulado.

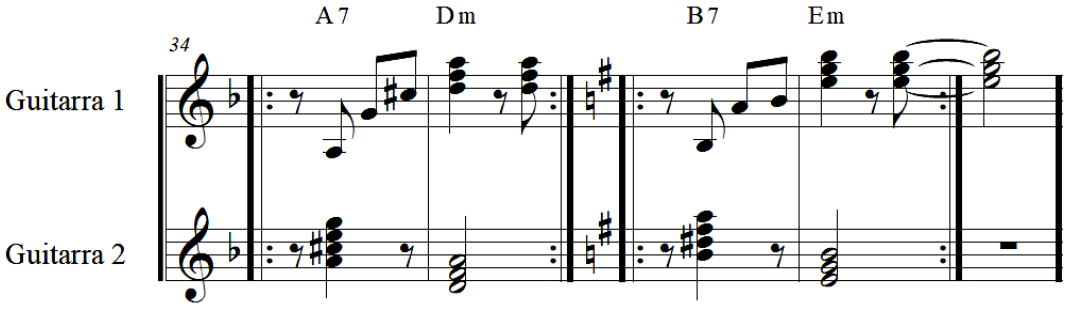
En la estructura melódica se observa los puntos de reposo V – i para modular

14.1.4.1. PUNTO DE INFLEXIÓN Y CULMINANTE DE LA MELODIA

Se presenta el punto culminante o de clímax desde el compás 113 hasta el compás 127

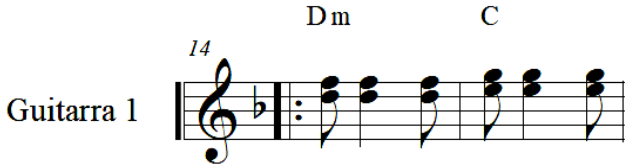
14.1.4.2. PUNTOS DE MODULACIÓN

Para cada cambio de escala se realiza una inflexión con características de cadencia o reposo, con las funciones de V – i – V – i



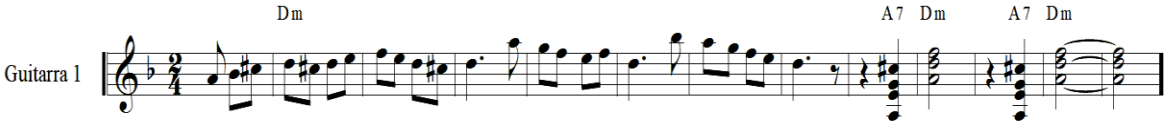
14.1.5 MOTIVOS

14.1.5.1. MOTIVO PRINCIPAL

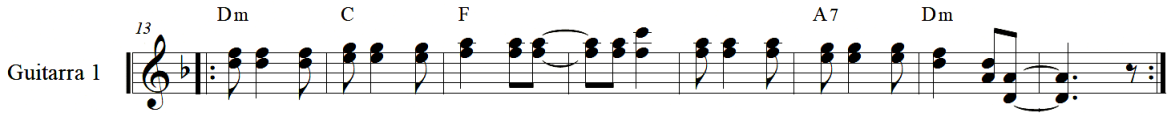


14.1.6 FRASES

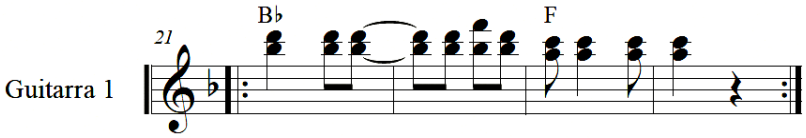
14.1.6.1. FRASE 1



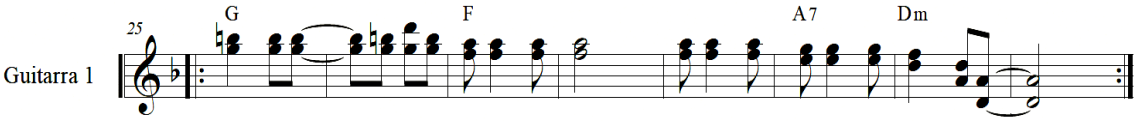
14.1.6.2. FRASE 2



14.1.6.3. FRASE 3



14.1.6.4. FRASE 4



14.1.7 ANÁLISIS ARMONICO

La composición está en un contexto tonal de Dm, con una tipología de triadas, cuatriadas, cadencia, con disposiciones cerradas, las funciones se caracterizan por cadencias de V – I, establecidos como reposo y un acorde de préstamo en el IV grado.

Presenta modulaciones diatónicas intratonal de Dm a Em y Bm, para nuevamente recaer en Dm.

14.1.7.1. PROGRESIONES

Tabla 30

Progresiones Composición 6 Montañas Viejas

ESCALAS	PROGRESIONES
Acordes de la escala de Dm	Dm – C – F – A7 – Dm – Bb – F – Bb – F – G – F – A7 – Dm – G – F – A7 – Dm
Acordes en la escala de Em	Em – D – G – B7 – Em – C – G – C – G - A – G – B7 – Em – G - A – G – B7 – Em

Acordes en la escala de Bm	Bm – A – D – F# - Bm – G – D – G – D – E – D – F# - Bm - E – D – F# - Bm
frase final	F – A7 – Dm (4 veces) como cadencia
final	Dm – A7 – Dm

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

14.1.7.2. FUNCIONES TONALES

Tabla 31

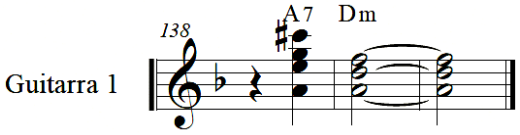
Funciones Composición 6 Montañas Viejas

FUNCIONES	GRADOS
FUNCIÓN 1	i – V – i
FUNCIÓN 2	i – VII – III – V – i – VI – III – VI – III – IV – III – V – i – IV –III – V – i
FUNCIÓN 3	V – i
FUNCIÓN 4	I – V – i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

14.1.8 CADENCIA

14.1.8.1. Cadencia perfecta



14.1.9 SENTIDO EXPRESIVO

El huaino Montañas Viejas se enfoca en un sentido paisajista evocando las montañas de los andes.

15. COMPOSICIÓN 7

15.1 “TE AMO”

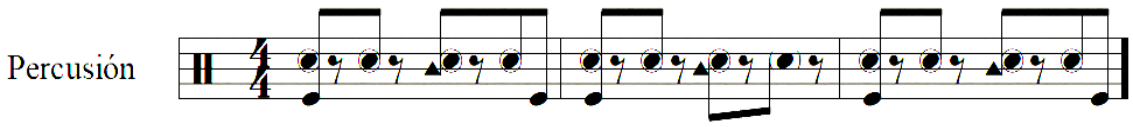
15.1.1 CONTEXTO

La canción se la podría encajar dentro de la balada andina, bajo un contexto romántico que se refieres ciento por ciento a una declaración de amor y se enmarca en imaginarios, en una narrativa fantástica que asevera el sentimiento y la nostalgia.

15.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO

La obra muestra un tipo de compas de 4/4, como unidad de tiempo la negra, con isometría e isoritmia hasta el final, con ictus fuerte en el 1 y semi fuerte en el 3 pulso

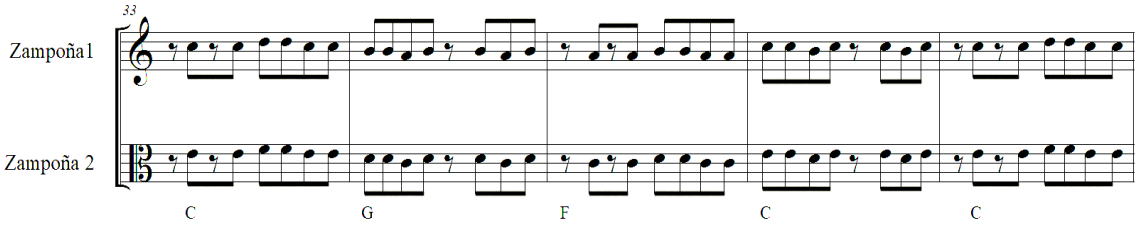
15.1.2.1. ESQUEMA RITIMICO BÁSICO



15.1.3 ESQUEMA DESTADADO EN LOS INSTRUMENTOS

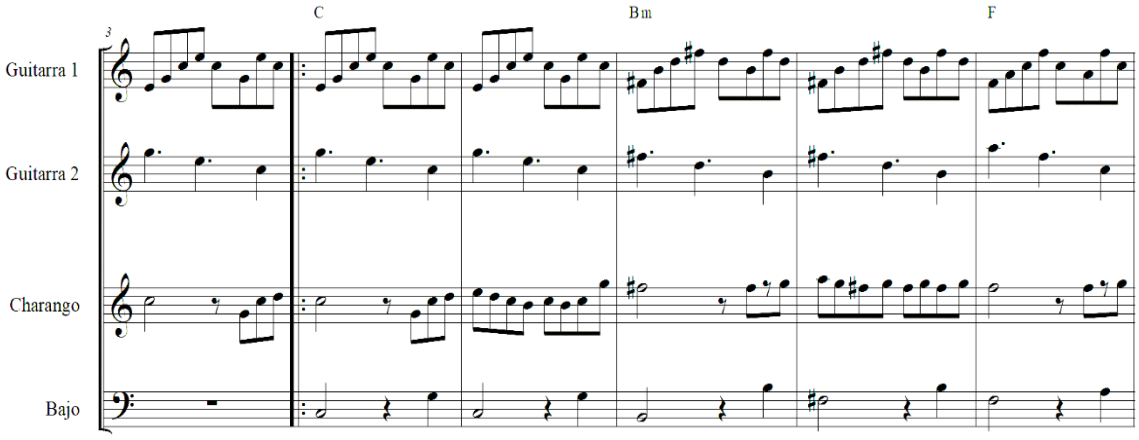
15.1.3.1. ESQUEMA DESTACADO EN LOS VIENTOS

Ejemplo 1

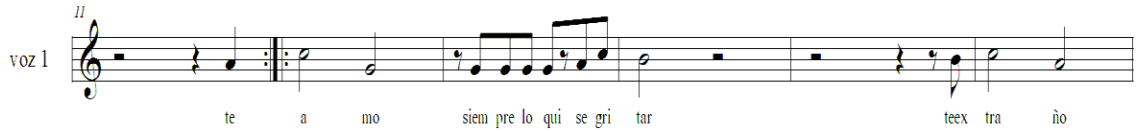


15.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO EN LAS CUERDAS

Ejemplo 2



15.1.3.3. ESQUEMA DESTACADO EN LA VOZ



15.1.4 ANÁLISIS MELÓDICO

La composición está organizada en la escala tonal diatónica de C, pero presenta una nota de paso IV#, que se la puede encuadrar como modulación o punto de inflexión, muestra un perfil melódico con intervalos conjuntos ondulado y discontinuo, Se caracteriza por intervalos de 2° y un intervalo de 6° en el compás 35 y 39, punto culminante en el compás 36.

En la estructura melódica surgen puntos de reposo, compás 14, 19, 23, 36, 40, 43.

La melodía presenta interpretación vocal silábica.

Tabla 32

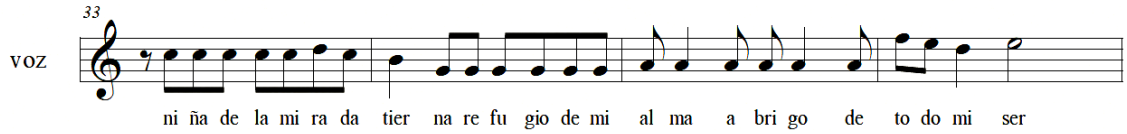
Frases, Periodos, compases Composición 7 Te Amo

Introducción	A	A		B		C		A		B		Cadencia
	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P2	P3	P4	P5	
1-3	4-11	11-19	20-32	33-40	41-49	50-57	58-65	11-19	20-32	33-40	41-48	49

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

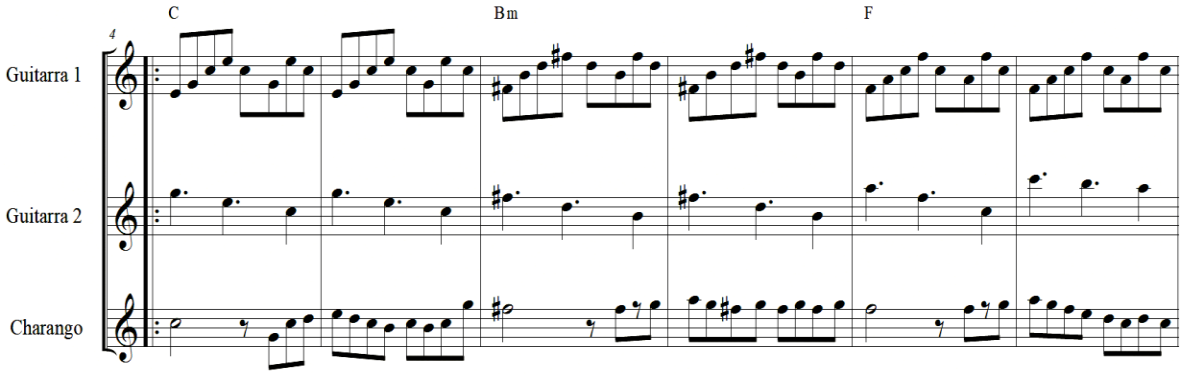
15.1.4.1. PUNTO DE INFLEXIÓN Y CULMINANTE DE LA MELODÍA

Punto culminante.



15.1.4.2. ARPEGIOS

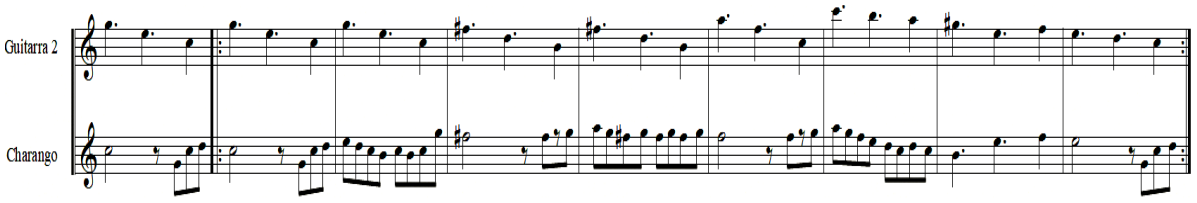
Ejemplo 1



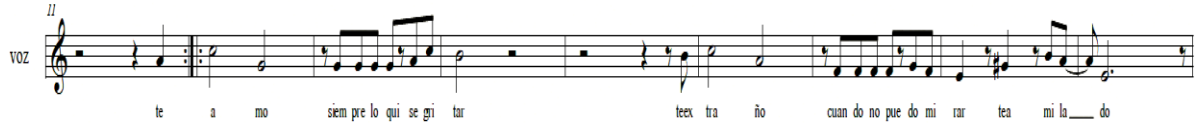
15.1.5 FRASES Y PERIODOS

15.1.5.1. FRASE A, PERIODO 1

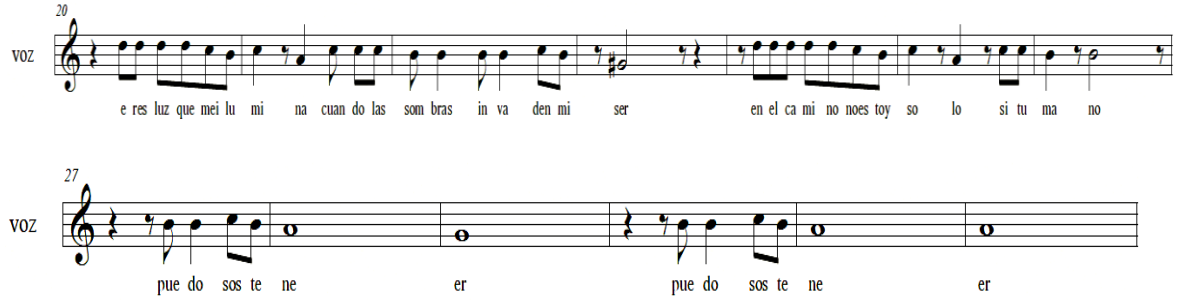
Introducción instrumental del tema como instrumento principal el charango melódico



15.1.5.2. FRASE A, PERIODO 2

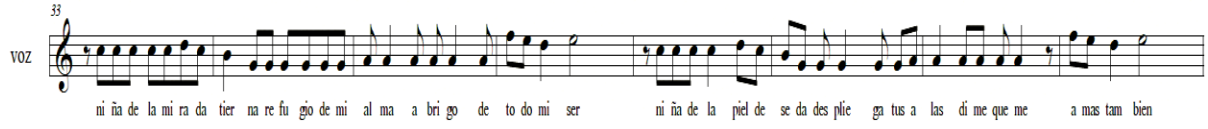


15.1.5.3. FRASE B, PERIODO 3

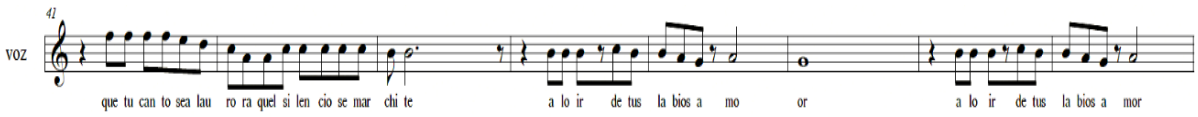


15.1.5.4. FRASE B, PERIODO 4

P4

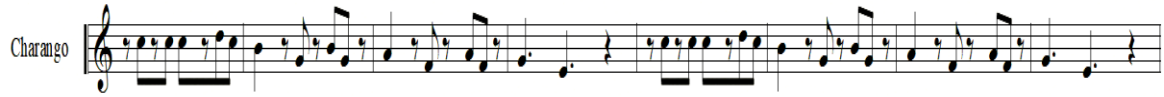


15.1.5.5. FRASE B, PERIODO 5

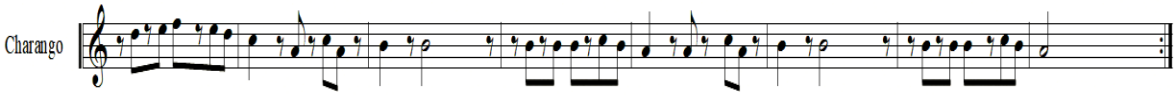


15.1.5.6. FRASE C, PERIODO 6 Y 7

6



7



15.1.6 ANALISIS ARMÓNICO

El contexto tonal está definido en C diatónica, y establece un tipo de acordes en triadas y cuatriadas, con disposiciones cerradas, presentando más estados fundamentales en los acordes, con ritmo armónico lento. Presenta un préstamo modal de acorde Bm, como parte de la progresión fundamental.

15.1.6.1. PROGRESIONES

Tabla 33

Progresiones Composición 7 Te Amo

PROGRESIONES	ACORDES
PROGRESION 1	C – Bm – F – E7 – Am – Dm – Am – B7 – E7 – Dm – Am – G – Am
PROGRESION 2	C – G – F – C
PROGRESIÓN 3	Dm – Am – G – Am

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

15.1.6.2. FUNCIONES

Tabla 34

Funciones Composición 7 Te Amo

FUNCIÓNES	GRADOS
FUNCIÓN 1	I – vii – IV – V - vi – ii – vi – V/III – V – ii – vi – V – vi

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

16. COMPOSICIÓN 8

16.1 CARNAVALITO DE LOS ANDES

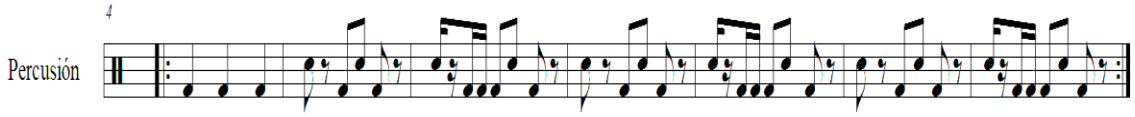
16.1.1 CONTEXTO

Es una composición carnavalito instrumental que se caracteriza por la fuerza interpretativa, con varios matices, donde el protagonista es el charango melódico que le imprime un aire paisajístico, simulando el vuelo del condor que se expande por entre los valles y montañas

16.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO

El tipo de compás está en 3/4 a una velocidad moderada de 110 horizontal, con una unidad de tiempo representada en la negra, isoritmica e isoperiódica, con un ictus fuerte en el primer pulso, y un fraseo constante hasta el final.

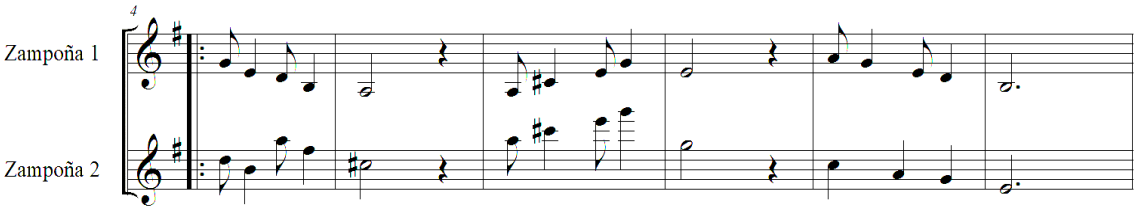
16.1.2.1. BASE RÍTMICA



16.1.3 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS

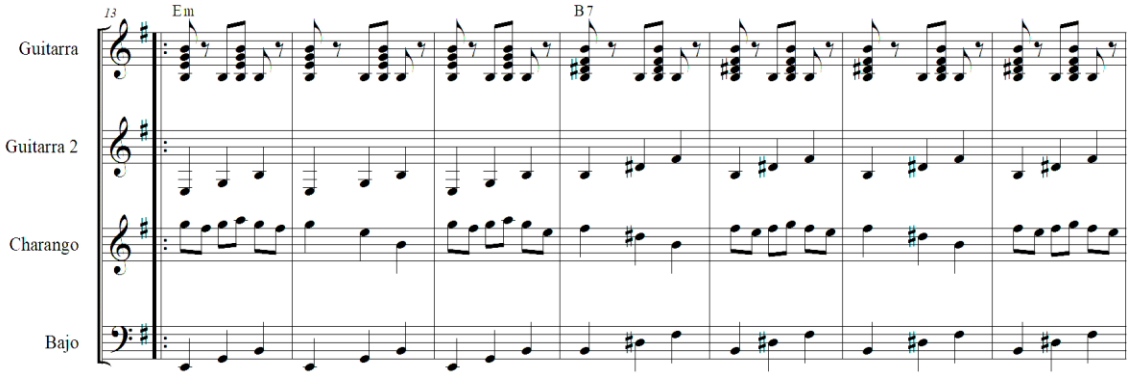
16.1.3.1. ESQUEMA DESTACADO EN LOS VIENTOS

Ejemplo 1



16.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO DE CUERDAS

Ejemplo 2



16.1.4 ANALISIS MELÓDICO

Es una composición instrumental con una organización escalística tonal de Em, con predominio de grados tonales iv, V7, i, escala diatónica menor, con una modulación IV, se observa un perfil melódico de intervalos conjuntos y disjuntos, de característica ondulada, con punto más importante de inflexión en el compás 45 y punto culminante en el compás 46.

La estructura melódica tiene como punto de reposo, cadencia suspensiva en el compás 29.

Tabla 35

Frases, Periodos, Compases Composición 8 Carnavalito de los Andes

ENTRADA LLAMADO	A	LLAMADO	A	CADENCIA SUSPENSIVA	A	B			A1
	P 1		P2		P3	P4	P5	P6	
1 - 3	4 - 10	11-12	13-28	29	30-33	34-42	41-48	49-52	53-59

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 36

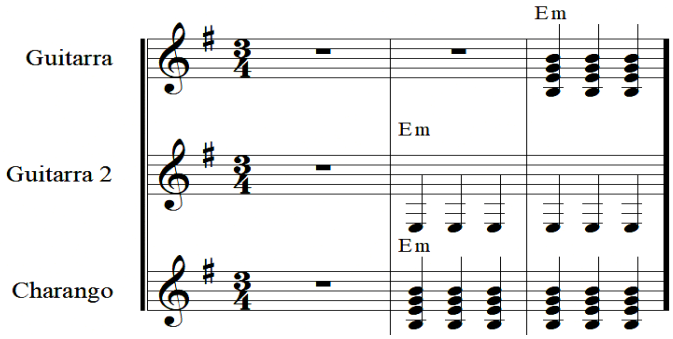
Frases, Periodos, Compases, Composiciòn 8 Carnavalito de los Andes

LLAMADO	A1	CADENCIA SUSPENSIVA	A1	B1			A2	CADENCIA FINAL
	P 2		P 3	P4	P5	P6		
11-12	13-28	29	30 - 33	35-40	41-48	49-52	53-59	60

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

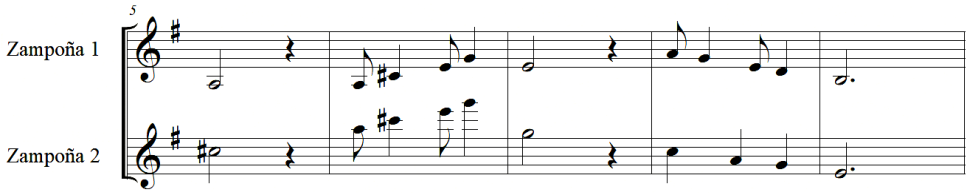
16.1.4.1. LLAMADO O INTRODUCCION A LA MELODÍA

Compás: 1 a 3



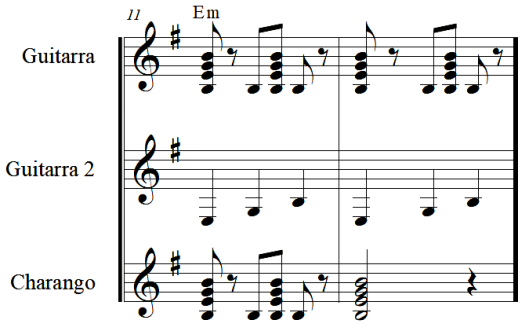
16.1.5 FRASES, PERIODOS, LLAMADO, CADENCIAS

16.1.5.1. FRASE A, PERIODO 1



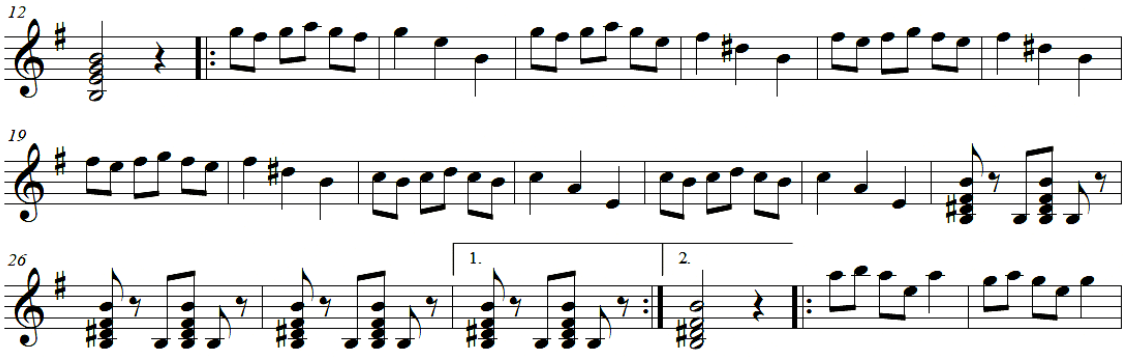
16.1.5.2. LLAMADO

Compás 11 a 12



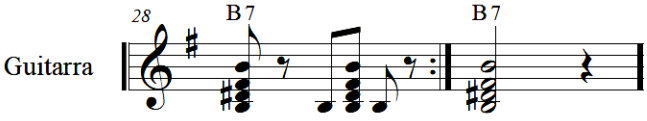
16.1.5.3. FRASE A, PERIODO 2

Compás: 13 a 28



16.1.5.4. CADENCIA SUSPENSIVA

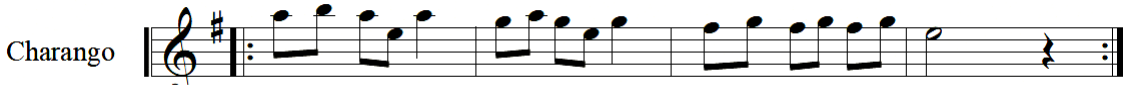
Compás 29



V7 V7

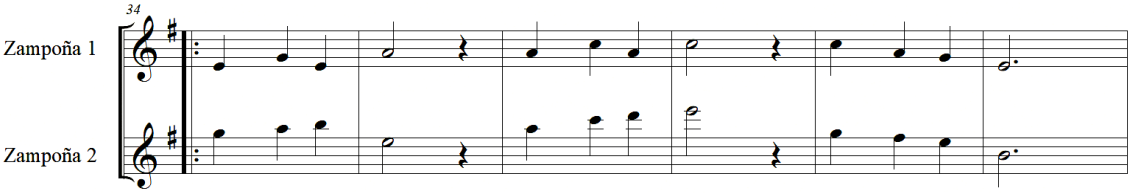
16.1.5.5. FRASE A1, PERIODO 3

Compás: 30 a 34



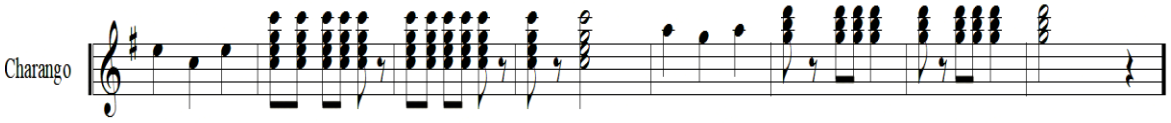
16.1.5.6. FRASE B1, PERIODO 4

Compás: 35 a 40



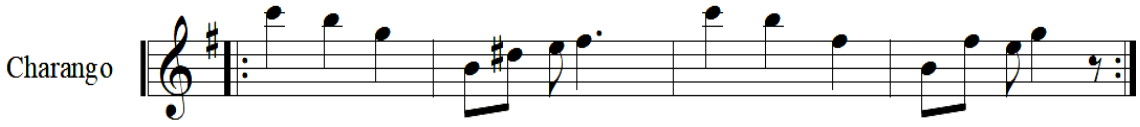
16.1.5.7. FRASE B1, PERIODO 5

Compás: 41 a 48



16.1.5.8. FRASE B1, PERIODO 6

Compás: 49 a 52



16.1.6 ANALISIS ARMÓNICO

El contexto tonal de la obra está basada en acordes de la escala de Em, con una tipología de triadas y cuatriadas, con predominio de disposiciones cerradas, tiene un esquema de funciones con cadencias suspensivas e imperfecta.

16.1.6.1. FUNCIONES

En la función 1 se presenta la característica del préstamo modal en el grado IV

Tabla 37

Funciones Composición 8 Carnavalito de los Andes

FUNCIONES	GRADOS
FUNCIÓN 1	I – IV (pm) – VI – i
FUNCIÓN 2	I – V7 – iv – V7
FUNCIÓN 3	Iv – i – V7 – i
FUNCIÓN 4	I – VI – III – V7 – i – V7 – i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

16.1.6.2. PROGRESIONES DE ACORDES

Con préstamo modal de Am a A en la progresión 1

Tabla 38

Progresiones Composición 8 Carnavalito de los Andes

PROGRESIONES	ACORDES
PROGRESIÓN 1	Em – A – C – Em
PROGRESIÓN 2	Em – B7 – Am – B7
PROGRESIÓN 3	Am – Em – B7 – Em
PROGRESIÓN 4	Em – C – G – B7 – Em – B7 – Em

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

17. COMPOSICIÓN 9

17.1 SI A MI LADO TU NO ESTAS

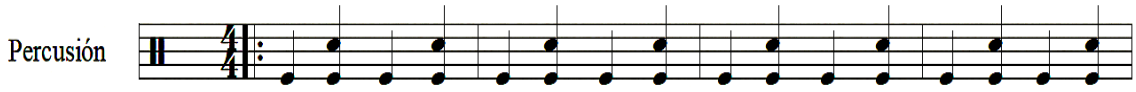
17.1.1 CONTEXTO

Canción romántica que expresa el sentimiento del amor hacia aquella persona que se ama manifiesta en una combinación sonora de cuerdas y vientos en un ritmo alegre y a la vez sentimental.

17.1.2 ANÁLISIS RÍTMICO

Conformado con un tipo de compas en 4/4, isométrico, con una unidad de tiempo en negra, ictus fuerte en el pulso 1 y semifuerte en 3, con isorritmia hasta el final.

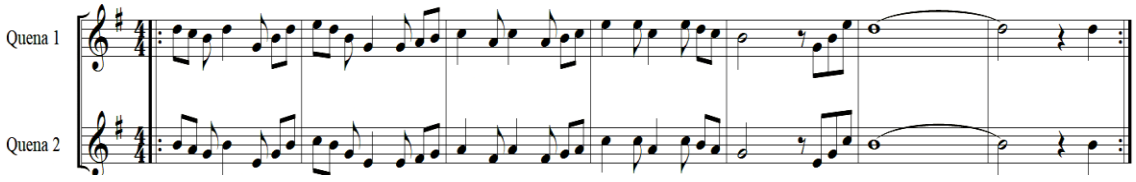
17.1.2.1. BASE RÍTMICA



17.1.3 ESQUEMA DESTACADO EN LOS INSTRUMENTOS

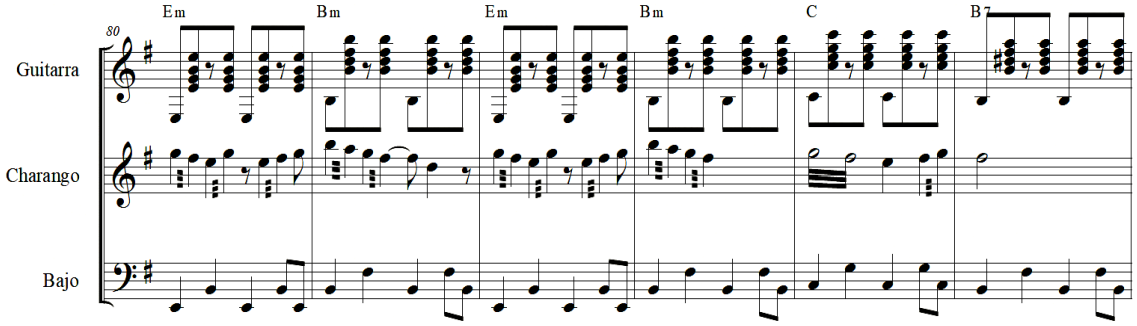
17.1.3.1. ESQUEMA DESTADADO EN LOS VIENTOS

Ejemplo 1



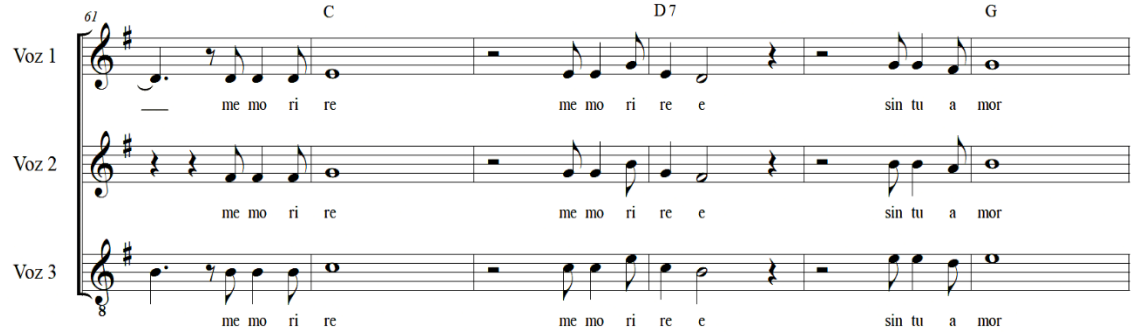
17.1.3.2. ESQUEMA DESTACADO EN LAS CUERDAS

Ejemplo 2



17.1.3.3. ESQUEMA DESTACADO EN VOCES

Ejemplo 3



17.1.4 ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía se desarrolla en la escala de G, con una introducción en vientos a dos voces, en seguida está el canto y complementar con los trémolos en el charango, la finalizar concluyen los vientos nuevamente.

Tabla 39

Frases, Periodos, Compases Composición 9 Si a mi Lado tu no Estás

Introducción			Coro		Coro		
A		B	C		C 1		D
F 1	F2		F3	F4	F3	F5	
1 – 9	10 -32	33 -41	42 -50	51 - 54	54 –60	61 – 66	67 – 70

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 40

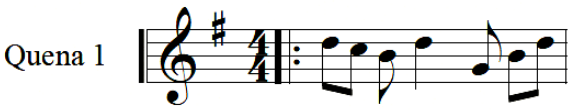
Frases, Periodos, Compases Composición 9 Si a mi Lado tu no Estás

B1	E		A1	Cadencia perfecta
	F6	F7	F1	
71 - 79	80 - 83	84 - 88	89 - 94	95 – 98

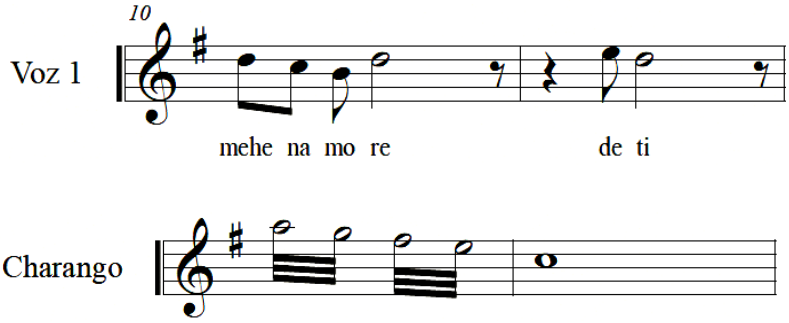
Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

17.1.5 MOTIVOS

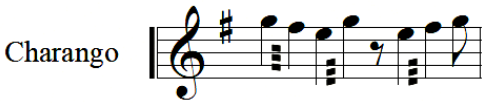
17.1.5.1. MOTIVO 1



17.1.5.2. MOTIVO 2



17.1.5.3. MOTIVO 3



17.1.6 ANÁLISIS ARMÓNICO

La armonía se desarrolla en una progresión de acordes en una primera parte G, Bm, C, Am, G, D7 y una segunda parte en Em, Bm, Em, Bm, C, D7, Em, se repite para terminar con G, arreglos en cuerdas con la progresión Em, Bm, Em, Bm, C, B7, C, B7

17.1.6.1. PROGRESIÓN DE ACORDES

Tabla 41

Progresiones Composición 9 Si a mi Lado tu no Estás

PROGRESIONES	ACORDES
PROGRESIÓN 1	G, Bm, C, Am, G, D7
PROGRESIÓN 2	Em, Bm, Em, Bm, C, D7, Em
PROGRESIÓN 3	Em, Bm, Em, Bm, C, B7, C, B7

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

17.1.6.2. FUNCIONES

Tabla 42

Funciones Composición 9 Si a mi Lado tu no Estás

FUNCIONES	GRADOS
FUNCIÓN 1	I – iii – IV – ii – I – V - I
FUNCIÓN 2	vi – iii – vi – iii – IV – V - i
FUNCIÓN 3	vi – iii – vi – iii – IV – III – IV – III

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

18. COMPOSICIÓN 10

18.1 SI ME DAS TU AMOR

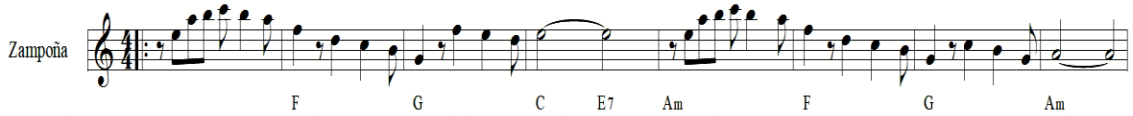
18.1.1 CONTEXTO

Composición romántica, en un estilo baladista, como más cercano al ritmo taquirari, que habla del amor, la entrega hacia la otra persona en un juego de palabras prometedoras y de compromisos para tratar de alcanzar la felicidad y dejar atrás los tiempos difíciles.

18.1.2 ESQUEMA DESTACADO DE INSTRUMENTOS

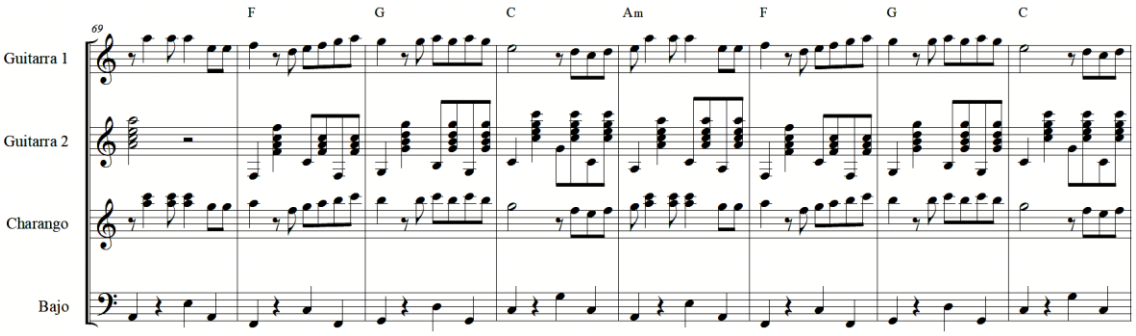
18.1.2.1. ESQUEMA DESTACADO DE VIENTOS

Ejemplo 1

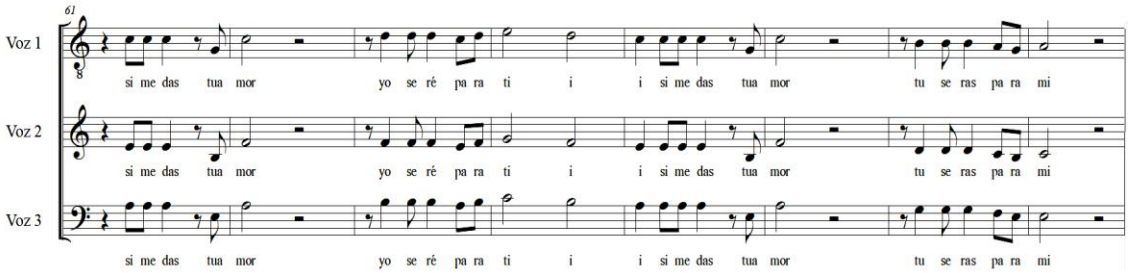


18.1.2.2. ESQUEMA DESTACADO DE CUERDAS

Ejemplo 2



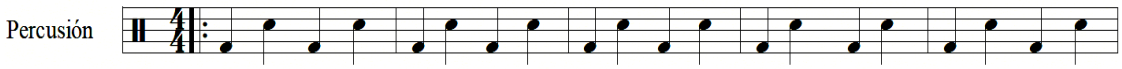
18.1.2.3. ESQUEMA DESTACADO EN VOCES



18.1.3 ANÀLISIS RÌTMICO

La canción se desarrolla con un tipo de compás de 4/4, a una velocidad de 120, en una unidad de tiempo de negra, isométrico, ictus fuerte en el primer pulso y semi fuerte en el tercer pulso, con cadencia en la introducción, compàs 17, en el desarrollo del canto, compàs 29 y al final.

18.1.3.1. ESQUEMA RÌTMICO BÀSICO



18.1.4 FRASES Y PERIODOS

Tabla 43

Frases, Periodos, Compases Composición 10 Si me das tu Amor

Introducción A			B				
P 1	P2	Cadencia simple	P3	Cadencia simple	P4	P5	P6
1-8	9 -16	17	18 - 28	29	30 -40	41-48	49 -52

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 44

Frases, Periodos, Compases Composición 10 Si me das tu Amor

		C		Cadencia perfecta	D	B1	
Coro	Cadencia simple	P8	P9		P10	P5	P6
52 -68	69	70 -76	77 -84	85	86 -96	97 - 104	105 - 108

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

Tabla 45

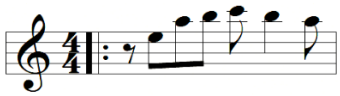
Frases, Periodos, Compases, Composición 10 Si me das tu Amor

	Final A1		Cadencia simple
Coro	P1	P2	
109 - 124	1 – 8	9 -16	17

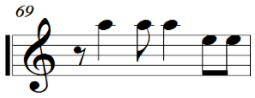
Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

18.1.5 MOTIVOS, CADENCIAS PRINCIPALES

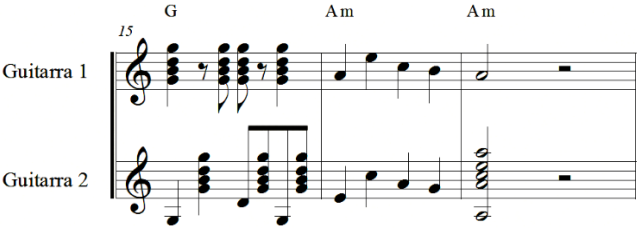
18.1.5.1. Motivo 1



18.1.5.2. Motivo 2

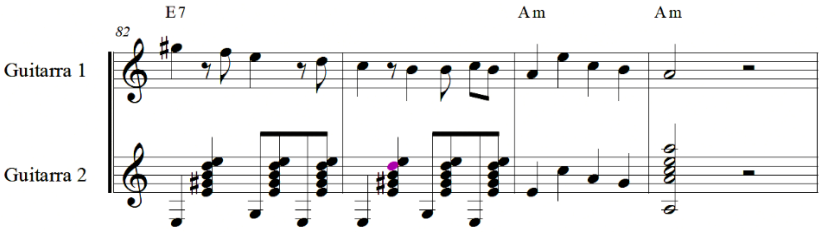


18.1.5.3. CADENCIA SIMPLE



VII i i

18.1.5.4. CADENCIA PERFECTA

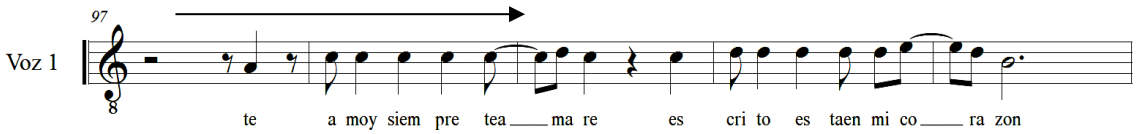


V i i

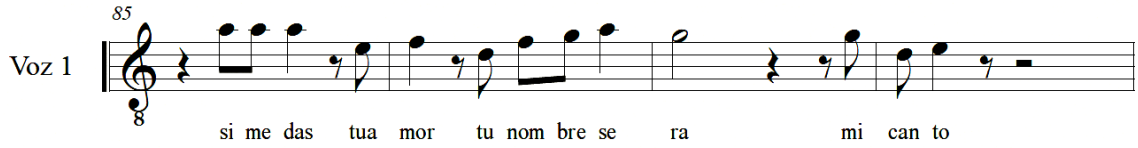
18.1.6 ANÀLISIS MELÒDICO

La melodía tonal está en la escala diatónica de Am, con predominio de los grados VI, VII, III, con características de cadencias auténtica simple, compás 17, 29 y 69, VII – i, cadencia perfecta, V7 – i, compás 85, con predominio de intervalos conjuntos y algunos disjuntos, dándole un movimiento ondulatorio, principalmente en la introducción, aparece la melodía con texto de forma silábica, ondulatorio y horizontal.

Ejemplo 1 Horizontal



Ejemplo 2 Ondulatorio



18.1.7 ANÁLISIS ARMÓNICO

La composición presenta un llamado en armonía del primer compás entre vientos y cuerdas, con acordes pertenecientes al contexto tonal de la escala diatónica de Am.

18.1.7.1. PROGRESIONES DE ACORDES

Tabla 46

Progresiones Composición 10 Si me das tu Amor

PROGRESIONES	ACORDES
PROGRESIÓN 1	Am - F – G – C – E7 – Am – F – G – Am
PROGRESIÓN 2	F – G – C – E7 – Dm – Dmmaj7- Dm7 – Dm6 – G - Am

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

El tipo de acordes está dado en triadas, cuatriadas durante el desarrollo de la canción, con ritmo armónico cada uno y dos compases, dándole expresividad y emotividad, como se observa en la progresión 1, las cadencias recaen en el acorde triada tónica, se observa como

característica la progresión 2 cromática descendente como puente hacia el acorde G dando dinamismo a la interpretación.

18.1.7.2. FUNCIONES

Tabla 47

Funciones Composición 10 Si me das tu Amor

FUNCIONES	GRADOS
FUNCIÓN 1	i – VI – VII – III – V7 – i – VI – VII – i
FUNCIÓN 2	VI – VII – III – V7 – iv – ivmaj7 – iv7 – iv6 -VII - i

Nota. Información obtenida de análisis desde la partitura

19. CONCLUSIONES

Haciendo una reflexión sobre el trabajo de composición musical titulado, “entre la fiesta, el paisaje y el amor”, se destacan los elementos esenciales que se requieren para construir la música andina latinoamericana mediante un conocimiento académico y fundamentalmente el sentir del autor en el entorno vivencial, arraigado en costumbres, tradiciones o simplemente en la cotidianidad, reflejada en los ritmos, melodías y armonías de las composiciones propuestas.

Es decir, la idea más importante es comunicar conceptos, emociones y sentimientos, establecer una relación conceptual y sonora entre los oyentes y el autor, despertar inquietudes, críticas, reflexiones, que fortalezcan nuevas propuestas hacia la música andina latinoamericana, y en especial el canto andino nariñense.

Así mismo, el trabajo propuesto se fundamenta en la creación de obras pertenecientes al género andino latinoamericano, en una búsqueda constante de elementos de inspiración y motivación, en su transcripción a una partitura, a la experimentación, improvisación, evaluación, hasta concluir en una obra, con todos los elementos instrumentales y vocales requeridos y finalmente la proyección, que es el fundamento de este trabajo.

En definitiva, se trata de seguir componiendo, interpretando, musicalizando, escribiendo y proyectando, sin dejar marchitar la fantasía, el imaginario y el pensamiento existencial en escenarios complejos y de supervivencia.

20. BIBLIOGRAFIA

Lorenzo, M. (2004) *Análisis musical.* Boileau

Schoember, A. (2000) *Fundamentos de la composición musical.* Real Musical.

https://www.academia.edu

Toch, E. Silles, M. (2001) *Elementos constitutivos de la música.* Idea Books

https://www.academia.edu

Alchourròn, R. (1991) *Composición y arreglos de la música popular*. Ricordi

https://www.academia.edu

Espel, G (2009) *Escuchar y escribir música popular*. Melos

https://www.books.google.com.co

Burbano, J. (2012) *Música tradicional de Latinoamérica vol.2*. Editorial Universitaria.

Bastidas, J. (2003) *Son sureño*. Testimonio

21. ENTRE EL PAISAJE LA FIESTA Y EL AMOR

21.1 REPERTORIO

ENTRE EL PAISAJE

1. RUNA KALA (carnavalito)
2. MONTAÑAS VIEJAS (huayno)
3. TROTECITO DE LOS ANDES (carnavalito)

ENTRE LA FIESTA

1. LA ARRIMADITA (Son Sureño)
2. LA SUREÑITA (Son Sureño)
3. LA SAYA (Saya caporal)

ENTRE EL AMOR

1. ERES (Son andino)
2. TE AMO (Canción andina)
3. SI A MI LADO TU NO ESTÁS (canción andina)
4. SI ME DAS TU AMOR (Taquirari)

22. LETRAS DEL AUTOR

ERES

Son Andino

Tú eres a mi corazón el sentido de mi vida

Y a mis ojos eres más que un bello día

Eres canto en mi camino y el levante en mi caída

Una flor entre mis sueños una luz de amanecer

Después de tanto perder

Tú eres a mi corazón el sentido de mi vida

Eres tinta al pincel que pintas de poesía

Los aromas de un jardín en eterna primavera

Eres canto en mi camino y el levante en mi caída

Una flor entre mis sueños una luz de amanecer

Después de tanto perder

Tú eres a mi corazón el sentido de mi vida

Eres tú mi vida eres mi canción

Eres mi sonrisa eres tú mi amor

TE AMO

Canción Andina

Te amo siempre lo quise gritar

Te extraño cuando no puedo mirarte a mi lado

Eres luz que me ilumina cuando las sombras invaden mi ser

En el camino no estoy solo si tu mano puedo sostener

Niña de la de la mirada tierna refugio de mi alma

Abrigo de todo mi ser

Niña de la piel de seda despliega tus alas

Dime que me amas también

Que tu canto sea la aurora que el silencio se marchite

Al oír de tus labios amor, al oír de tus labios amor

Despierta, la fantasía del amor

Nos lleva en un mundo de pasión y ternura

Caminaremos entre estrellas donde tu voz solo pueda escuchar

Y en un beso deje huella del amor que te quiero entregar

LA SAYA

Saya o Caporal

Cuando la luna ya se despierta, canta saya

Cuando la noche viste de fiesta, no hay tristeza

Mueren las penas vive tu canto, la alegría

A mi morena en su boquita, quiero besar

El movimiento de sus caderas, me hace temblar

Siento tu ritmo, ritmo andino, baila, baila, baila, baila

Baila la saya, toca la saya

Vive la saya, canta la saya

SUREÑITA

Son Sureño

*¡Ay! Que si ¡Ay! Que nada

Yo te quiero con toda mi alma

¡Ay! Que si ¡Ay! Que nada

Pastusita de mi alborada

Sureñita que encantos tienes

Que me cautivan tus dulces mieles

Y me enamora tu canto alegre

¡Ay! De mi tierra

Las flores y el cielo roban tu mirada

Mañanas bonitas son cuando te veo

* ¡Ay! Que si ¡Ay! Que nada

Yo te quiero con toda mi alma

¡Ay! Que si ¡Ay! Que nada

Pastusita, mi enamorada

SI A MI LADO TU NO ESTÁS

Canción Andina

Me he enamoré de ti

nunca pensé que así

Iba a encontrar calor

que me hiciera sentir

Todo este amor ¡ooooh!

Fue una mirada casual

un roce de tu piel

Que me hizo estremecer

y me atrapó en la red

De tu pasión

Yo no se que pasará si a mi lado tu no estás

Sin sentir tus besos ni el brillar de tu mirar

Me moriré, me moriré

Sin tu amor

LA ARRIMADITA

Son sureño

La alegría está en el sur, en el sur de mi Colombia
Donde se baila san Juan, son sureño y no otra cosa
La alegría está en el sur, en el sur de mi Colombia
Donde se come buen cuy y se toma la guayusa

*Pegate la pasadita Pegate la Arrimadita
Pegate la pasadita y veris como se goza

La fiesta es el tres cuatro el cinco y seis de enero
Los guaguas carnavalito la familia Castañeda
Una pintica para el cinco, los negritos van llegando
Un polvito para el seis, blanquitos vamos jugando

*

Las carrozas bien bonitas me dejan boquiabierto
Comparsas murgas y danzas ¡Viva Pasto compañero!
Con mi negra voy de fiesta a la plaza de Nariño
Remato allá en la peña, allí todos somos amigos

*

SI ME DAS TU AMOR

Taquirari

Si me das tu amor yo seré para ti todo lo bello

Que antes no conociste

Tu amor es tan importante y lo más sagrado para mi

Si me das tu amor haré un juramento al cielo de que nunca más sufras

Y ser los más dulce y puro que conozcas para ti

*Te amo y siempre te amaré escrito está en mi corazón

Y estar junto a ti es un mandamiento

Que con sangre quedará marcado y nunca nadie podrá ya borrarlo

Si me das tu amor yo seré para ti

Si me das tu amor tú serás para mi

Si me das tu amor tu nombre será mi canto, el que apague mi llanto

Quiero ser tu anhelo en el portal de tus sueños hasta el fin

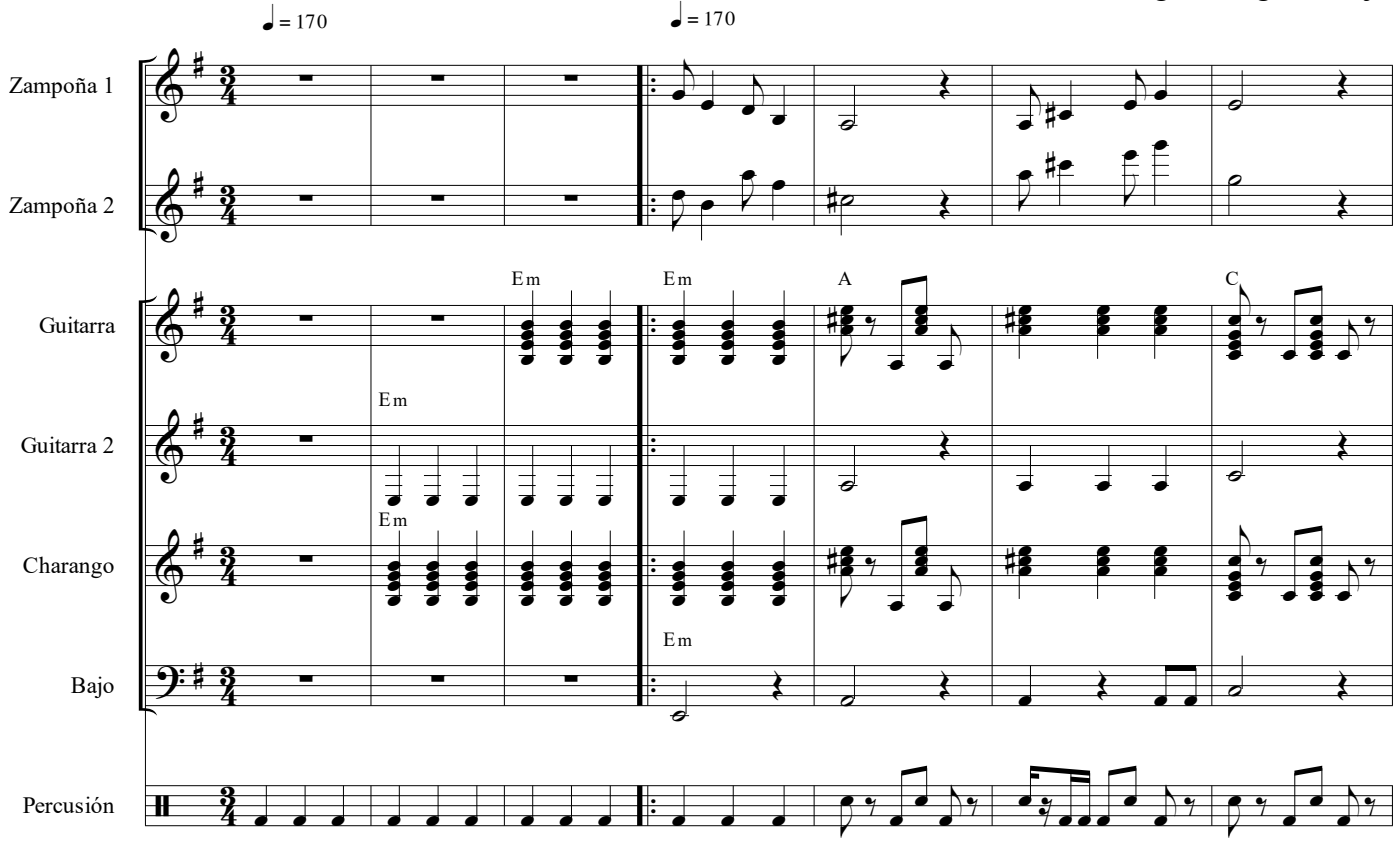
*Te amo y siempre de amare ….

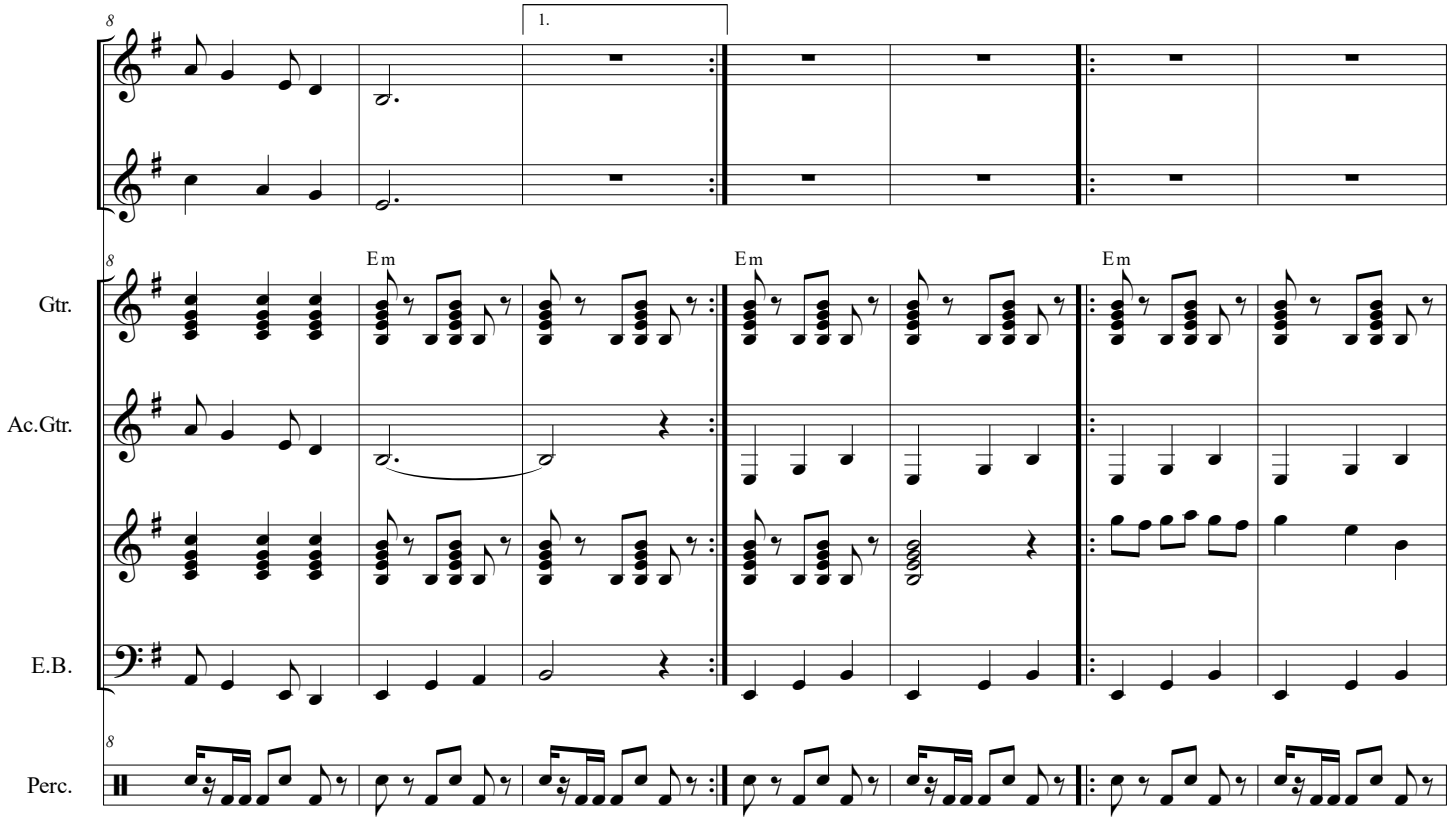
Score

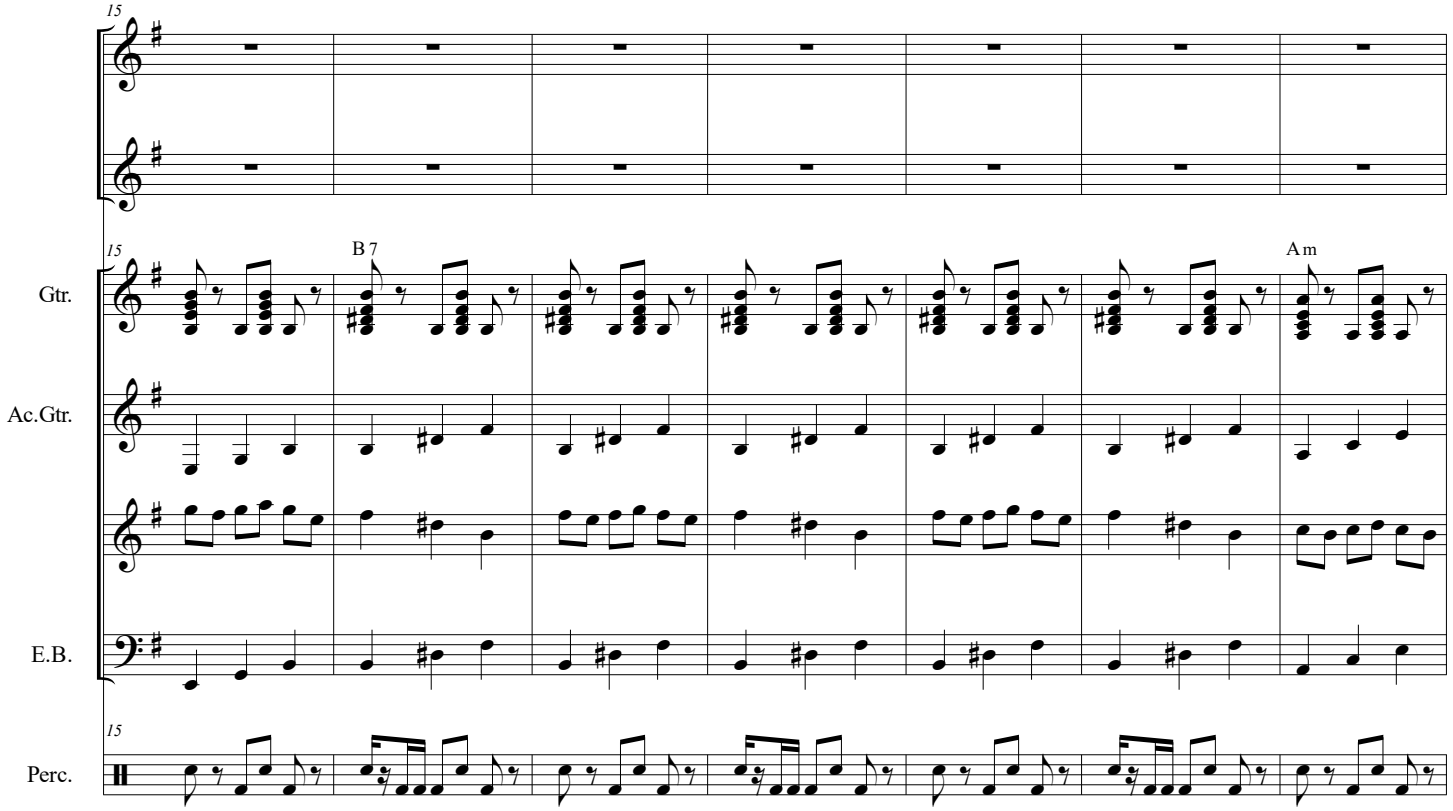
CARNAVALITO DE LOS ANDES

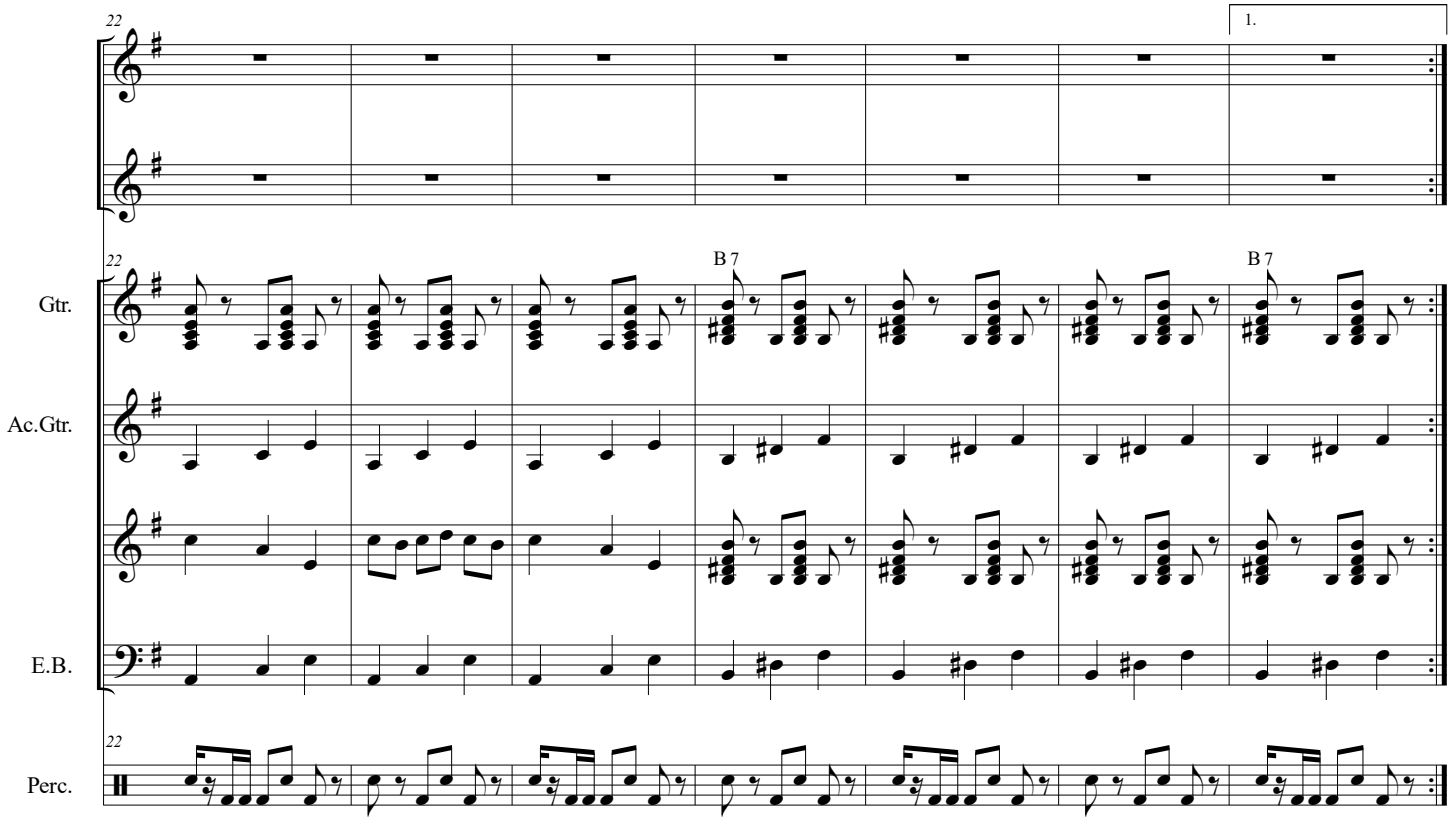
Carnavalito

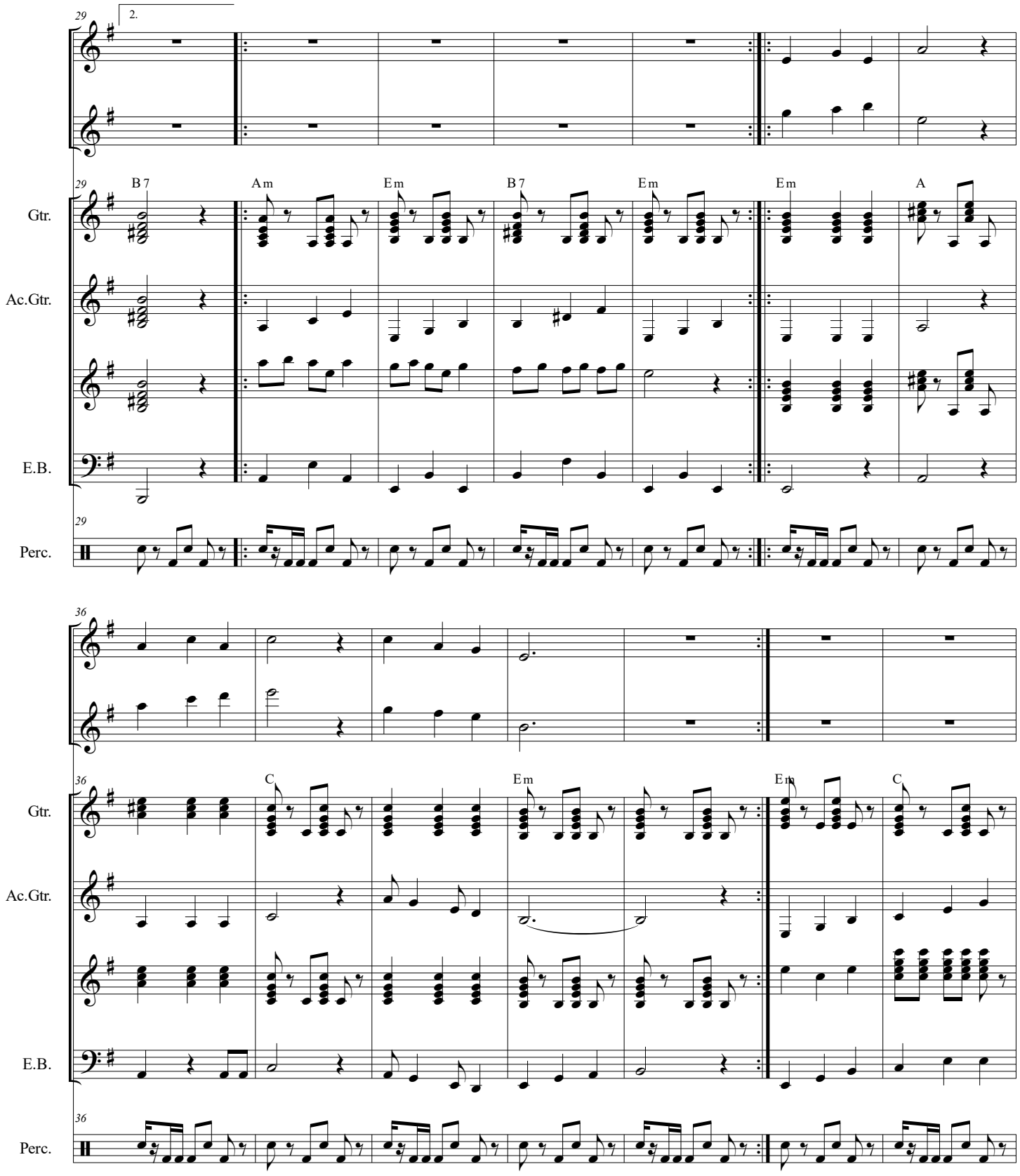
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

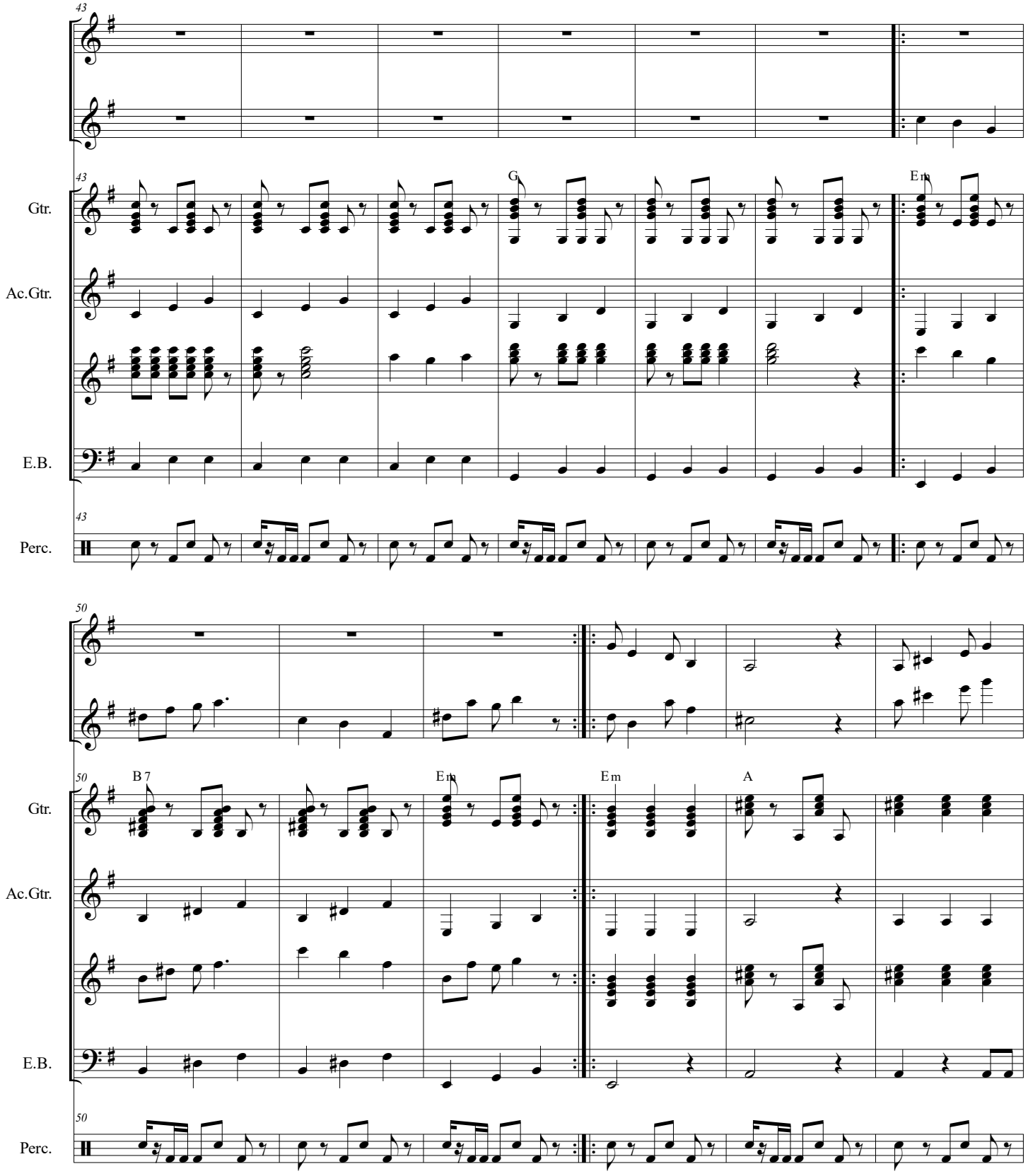


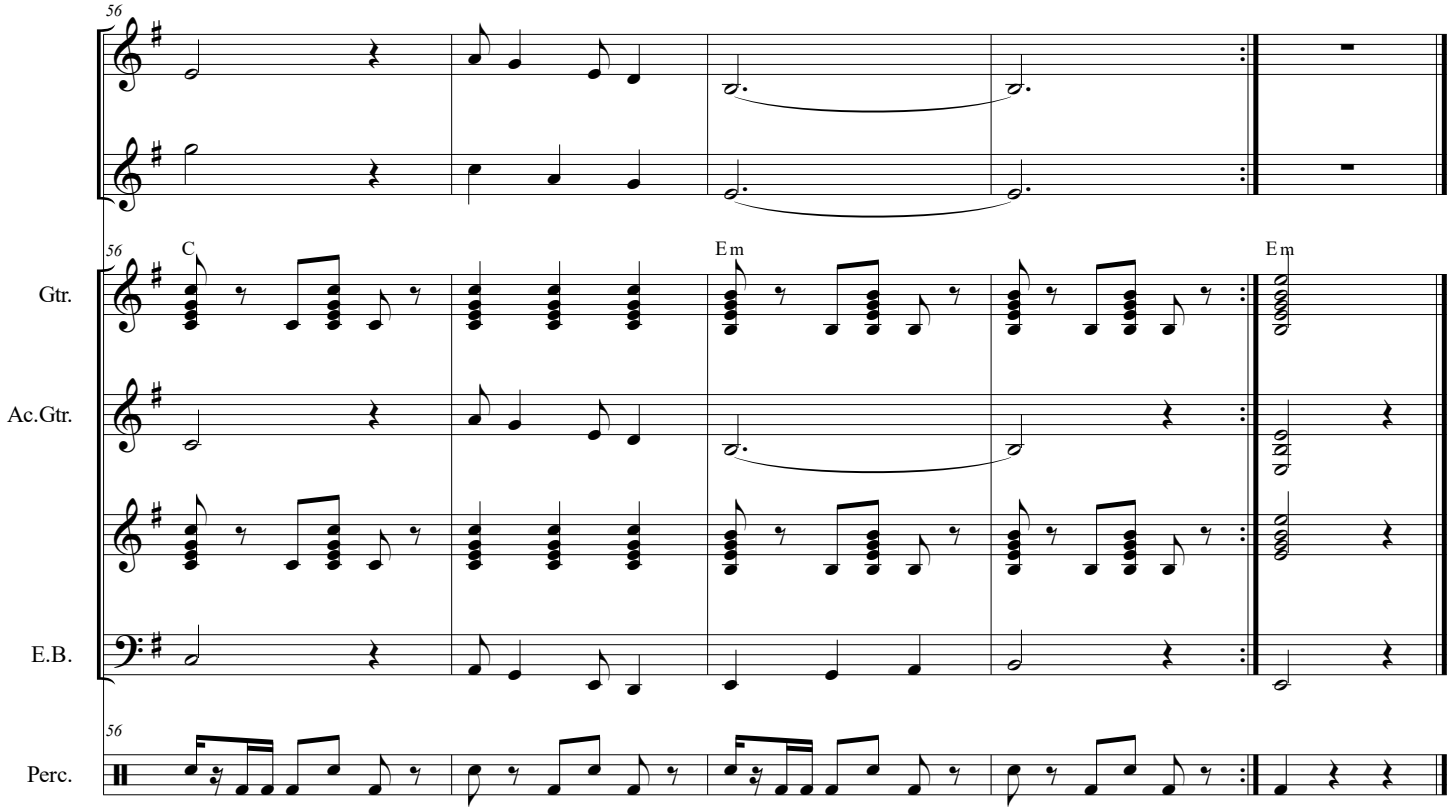



15
15
B 7
A m
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
15
Perc.


22
1.
22
B 7
B 7
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
22
Perc.


29
2.
B 7
Am
Em
B 7
Em
Em
A
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
Perc.
36
C
Em
Em
C
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
Perc.


43
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
Perc.
G
Em
50
B 7
Em
Em
A

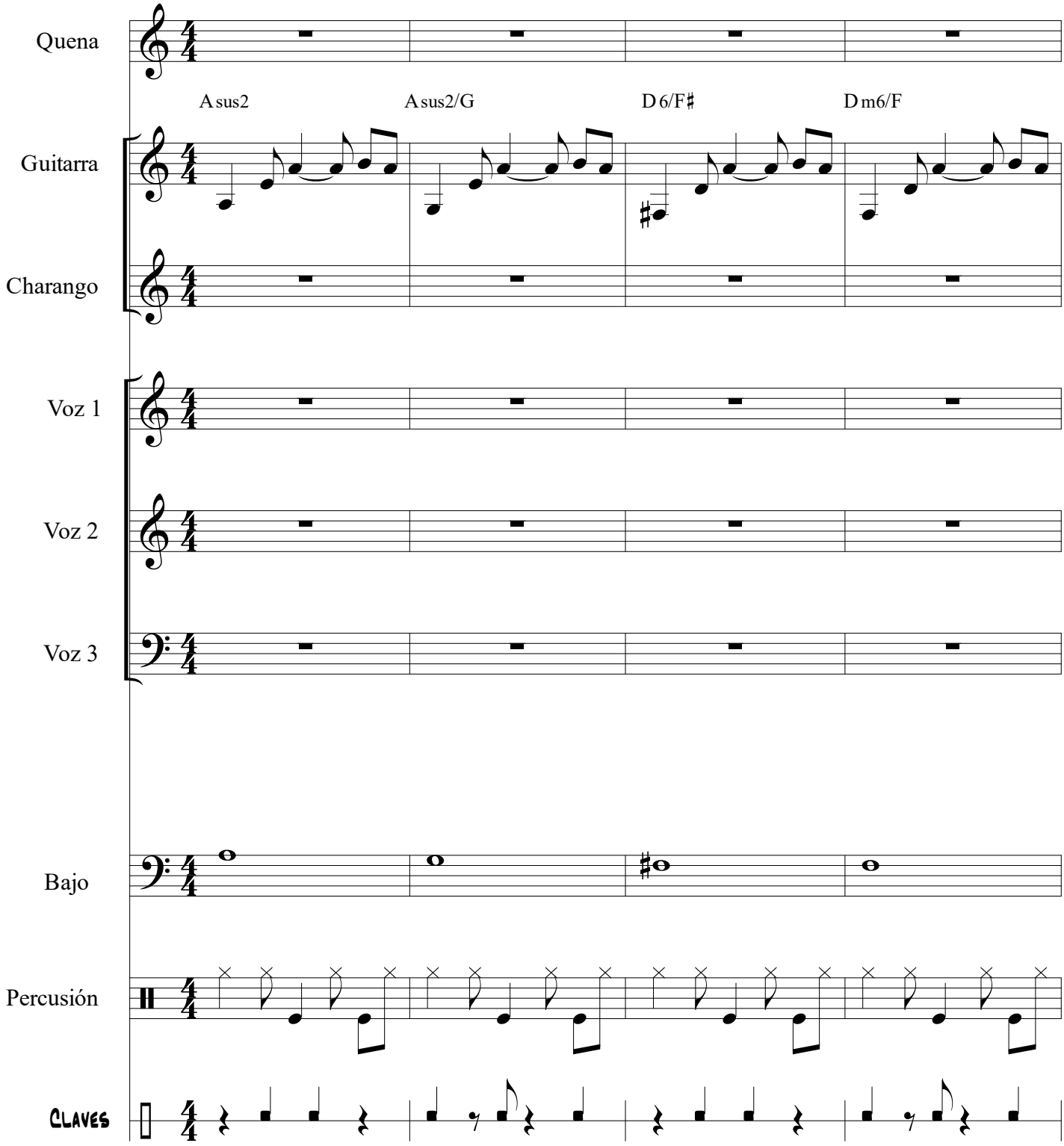

56
C
Em
Em
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
Perc.

Score

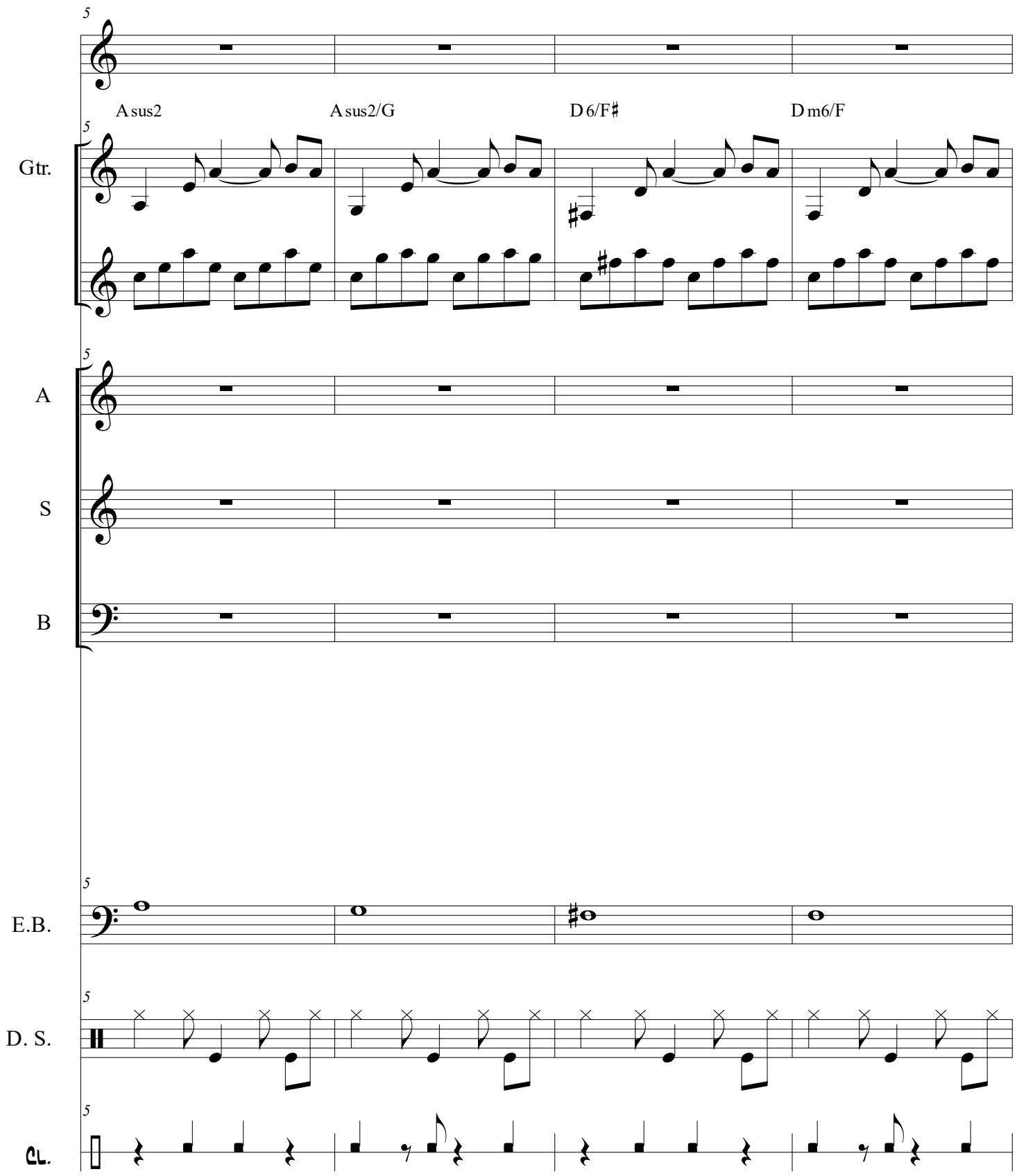
ERES

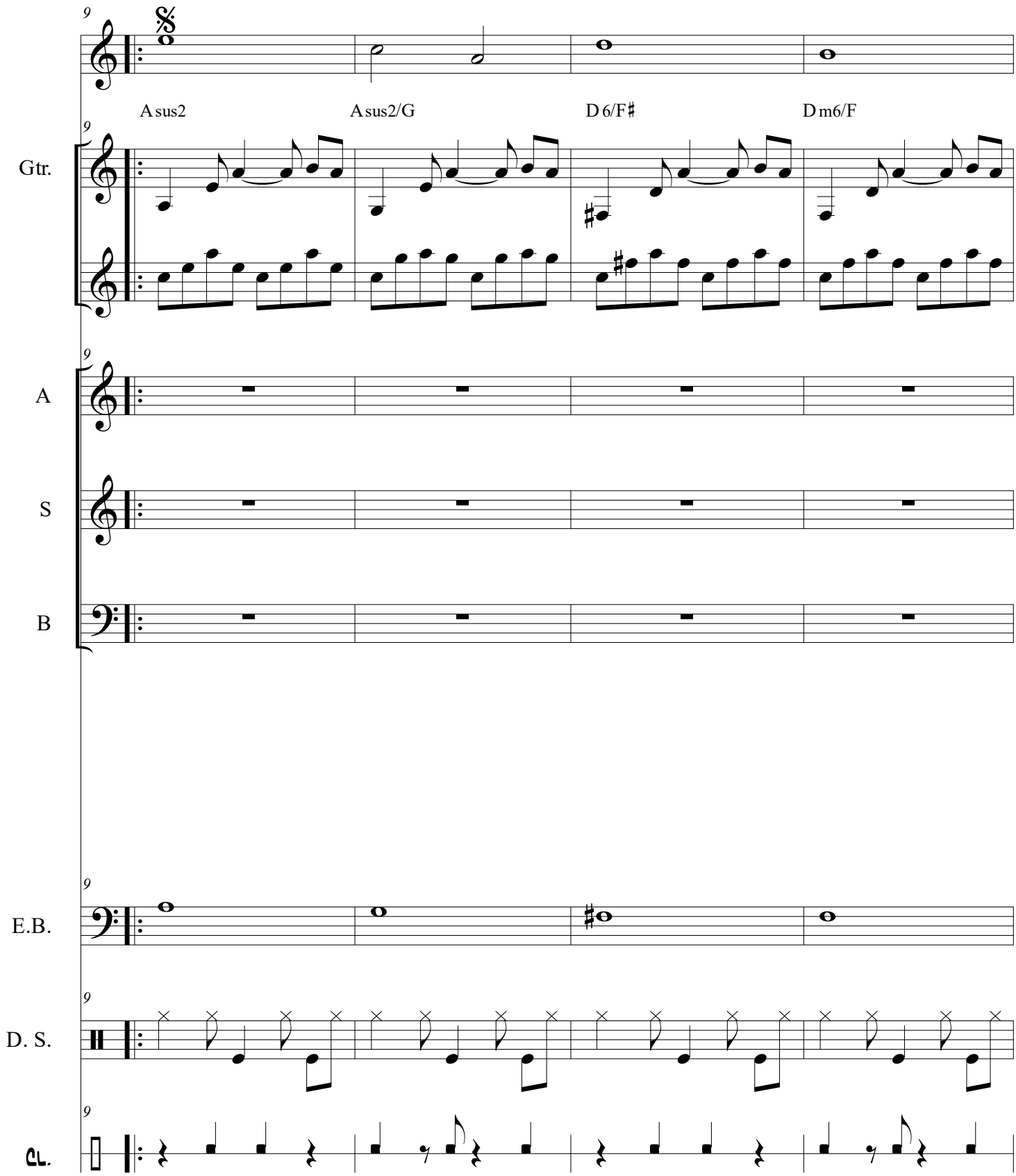
Son Andino

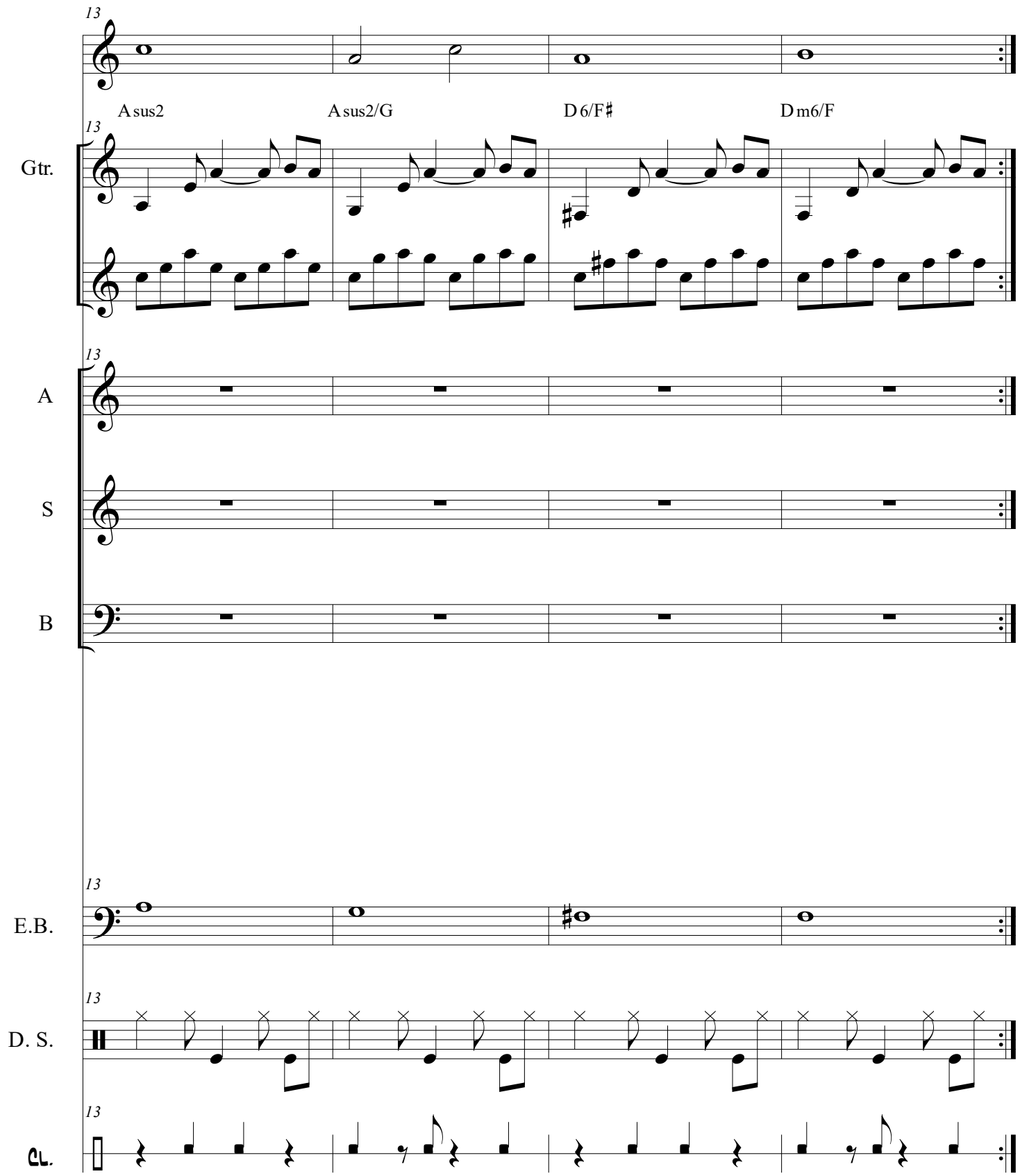
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

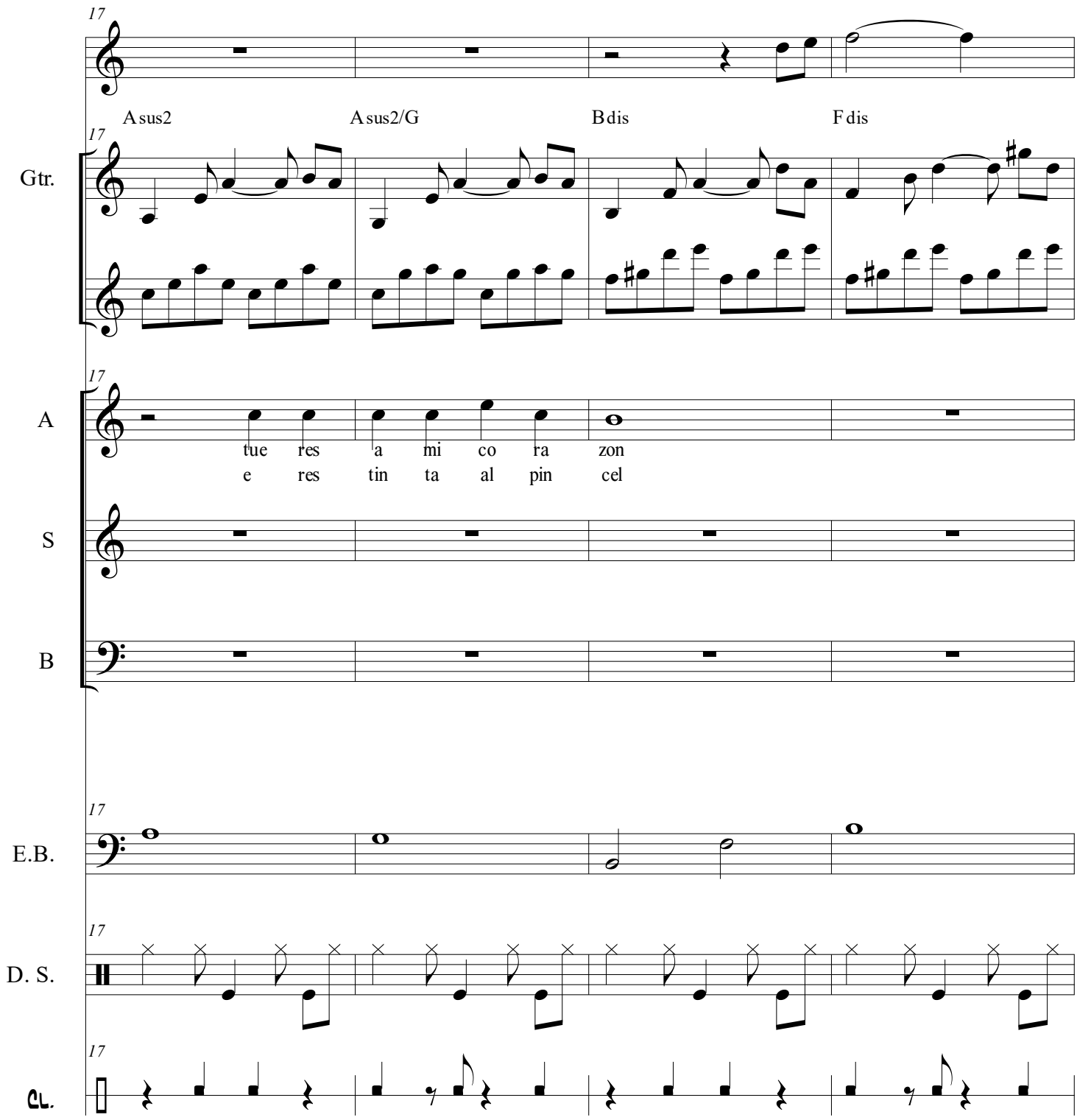


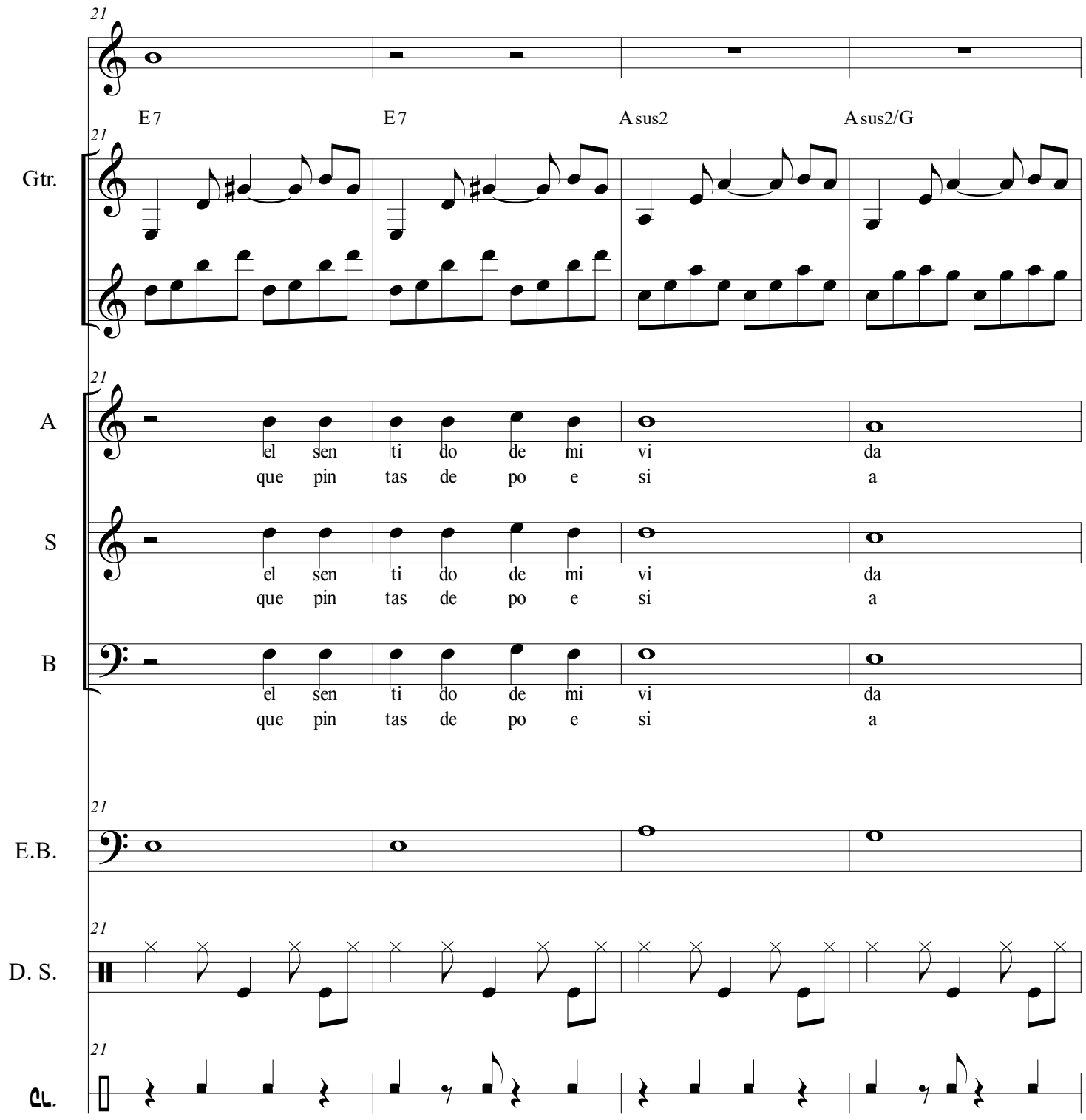
©Miguel Ángel Vallejo Revelo

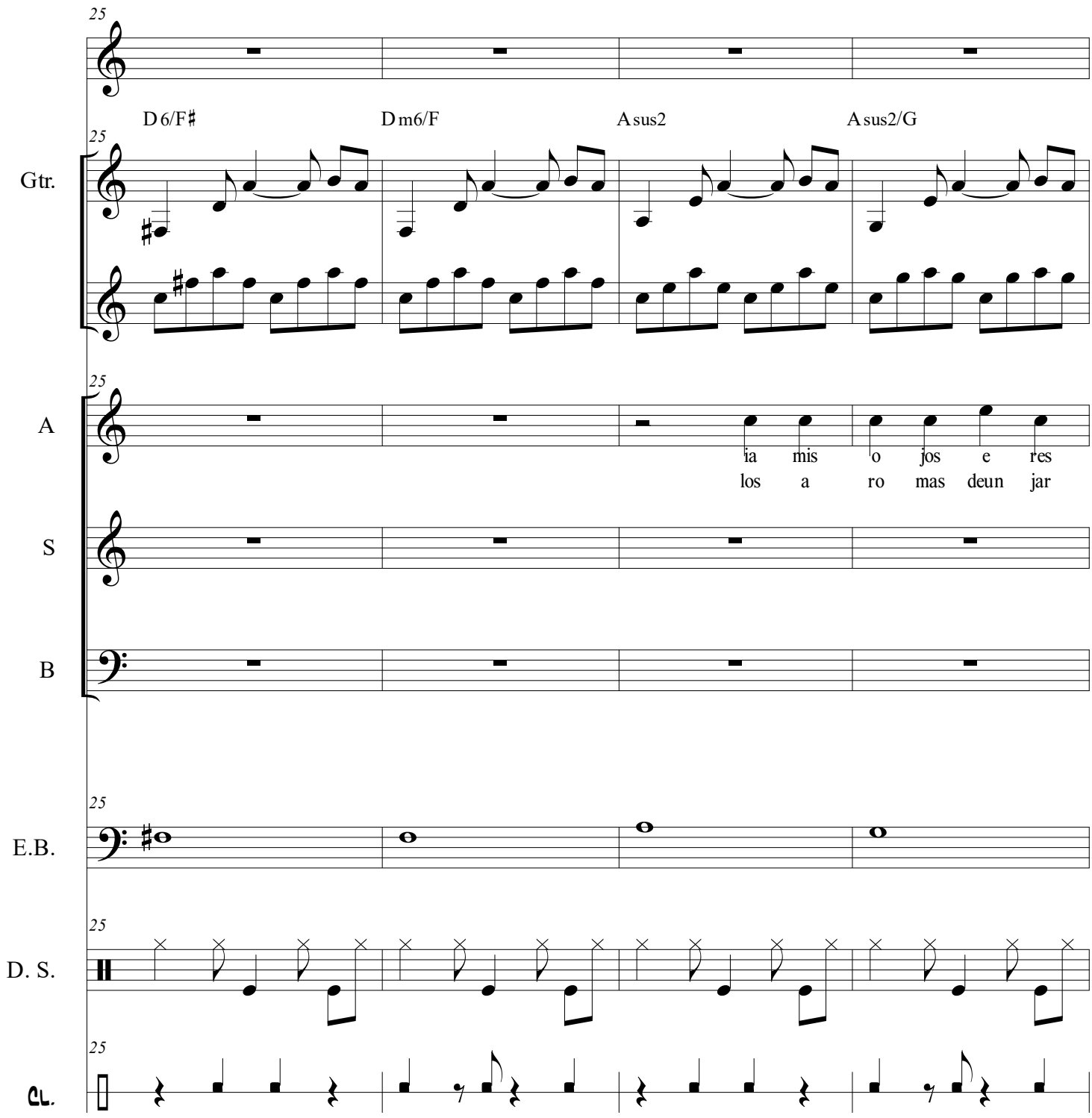

5
A sus2
A sus2/G
D 6/F♯
D m6/F
Gtr.
A
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

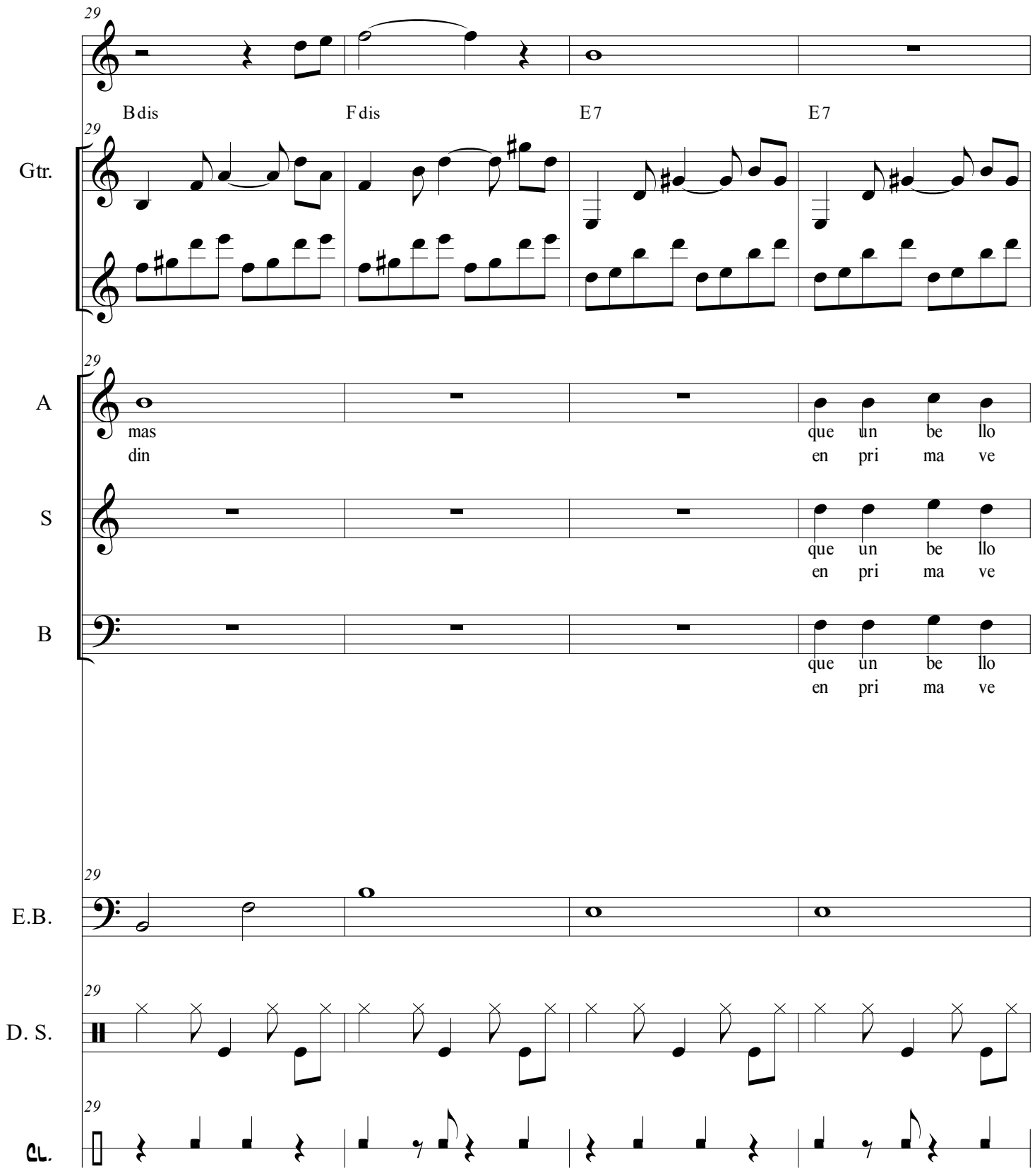

9
A sus2
A sus2/G
D 6/F♯
D m6/F
Gtr.
A
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

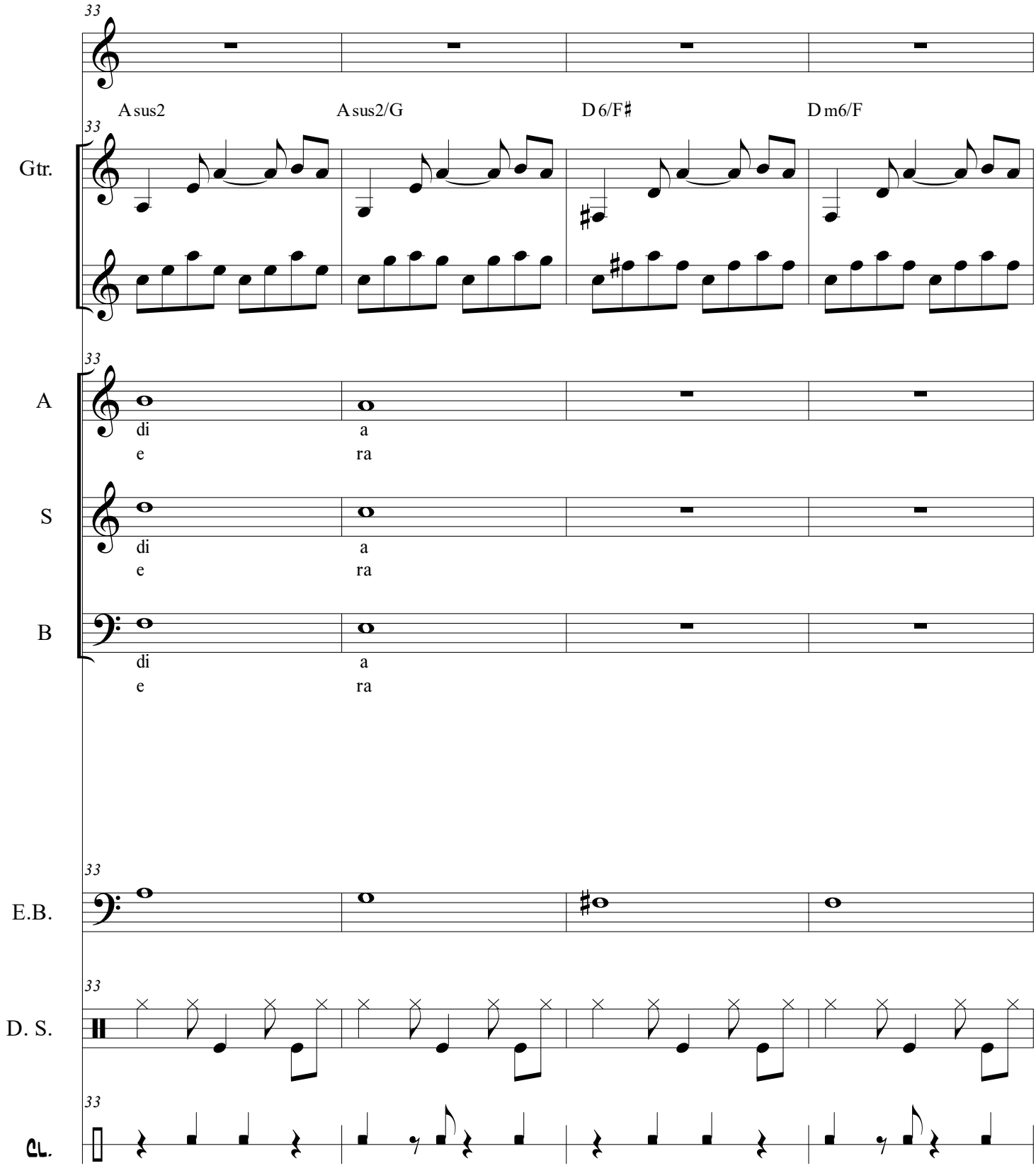

13
A sus2
A sus2/G
D 6/F♯
D m6/F
Gtr.
A
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

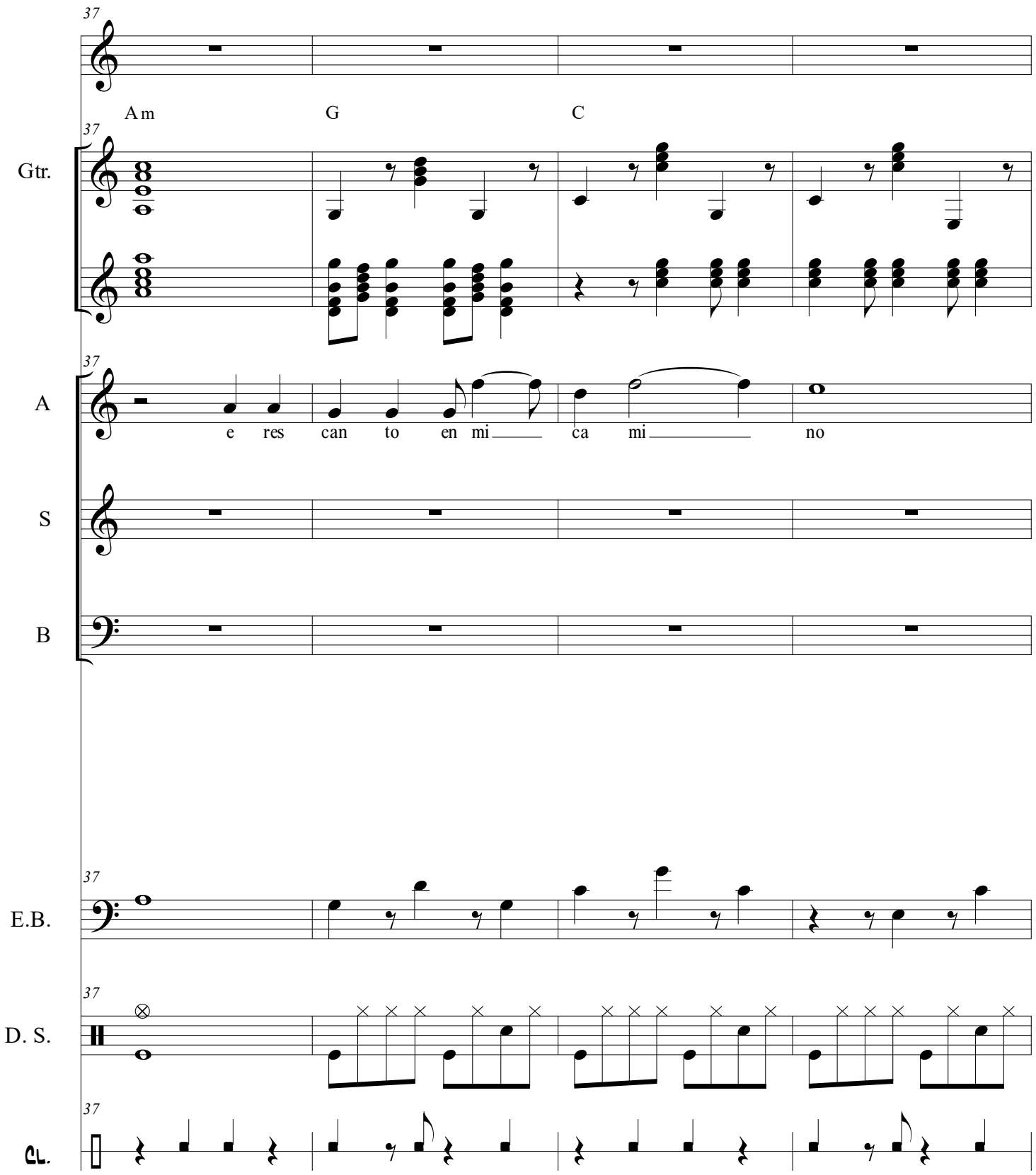

17
Asus2
Asus2/G
Bdis
F dis
Gtr.
A
tue res a mi co ra zon
e res tin ta al pin cel
S
B
E.B.
D. S.
CL.

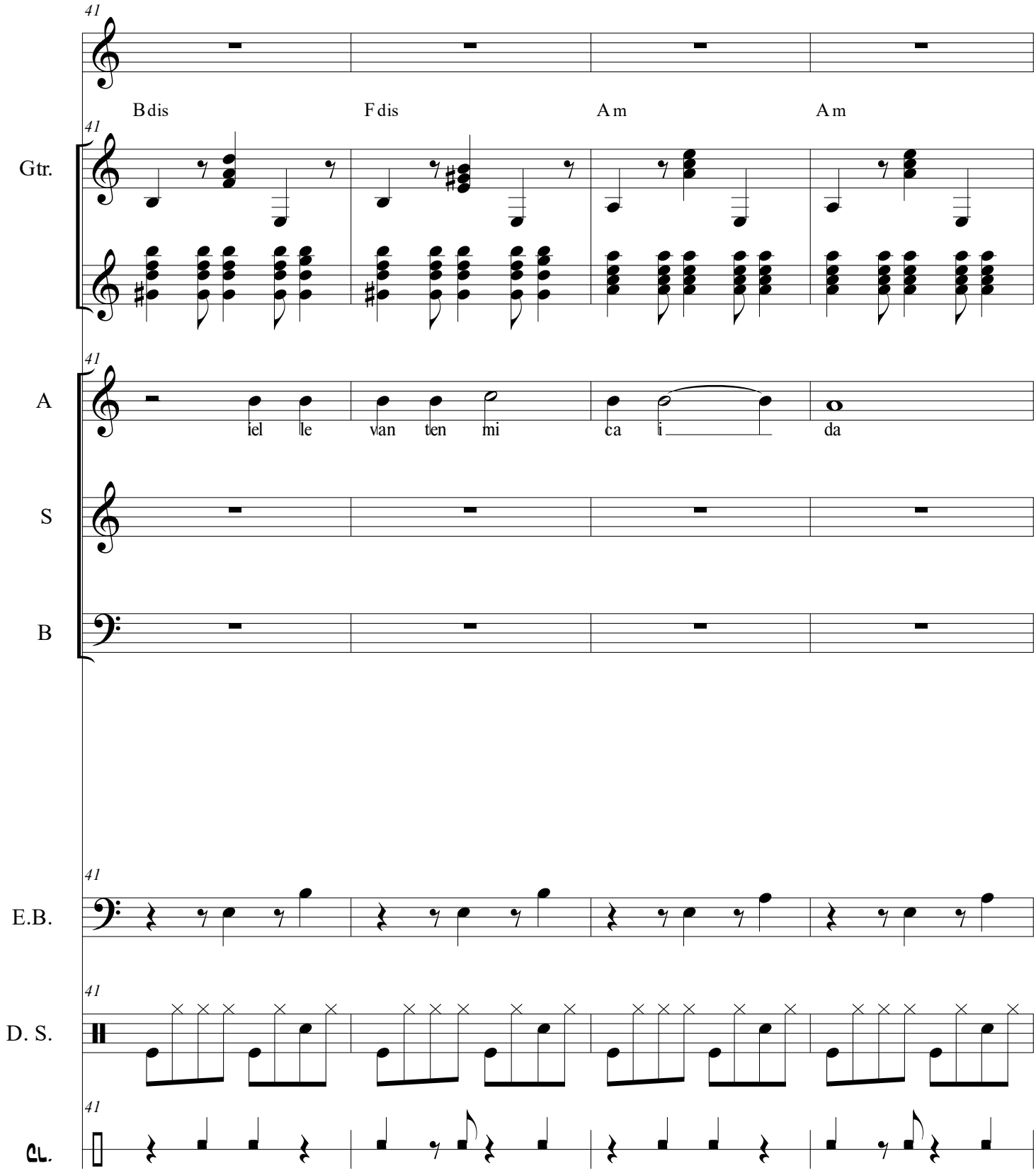

21
E7
E7
Asus2
Asus2/G
Gtr.
A
el sen ti do de mi vi da
que pin tas de po e si a
S
el sen ti do de mi vi da
que pin tas de po e si a
B
el sen ti do de mi vi da
que pin tas de po e si a
E.B.
D. S.
Cl.

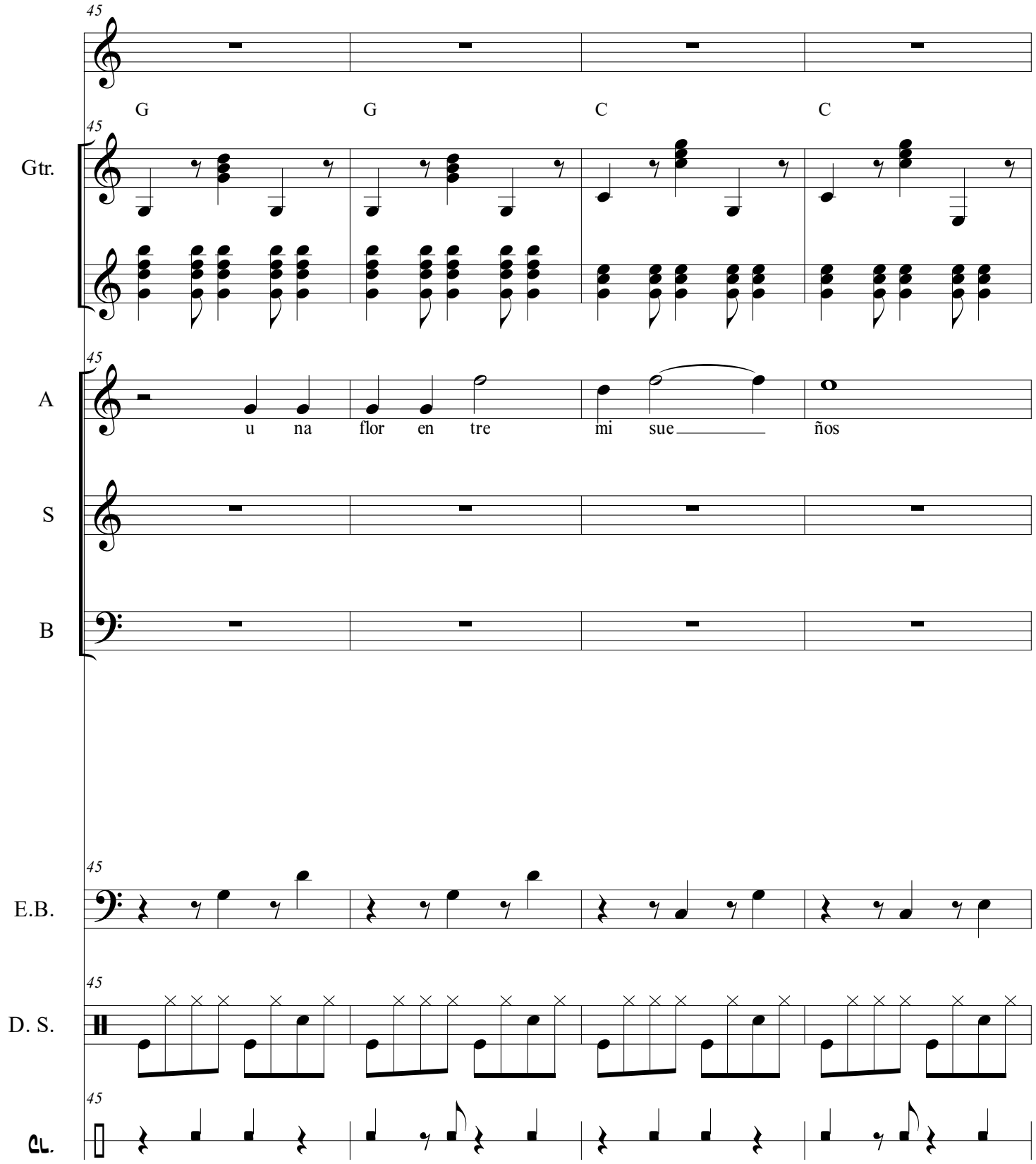

25
D 6/F♯
Dm6/F
Asus2
Asus2/G
Gtr.
A
ia mis o jos e res
los a ro mas deun jar
S
B
E.B.
D. S.
CL.

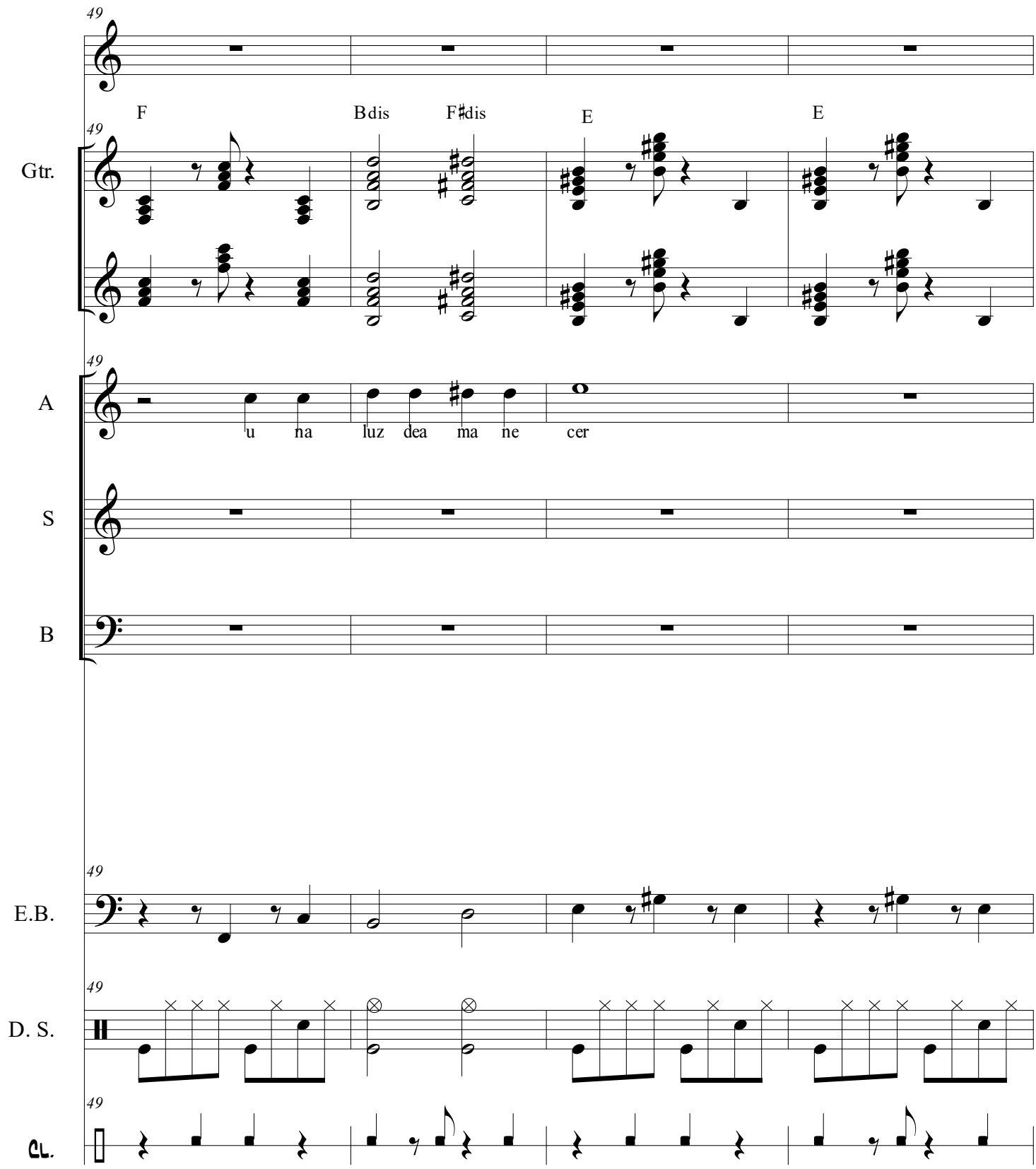

29
Bdis
Fdis
E7
E7
Gtr.
A
mas
din
que un be llo
en pri ma ve
S
que un be llo
en pri ma ve
B
que un be llo
en pri ma ve
E.B.
D. S.
Cl.

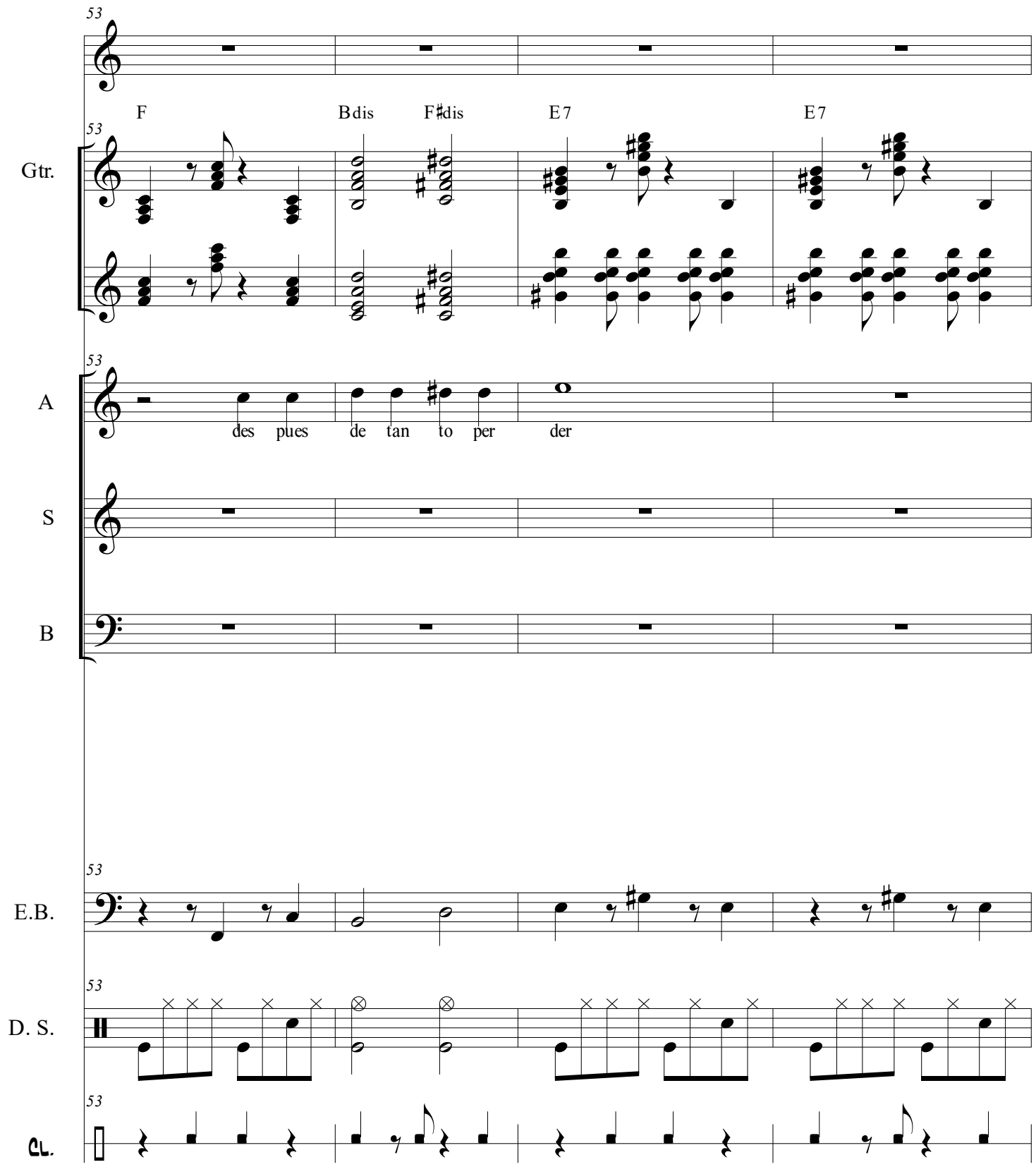

33
A sus2
A sus2/G
D 6/F♯
D m6/F
Gtr.
A
di
e
a
ra
S
B
E.B.
D. S.
CL.

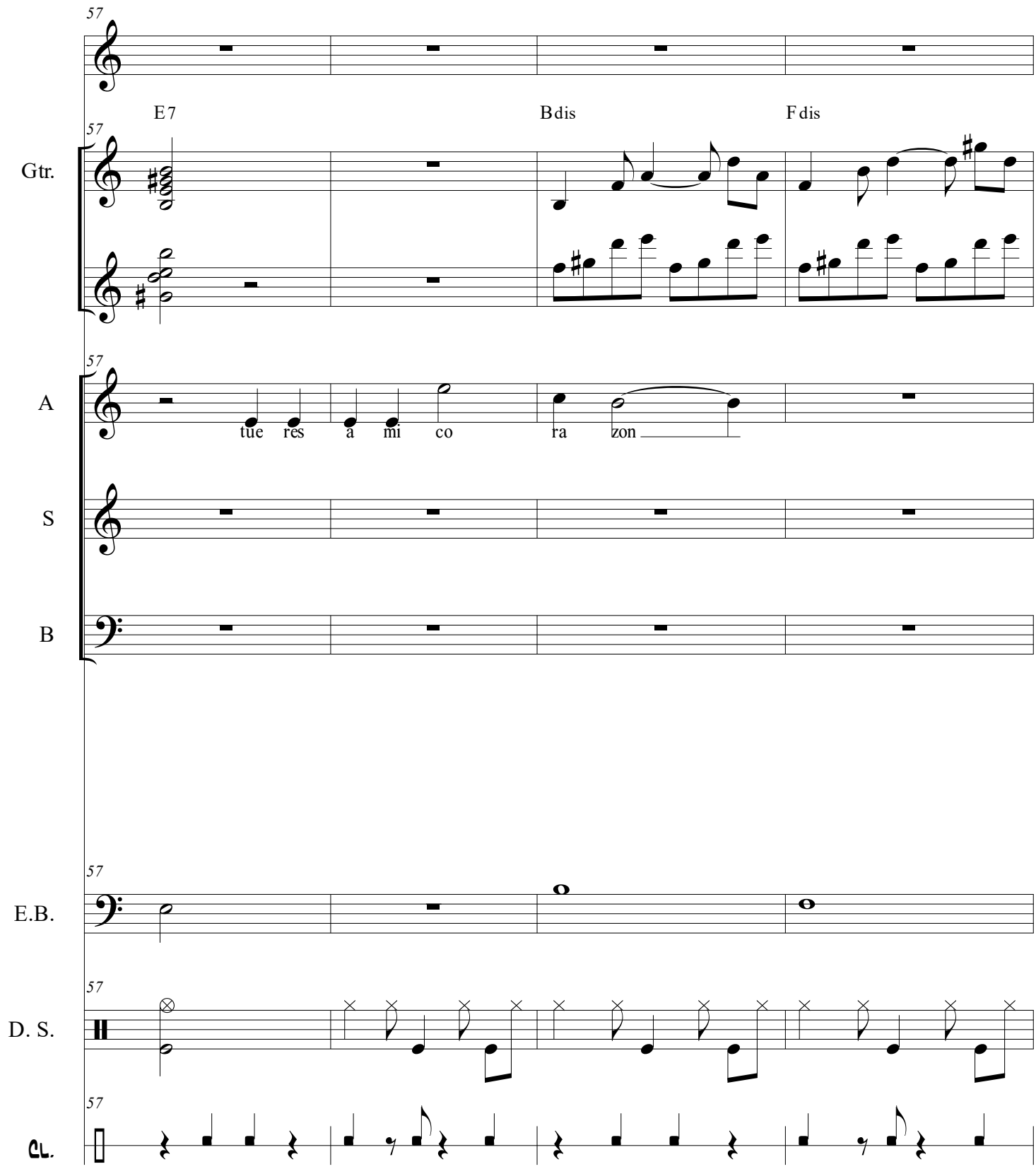

37
Am
G
C
Gtr.
A
e res can to en mi ca mi no
S
B
E.B.
D. S.
CL.

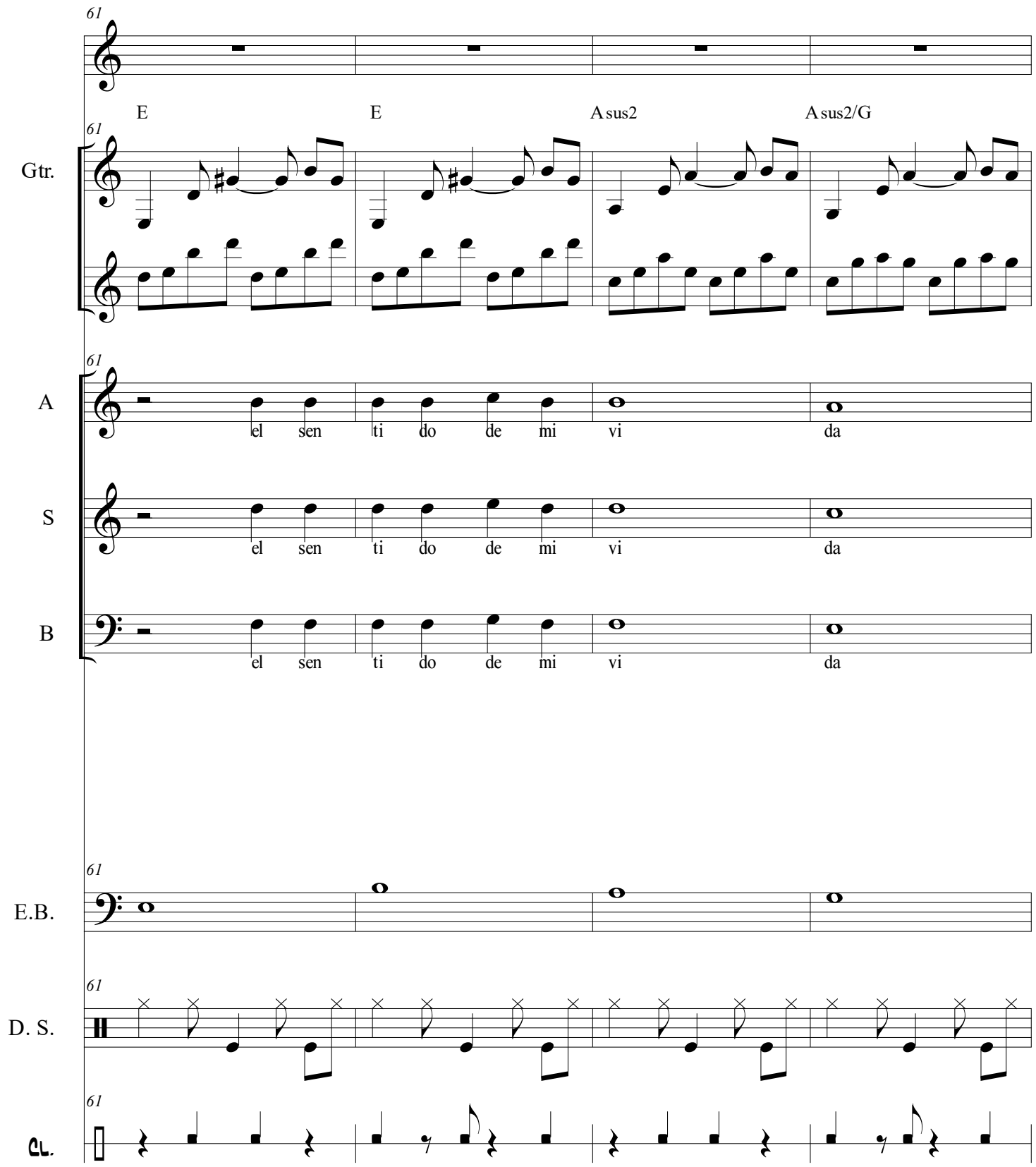

41
Bdis
Fdis
Am
Am
Gtr.
A
iel le van ten mi ca i da
S
B
E.B.
D. S.
CL.

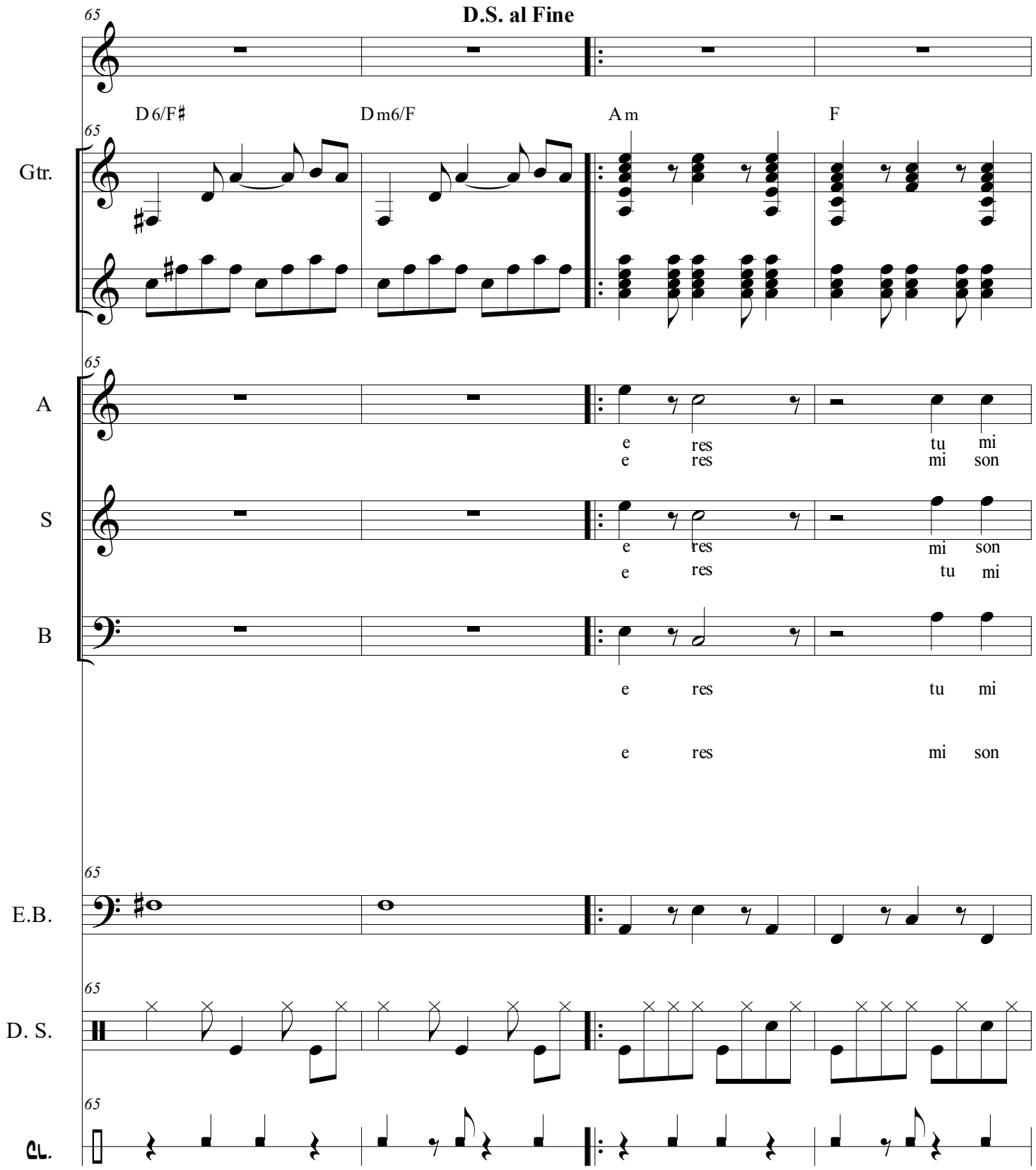

45
G G C C
Gtr.
A
u na flor en tre mi sue ños
S
B
E.B.
D. S.
CL.

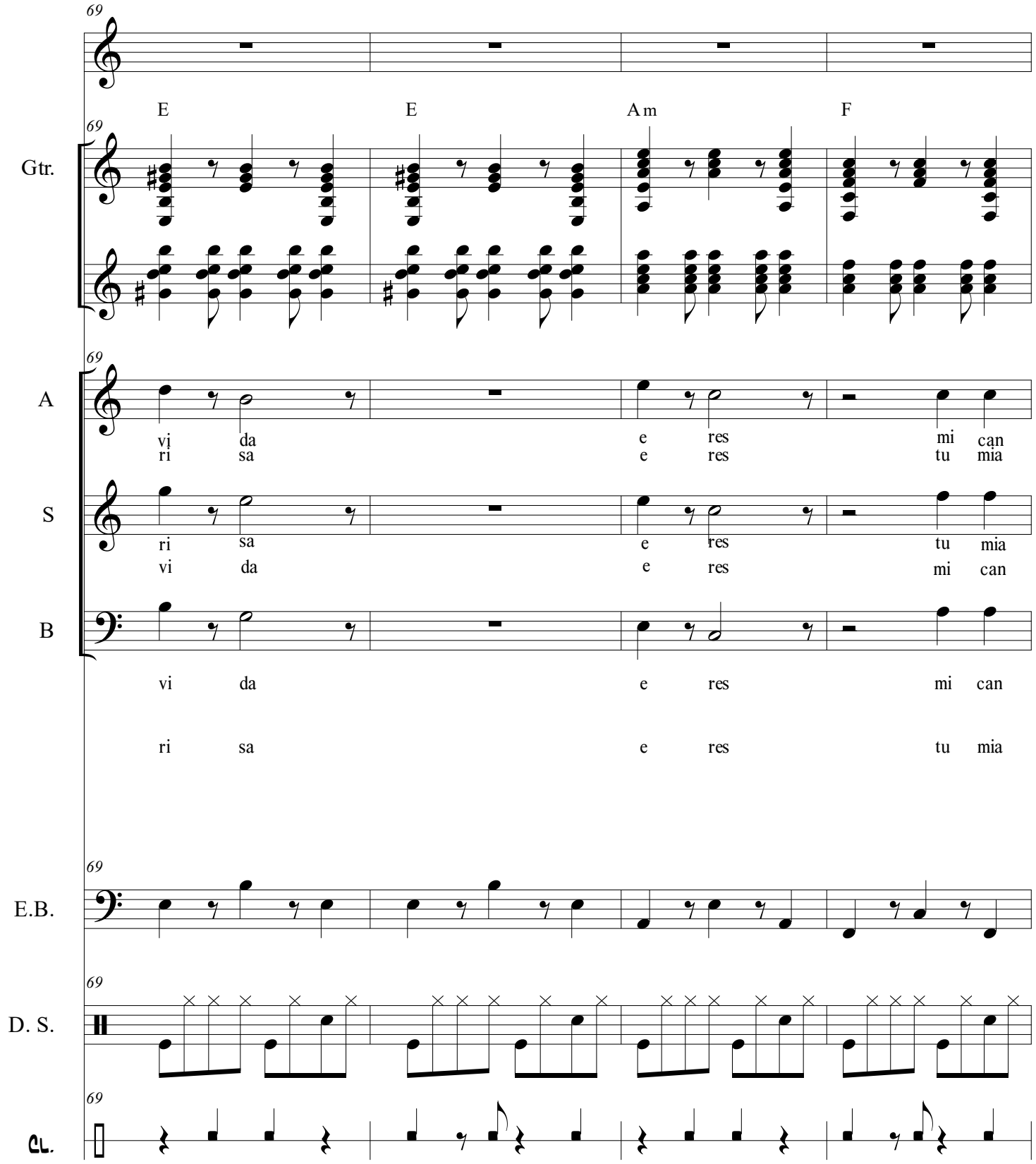

49
F
Bdis
F♯dis
E
E
Gtr.
A
u na luz dea ma ne cer
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

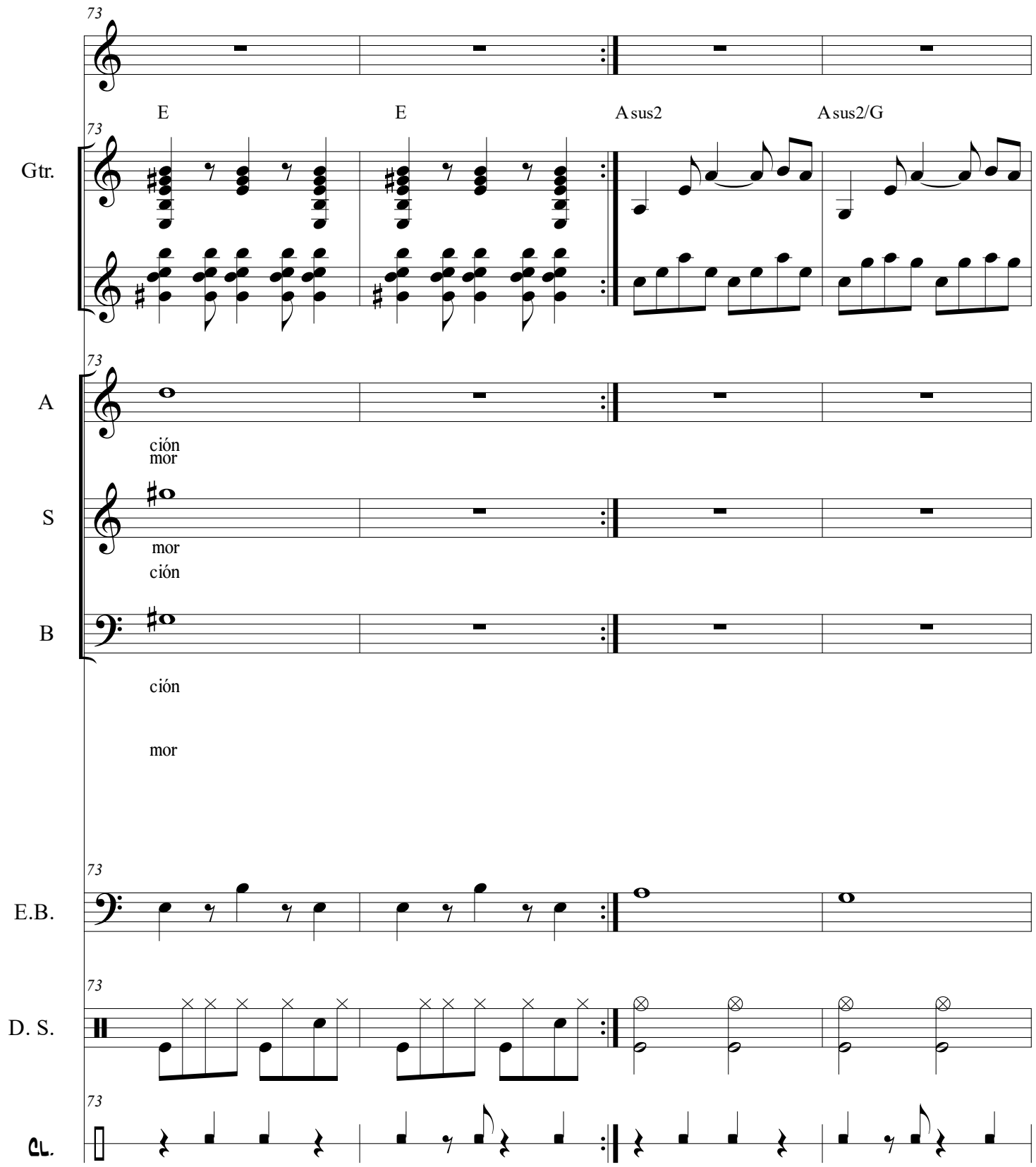

53
F
B dis
F♯dis
E7
E7
Gtr.
A
des pues de tan to per der
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

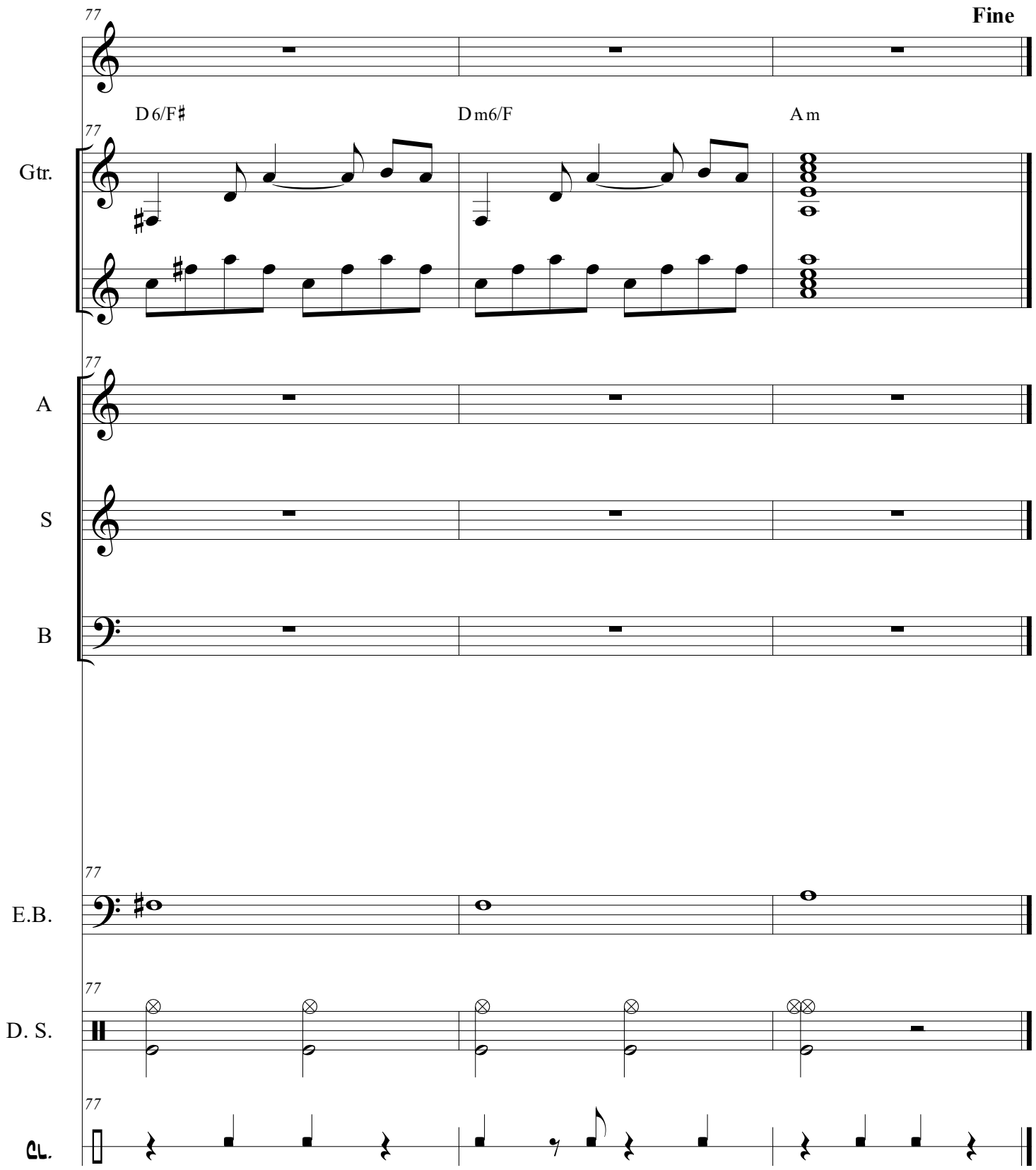

57
E7
Bdis
Fdis
Gtr.
A
tue res a mi co ra zon
S
B
E.B.
D. S.
Cl.


61
E
E
A sus2
A sus2/G
Gtr.
A
el sen ti do de mi vi da
S
el sen ti do de mi vi da
B
el sen ti do de mi vi da
E.B.
D. S.
Cl.


D.S. al Fine
65
D 6/F♯
D m6/F
A m
F
Gtr.
A
S
B
e res tu mi
e res mi son
e res mi son
e res tu mi
e res tu mi
e res mi son
E.B.
D. S.
CL.


69
E
E
Am
F
Gtr.
A
vi da e res mi can
ri sa e res tu mia
S
ri sa e res tu mia
vi da e res mi can
B
vi da e res mi can
ri sa e res tu mia
E.B.
D. S.
Cl.

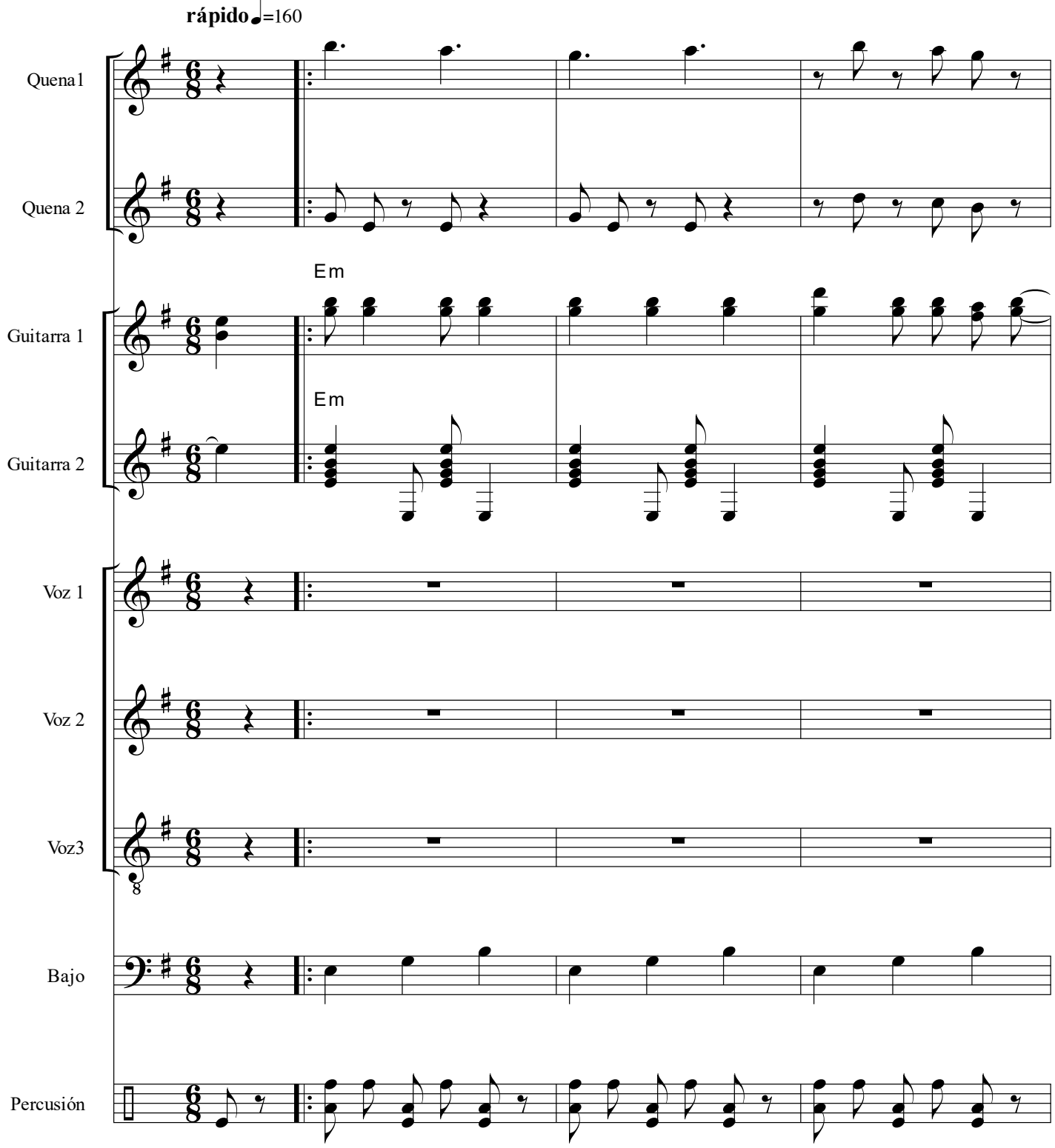

73
E
E
Asus2
Asus2/G
Gtr.
A
S
B
ción
mor
mor
ción
ción
mor
E.B.
D. S.
Cl.

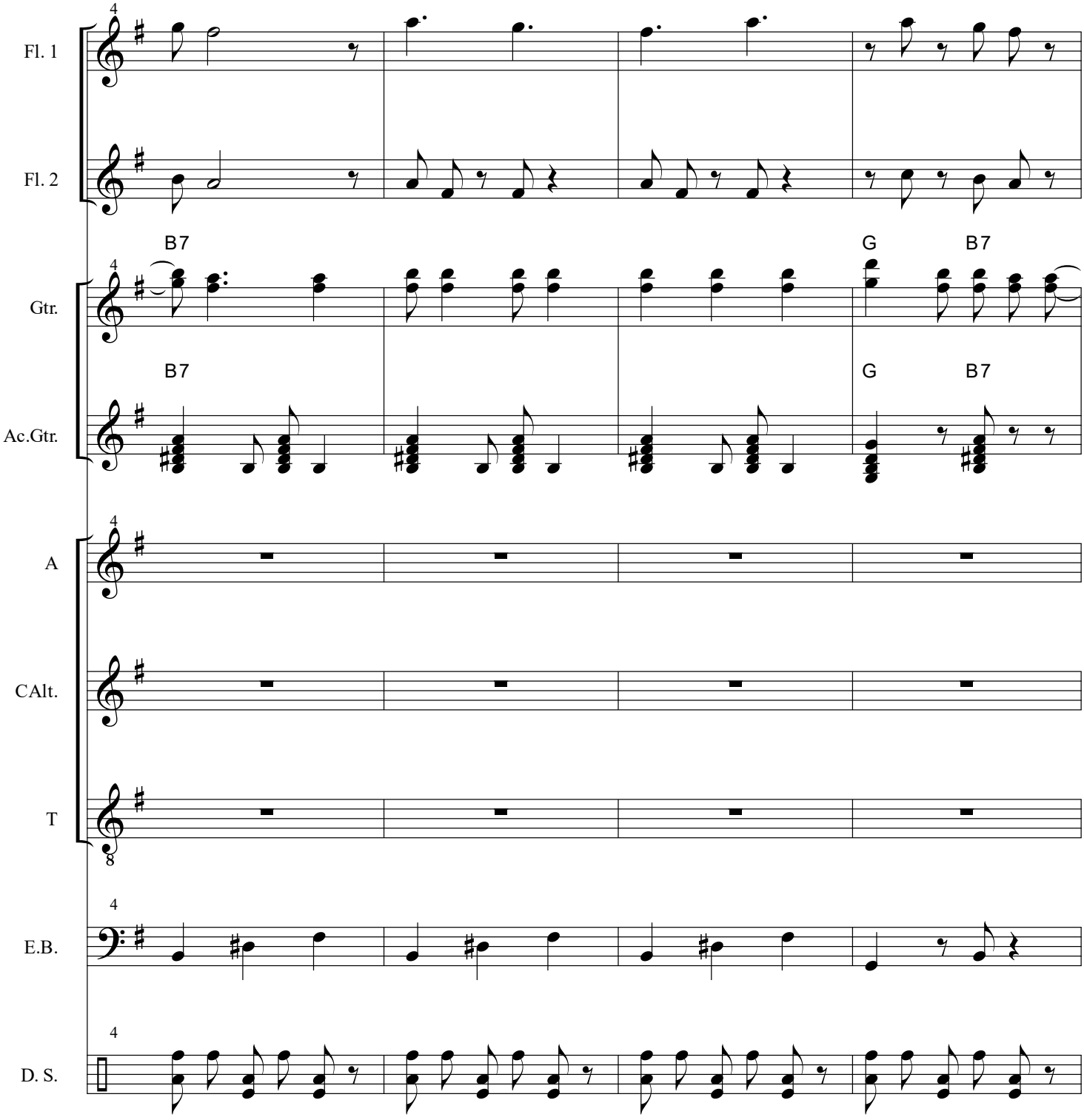

77
Fine
D 6/F♯
D m6/F
A m
Gtr.
A
S
B
E.B.
D. S.
Cl.

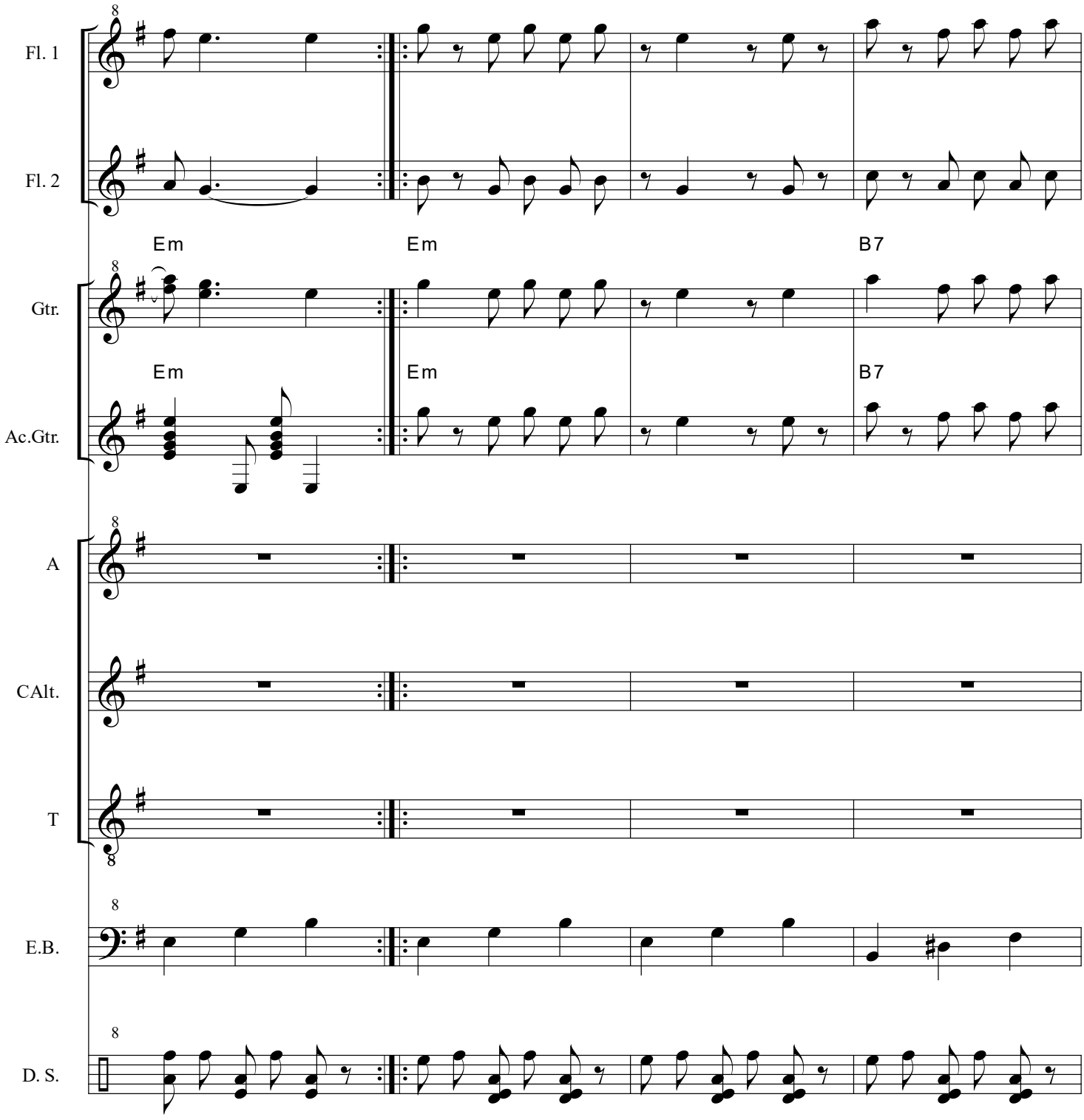
LA ARRIMADITA

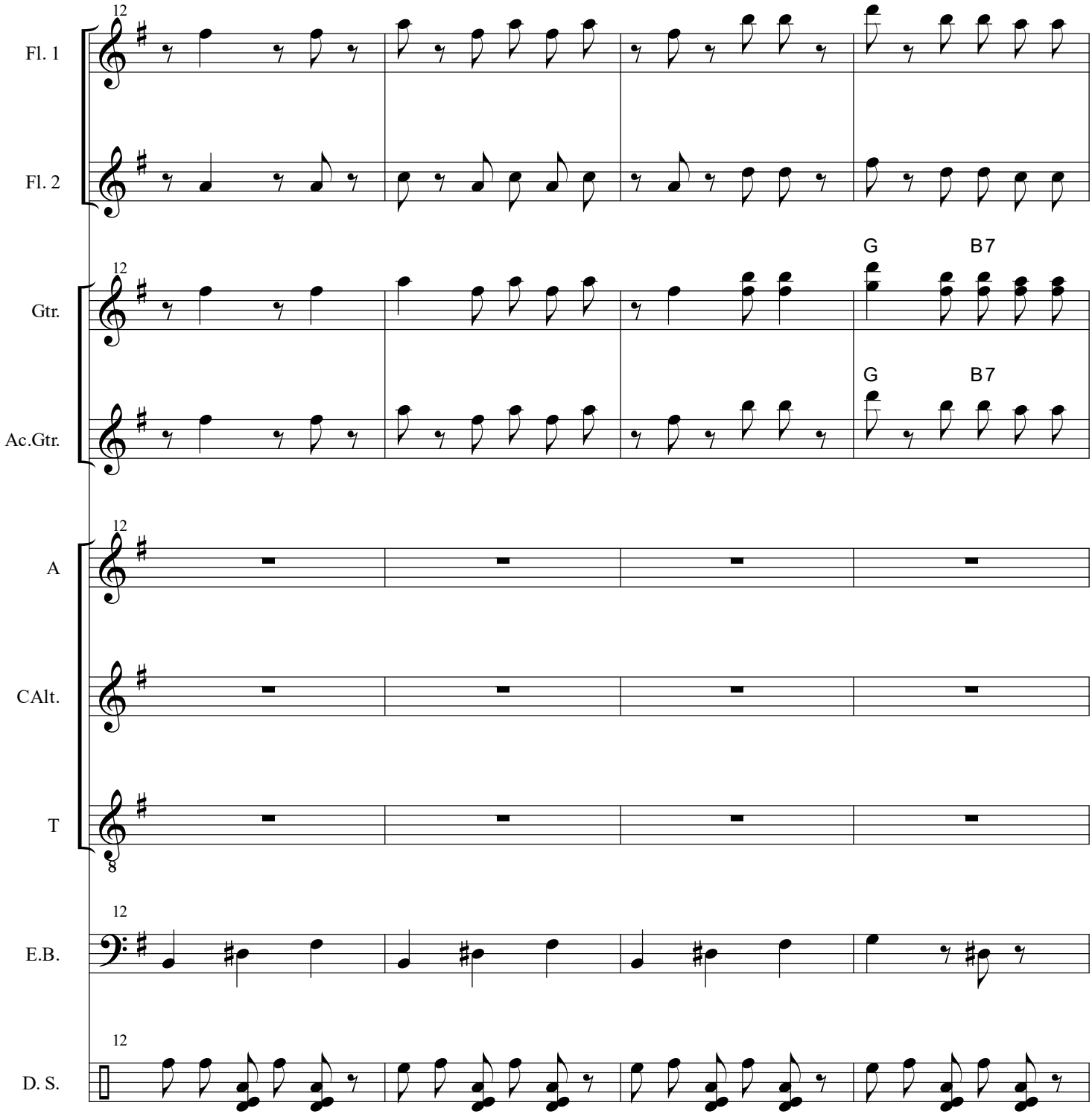
Son Sureño

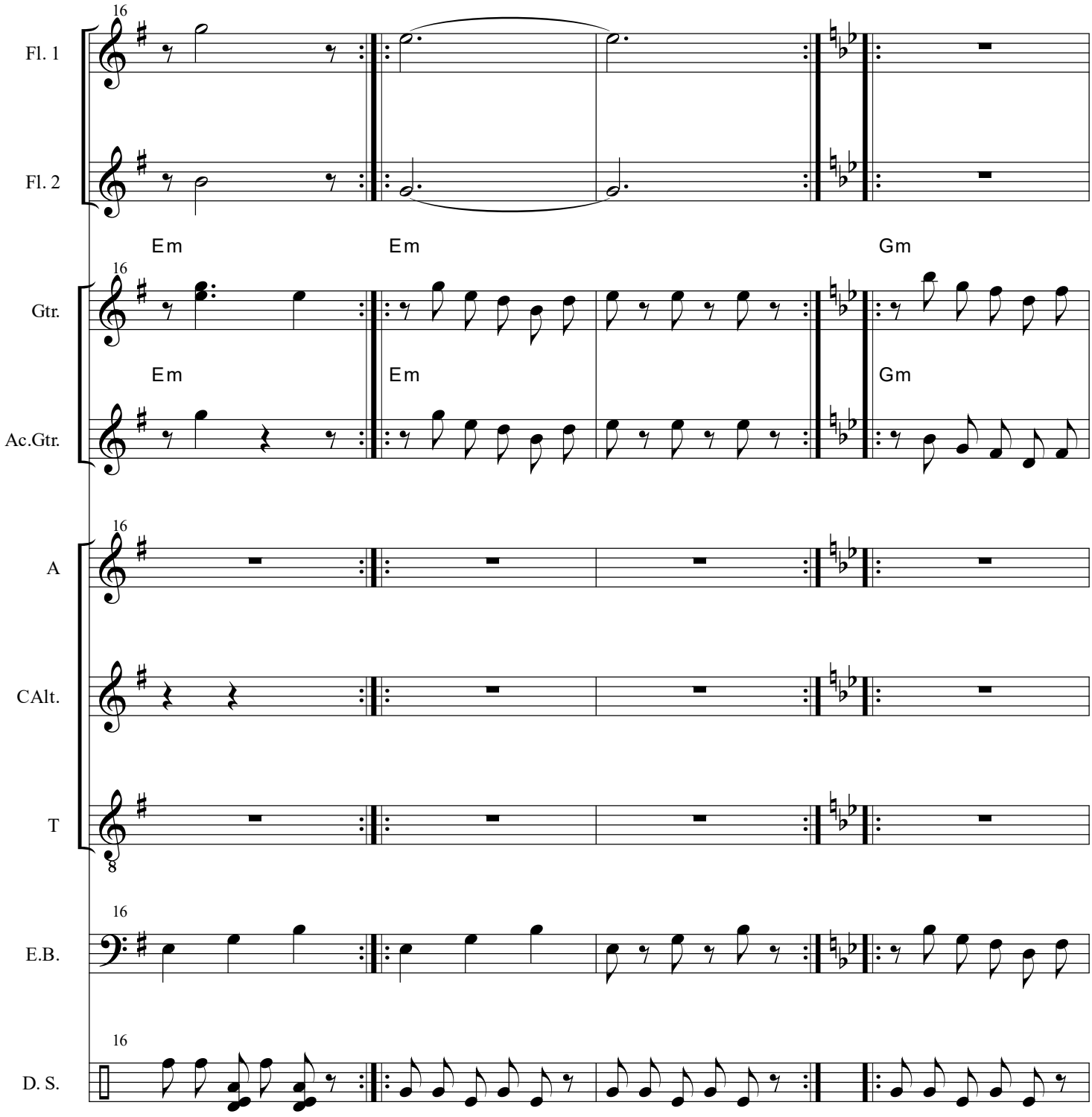
Compositor
Migue Ángel Vallejo

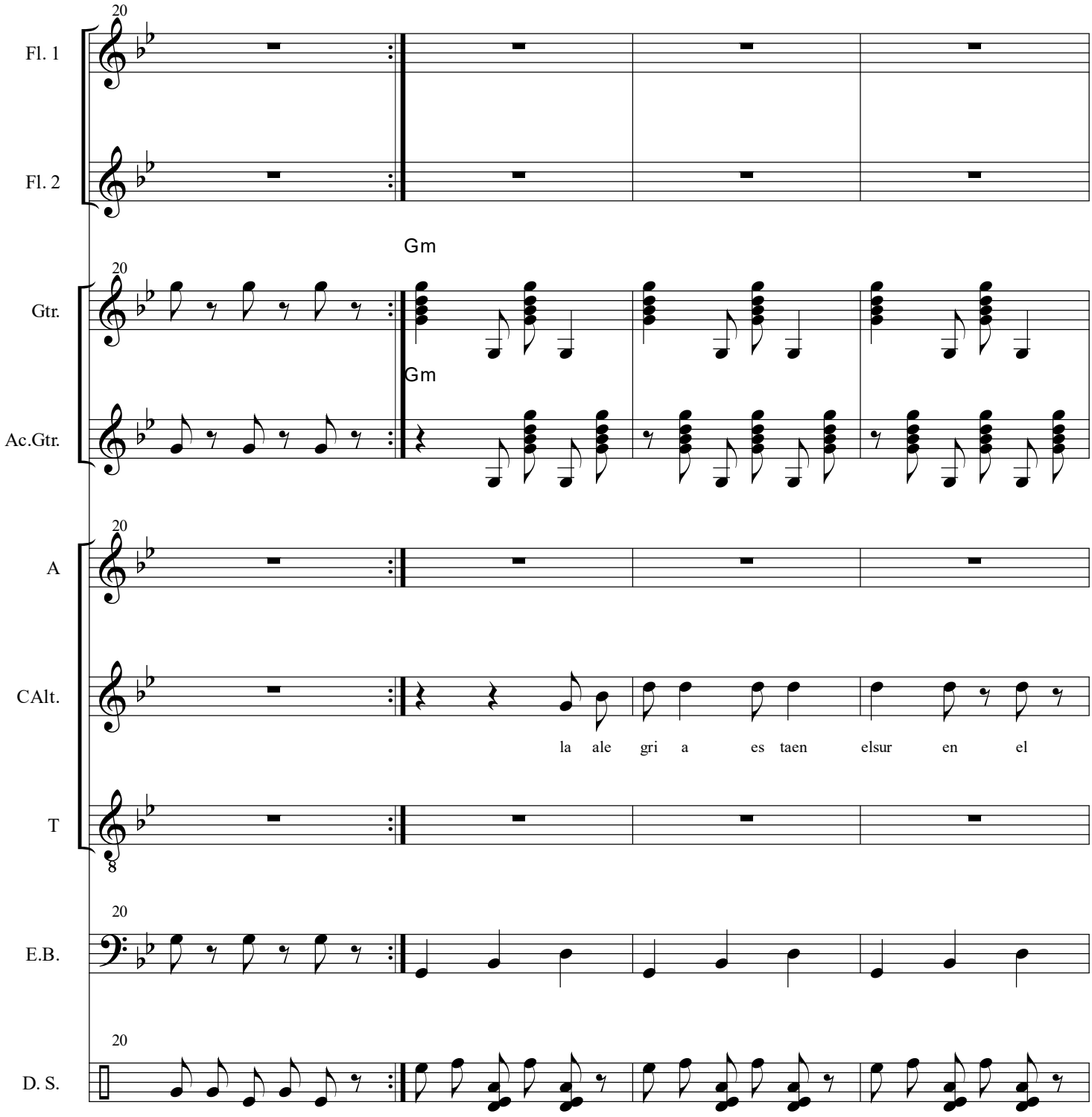


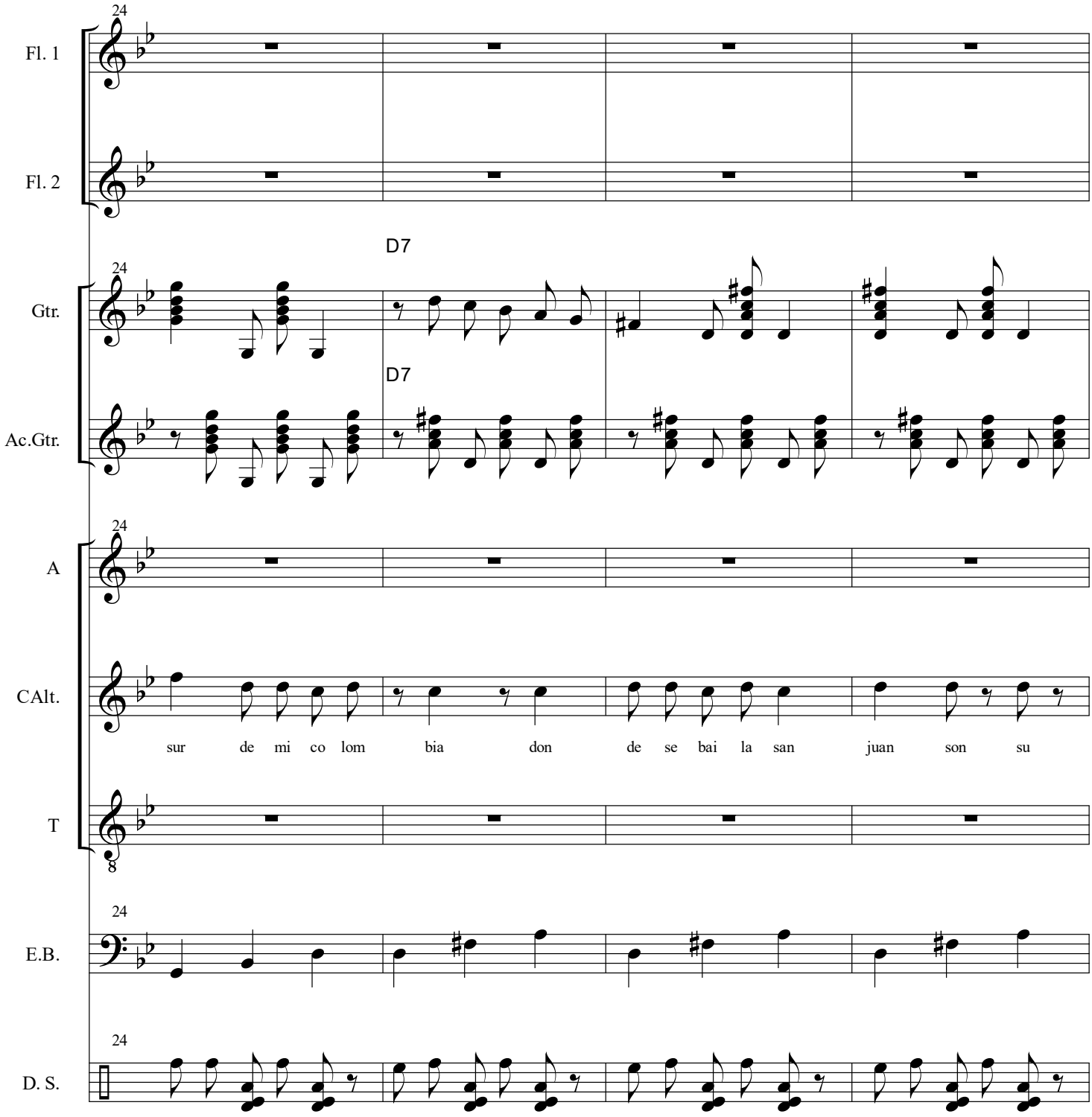

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
B7
G
B7
Ac.Gtr.
B7
G
B7
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.

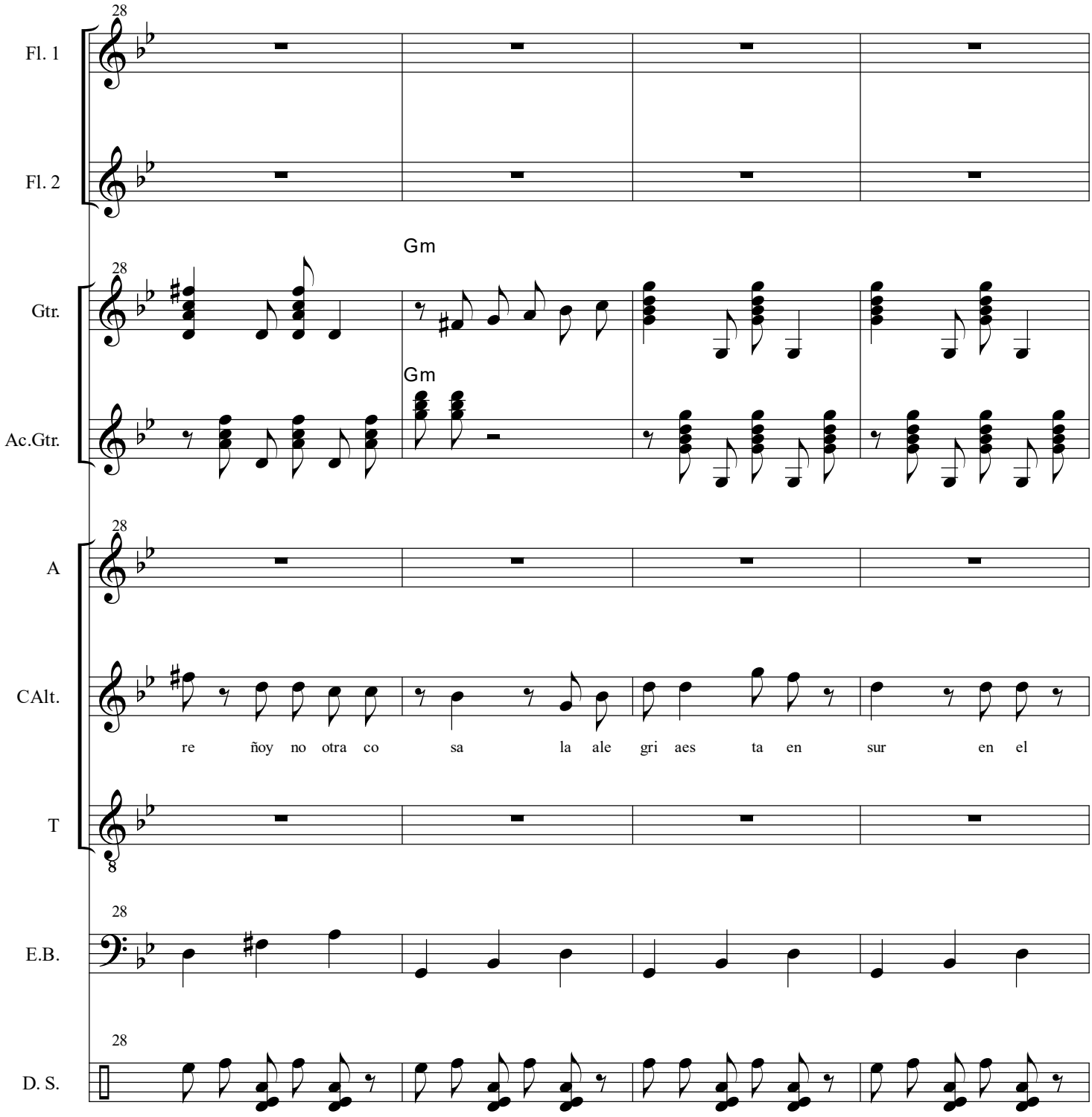

Fl. 1
Fl. 2
Em
Em
B7
Gtr.
Em
Em
B7
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.

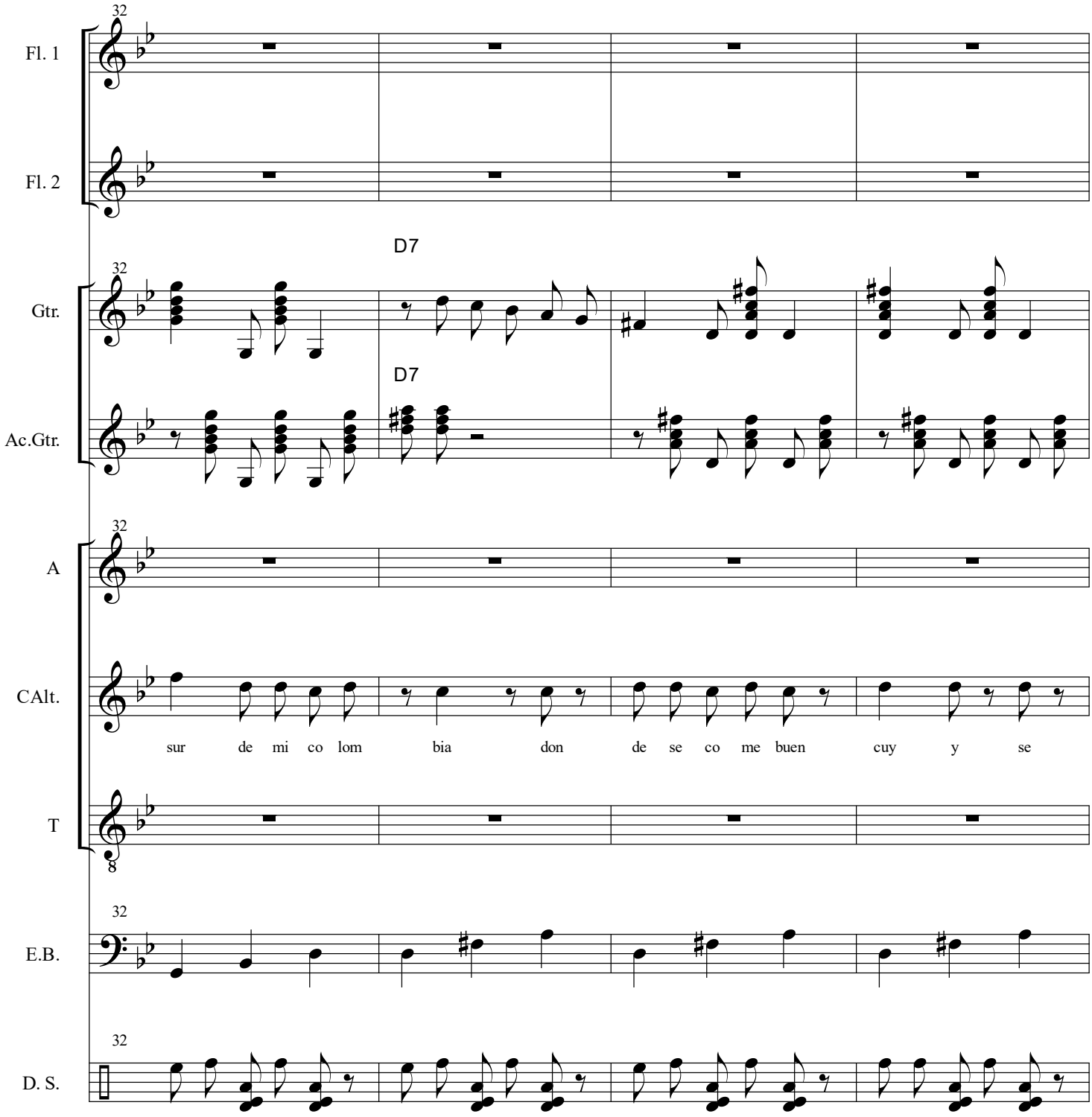

12
Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.
G
B7
G
B7

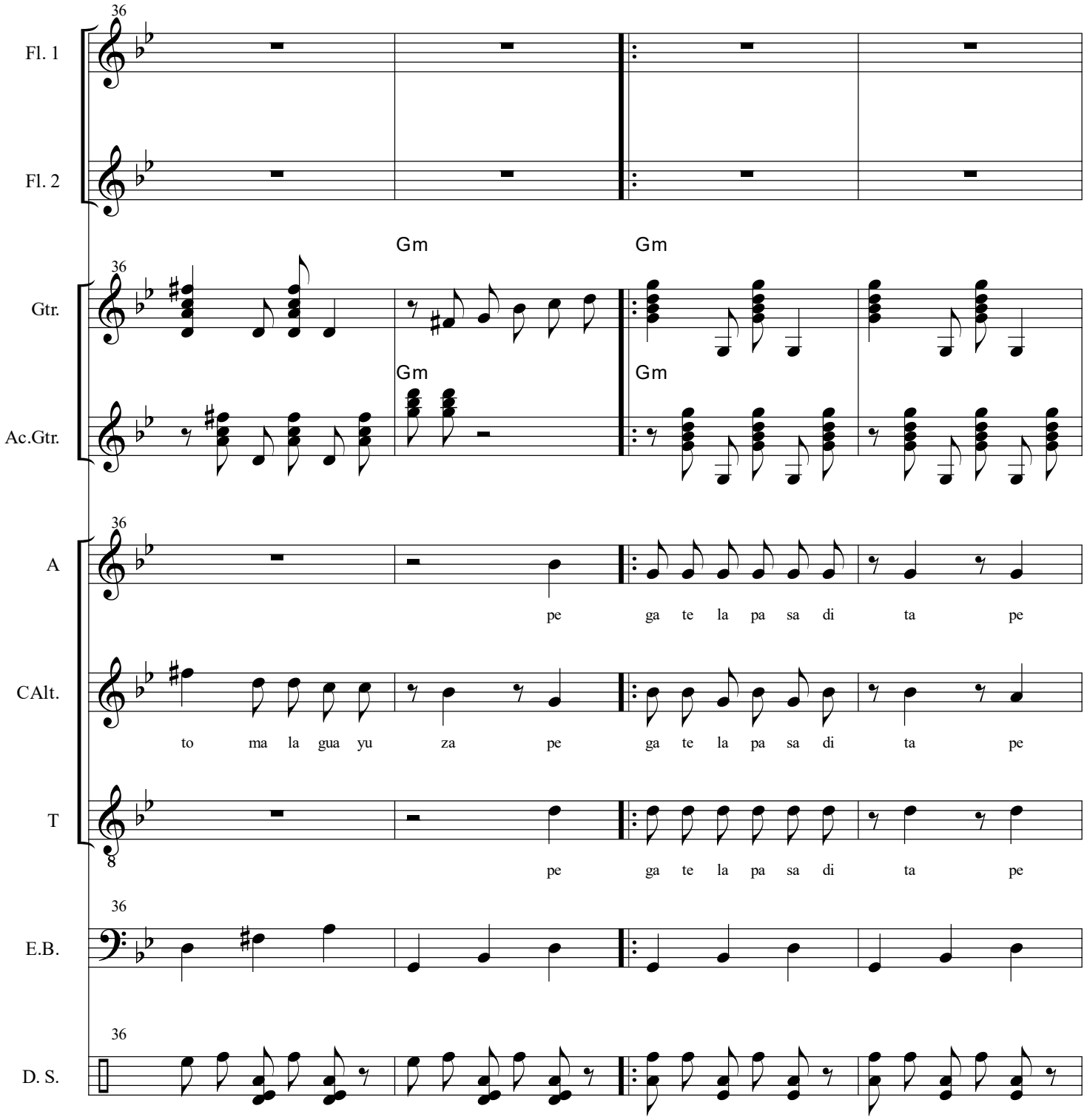

16
Fl. 1
Fl. 2
Em
Em
Gm
16
Gtr.
Em
Em
Gm
Ac.Gtr.
16
A
CAlt.
T
8
16
E.B.
16
D. S.

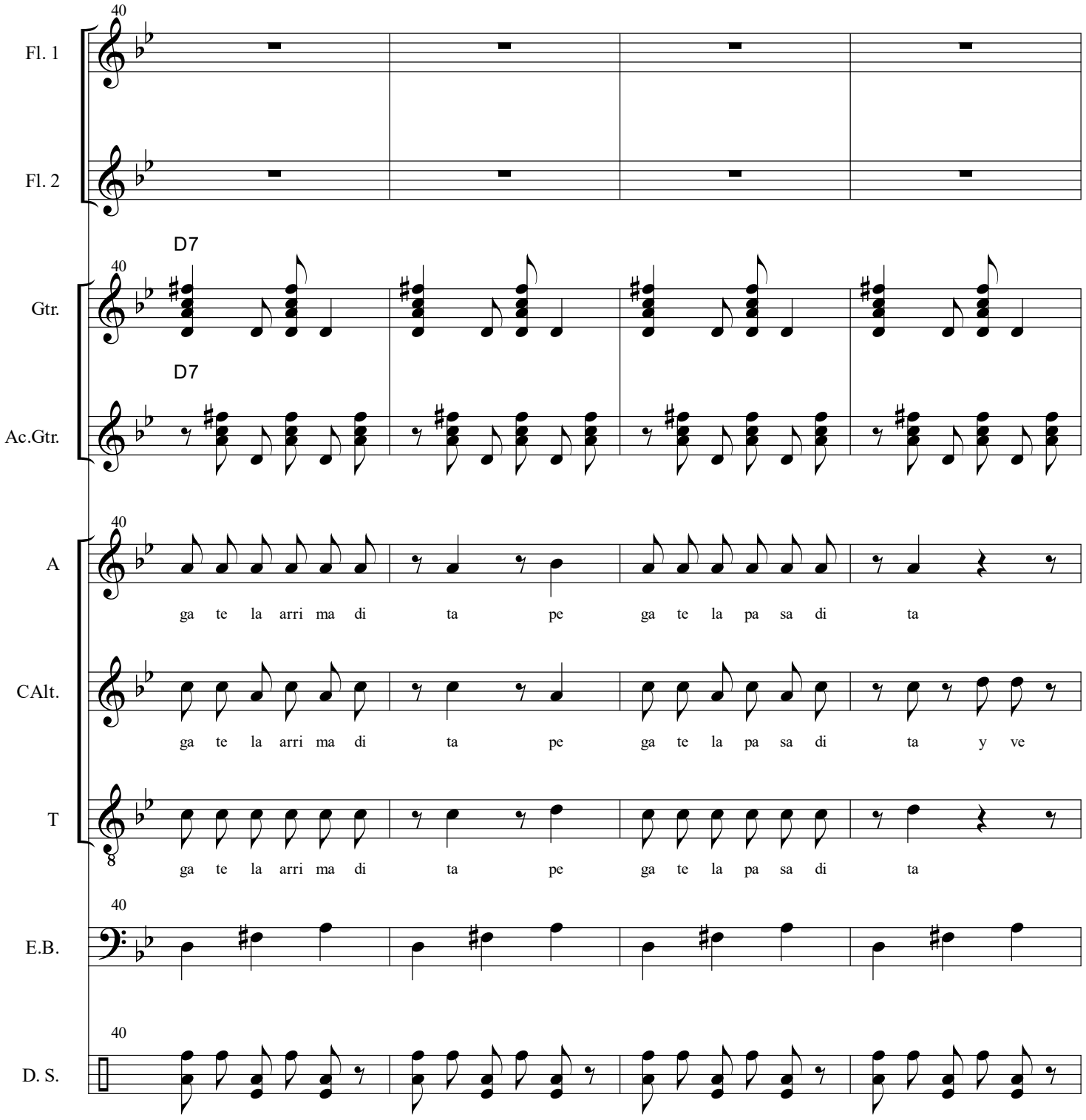

20
Fl. 1
Fl. 2
Gm
20
Gtr.
Gm
Ac.Gtr.
20
A
CAlt.
la ale gri a es taen elsur en el
T
8
20
E.B.
20
D. S.

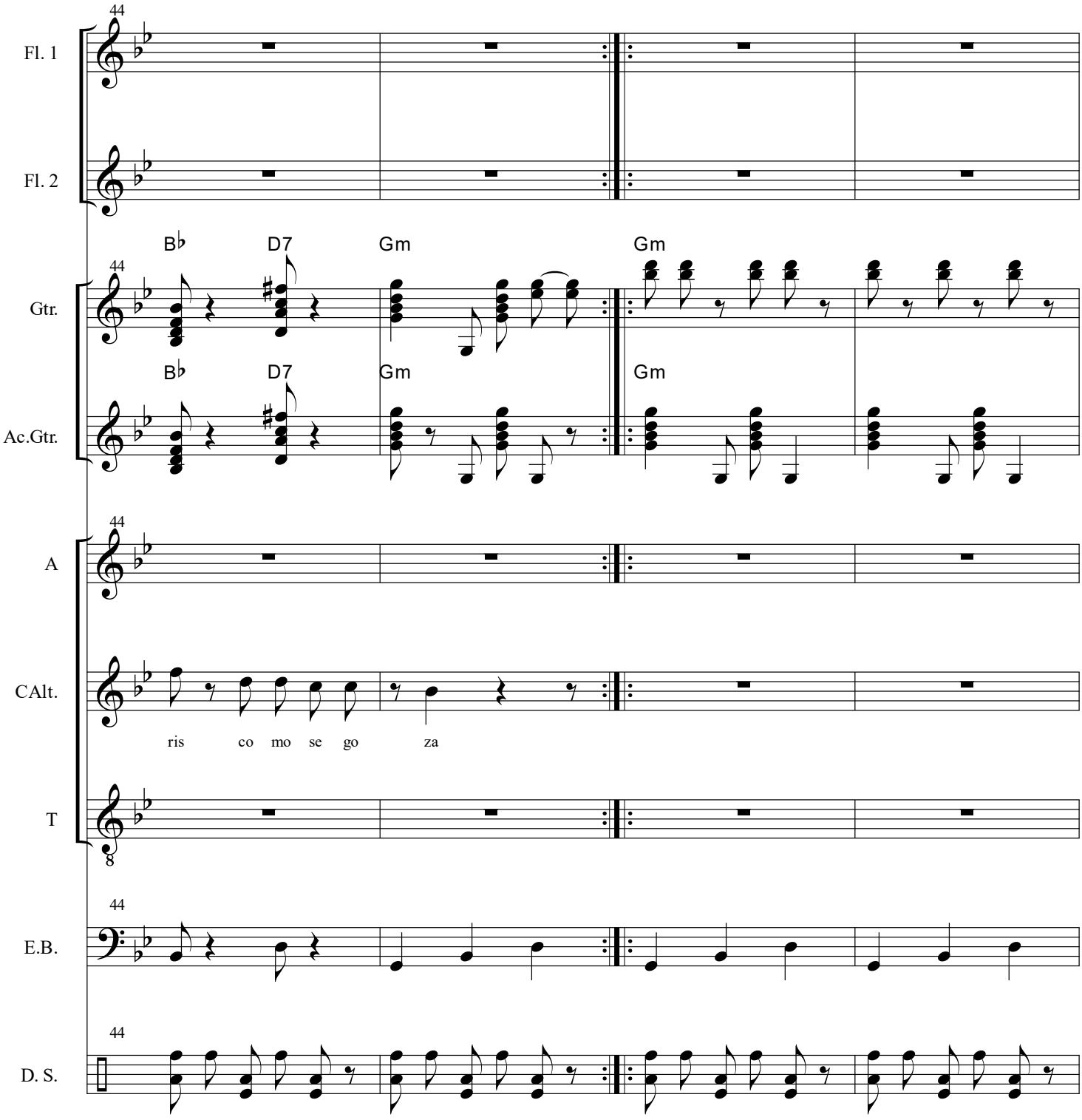

24
Fl. 1
Fl. 2
D7
24
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
24
A
CAlt.
sur de mi co lom bia don de se bai la san juan son su
T
8
24
E.B.
24
D. S.

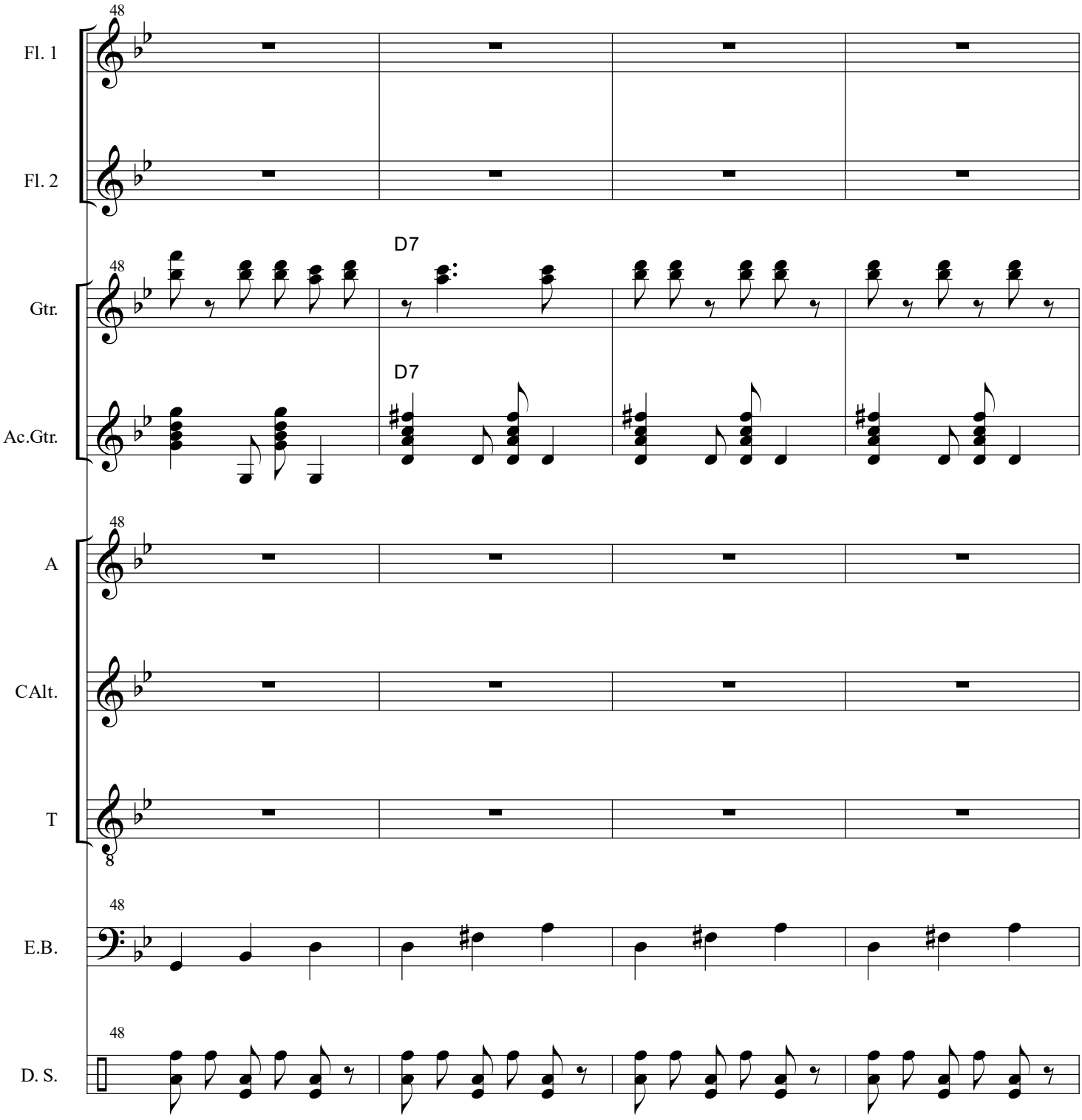

28
Fl. 1
Fl. 2
Gm
28
Gtr.
Gm
Ac.Gtr.
28
A
CAlt.
re ñoy no otra co sa la ale gri aes ta en sur en el
T
8
28
E.B.
28
D. S.

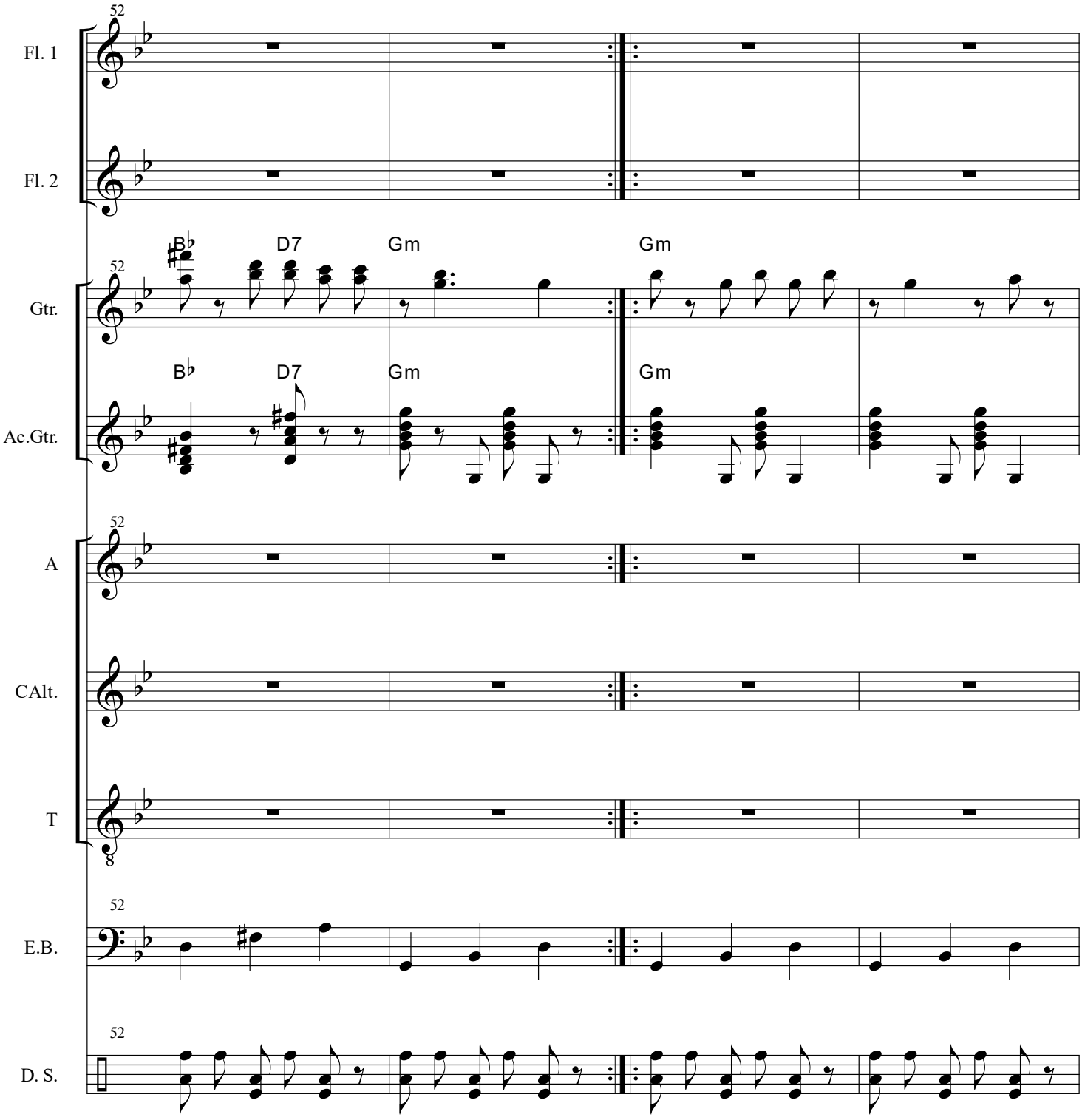

32
Fl. 1
Fl. 2
D7
32
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
32
A
CAlt.
sur de mi co lom bia don de se co me buen cuy y se
T
8
32
E.B.
32
D. S.

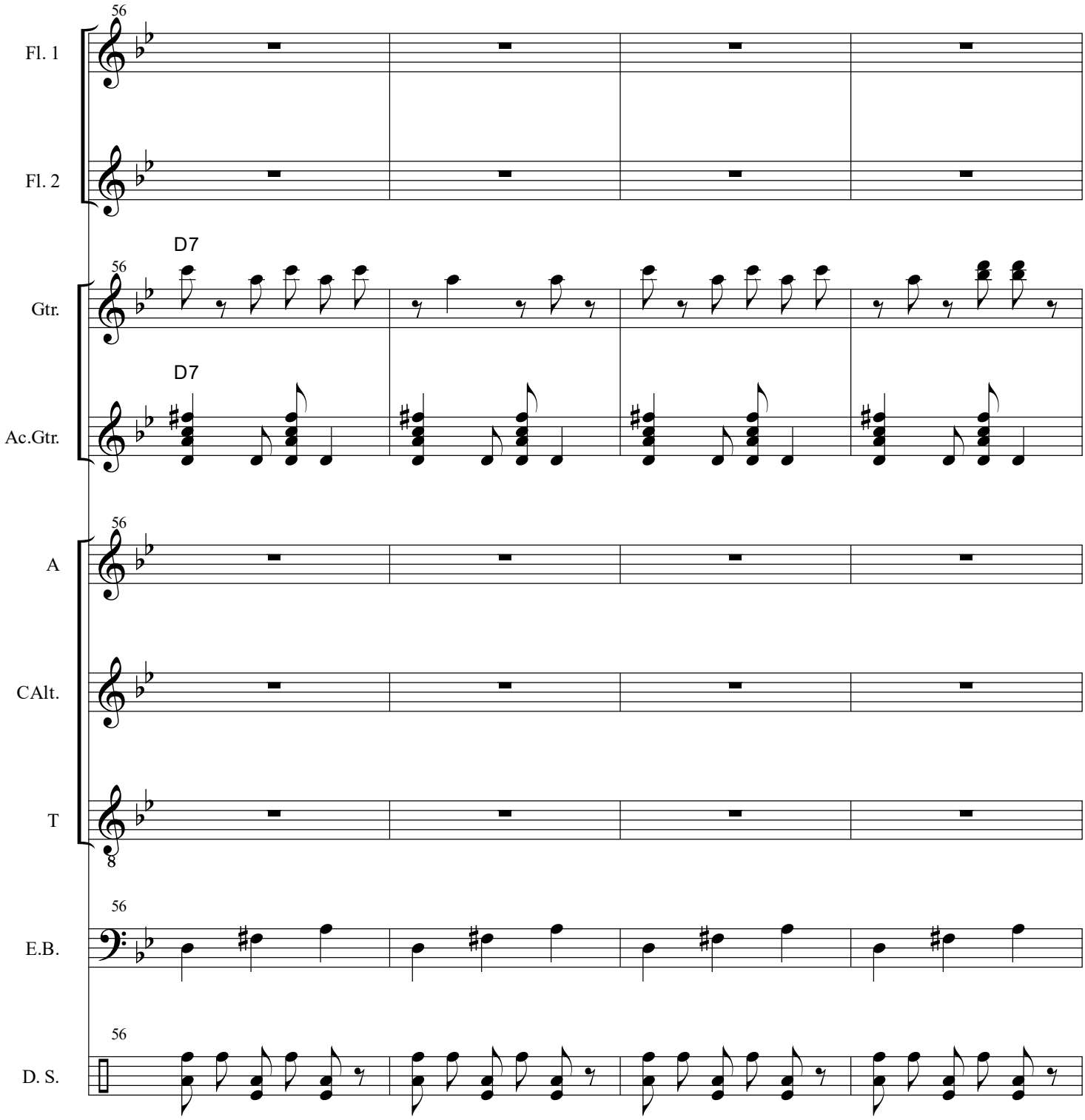

36
Fl. 1
Fl. 2
Gm
Gm
Gtr.
Gm
Gm
Ac.Gtr.
A
pe ga te la pa sa di ta pe
CAlt.
to ma la gua yu za pe ga te la pa sa di ta pe
T
8
pe ga te la pa sa di ta pe
E.B.
D. S.

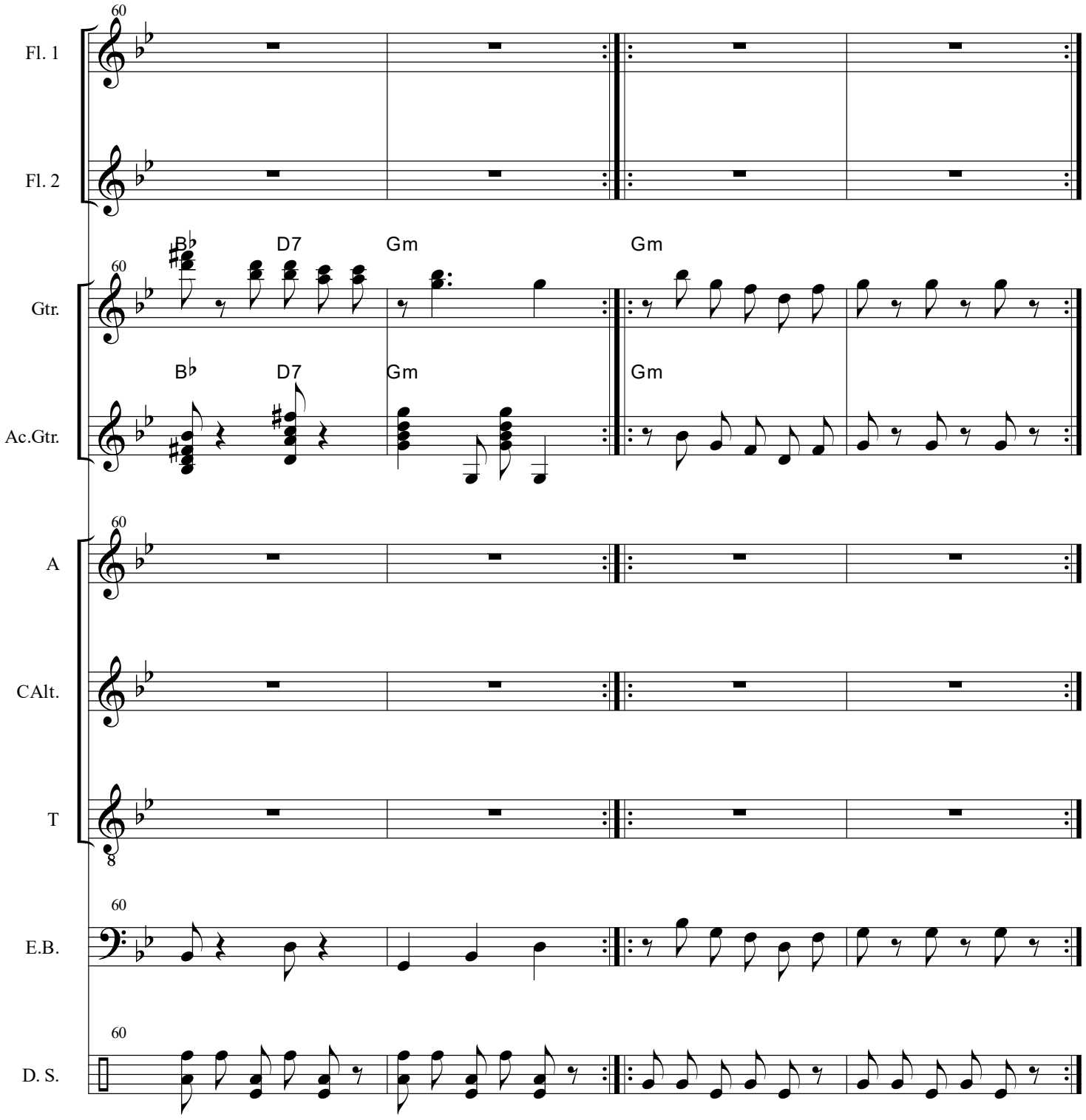

40
Fl. 1
Fl. 2
D7
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
A
ga te la arri ma di ta pe ga te la pa sa di ta
CAlt.
ga te la arri ma di ta pe ga te la pa sa di ta y ve
T
ga te la arri ma di ta pe ga te la pa sa di ta
E.B.
D. S.

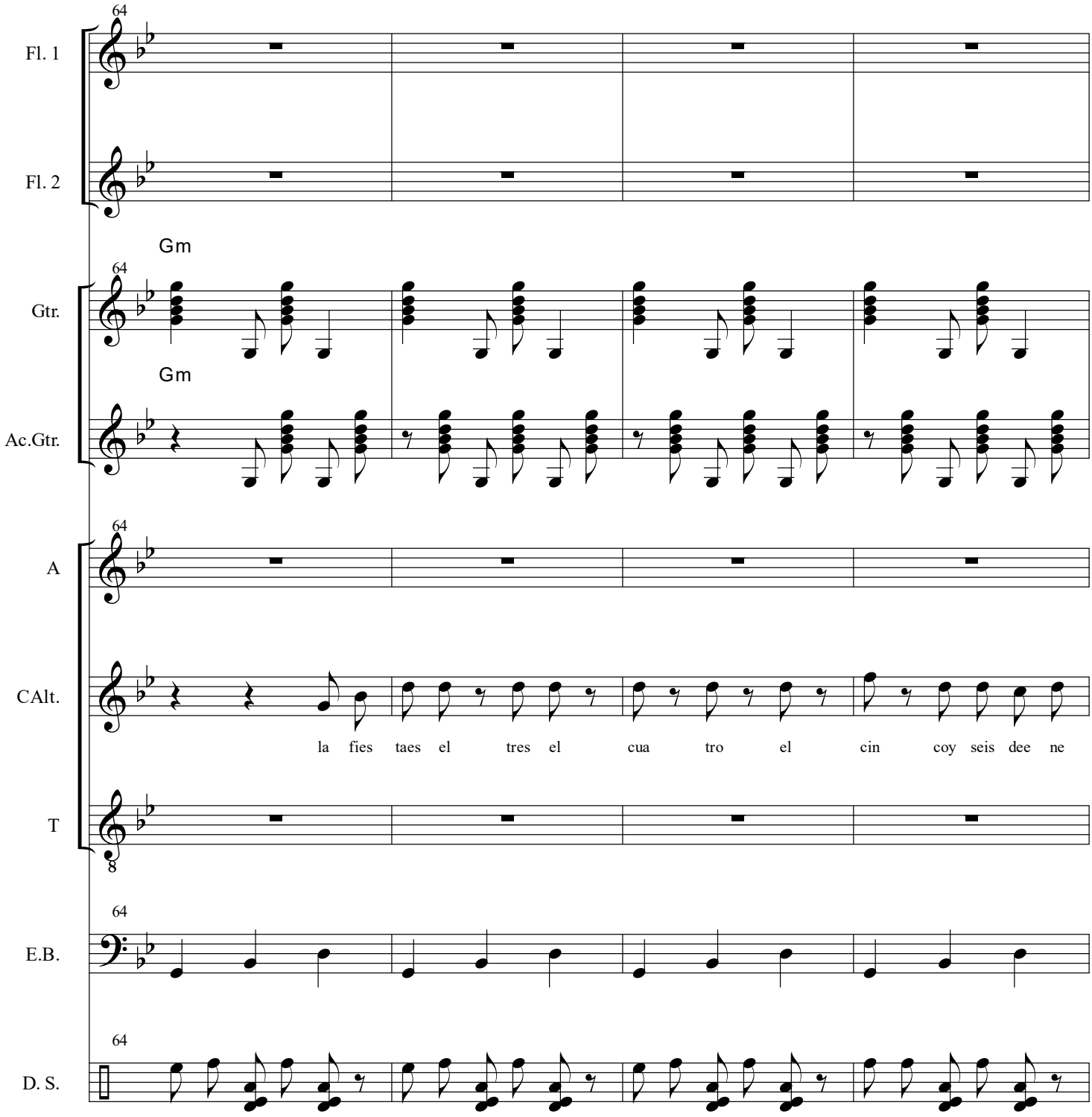

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.
44
B♭
D7
Gm
Gm
ris co mo se go za

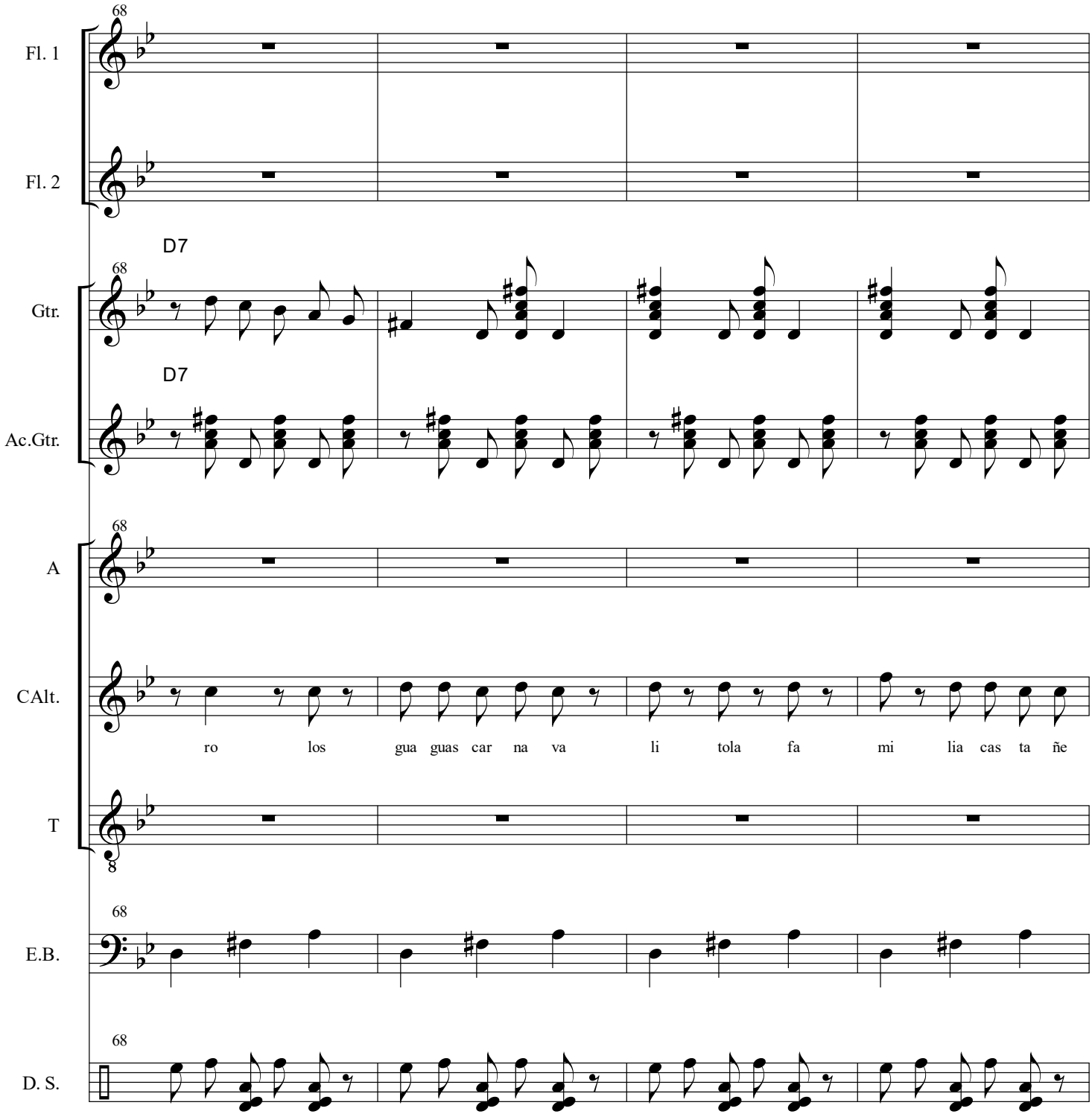

48
Fl. 1
Fl. 2
D7
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
8
E.B.
D. S.

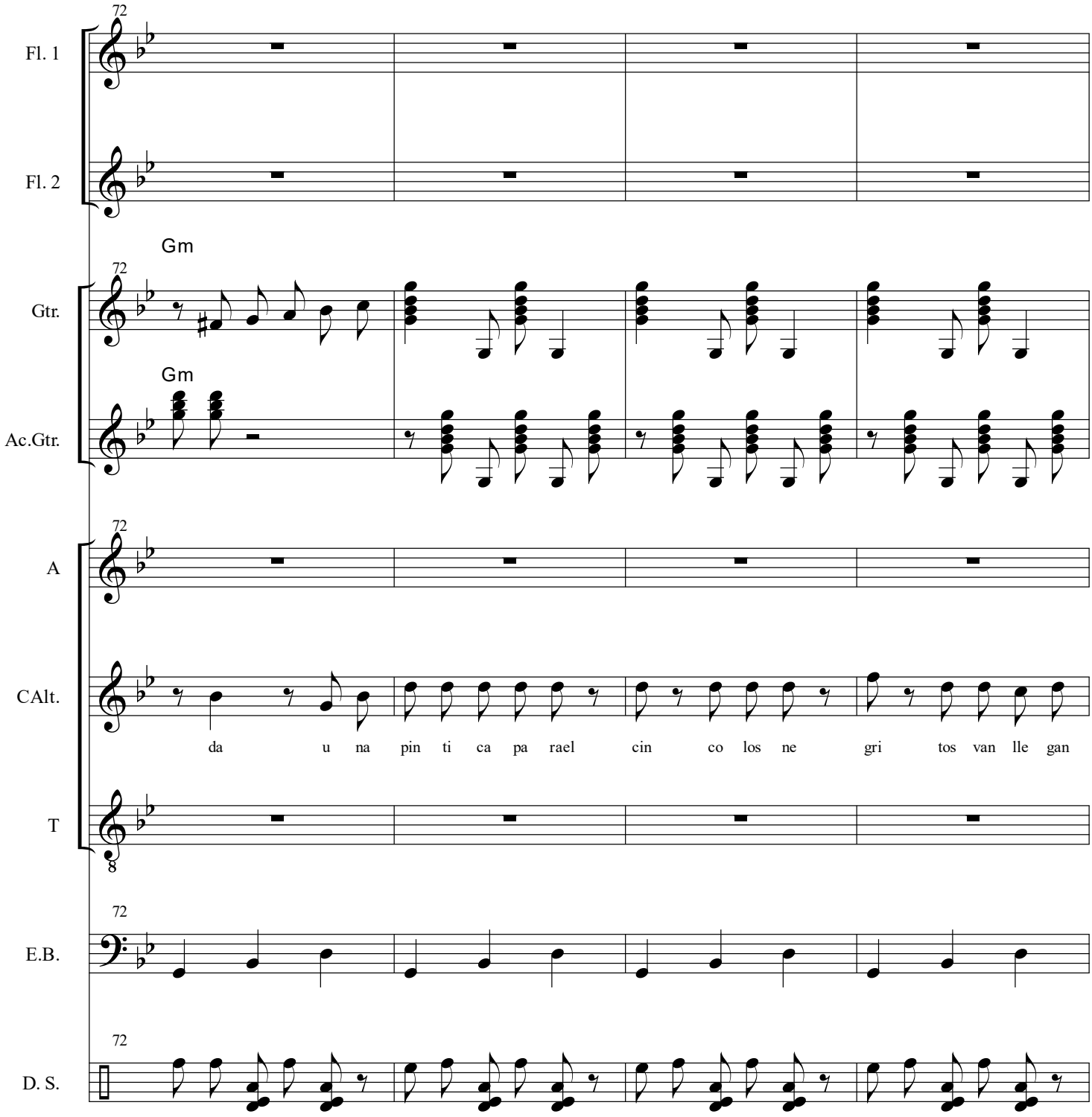

52
Fl. 1
Fl. 2
B♭
D7
Gm
Gm
52
Gtr.
B♭
D7
Gm
Gm
Ac.Gtr.
52
A
CAlt.
T
8
52
E.B.
52
D. S.

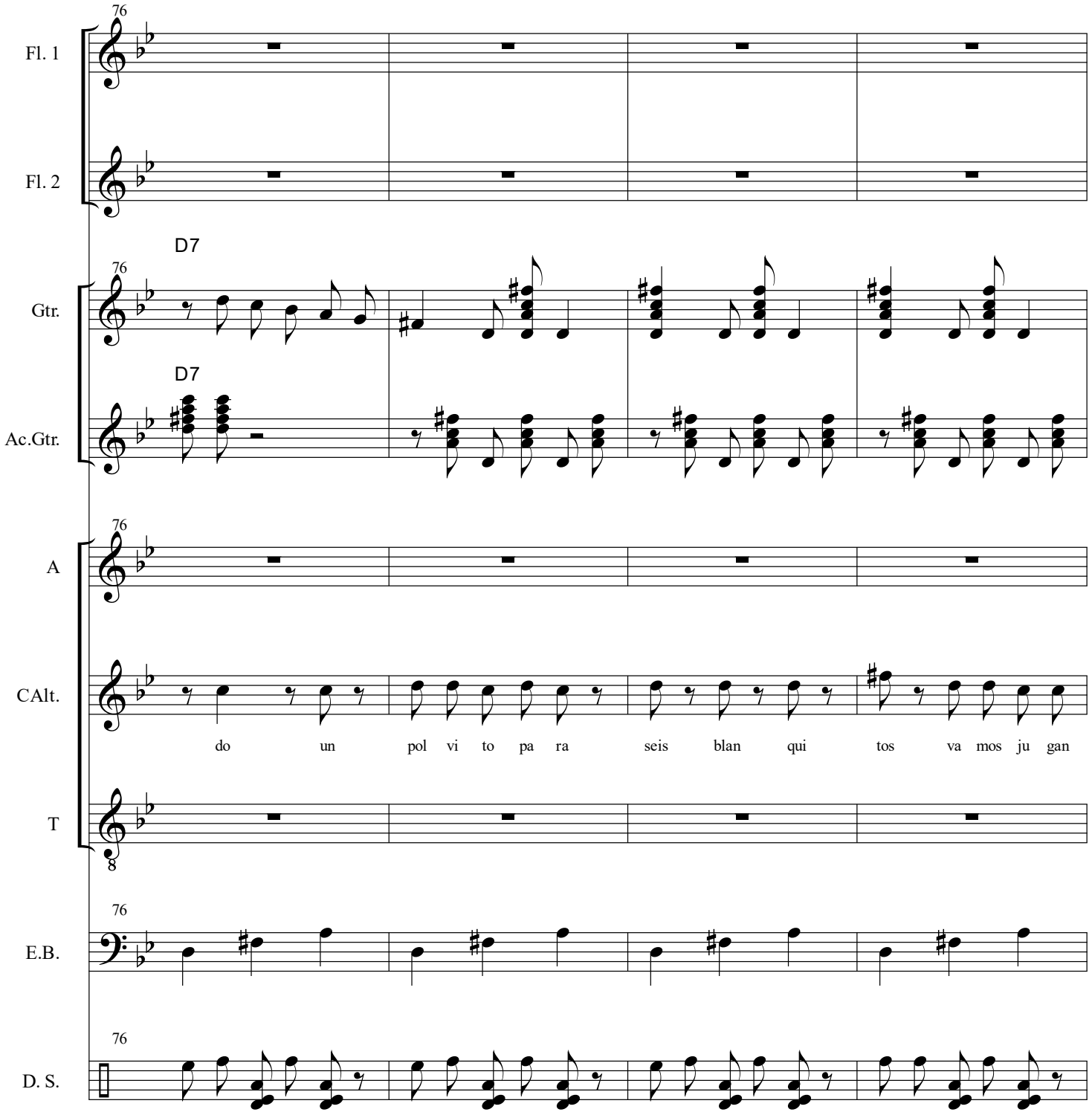

56
Fl. 1
Fl. 2
D7
56
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
56
A
CAlt.
T
8
56
E.B.
56
D. S.

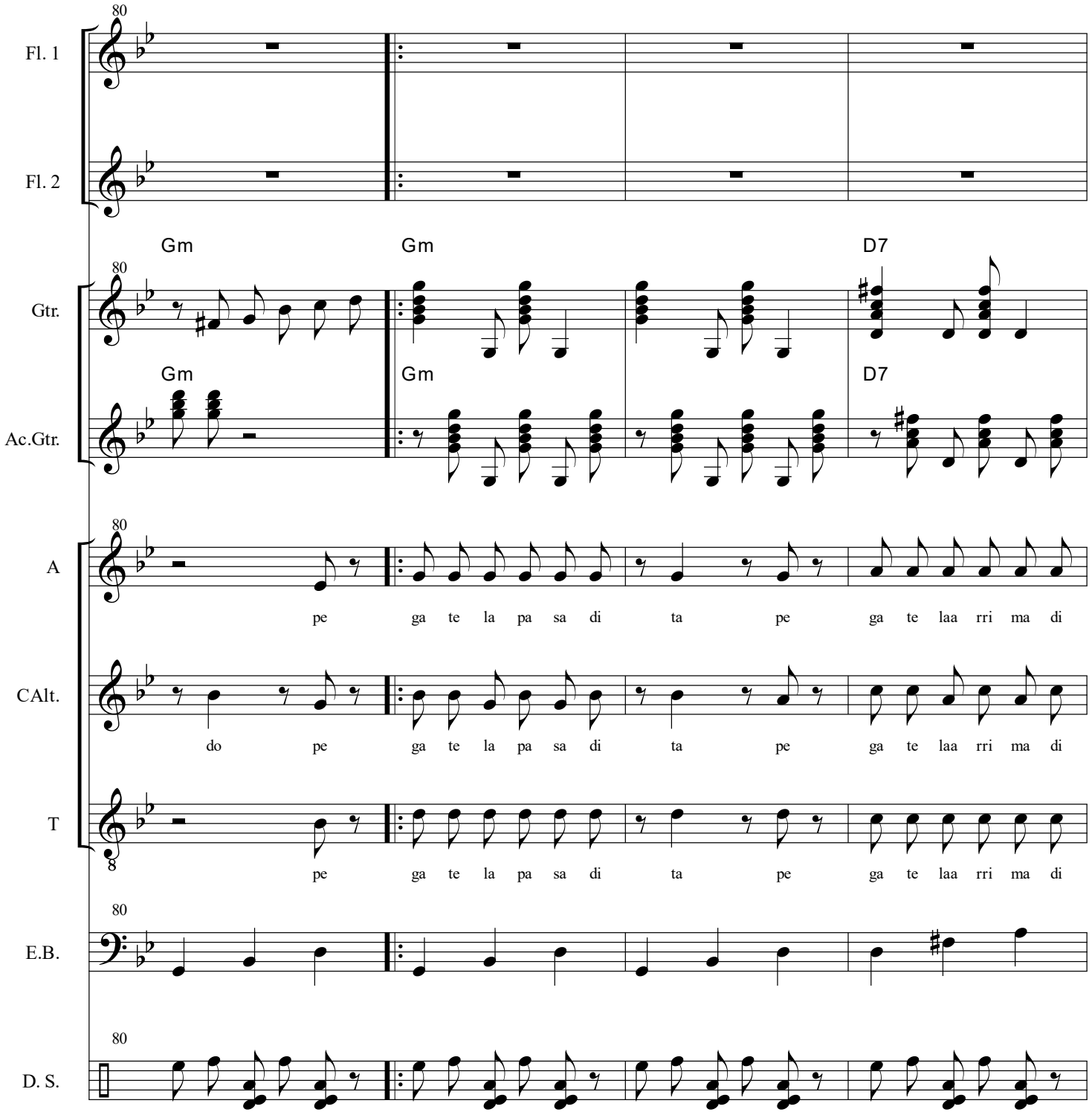

60
Fl. 1
Fl. 2
B♭
D7
Gm
Gm
Gtr.
B♭
D7
Gm
Gm
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.

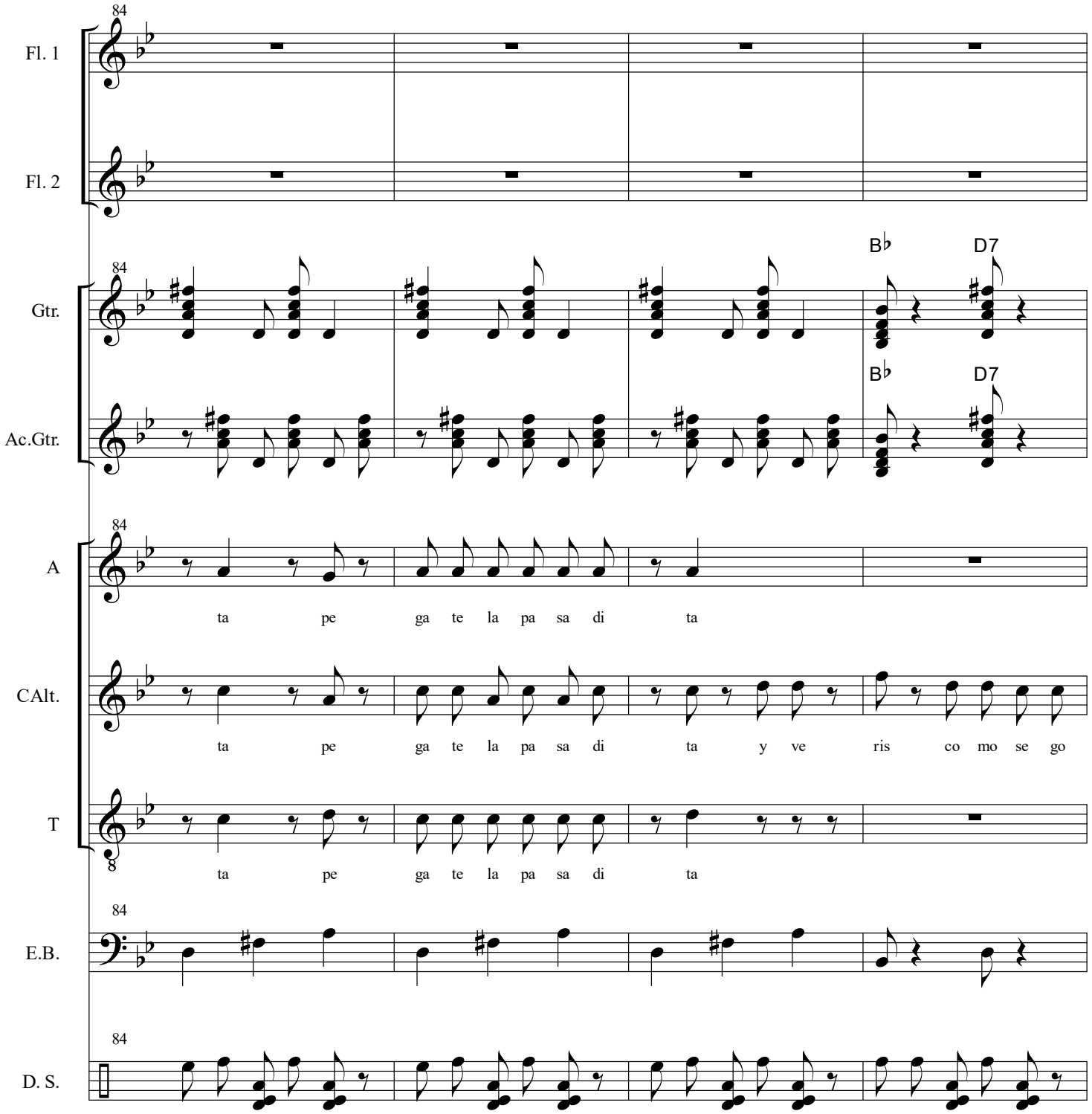

64
Fl. 1
Fl. 2
Gm
64
Gtr.
Gm
Ac.Gtr.
64
A
CAlt.
la fies taes el tres el cua tro el cin coy seis dee ne
T
8
64
E.B.
64
D. S.

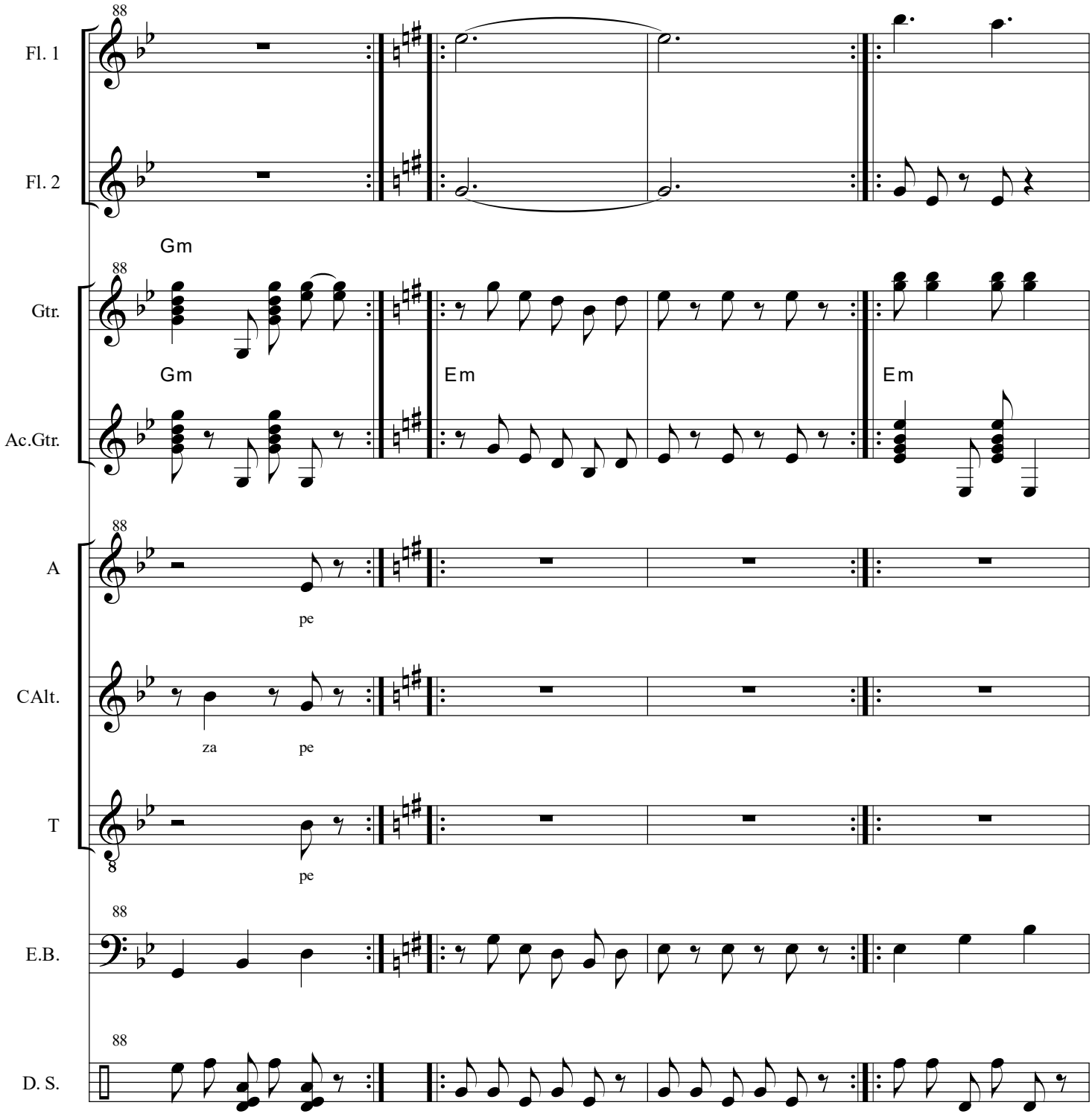

68
Fl. 1
Fl. 2
D7
68
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
68
A
CAlt.
ro los gua guas car na va li tola fa mi lia cas ta ñe
T
8
68
E.B.
68
D. S.

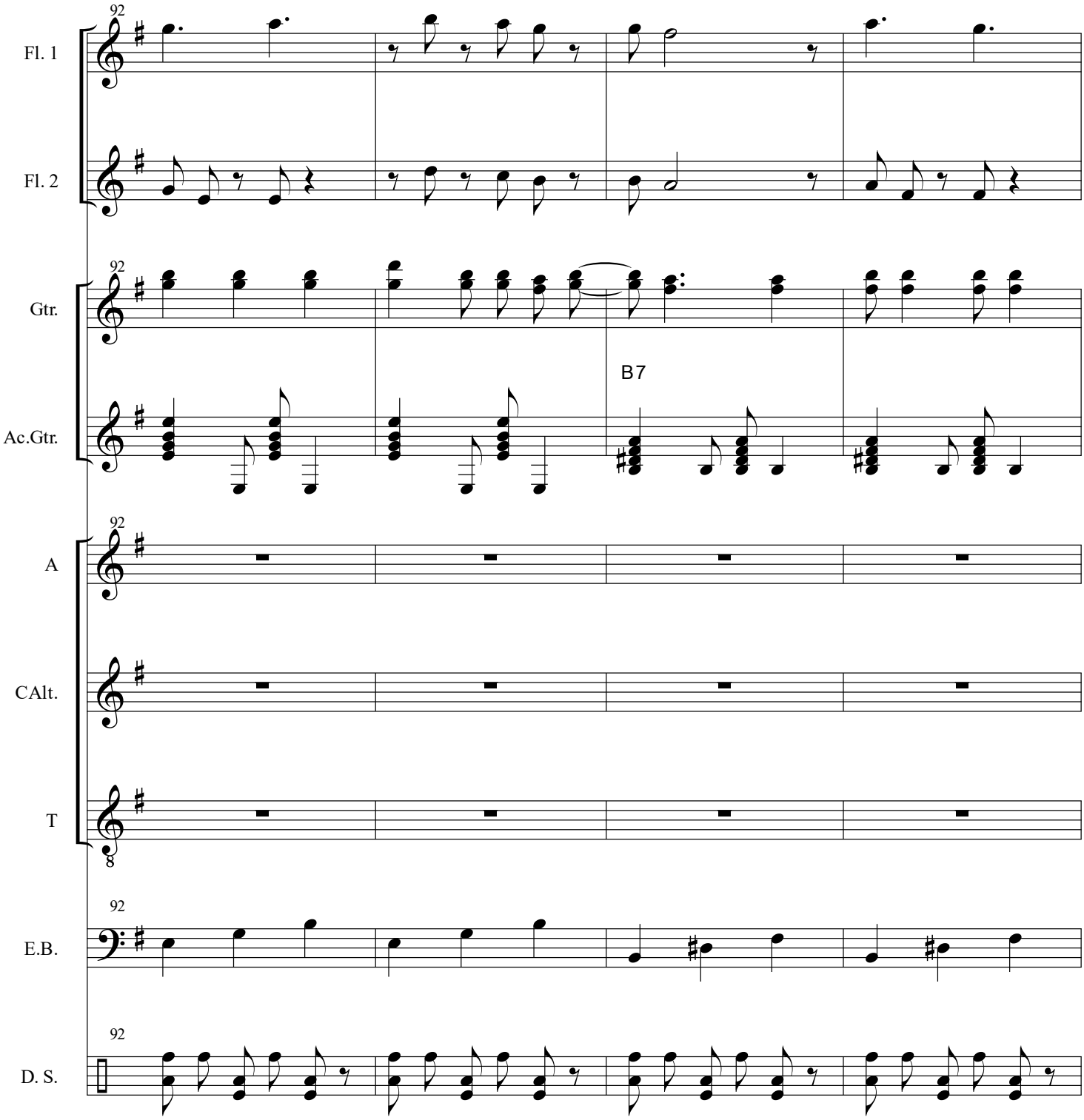

72
Fl. 1
Fl. 2
Gm
72
Gtr.
Gm
Ac.Gtr.
72
A
CAlt.
da u na pin ti ca pa rael cin co los ne gri tos van lle gan
T
8
72
E.B.
72
D. S.

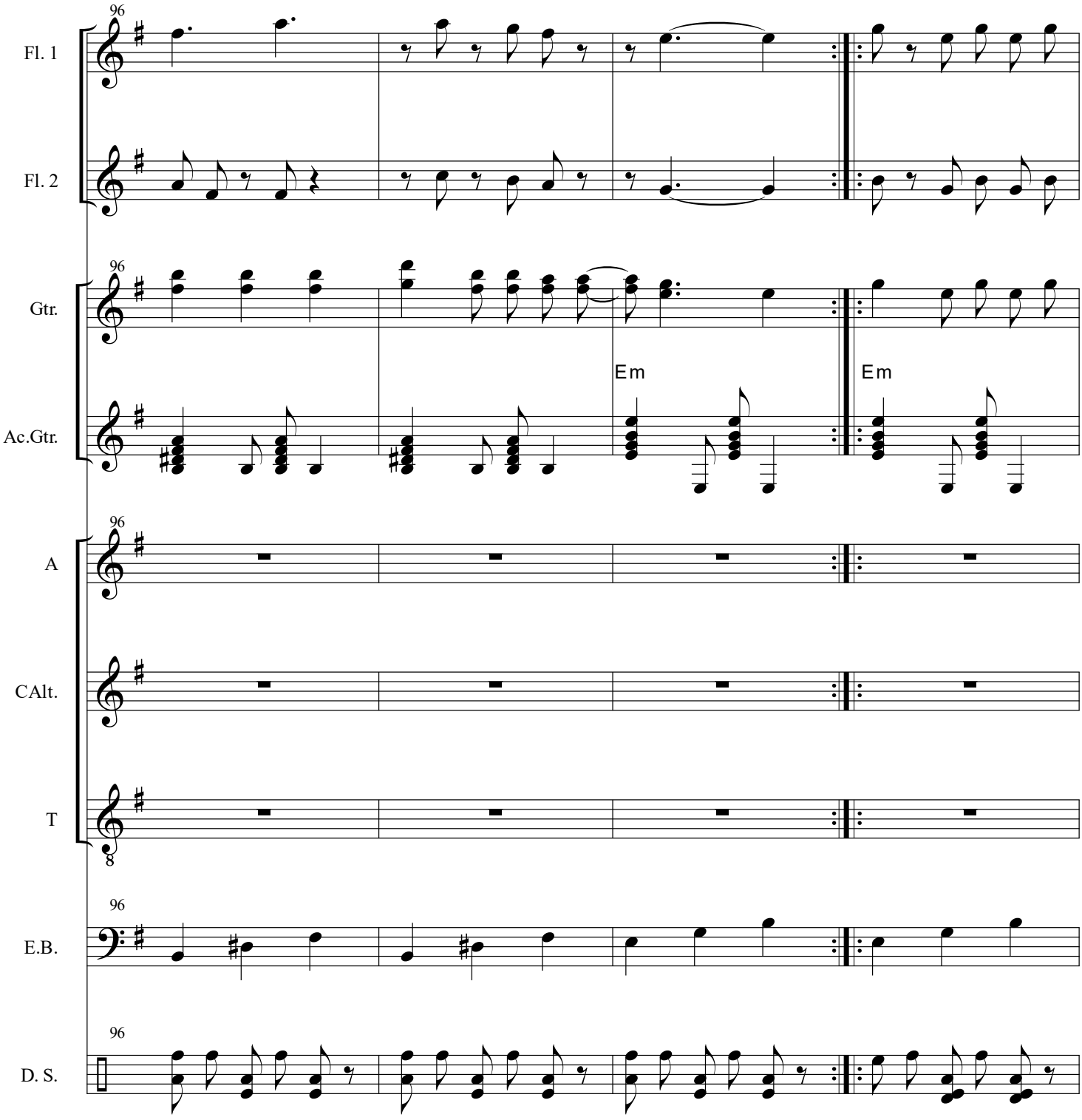

76
Fl. 1
Fl. 2
D7
76
Gtr.
D7
Ac.Gtr.
76
A
CAlt.
do un pol vi to pa ra seis blan qui tos va mos ju gan
T
8
76
E.B.
76
D. S.

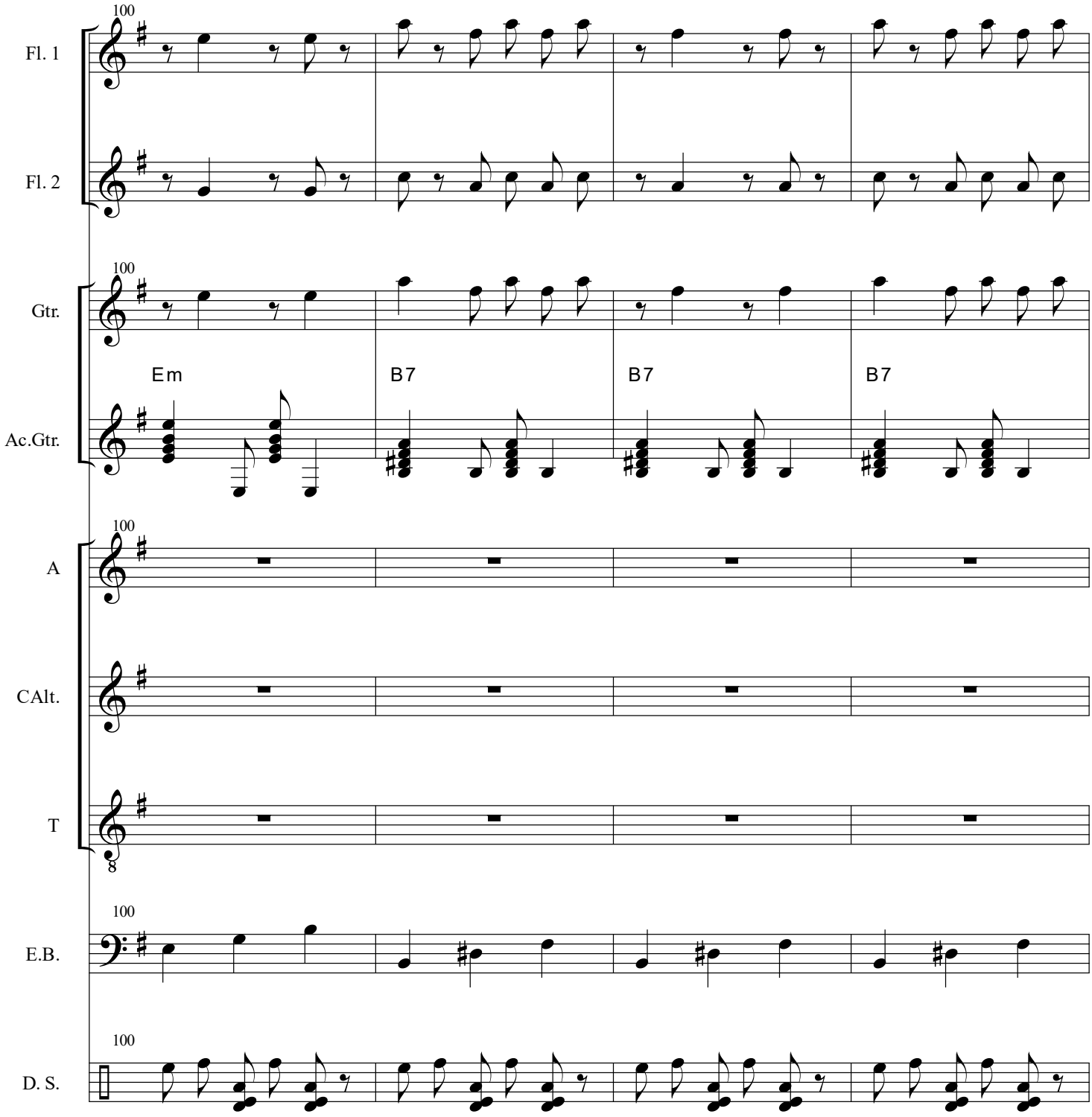

80
Fl. 1
Fl. 2
Gm
Gm
D7
Gtr.
Gm
Gm
D7
Ac.Gtr.
A
pe ga te la pa sa di ta pe ga te laa rri ma di
CAlt.
do pe ga te la pa sa di ta pe ga te laa rri ma di
T
pe ga te la pa sa di ta pe ga te laa rri ma di
E.B.
D. S.

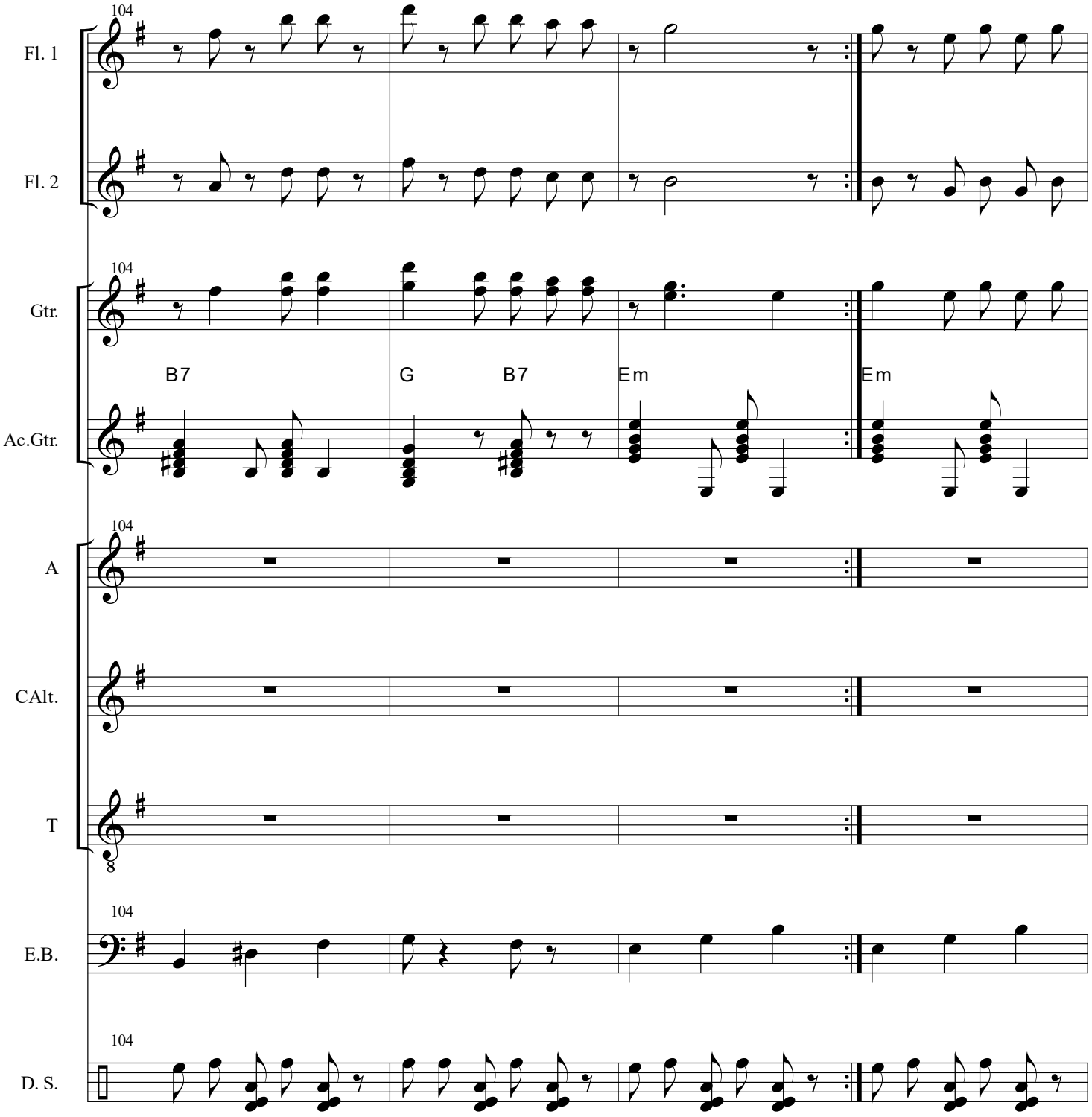

84
Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
B♭
D7
Ac.Gtr.
A
ta pe ga te la pa sa di ta
CAlt.
ta pe ga te la pa sa di ta y ve ris co mo se go
T
ta pe ga te la pa sa di ta
E.B.
D. S.

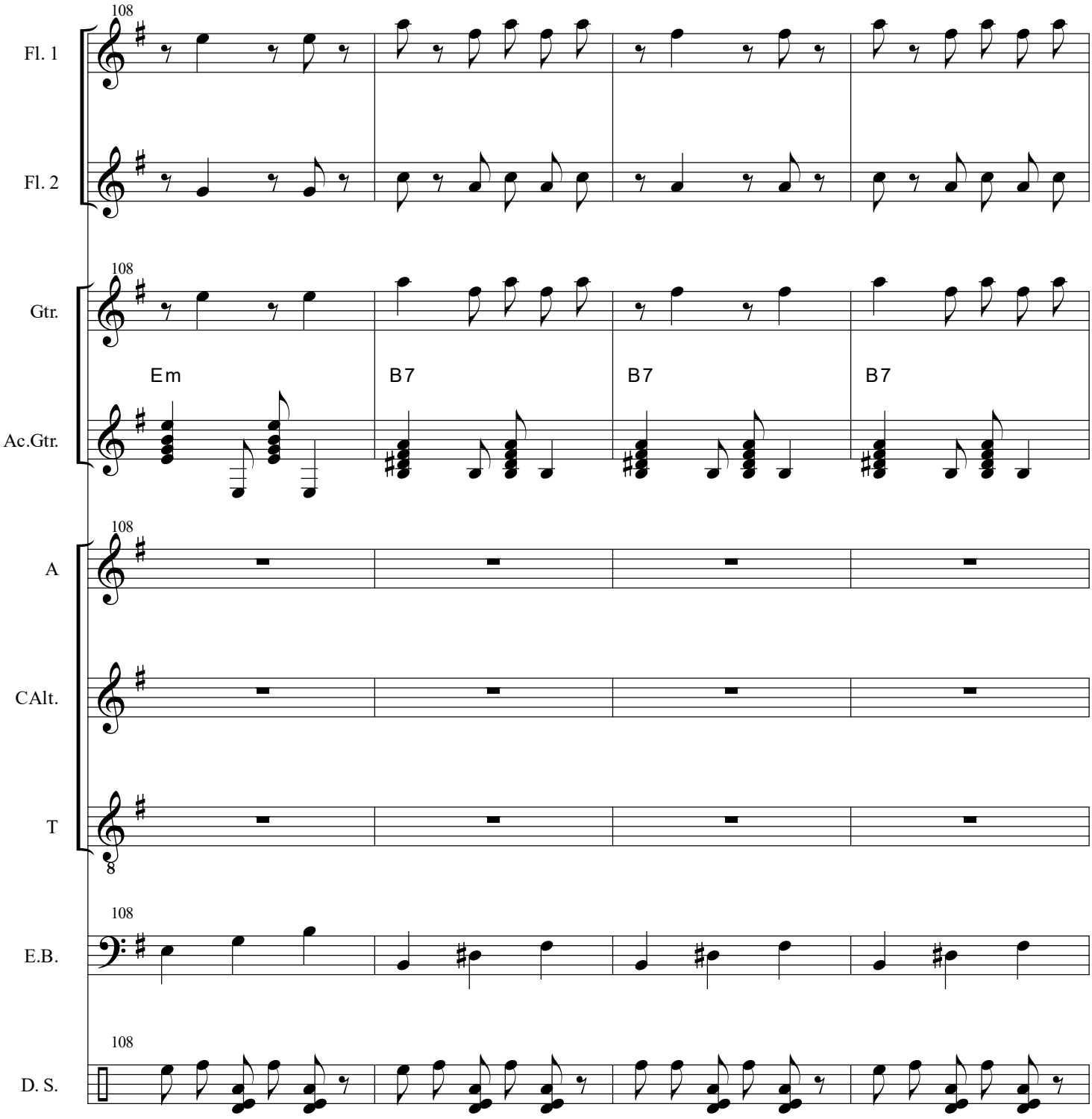

88
Fl. 1
Fl. 2
Gm
88
Gtr.
Gm
Em
Em
Ac.Gtr.
88
A
pe
CAlt.
za
pe
T
pe
88
E.B.
88
D. S.

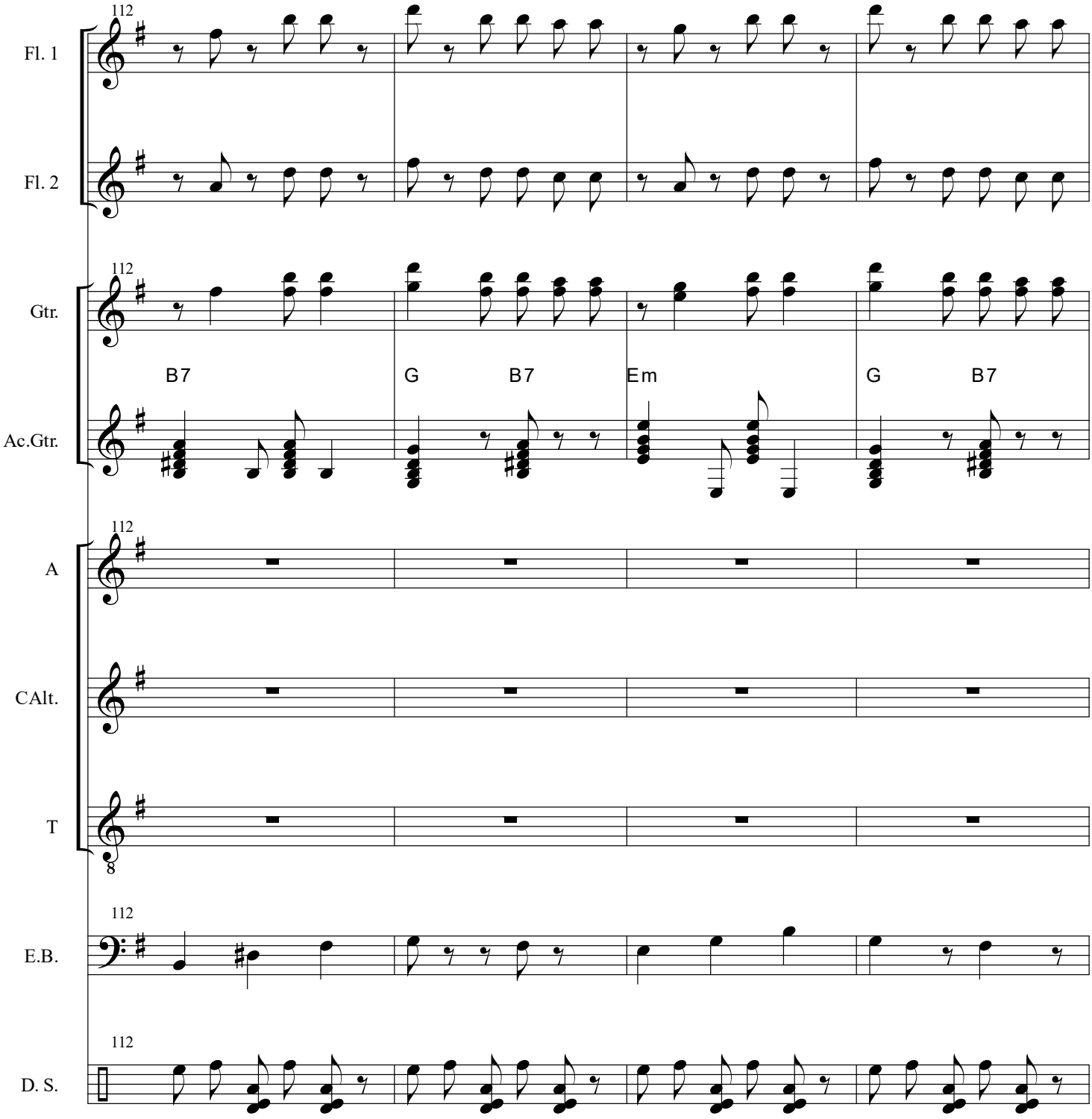

92
Fl. 1
Fl. 2
92
Gtr.
B7
Ac.Gtr.
92
A
CAlt.
T
8
92
E.B.
92
D. S.

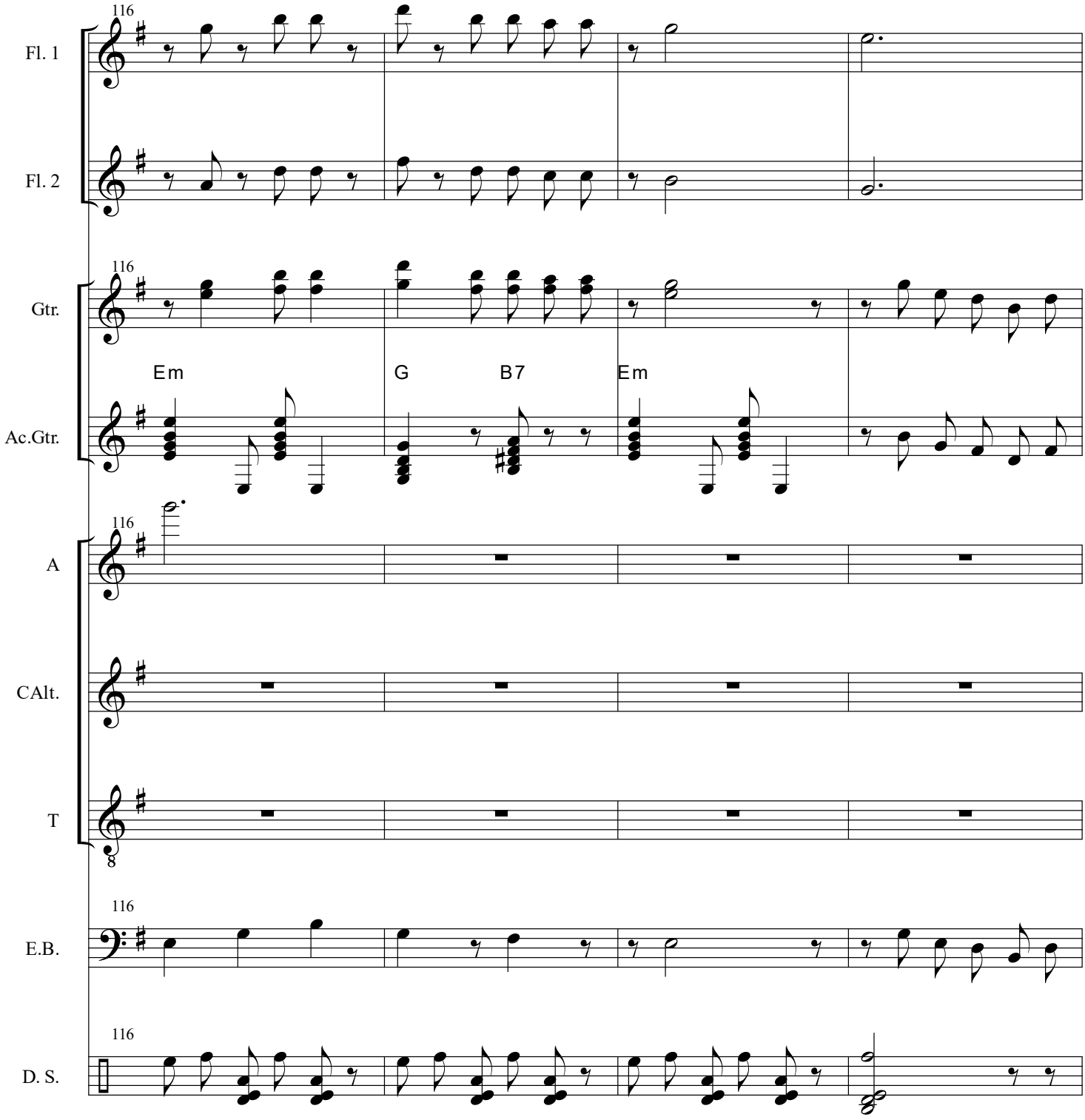

96
Fl. 1
Fl. 2
96
Gtr.
Em
Em
Ac.Gtr.
96
A
CAlt.
T
8
96
E.B.
96
D. S.

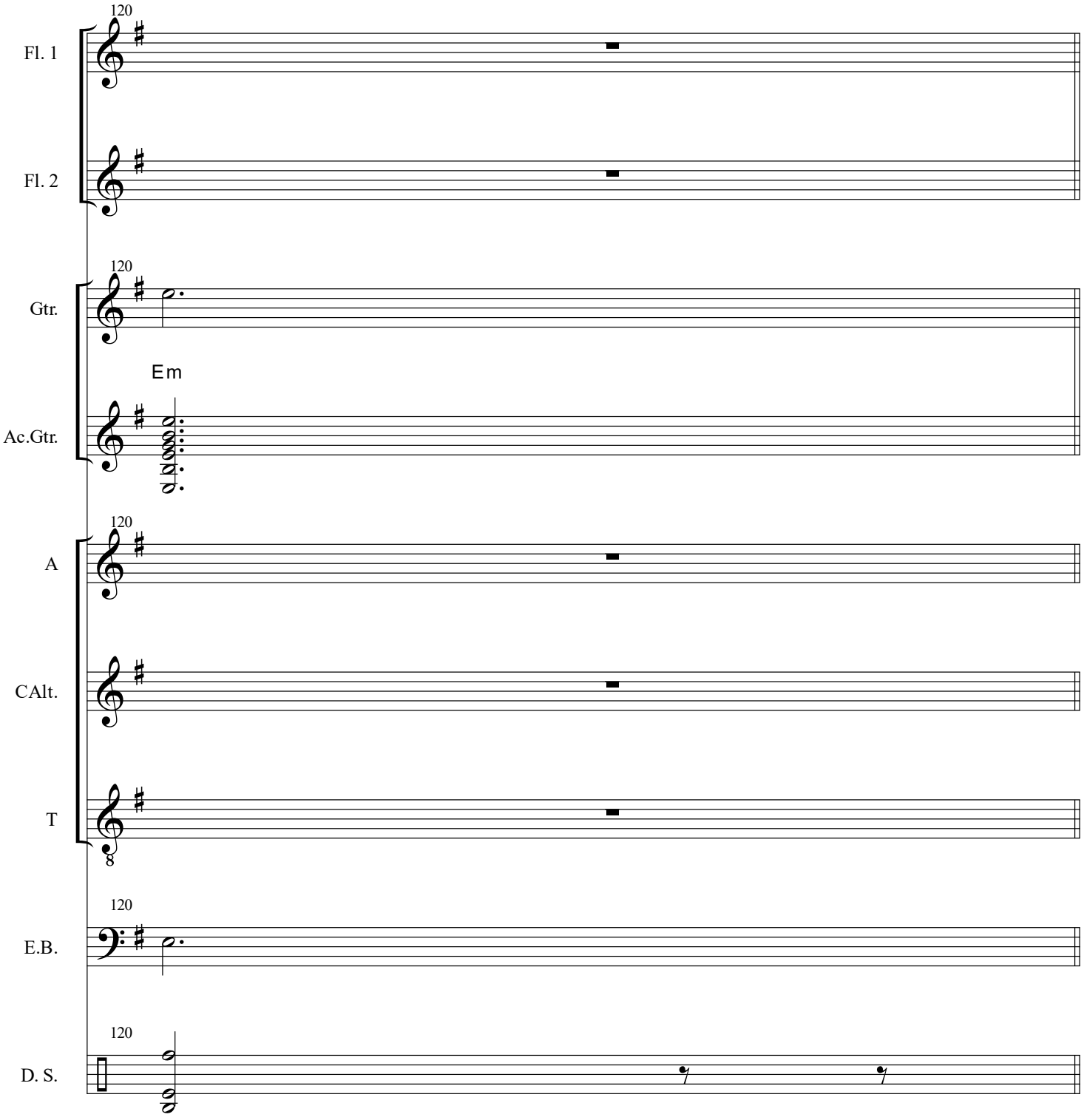

100
Fl. 1
Fl. 2
100
Gtr.
Em
B7
B7
B7
Ac.Gtr.
100
A
CAlt.
T
8
100
E.B.
100
D. S.


104
Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
B7
G
B7
Em
Em
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
E.B.
D. S.


108
Fl. 1
Fl. 2
108
Gtr.
Em
B7
B7
B7
Ac.Gtr.
108
A
CAlt.
T
8
108
E.B.
108
D. S.


112
Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
B7
G
B7
Em
G
B7
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
8
E.B.
D. S.


116
Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Em
G
B7
Em
Ac.Gtr.
A
CAlt.
T
8
E.B.
D. S.


120
Fl. 1
Fl. 2
120
Gtr.
Em
Ac.Gtr.
120
A
CAlt.
T
8
120
E.B.
120
D. S.

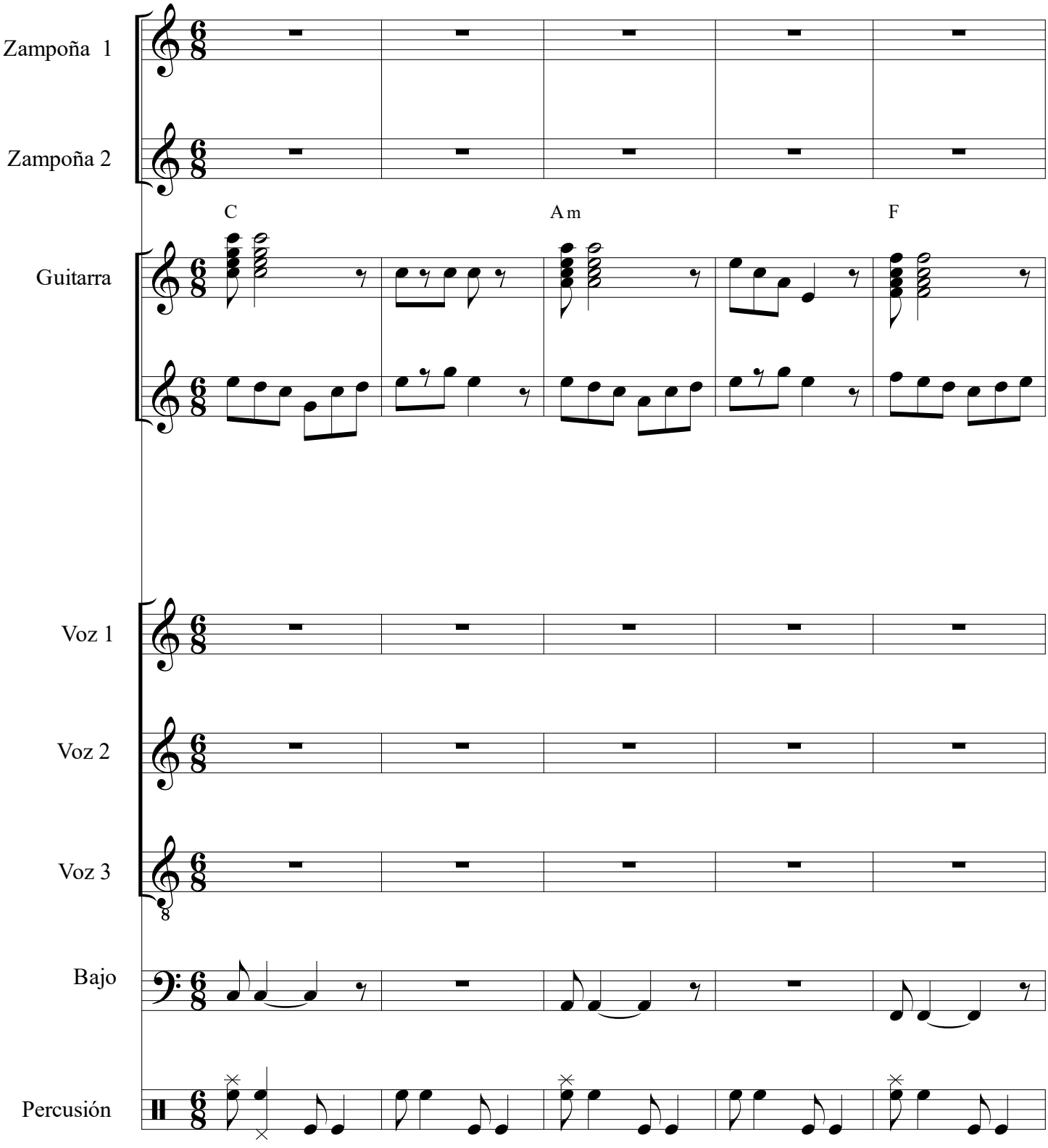
Score

LA SAYA

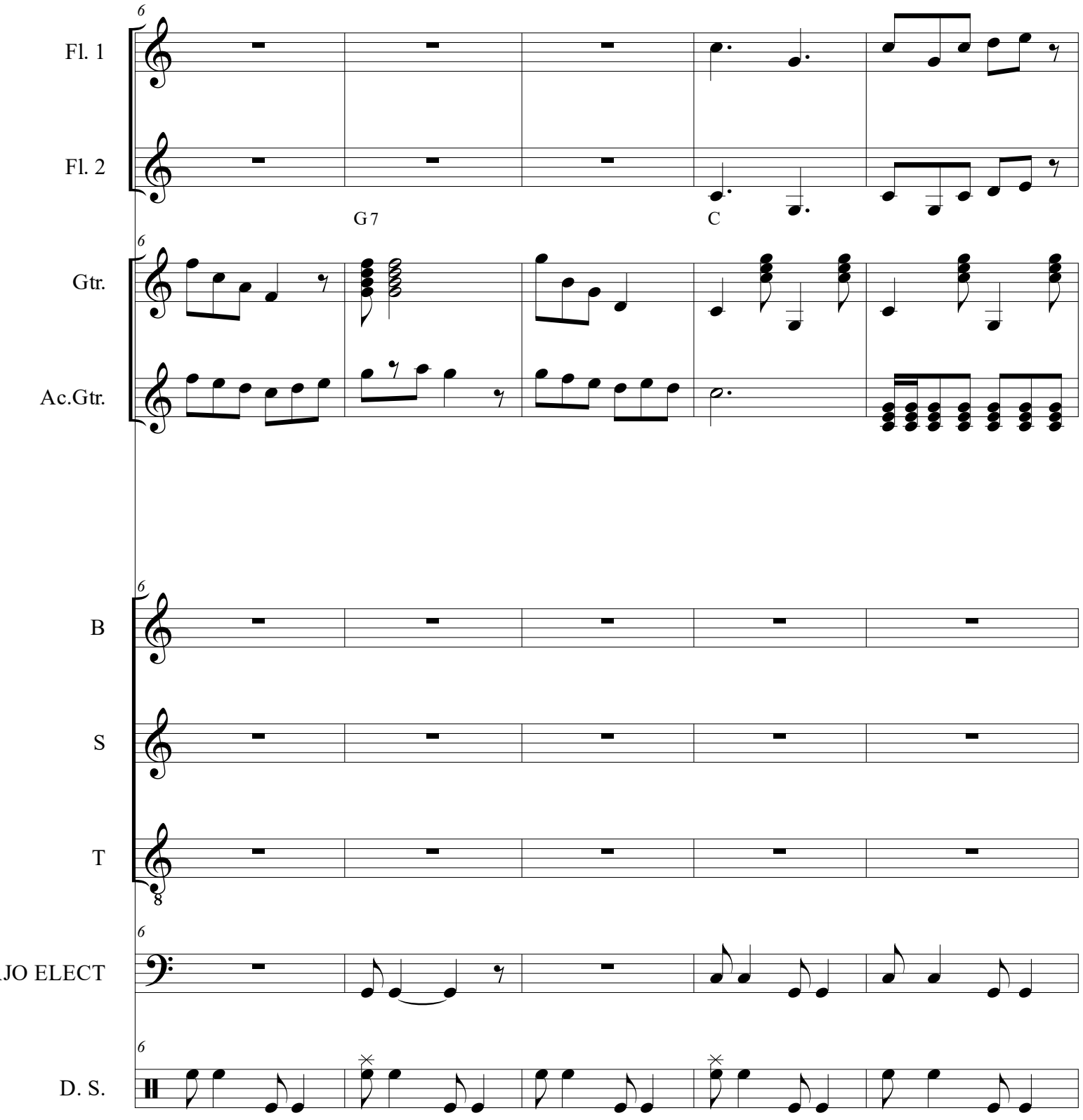
Caporal

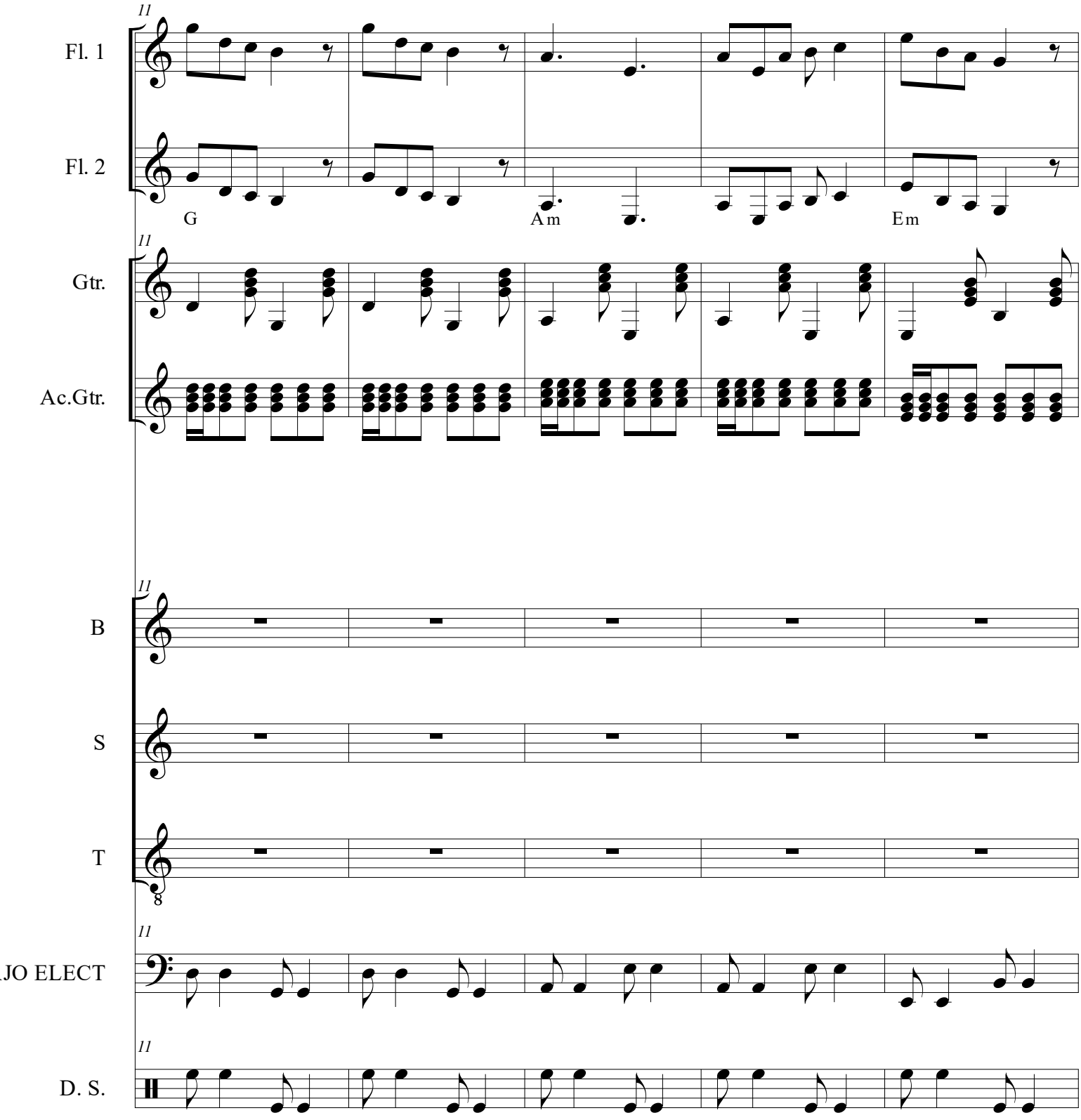
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

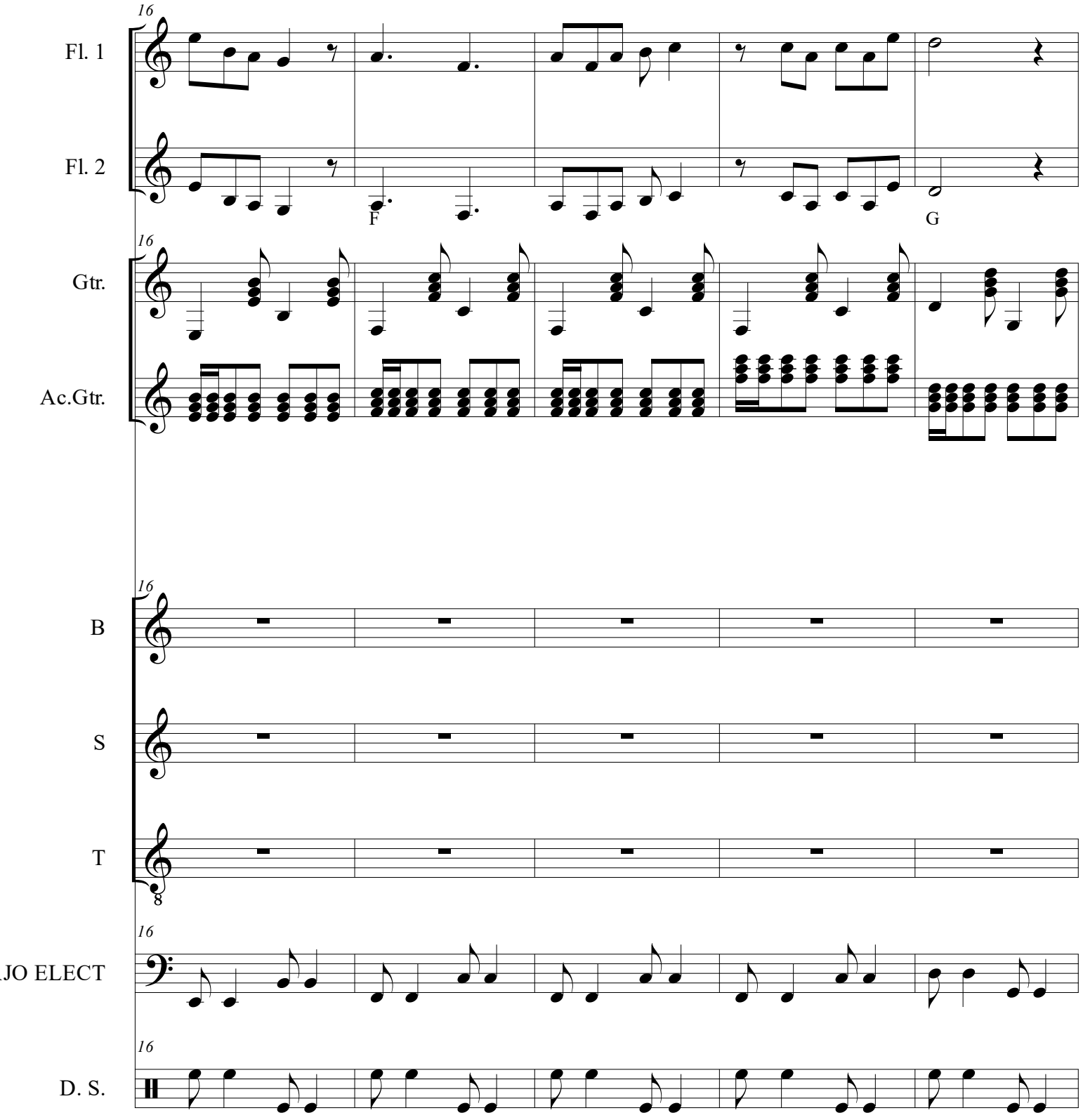
moderado ♩ = 160

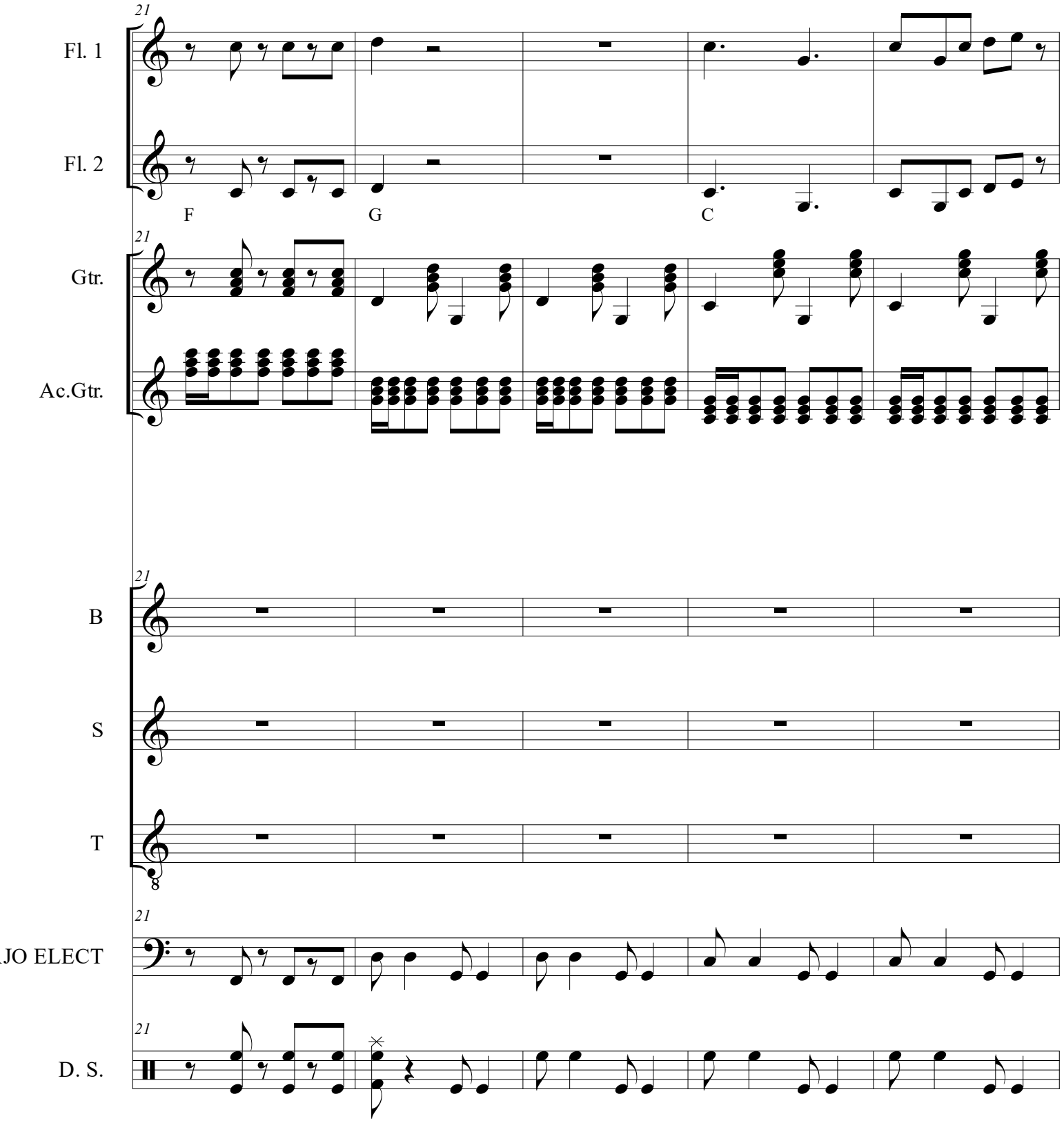


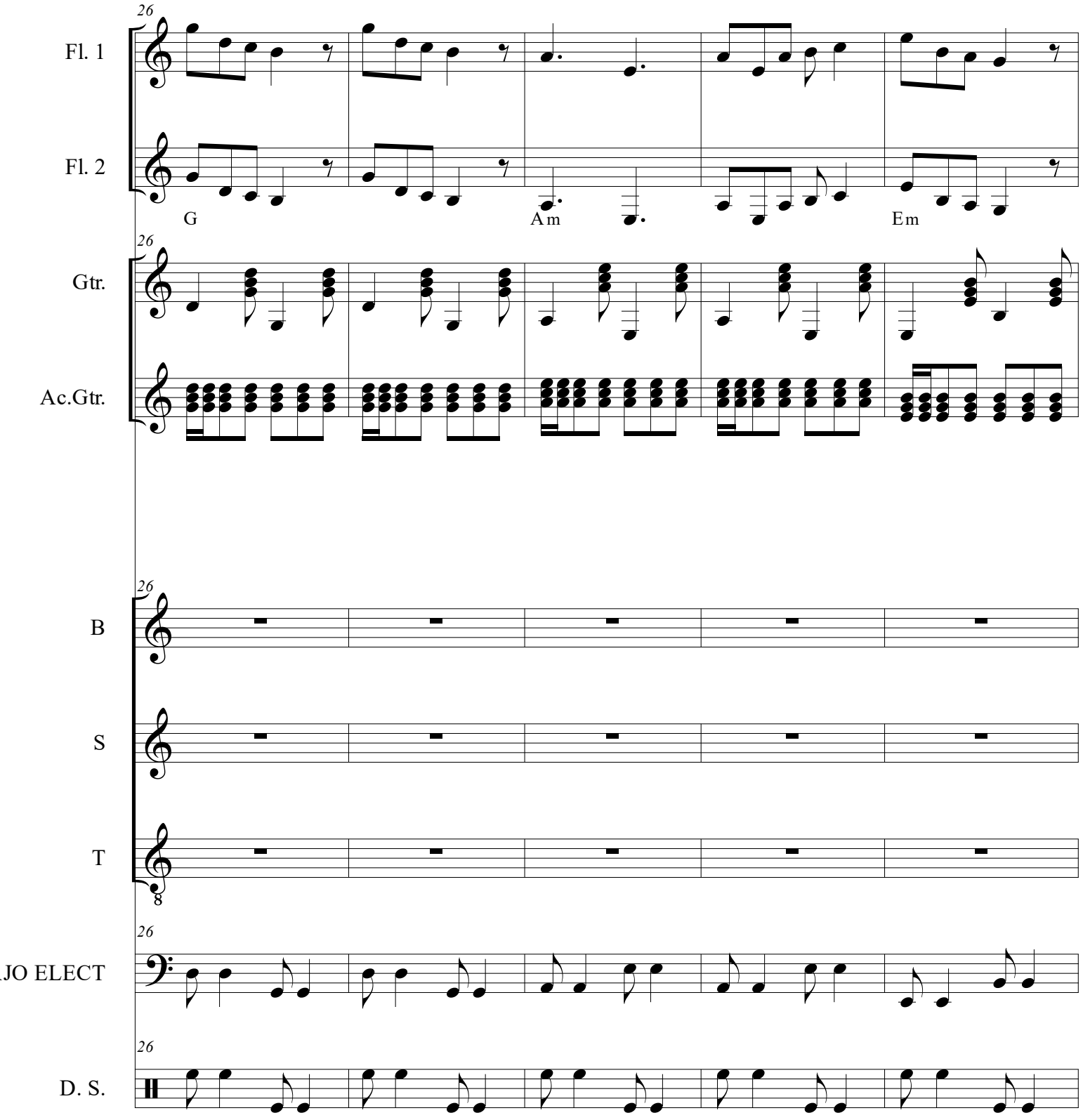
©2018

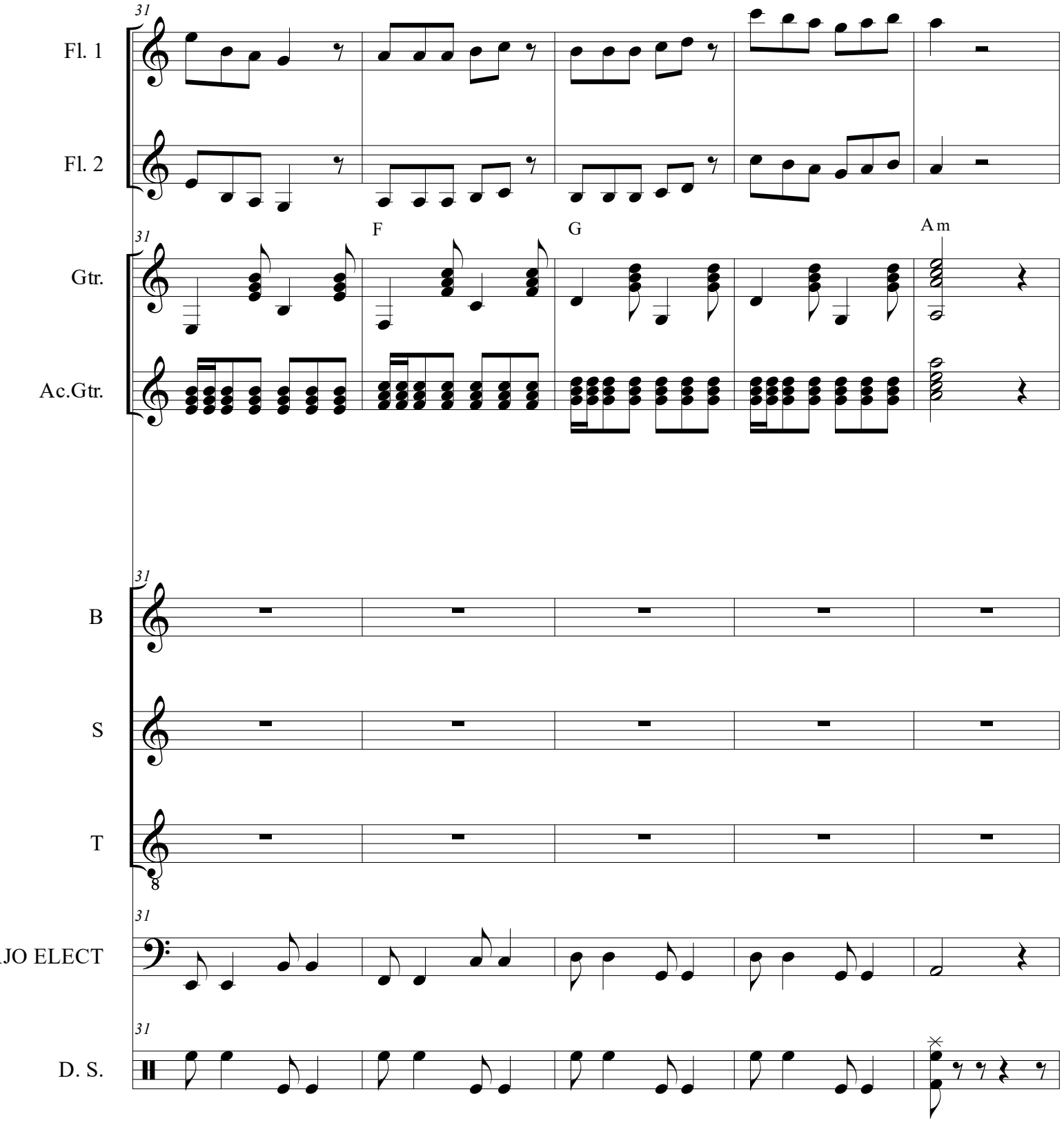

Fl. 1
Fl. 2
G7
C
Gtr.
Ac.Gtr.
B
S
T
JO ELECT
D. S.

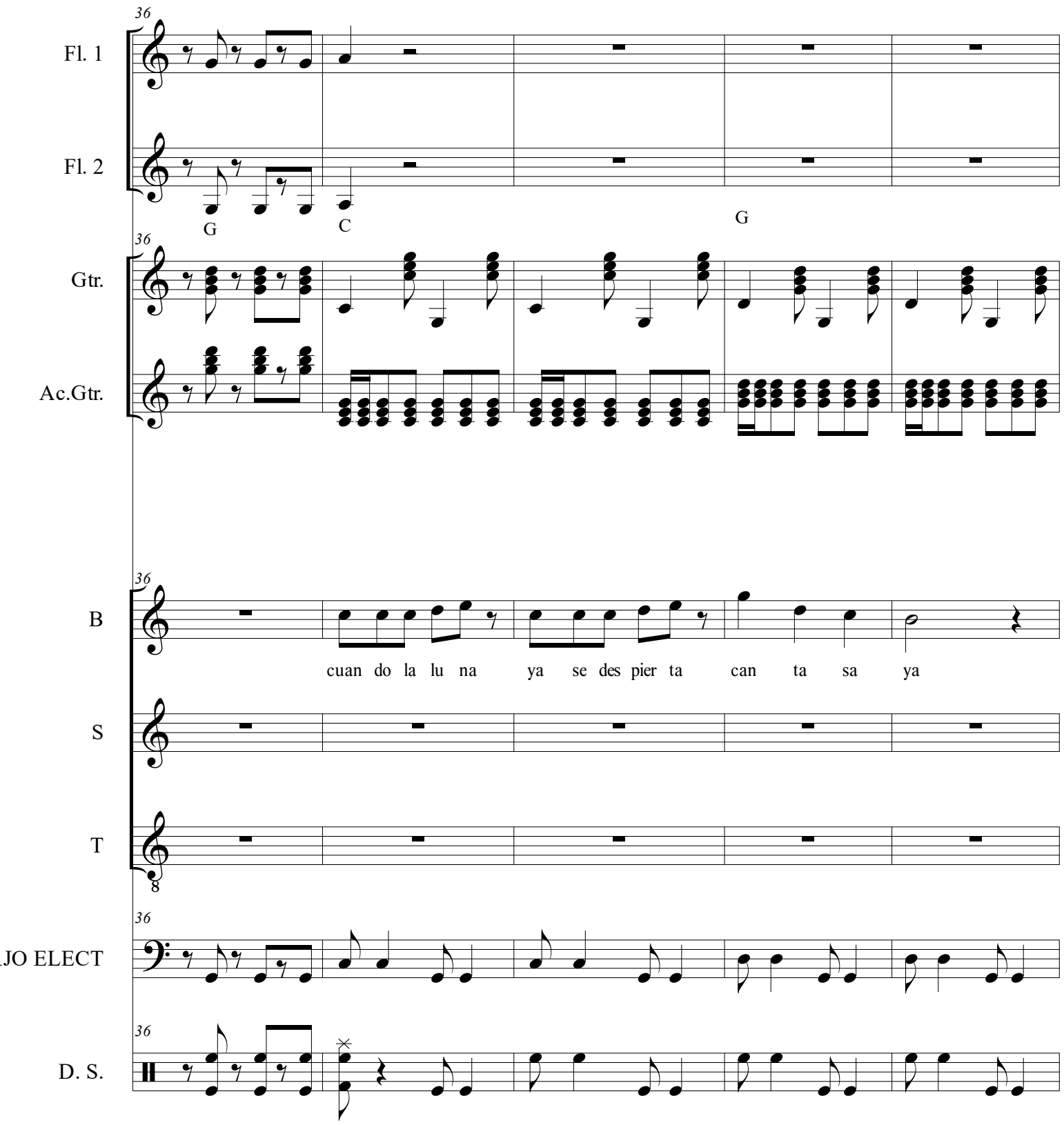

11
Fl. 1
Fl. 2
G
Am
Em
11
Gtr.
Ac.Gtr.
11
B
S
T
8
11
JO ELECT
11
D. S.

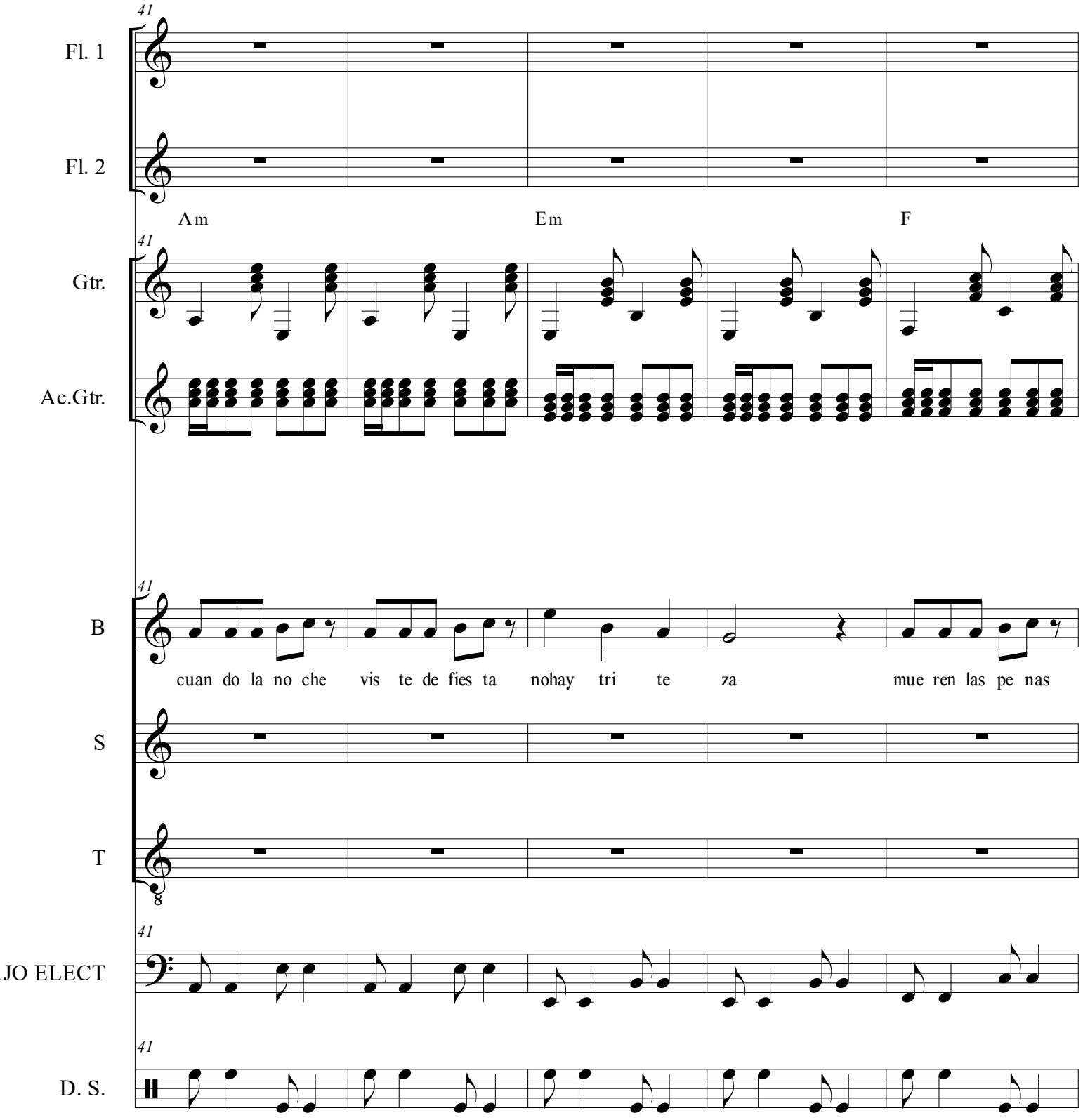

16
Fl. 1
Fl. 2
F
G
16
Gtr.
Ac.Gtr.
16
B
S
T
8
16
JO ELECT
16
D. S.

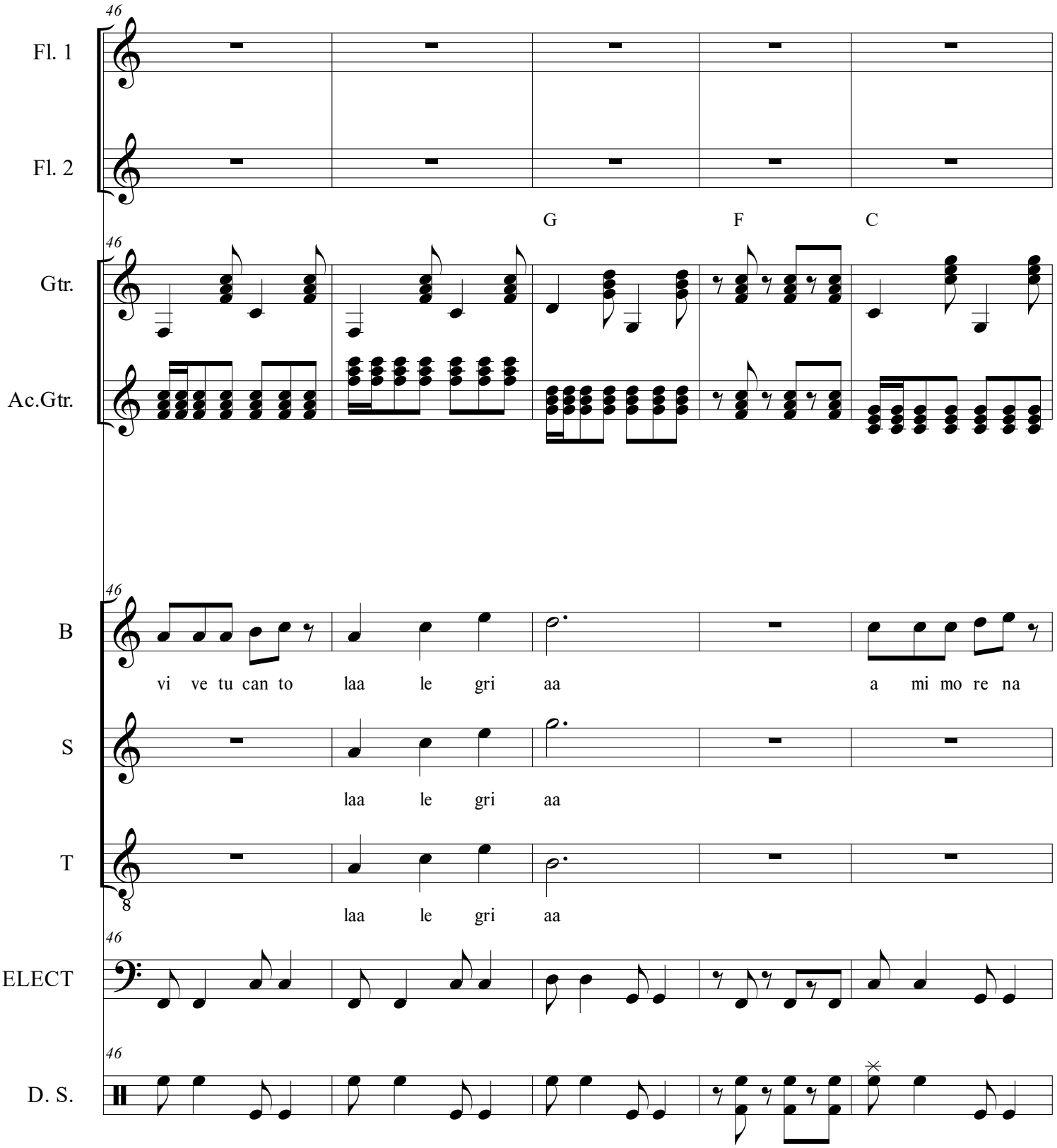

21
Fl. 1
Fl. 2
F
G
C
21
Gtr.
Ac.Gtr.
21
B
S
T
8
21
JO ELECT
21
D. S.

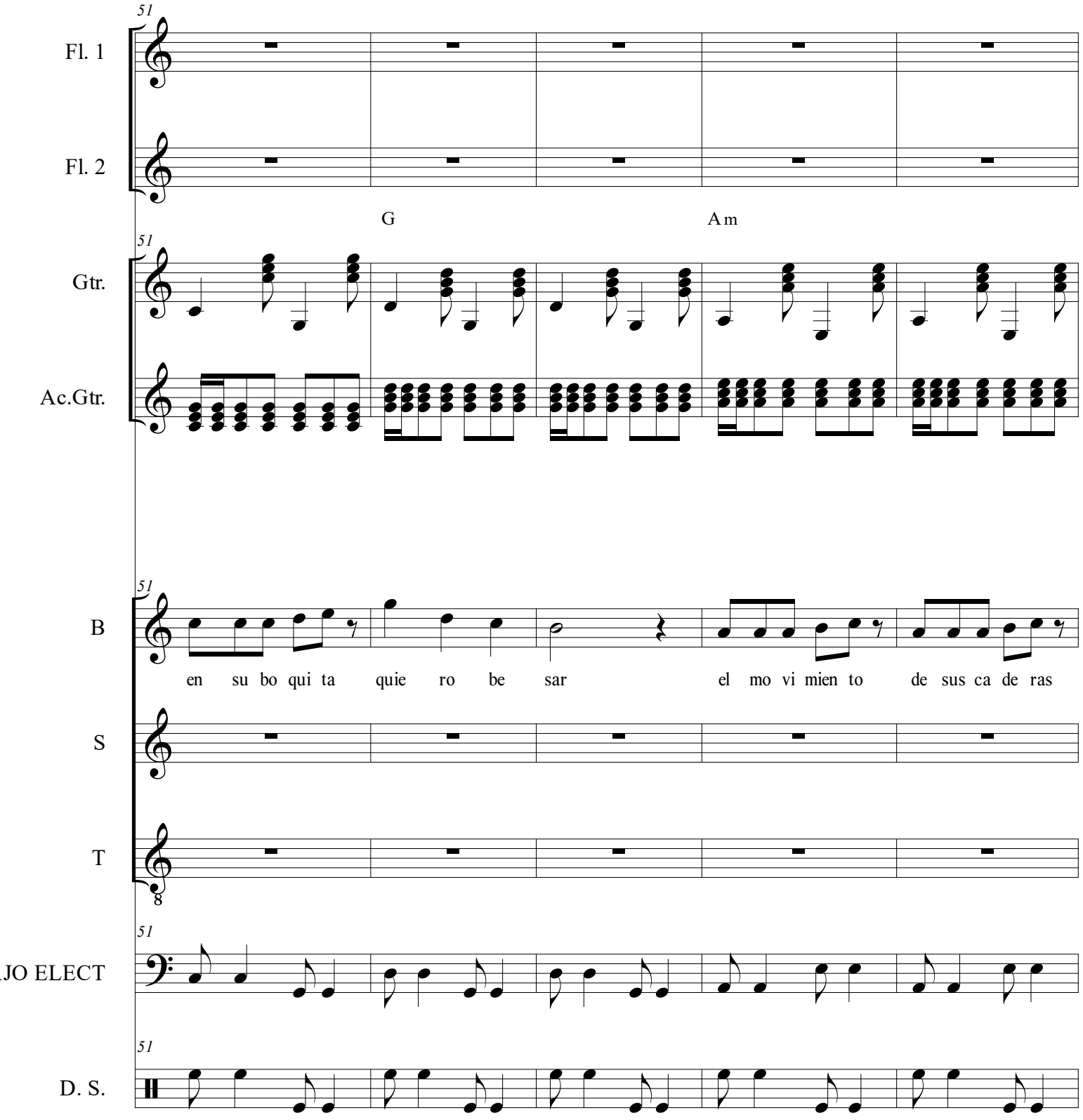

26
Fl. 1
Fl. 2
G
Am
Em
26
Gtr.
Ac.Gtr.
26
B
S
T
8
26
JO ELECT
26
D. S.

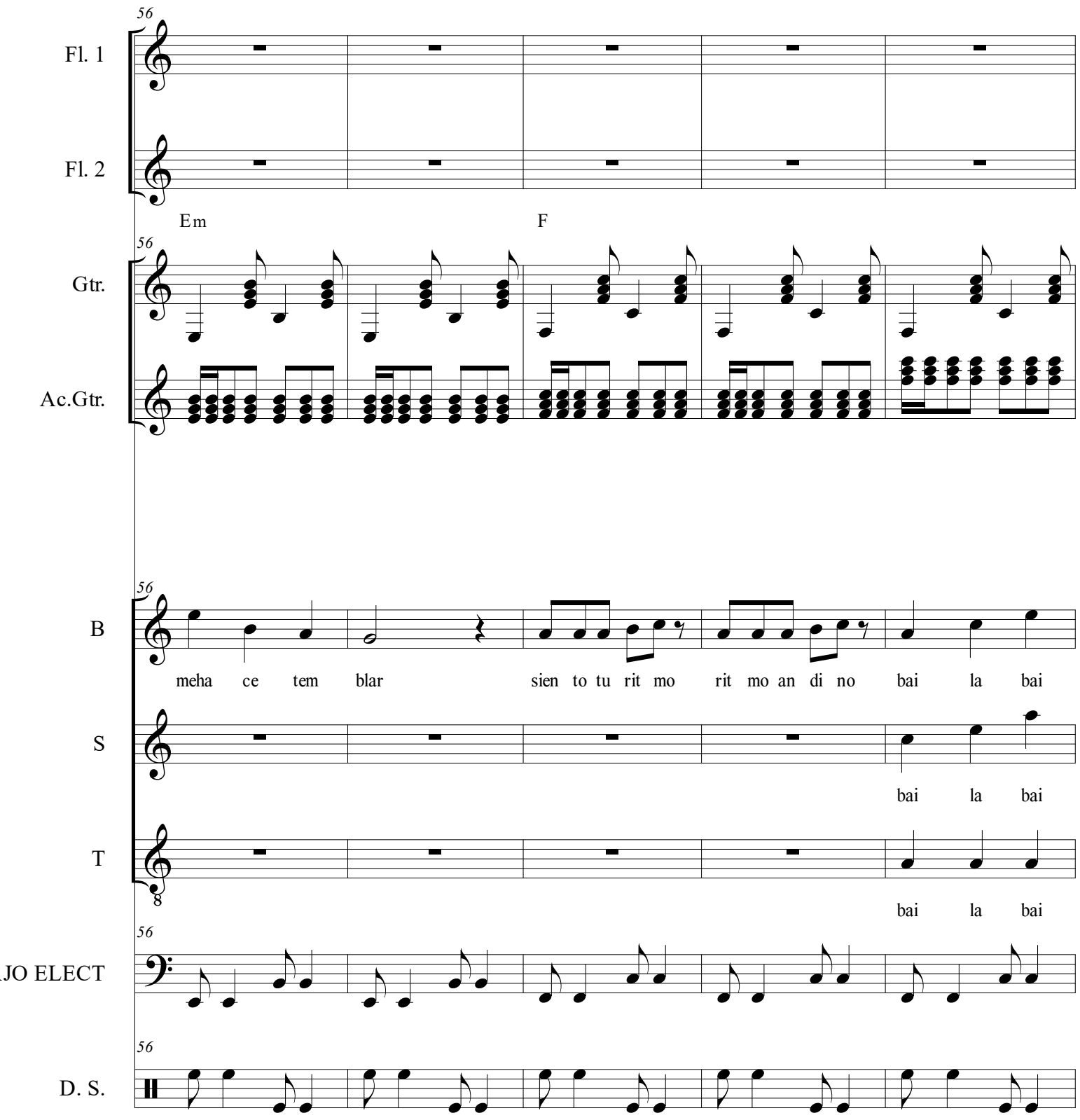

31
Fl. 1
Fl. 2
31
F
G
Am
Gtr.
Ac.Gtr.
31
B
S
T
8
31
JO ELECT
31
D. S.

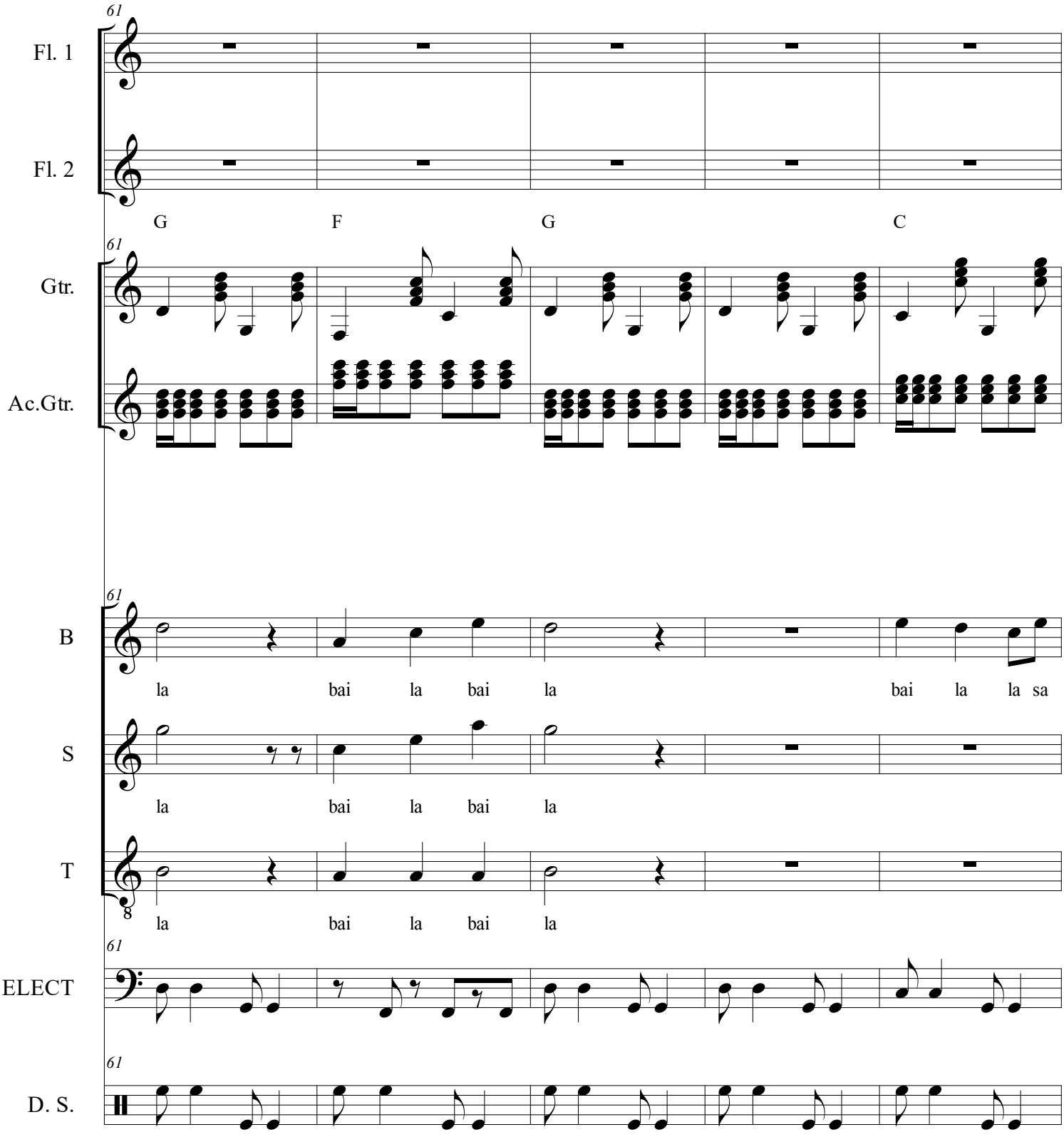

36
Fl. 1
Fl. 2
G
C
G
36
Gtr.
Ac.Gtr.
36
B
cuan do la lu na ya se des pier ta can ta sa ya
S
T
8
36
JO ELECT
36
D. S.

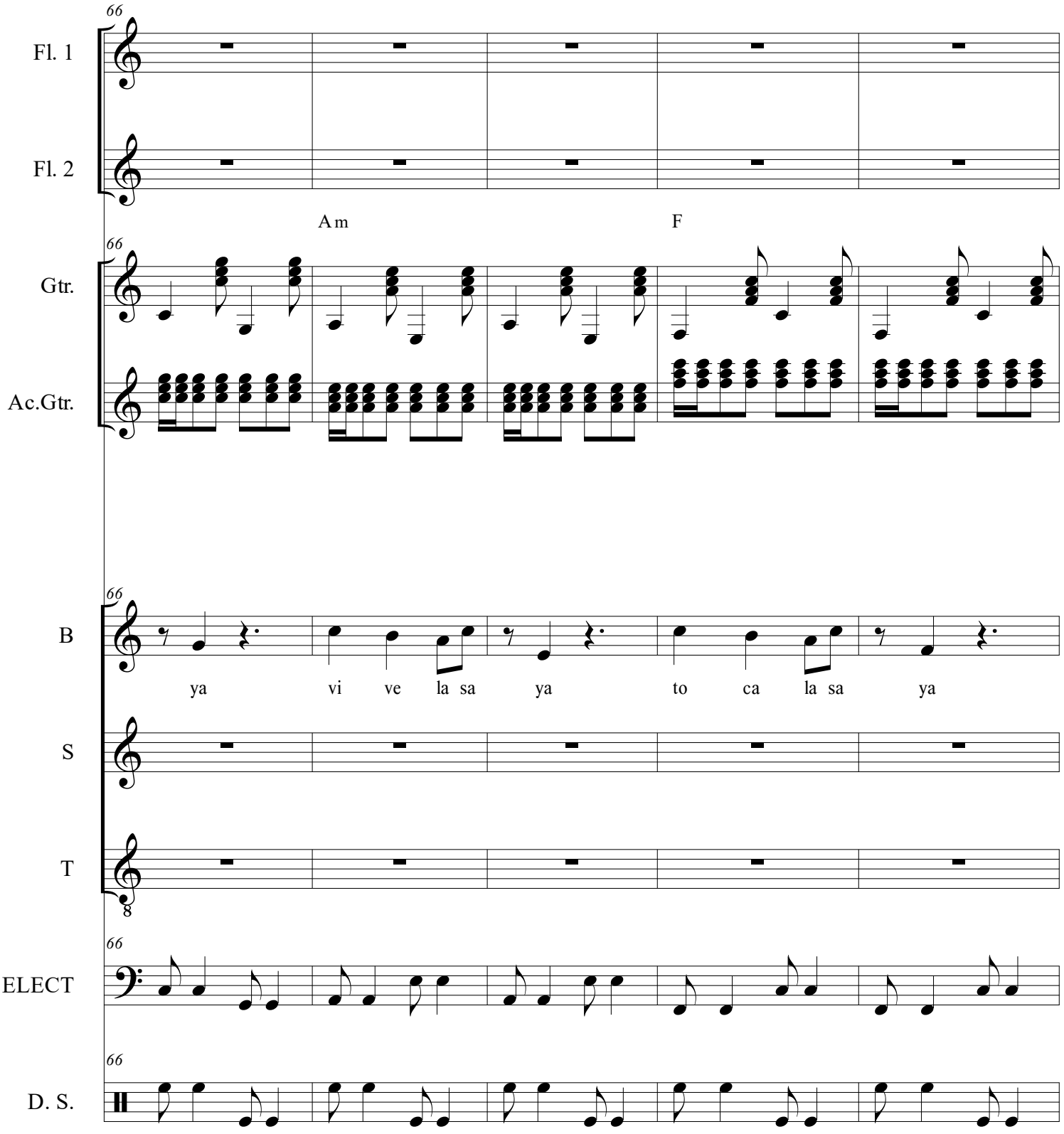

41
Fl. 1
Fl. 2
Am
Em
F
41
Gtr.
Ac.Gtr.
41
B
cuan do la no che vis te de fies ta nohay tri te za mue ren las pe nas
S
T
8
41
JO ELECT
41
D. S.

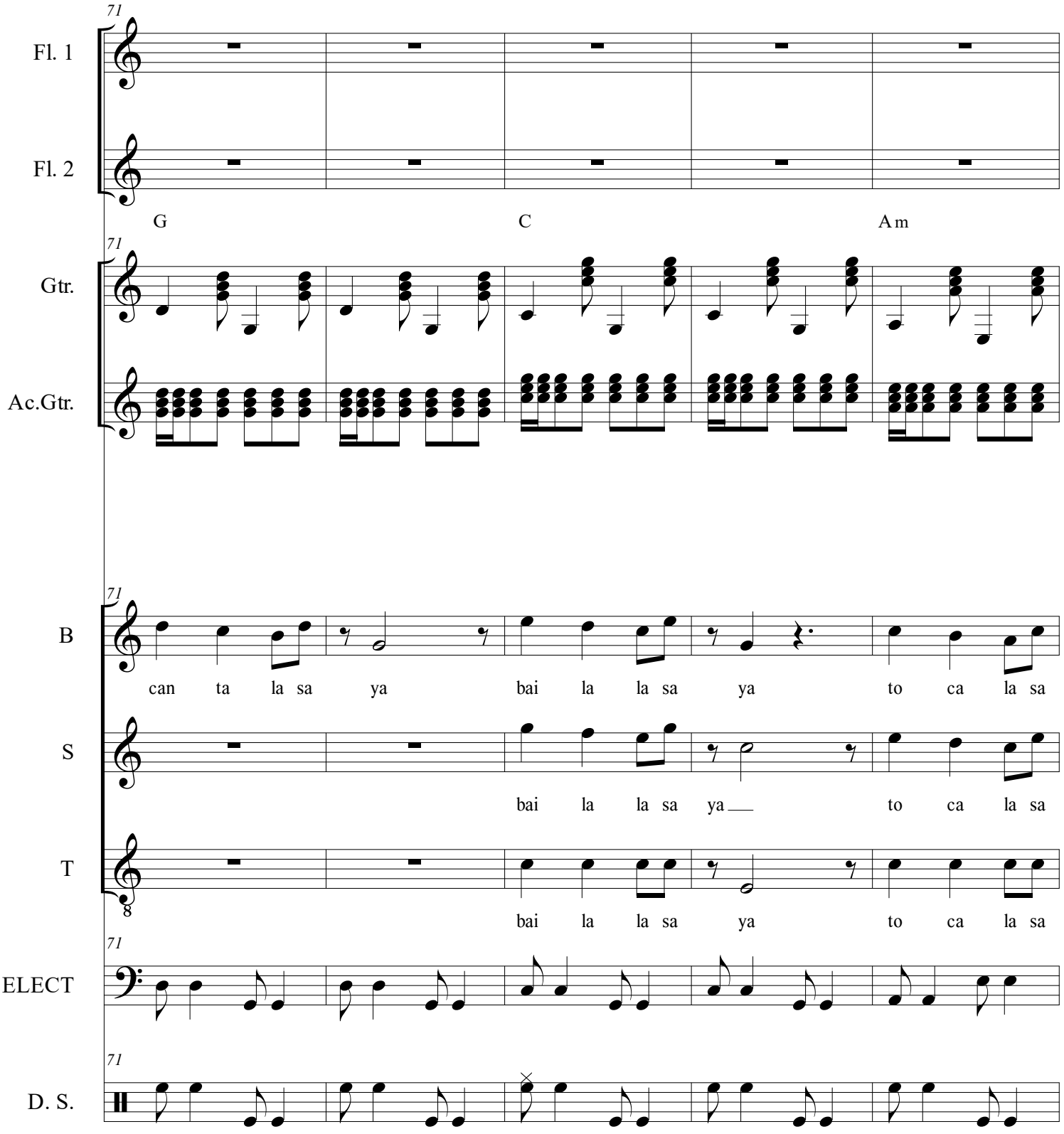

46
Fl. 1
Fl. 2
G
F
C
46
Gtr.
Ac.Gtr.
46
B
vi ve tu can to laa le gri aa a mi mo re na
S
laa le gri aa
T
laa le gri aa
46
JO ELECT
46
D. S.

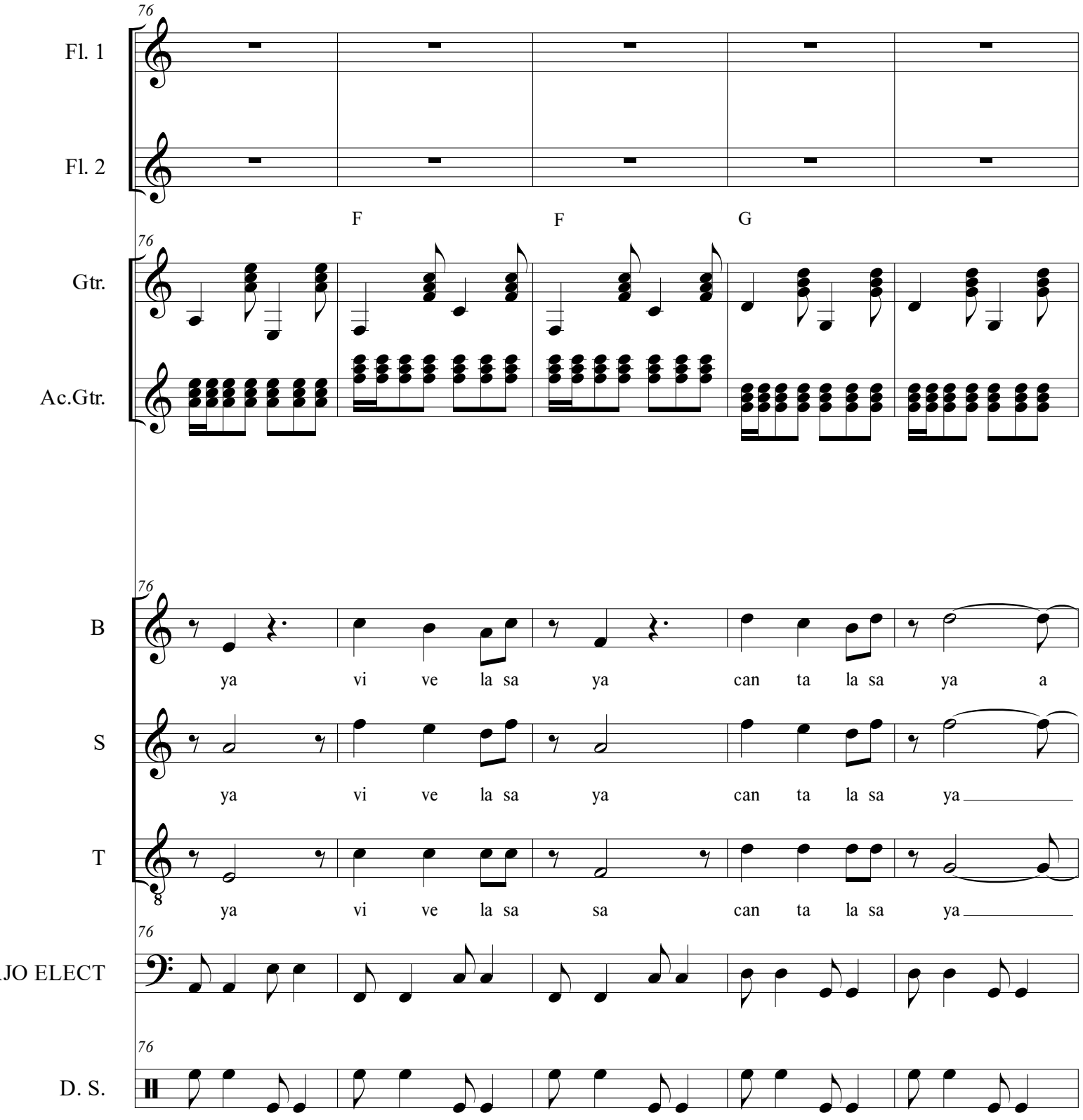

51
Fl. 1
Fl. 2
G
Am
51
Gtr.
Ac.Gtr.
51
B
en su bo qui ta quie ro be sar el mo vi mien to de sus ca de ras
S
T
8
51
JO ELECT
51
D. S.

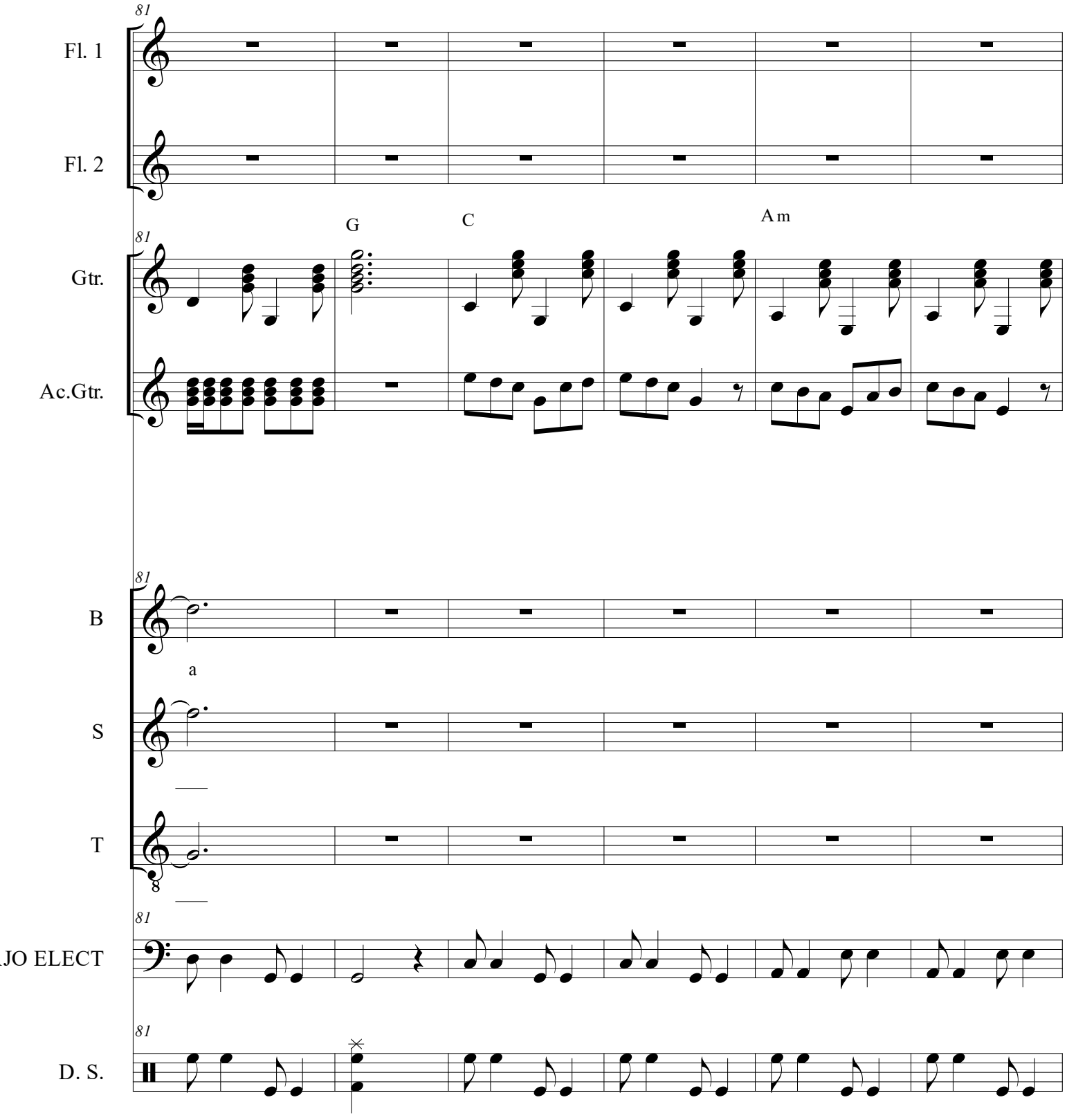

56
Fl. 1
Fl. 2
Em
F
56
Gtr.
Ac.Gtr.
56
B
meha ce tem blar sien to tu rit mo rit mo an di no bai la bai
S
bai la bai
T
8
bai la bai
56
JO ELECT
56
D. S.

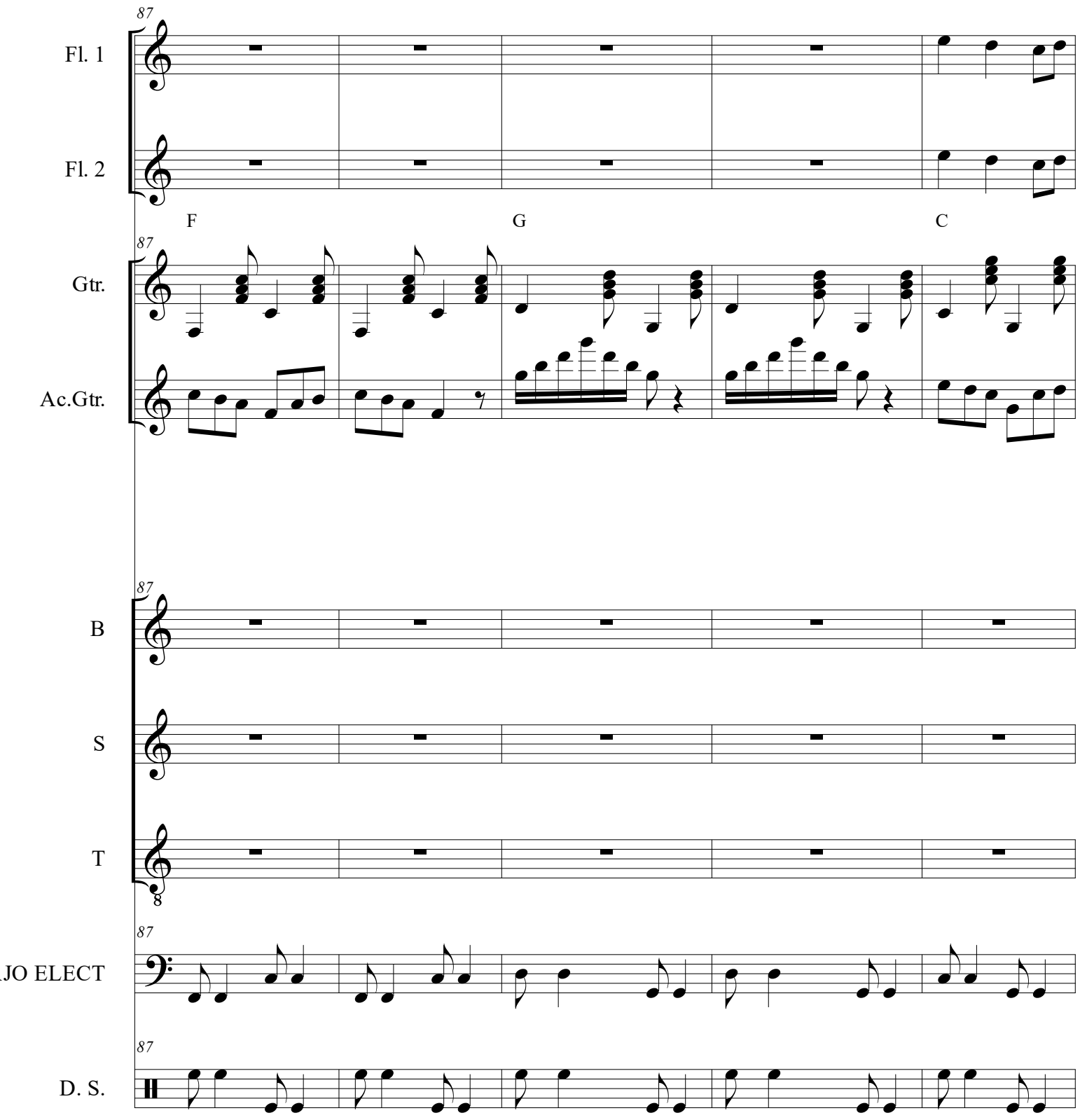

61
Fl. 1
Fl. 2
G F G C
61
Gtr.
Ac.Gtr.
61
B
la bai la bai la bai la la sa
S
la bai la bai la
T
la bai la bai la
61
JO ELECT
61
D. S.

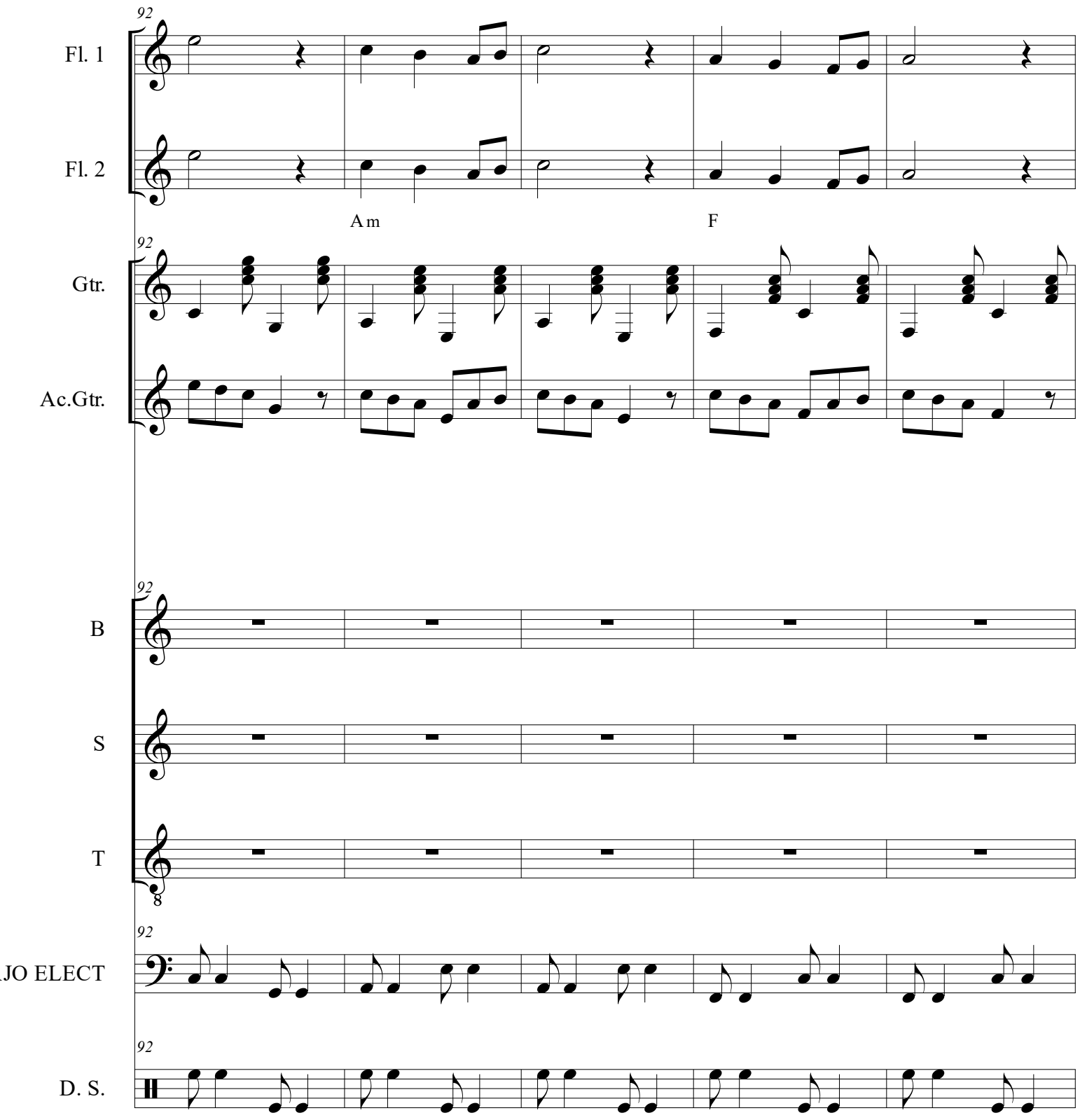

66
Fl. 1
Fl. 2
Am
F
66
Gtr.
Ac.Gtr.
66
B
ya vi ve la sa ya to ca la sa ya
S
T
8
66
JO ELECT
66
D. S.

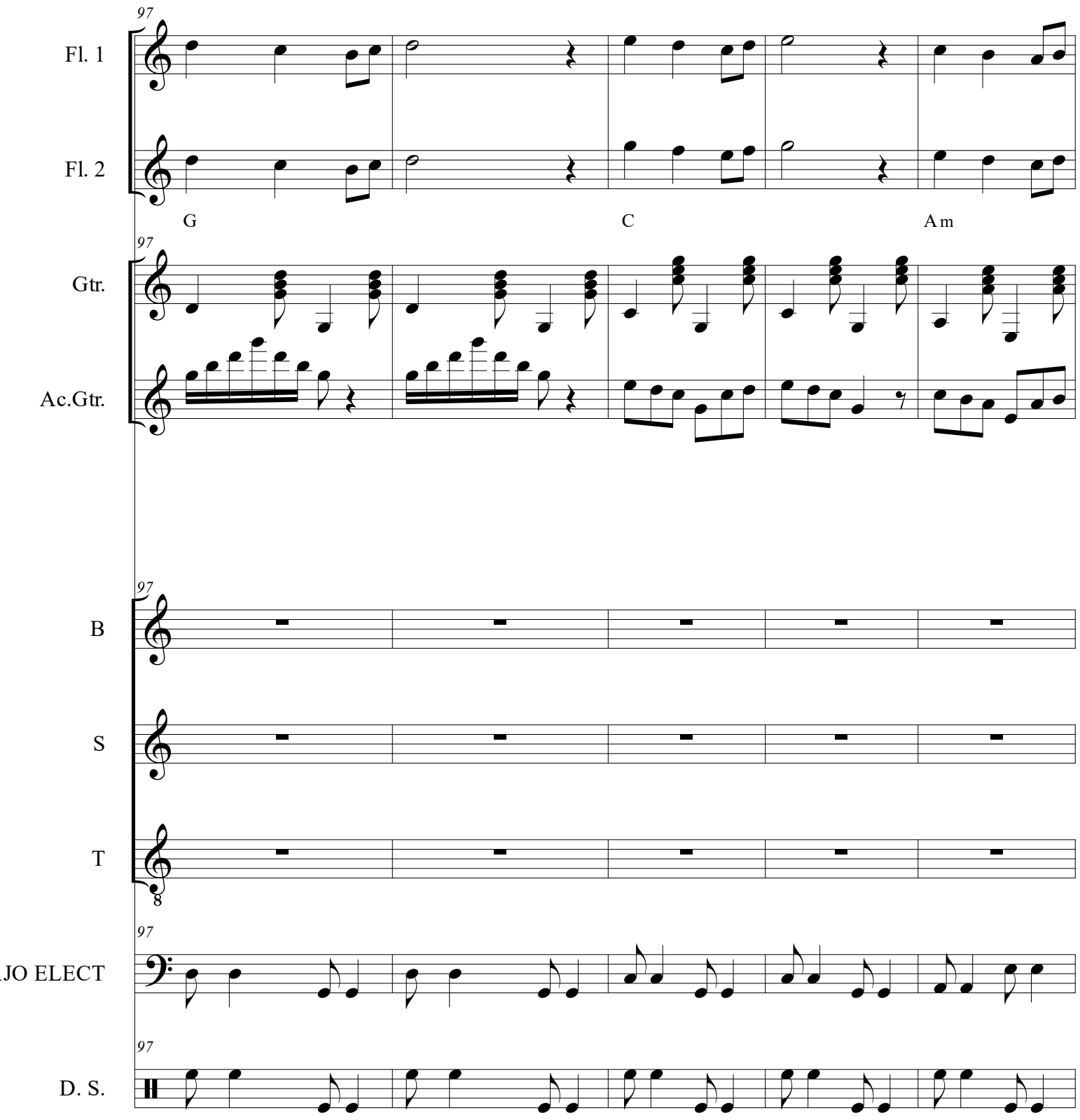

71
Fl. 1
Fl. 2
G
C
Am
71
Gtr.
Ac.Gtr.
71
B
can ta la sa ya bai la la sa ya to ca la sa
S
bai la la sa ya to ca la sa
T
bai la la sa ya to ca la sa
71
JO ELECT
71
D. S.

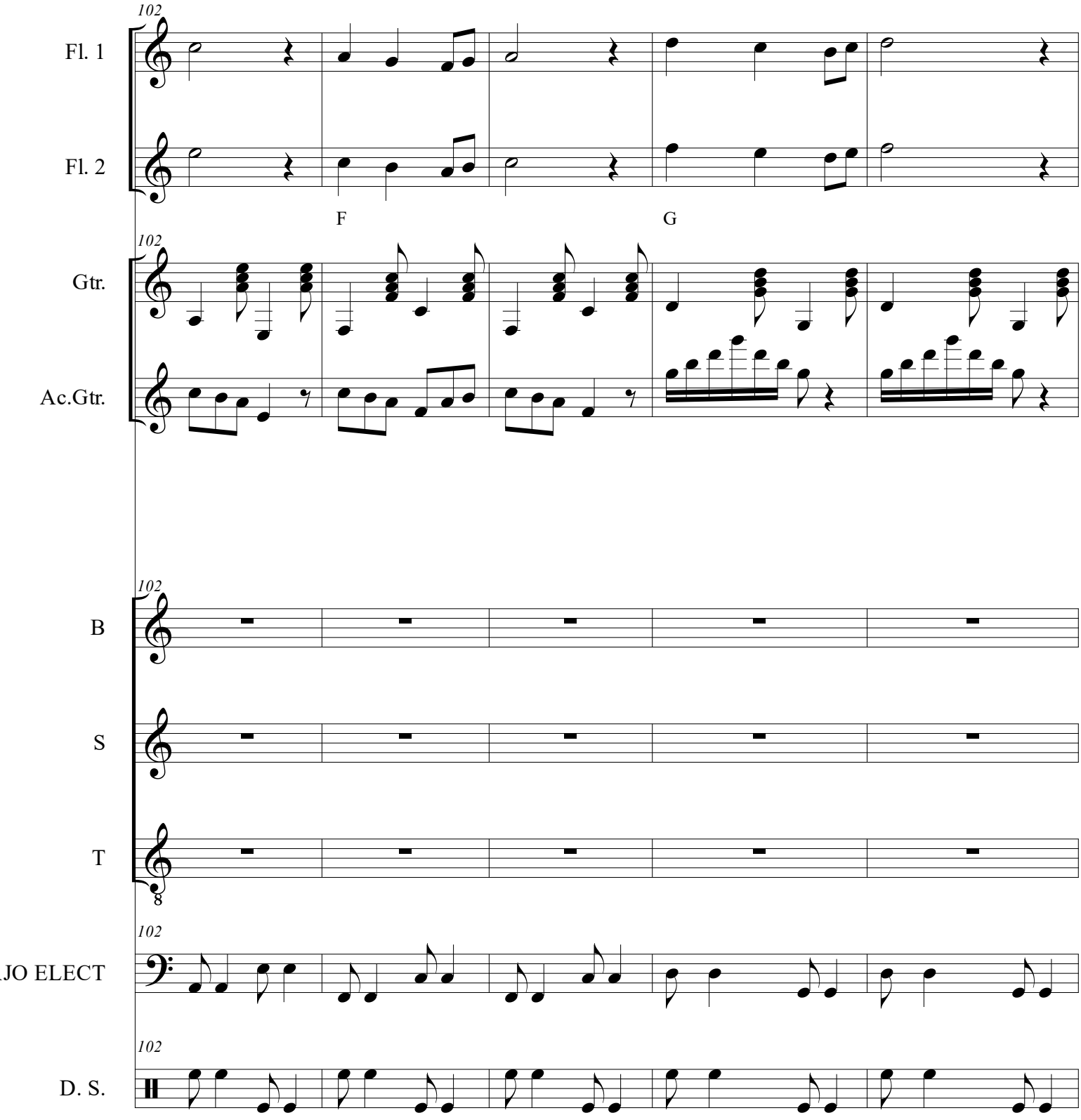

76
Fl. 1
Fl. 2
F
F
G
76
Gtr.
Ac.Gtr.
76
B
ya vi ve la sa ya can ta la sa ya a
S
ya vi ve la sa ya can ta la sa ya
T
8
ya vi ve la sa sa can ta la sa ya
76
JO ELECT
76
D. S.

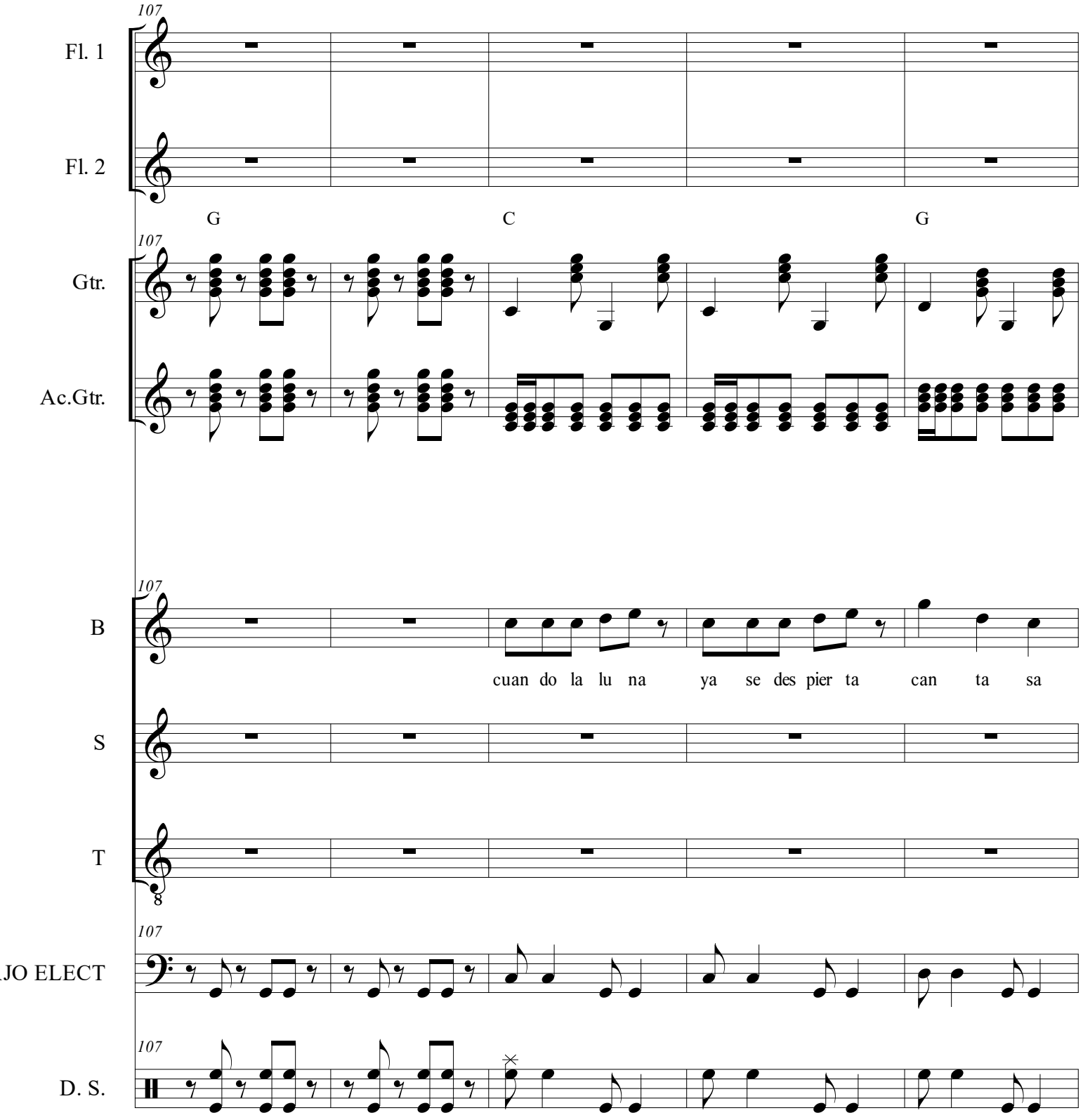

81
Fl. 1
Fl. 2
G
C
Am
81
Gtr.
Ac.Gtr.
81
B
a
S
T
8
81
JO ELECT
81
D. S.

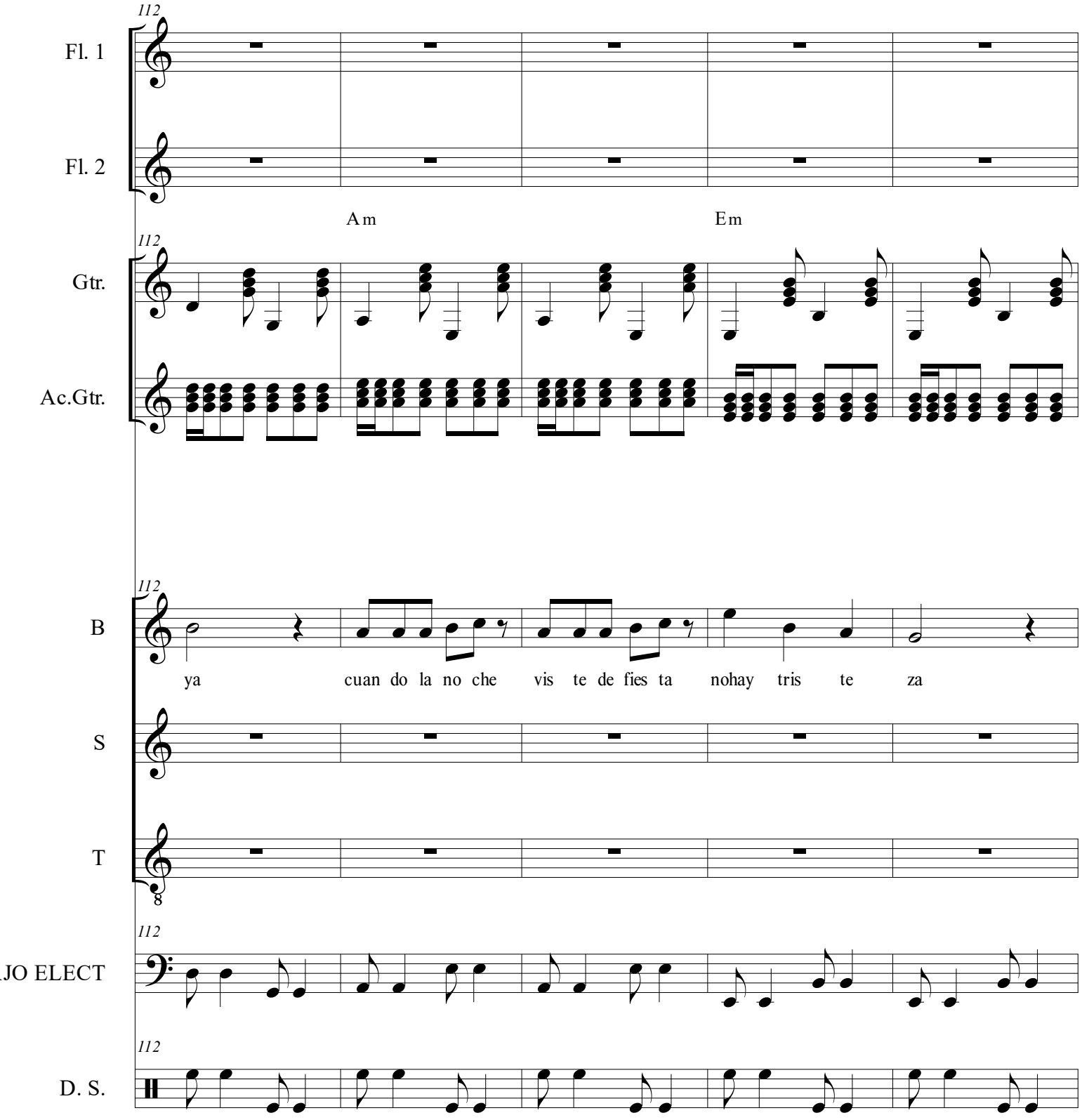

87
Fl. 1
Fl. 2
F
G
C
87
Gtr.
Ac.Gtr.
87
B
S
T
8
87
JO ELECT
87
D. S.

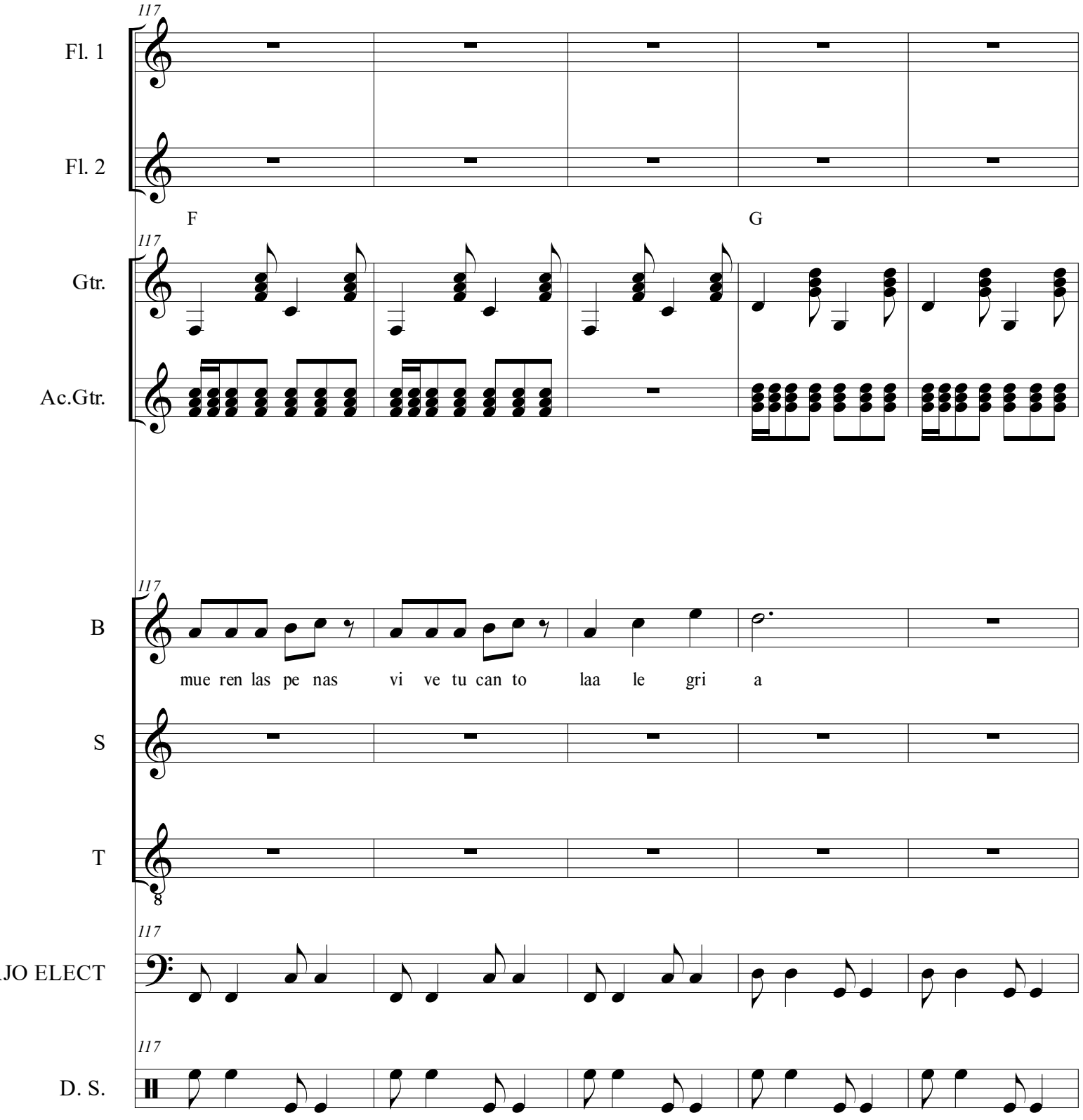

92
Fl. 1
Fl. 2
Am
F
92
Gtr.
Ac.Gtr.
92
B
S
T
8
92
JO ELECT
92
D. S.

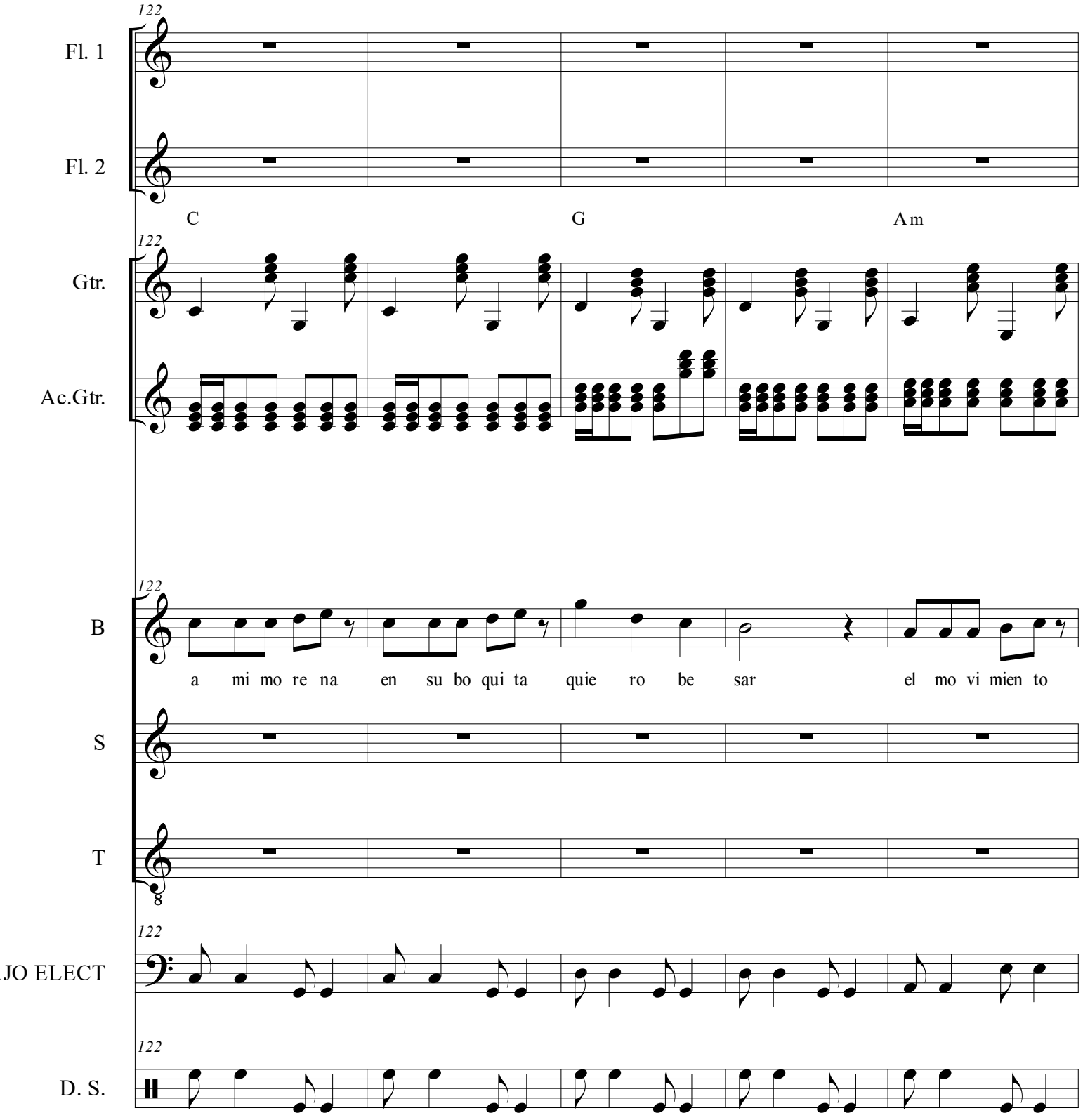

97
Fl. 1
Fl. 2
G
C
Am
97
Gtr.
Ac.Gtr.
97
B
S
T
8
97
JO ELECT
97
D. S.

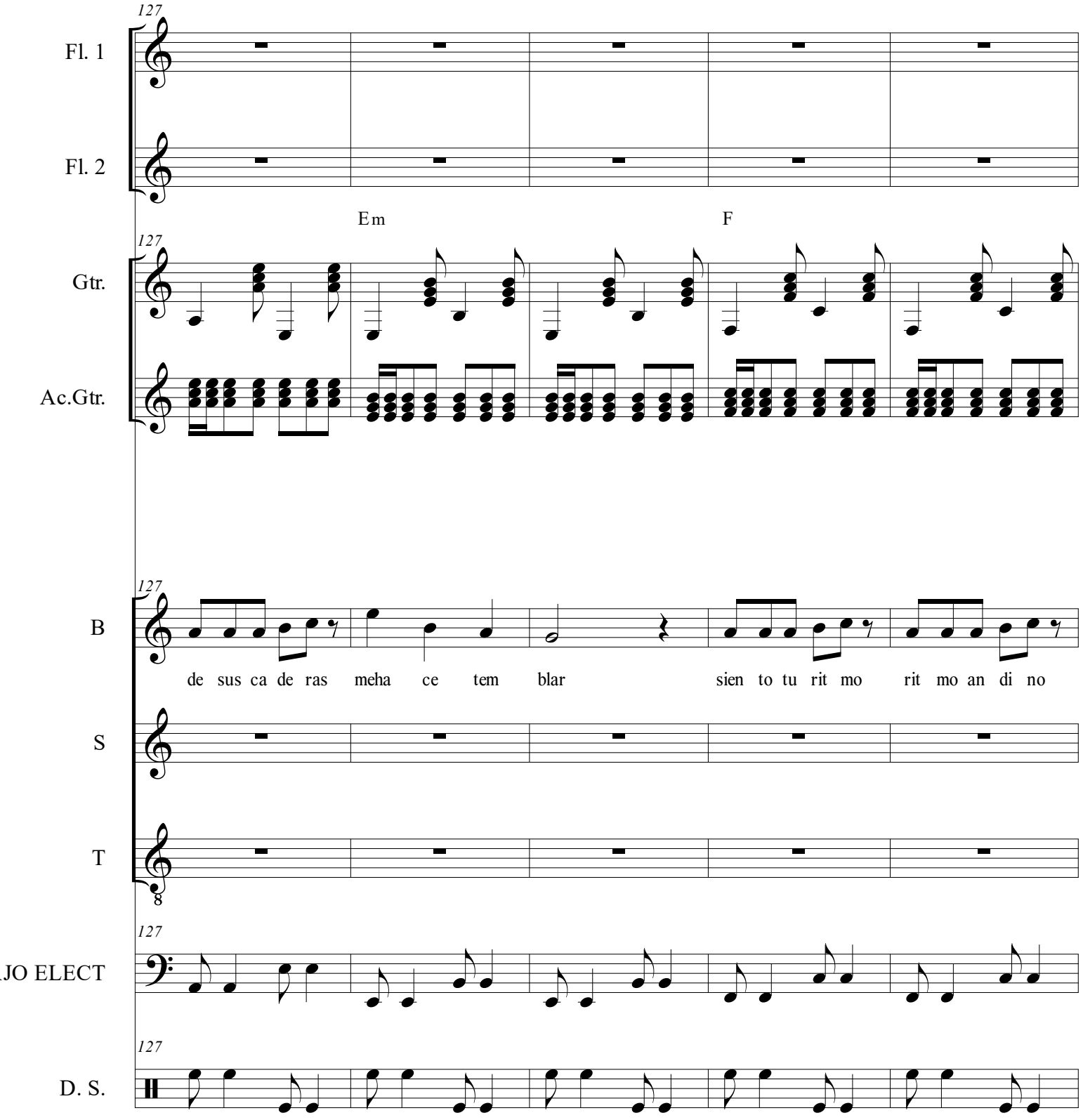

102
Fl. 1
Fl. 2
F
G
102
Gtr.
Ac.Gtr.
102
B
S
T
8
102
JO ELECT
102
D. S.

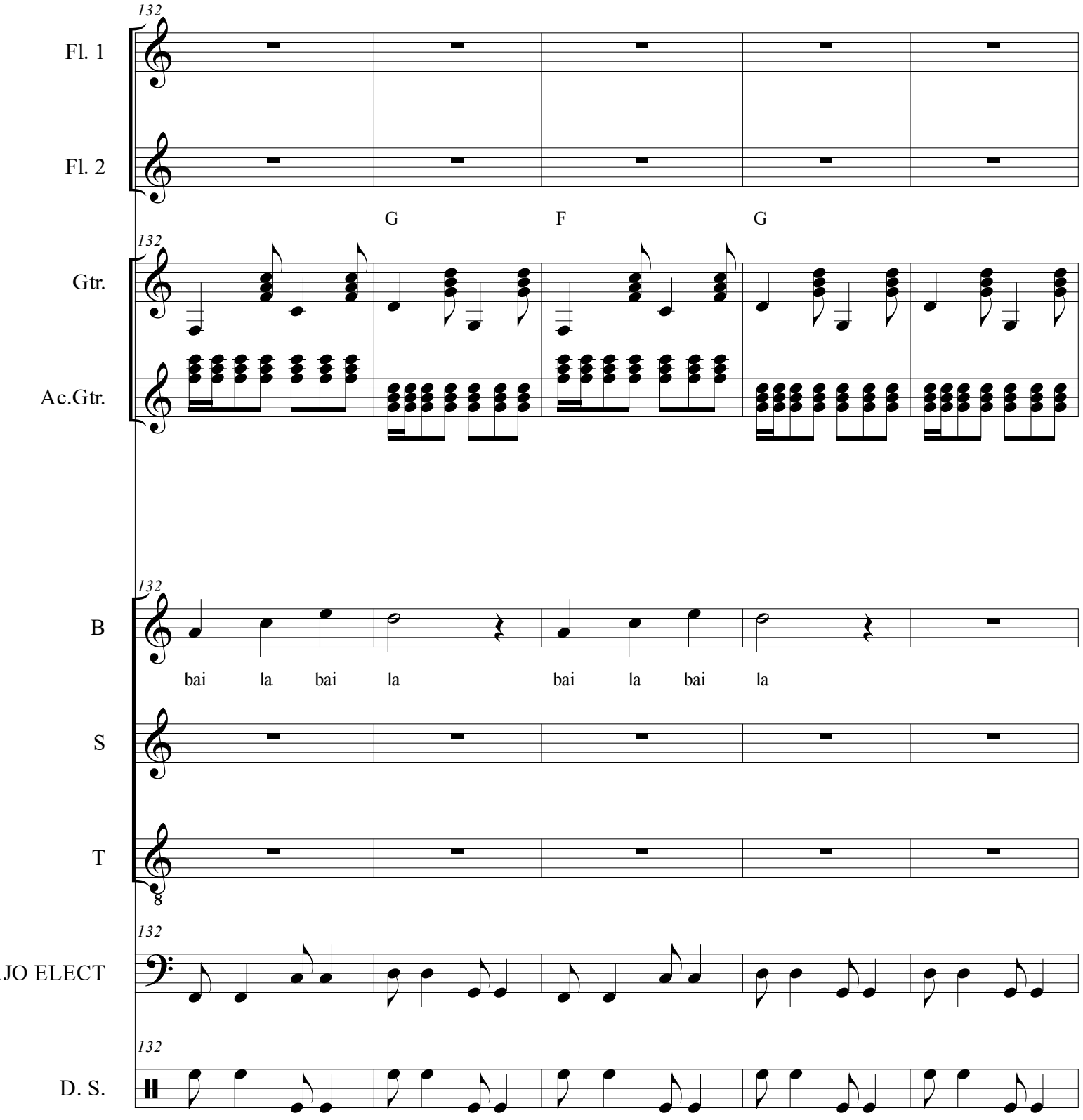

107
Fl. 1
Fl. 2
G
C
G
107
Gtr.
Ac.Gtr.
107
B
cuan do la lu na ya se des pier ta can ta sa
S
T
8
107
JO ELECT
107
D. S.

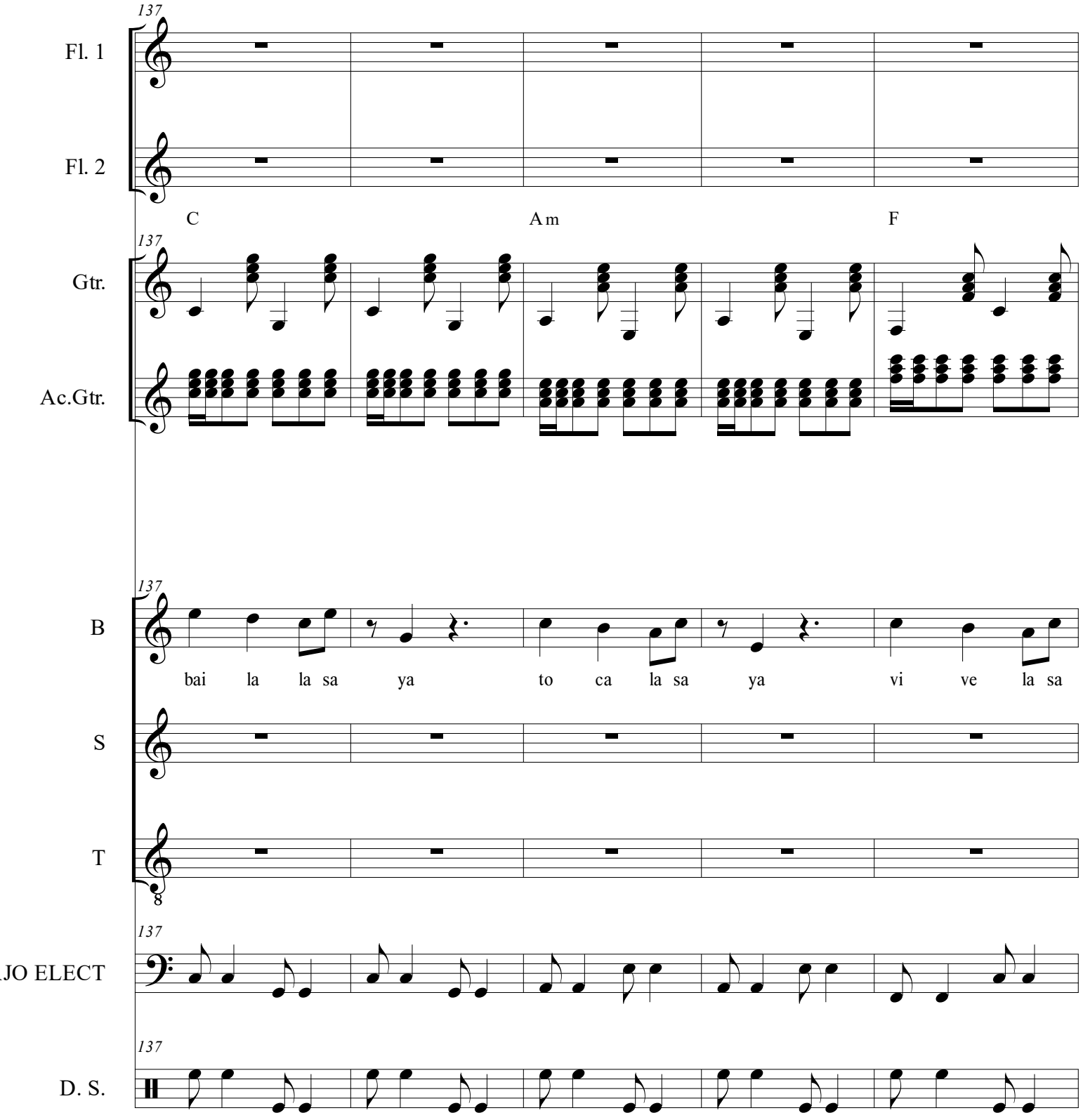

112
Fl. 1
Fl. 2
Am
Em
112
Gtr.
Ac.Gtr.
112
B
ya cuan do la no che vis te de fies ta nohay tris te za
S
T
112
JO ELECT
112
D. S.

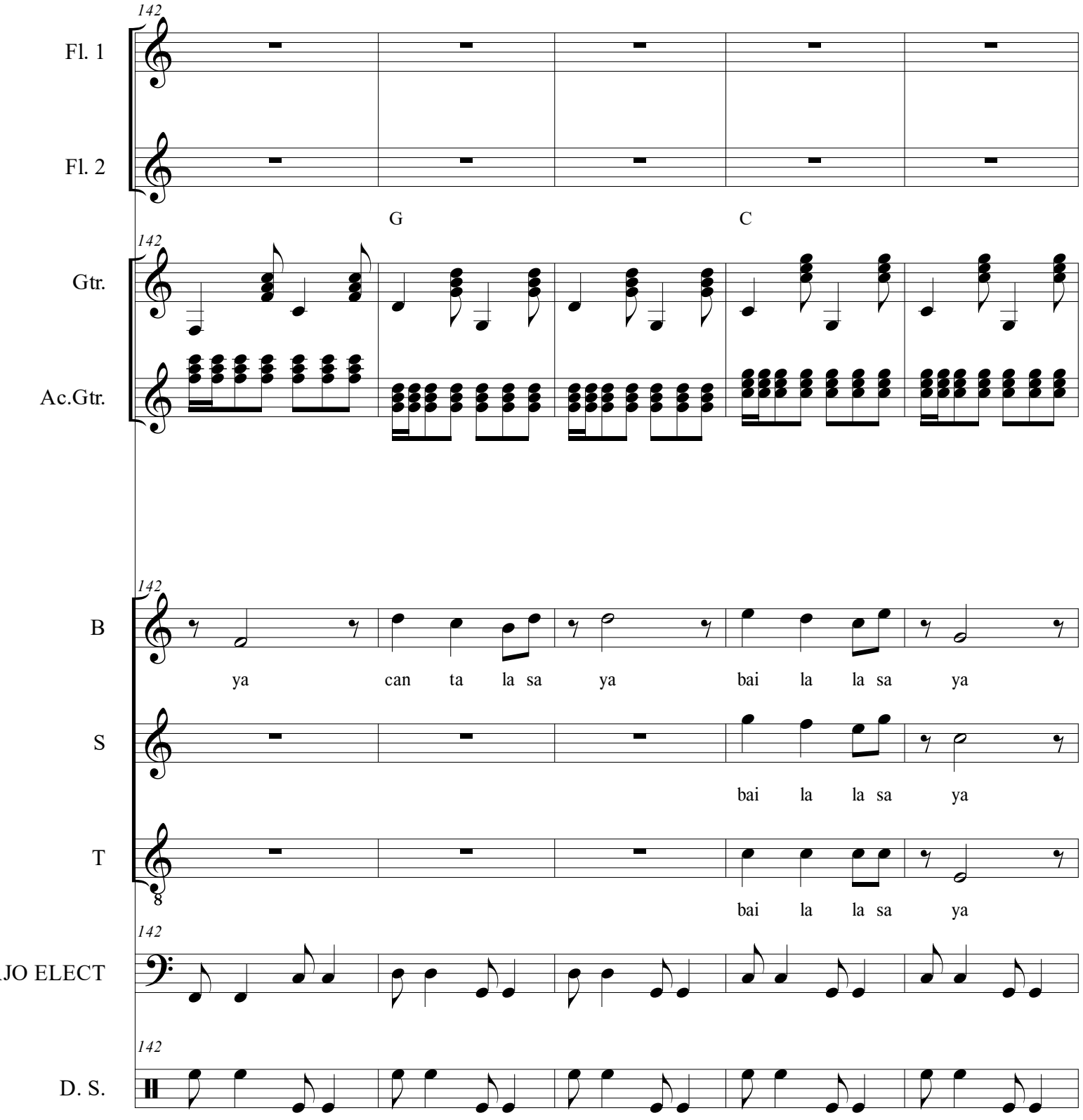

117
Fl. 1
Fl. 2
F
G
117
Gtr.
Ac.Gtr.
117
B
mue ren las pe nas vi ve tu can to laa le gri a
S
T
8
117
JO ELECT
117
D. S.

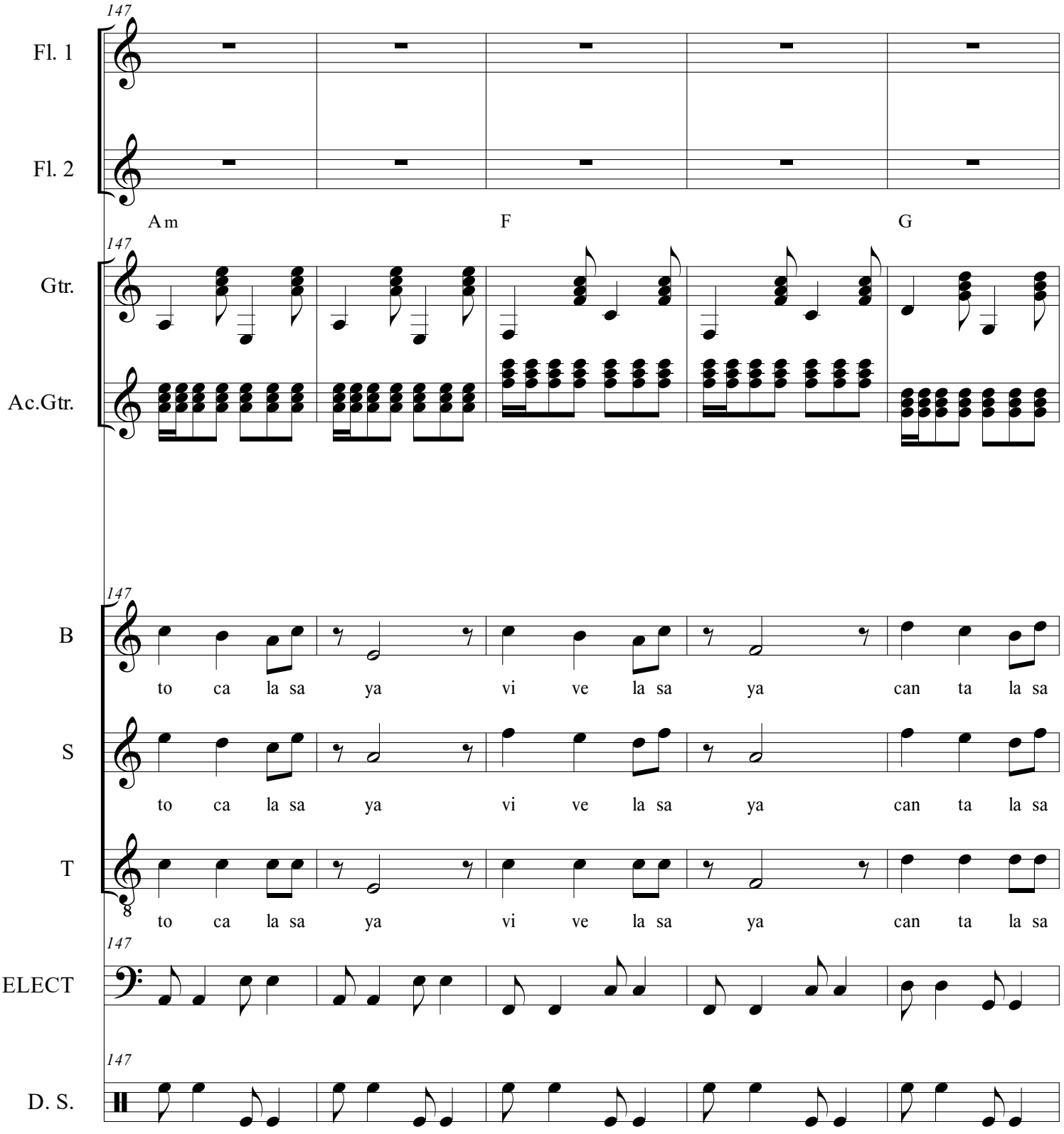

122
Fl. 1
Fl. 2
C
G
Am
122
Gtr.
Ac.Gtr.
122
B
a mi mo re na en su bo qui ta quie ro be sar el mo vi mien to
S
T
122
JO ELECT
122
D. S.

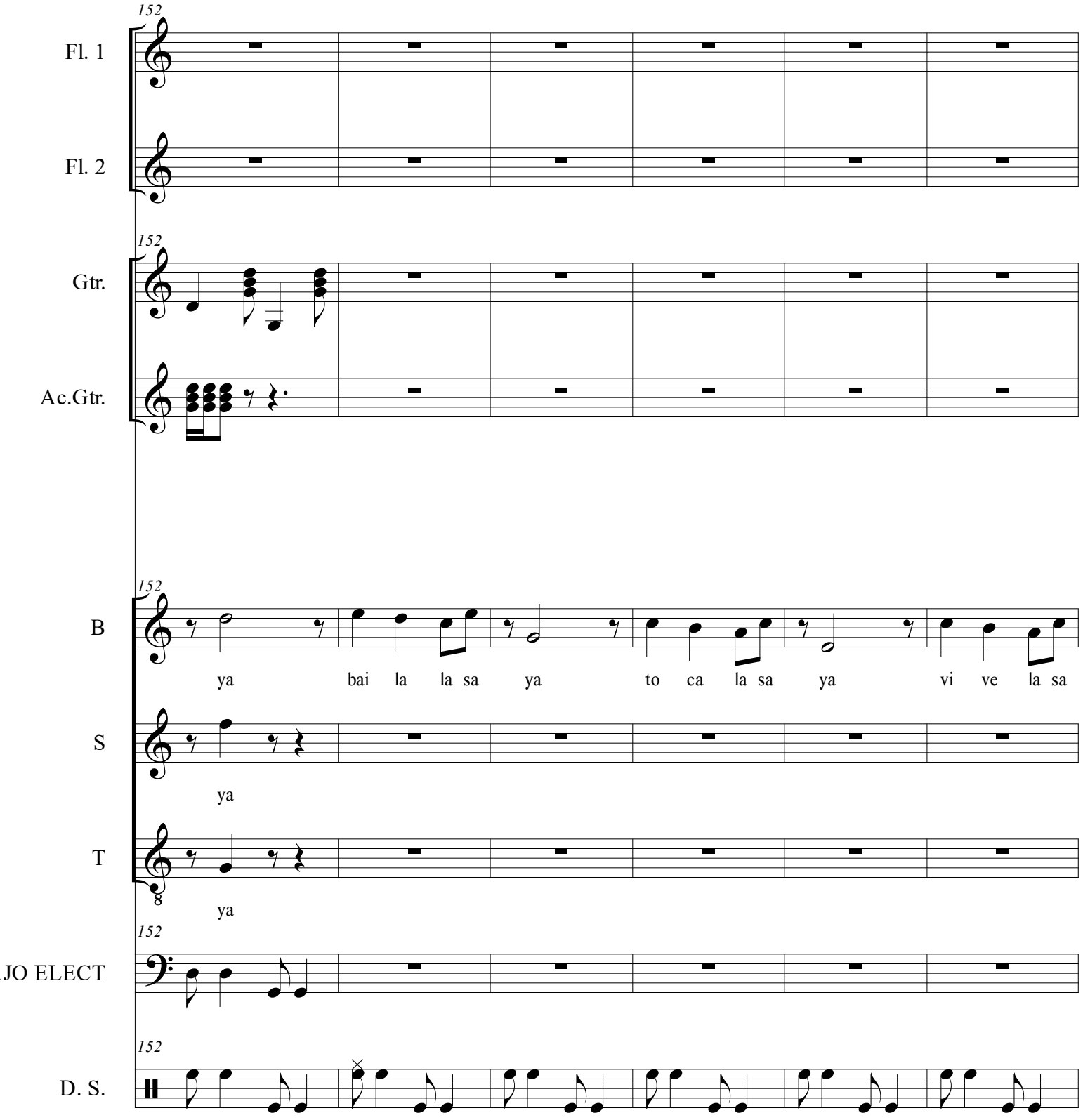

127
Fl. 1
Fl. 2
Em
F
127
Gtr.
Ac.Gtr.
127
B
de sus ca de ras meha ce tem blar sien to tu rit mo rit mo an di no
S
T
127
JO ELECT
127
D. S.

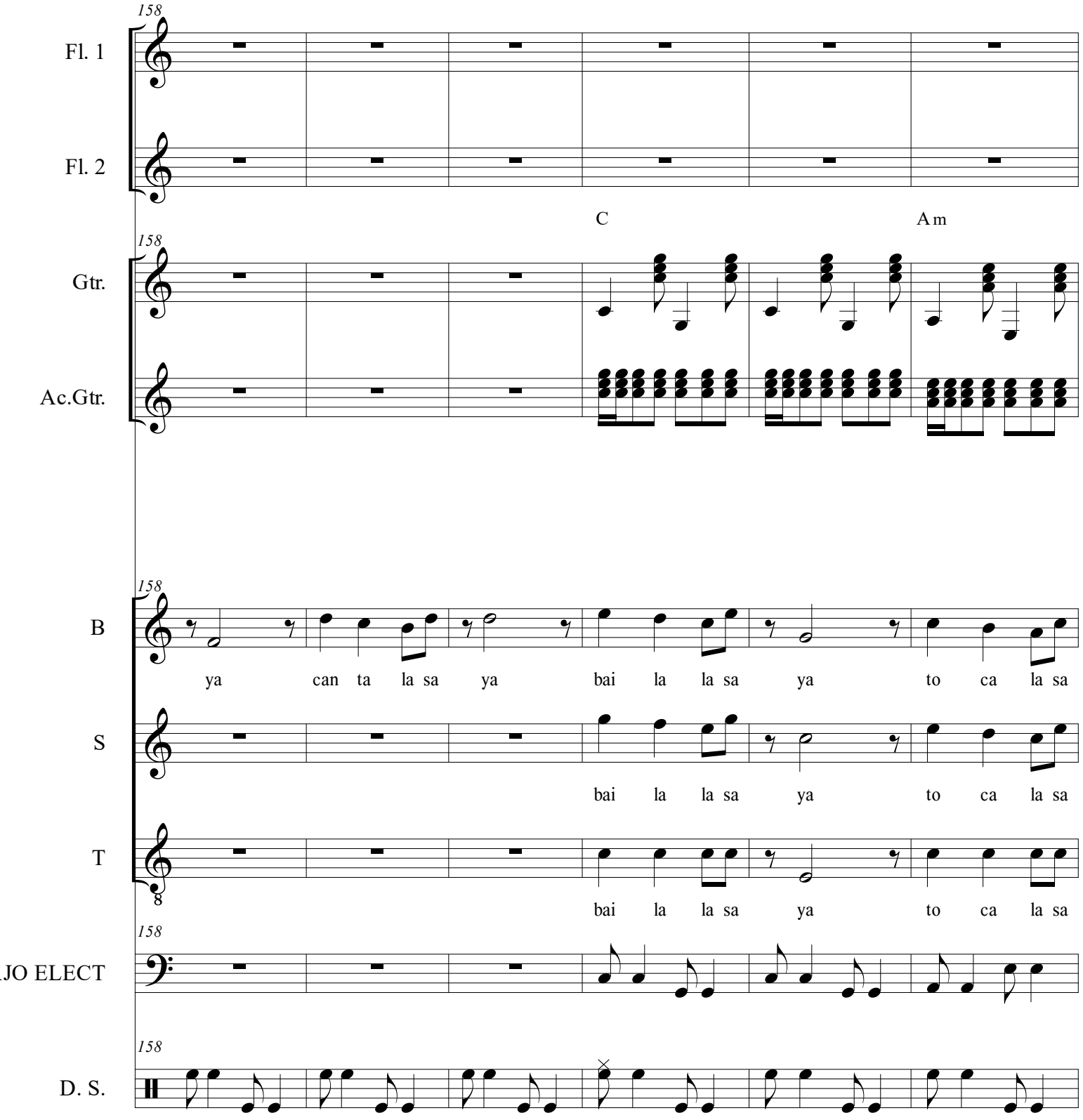

132
Fl. 1
Fl. 2
G
F
G
132
Gtr.
Ac.Gtr.
132
B
bai la bai la bai la bai la
S
T
8
132
JO ELECT
132
D. S.

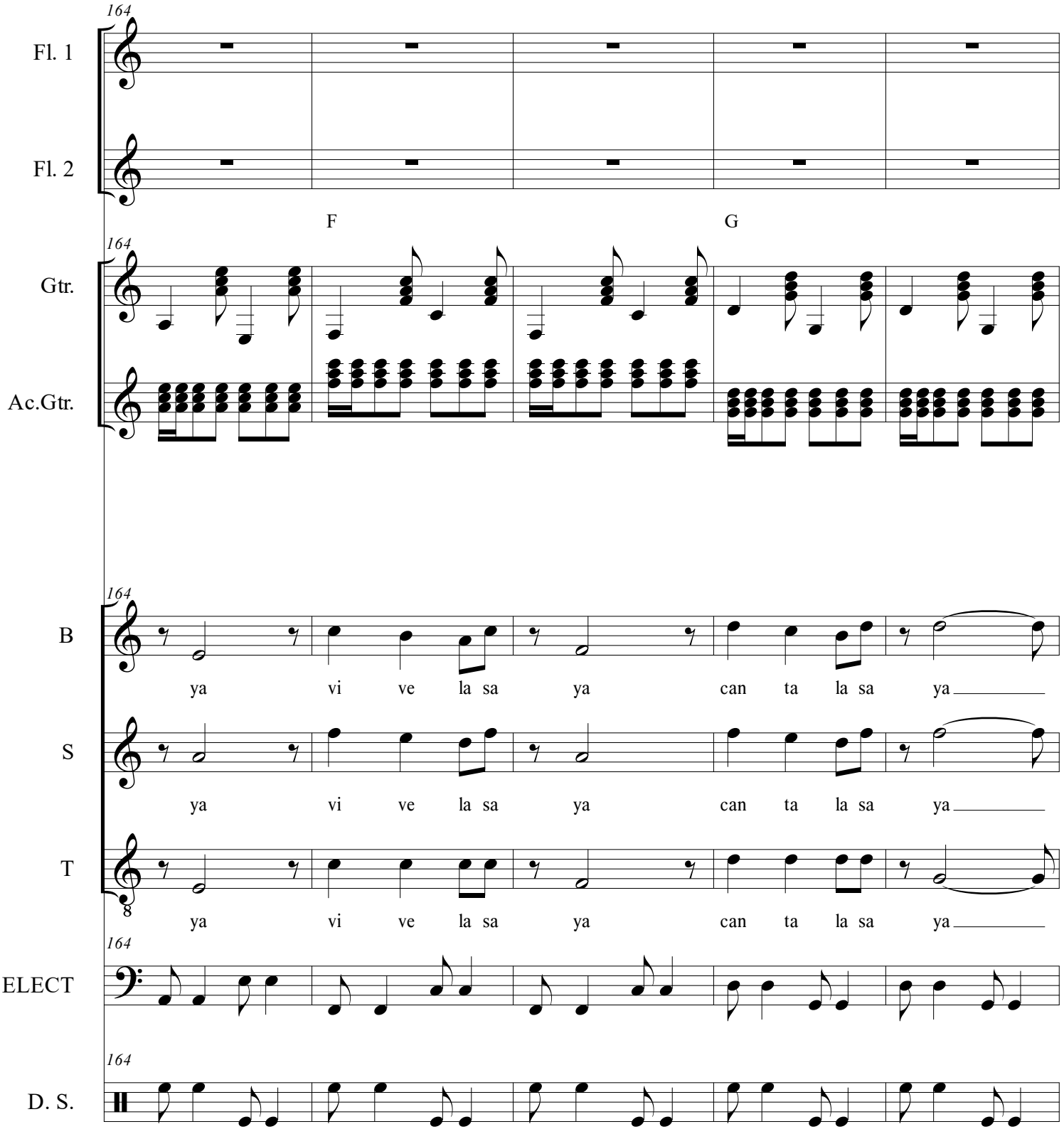

137
Fl. 1
Fl. 2
C
Am
F
137
Gtr.
Ac.Gtr.
137
B
bai la la sa ya to ca la sa ya vi ve la sa
S
T
137
JO ELECT
137
D. S.

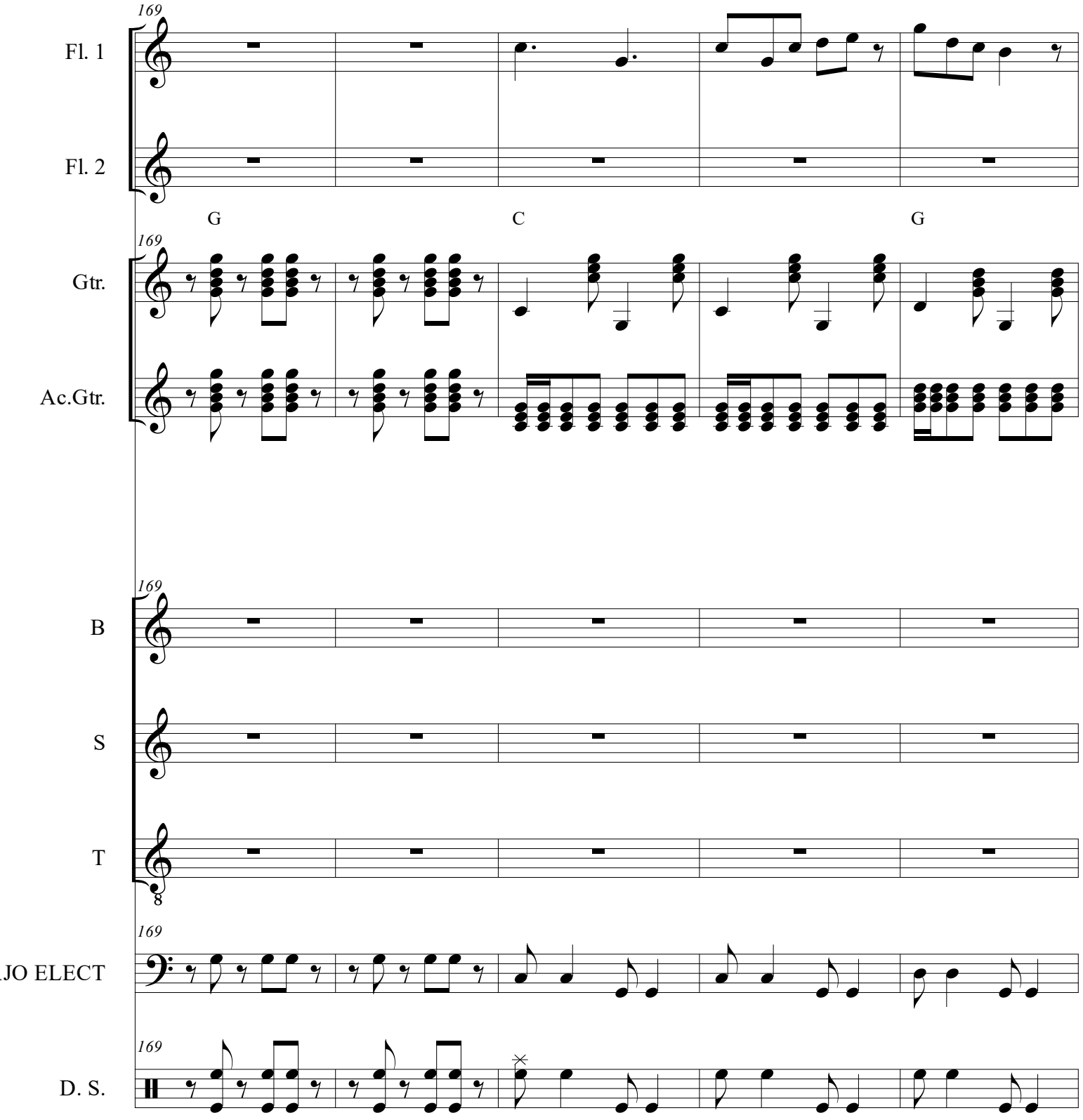

142
Fl. 1
Fl. 2
G
C
142
Gtr.
Ac.Gtr.
142
B
ya can ta la sa ya bai la la sa ya
S
bai la la sa ya
T
bai la la sa ya
142
JO ELECT
142
D. S.

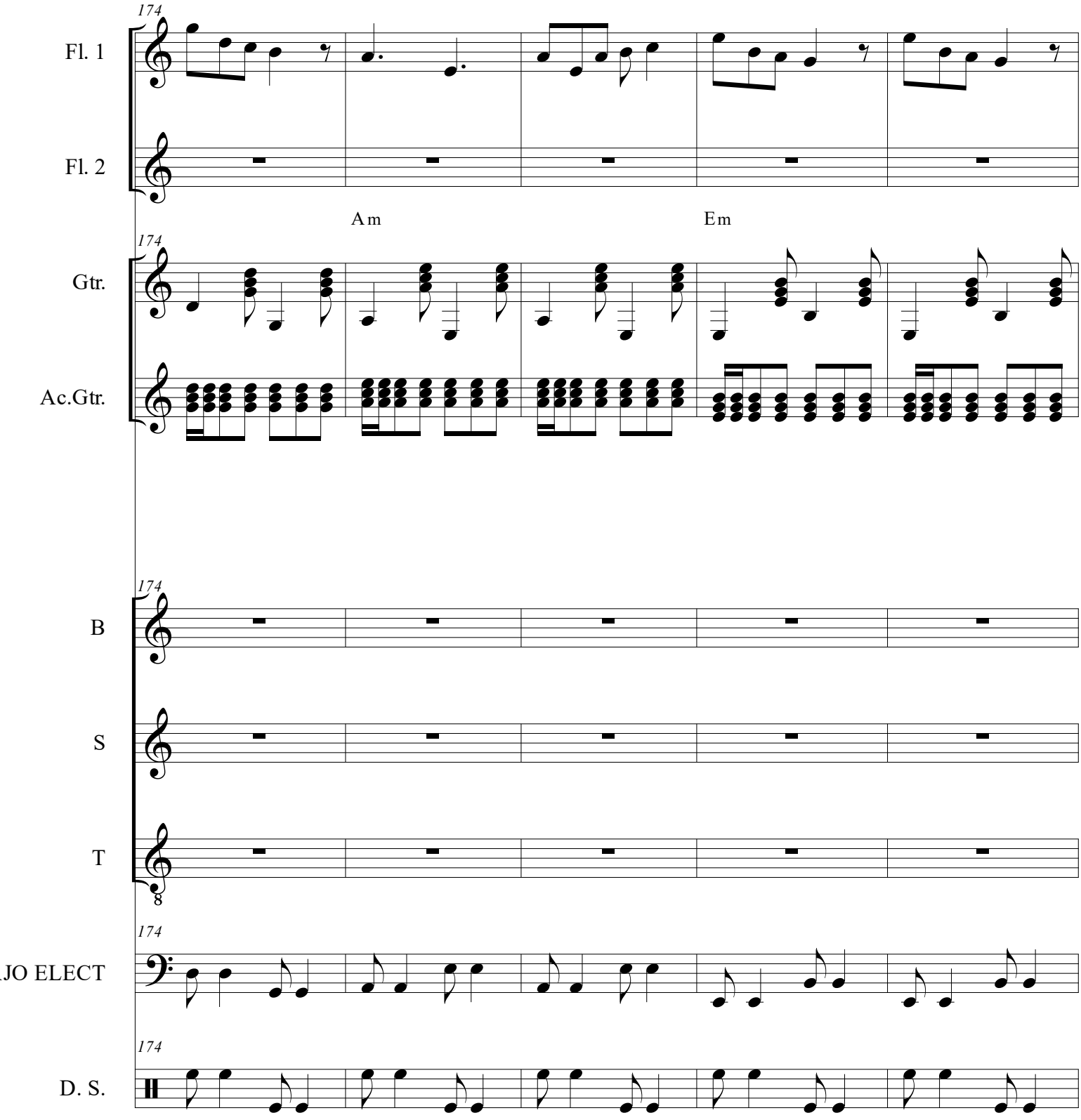

147
Fl. 1
Fl. 2
Am
F
G
147
Gtr.
Ac.Gtr.
147
B
to ca la sa ya vi ve la sa ya can ta la sa
S
to ca la sa ya vi ve la sa ya can ta la sa
T
to ca la sa ya vi ve la sa ya can ta la sa
147
JO ELECT
147
D. S.

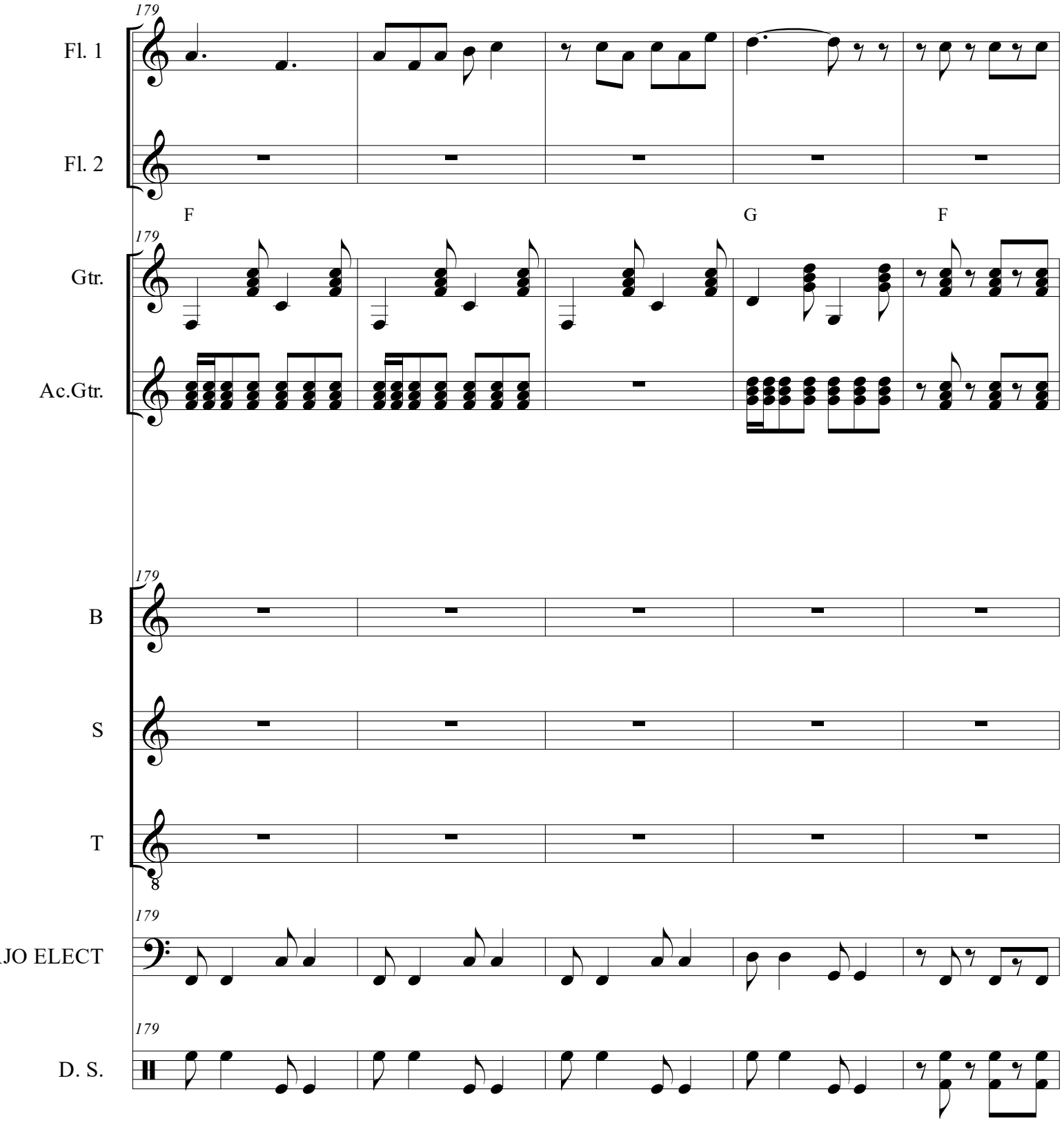

152
Fl. 1
Fl. 2
152
Gtr.
Ac.Gtr.
152
B
ya bai la la sa ya to ca la sa ya vi ve la sa
S
ya
T
ya
152
JO ELECT
152
D. S.

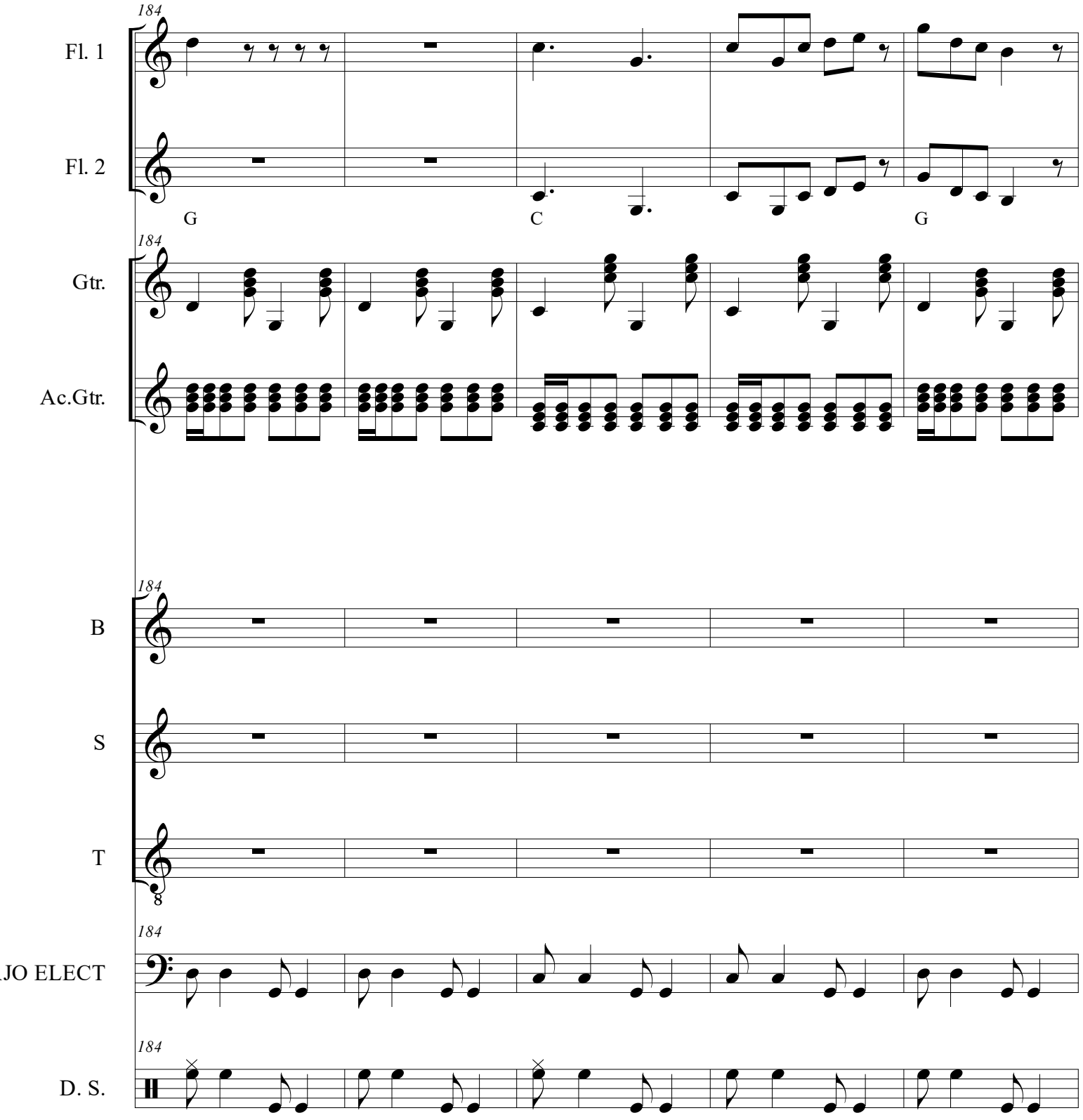

158
Fl. 1
Fl. 2
C
Am
158
Gtr.
Ac.Gtr.
158
B
ya can ta la sa ya bai la la sa ya to ca la sa
S
bai la la sa ya to ca la sa
T
bai la la sa ya to ca la sa
158
JO ELECT
158
D. S.

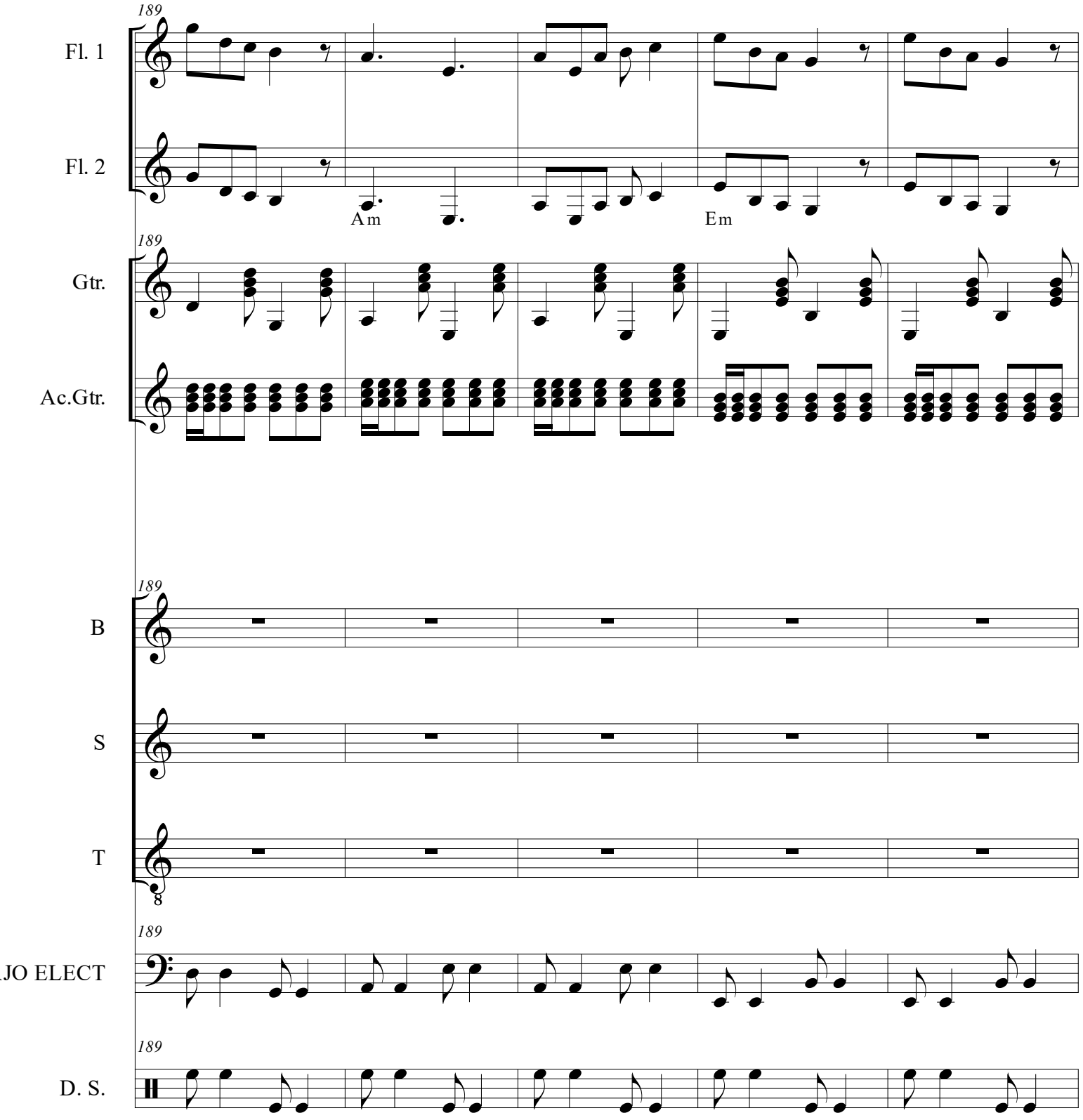

164
Fl. 1
Fl. 2
F
G
164
Gtr.
Ac.Gtr.
164
B
ya vi ve la sa ya can ta la sa ya
S
ya vi ve la sa ya can ta la sa ya
T
8
ya vi ve la sa ya can ta la sa ya
164
JO ELECT
164
D. S.

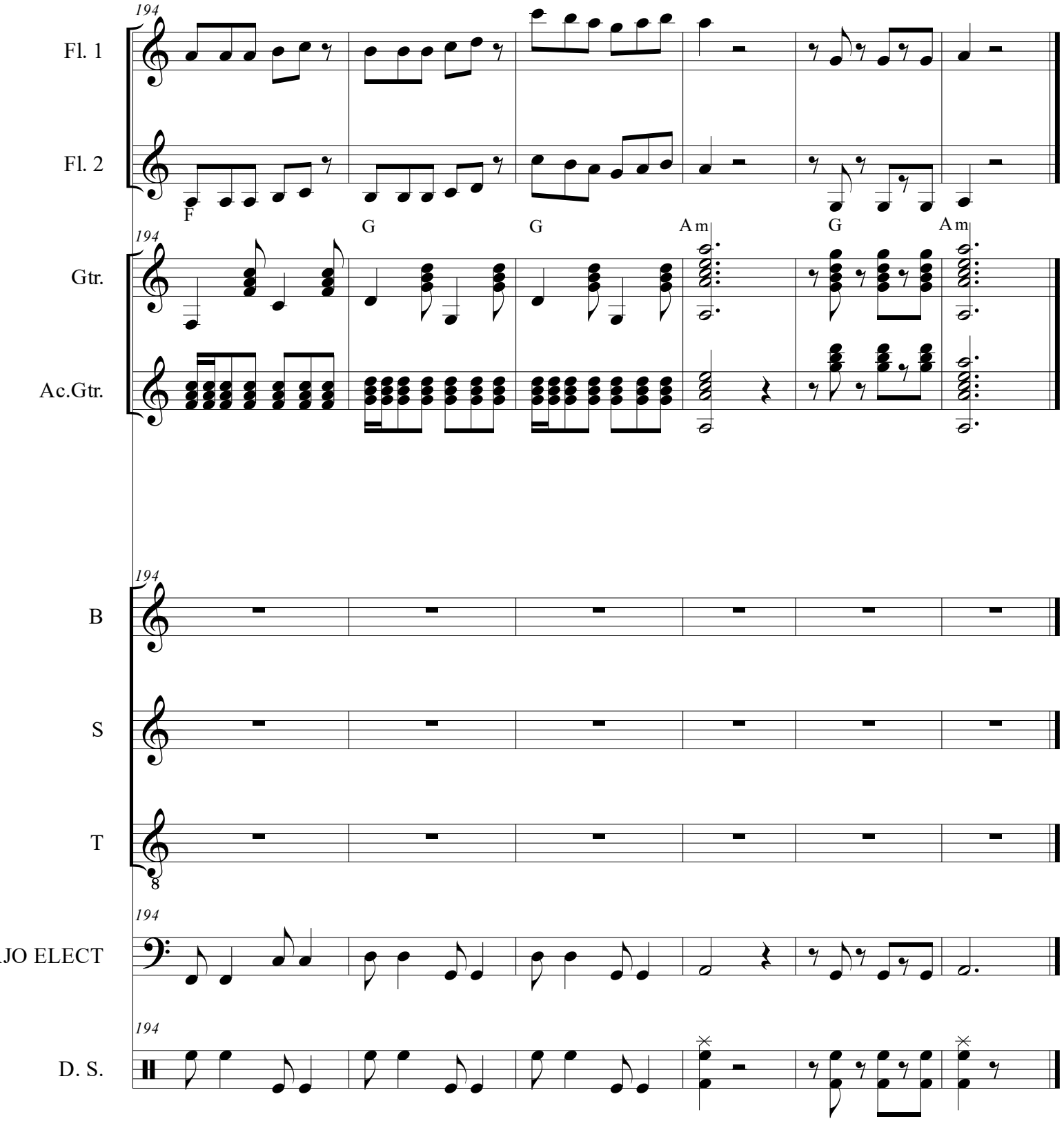

169
Fl. 1
Fl. 2
G
C
G
169
Gtr.
Ac.Gtr.
169
B
S
T
8
169
JO ELECT
169
D. S.


174
Fl. 1
Fl. 2
Am
Em
174
Gtr.
Ac.Gtr.
174
B
S
T
8
174
JO ELECT
174
D. S.


179
Fl. 1
Fl. 2
F
G
F
179
Gtr.
Ac.Gtr.
179
B
S
T
8
179
JO ELECT
179
D. S.


184
Fl. 1
Fl. 2
G
C
G
184
Gtr.
Ac.Gtr.
184
B
S
T
8
184
JO ELECT
184
D. S.


189
Fl. 1
Fl. 2
Am
Em
189
Gtr.
Ac.Gtr.
189
B
S
T
189
JO ELECT
189
D. S.


194
Fl. 1
Fl. 2
F
G
G
Am
G
Am
194
Gtr.
Ac.Gtr.
194
B
S
T
8
194
JO ELECT
194
D. S.

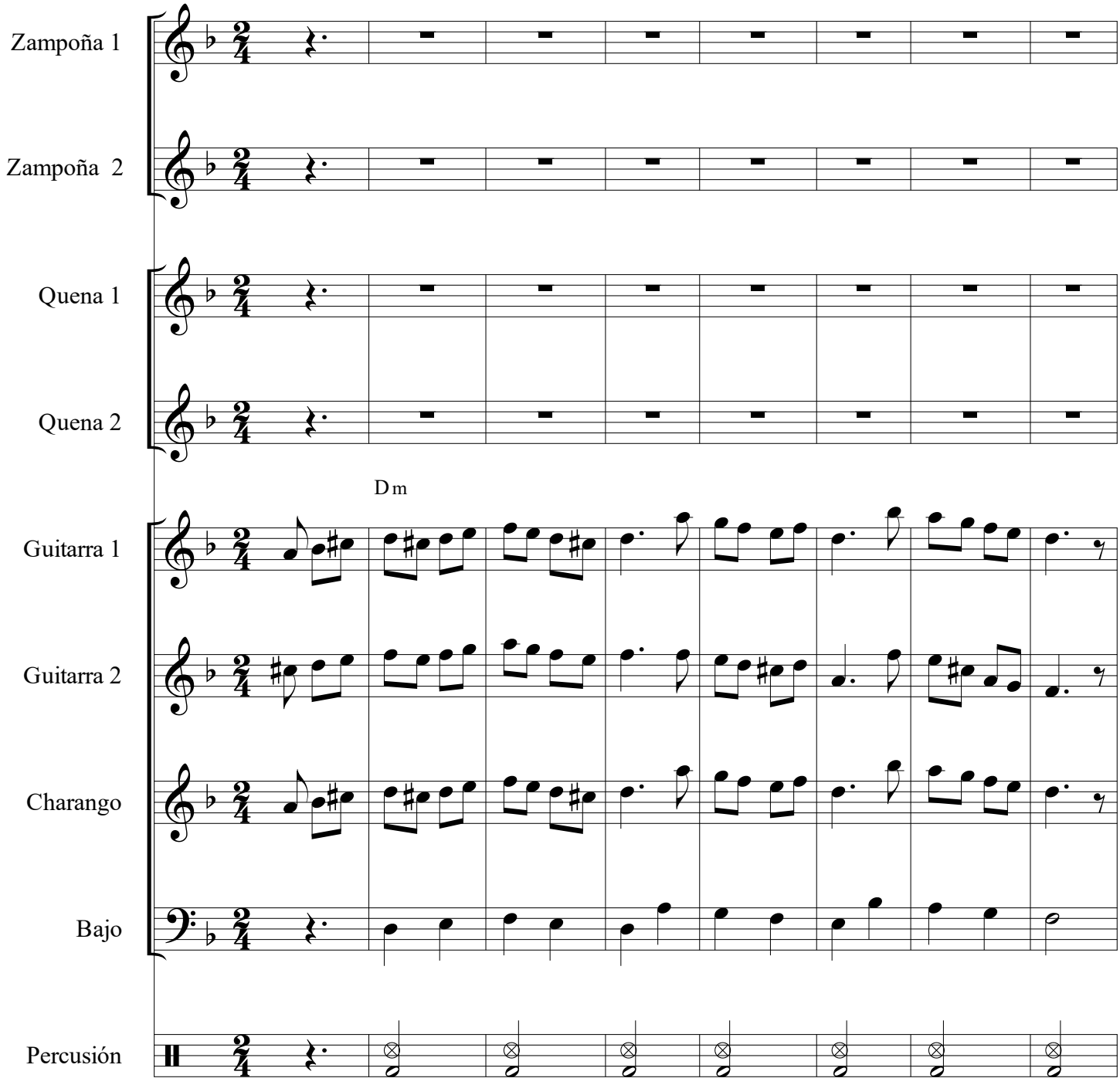
Score

MONTAÑAS VIEJAS

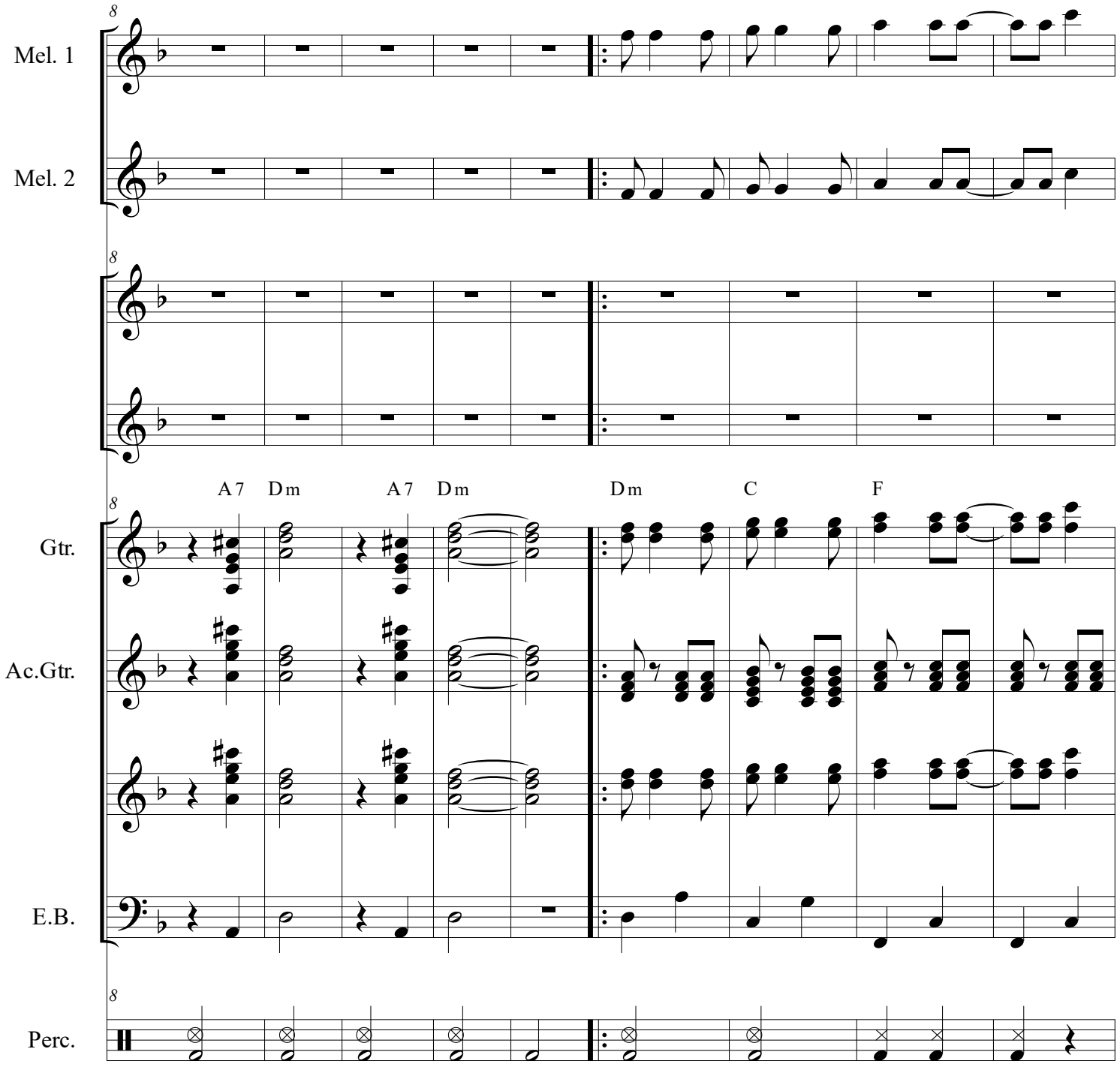
Huayno

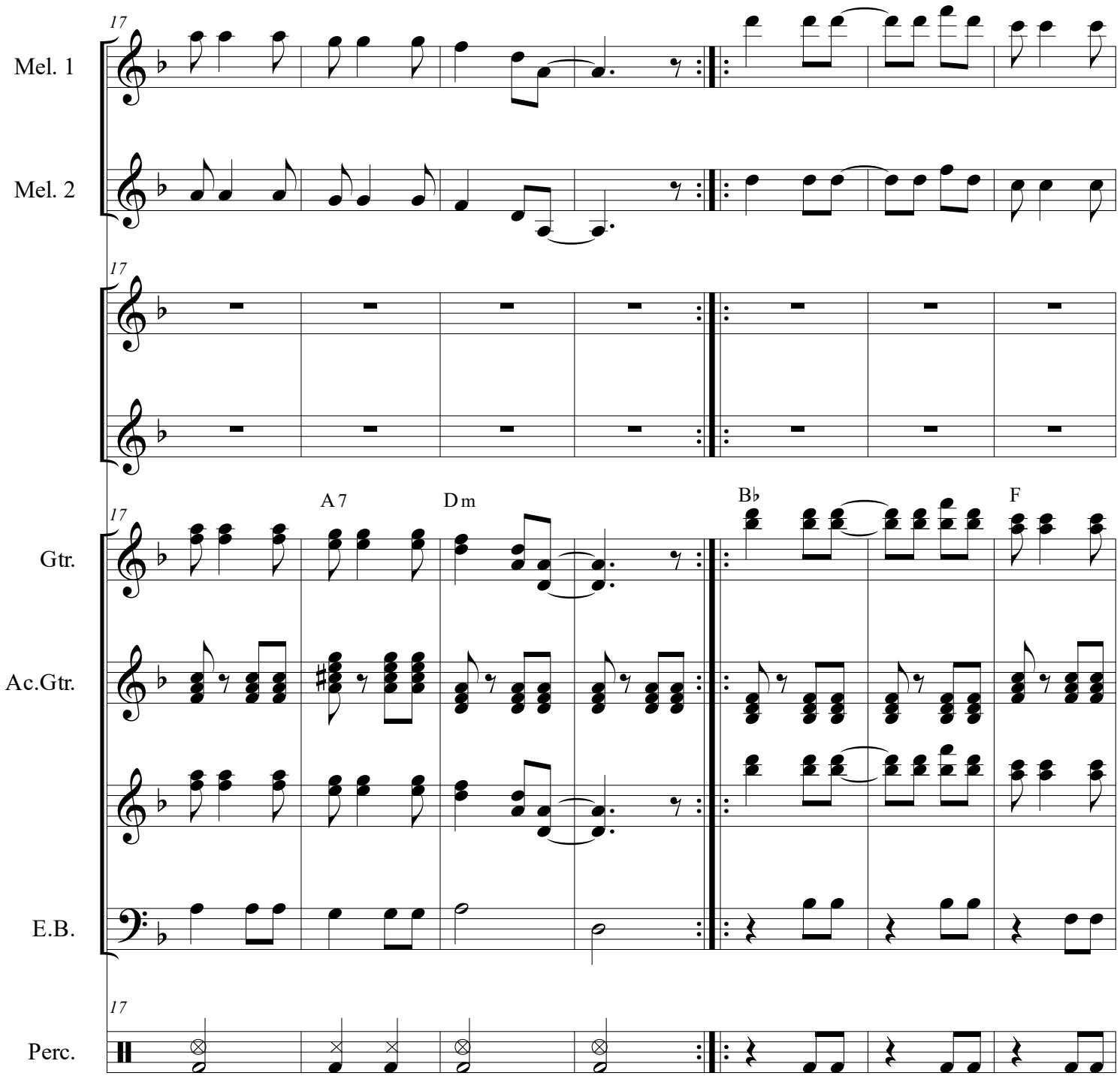
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

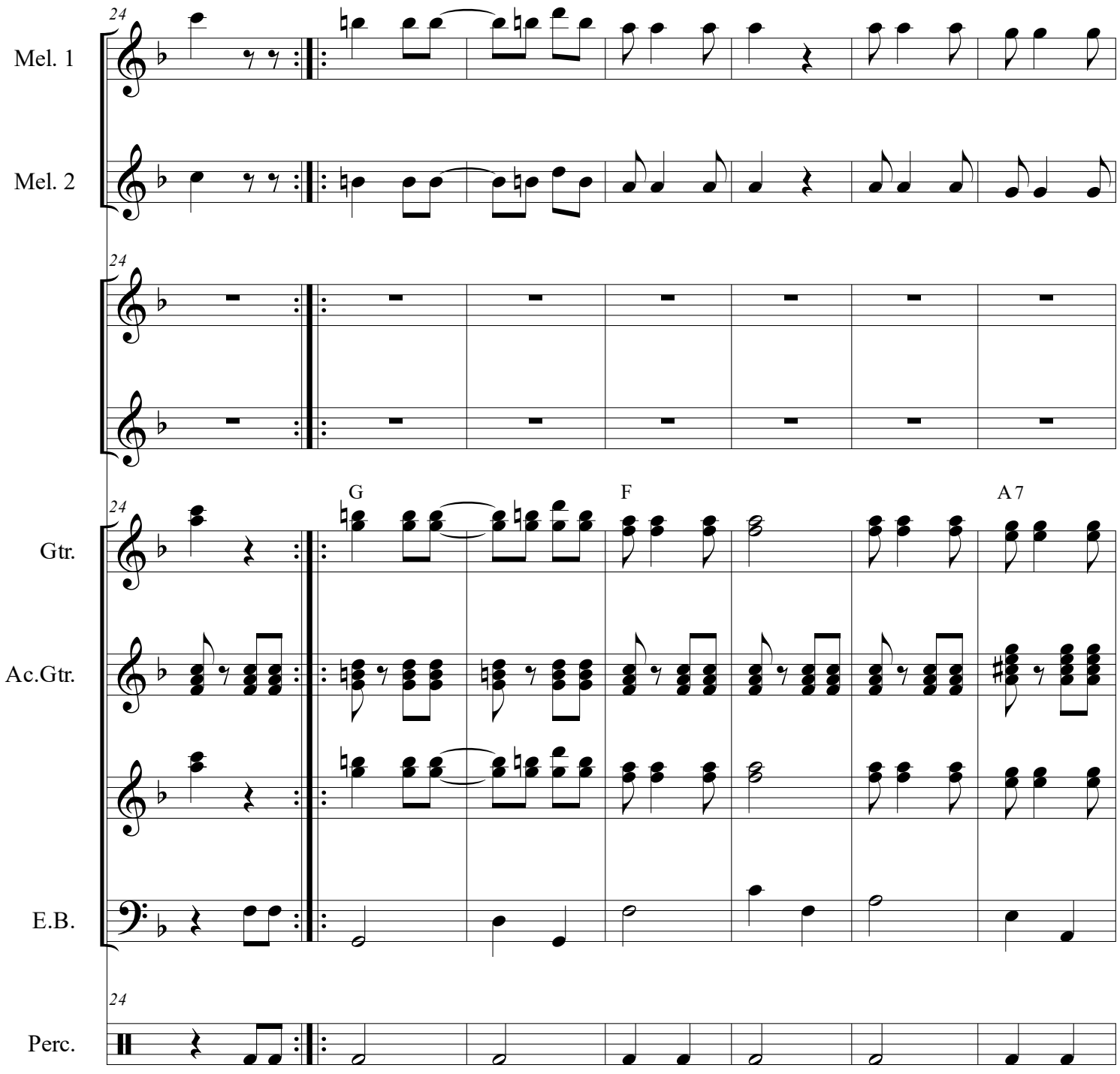
alegre = 160

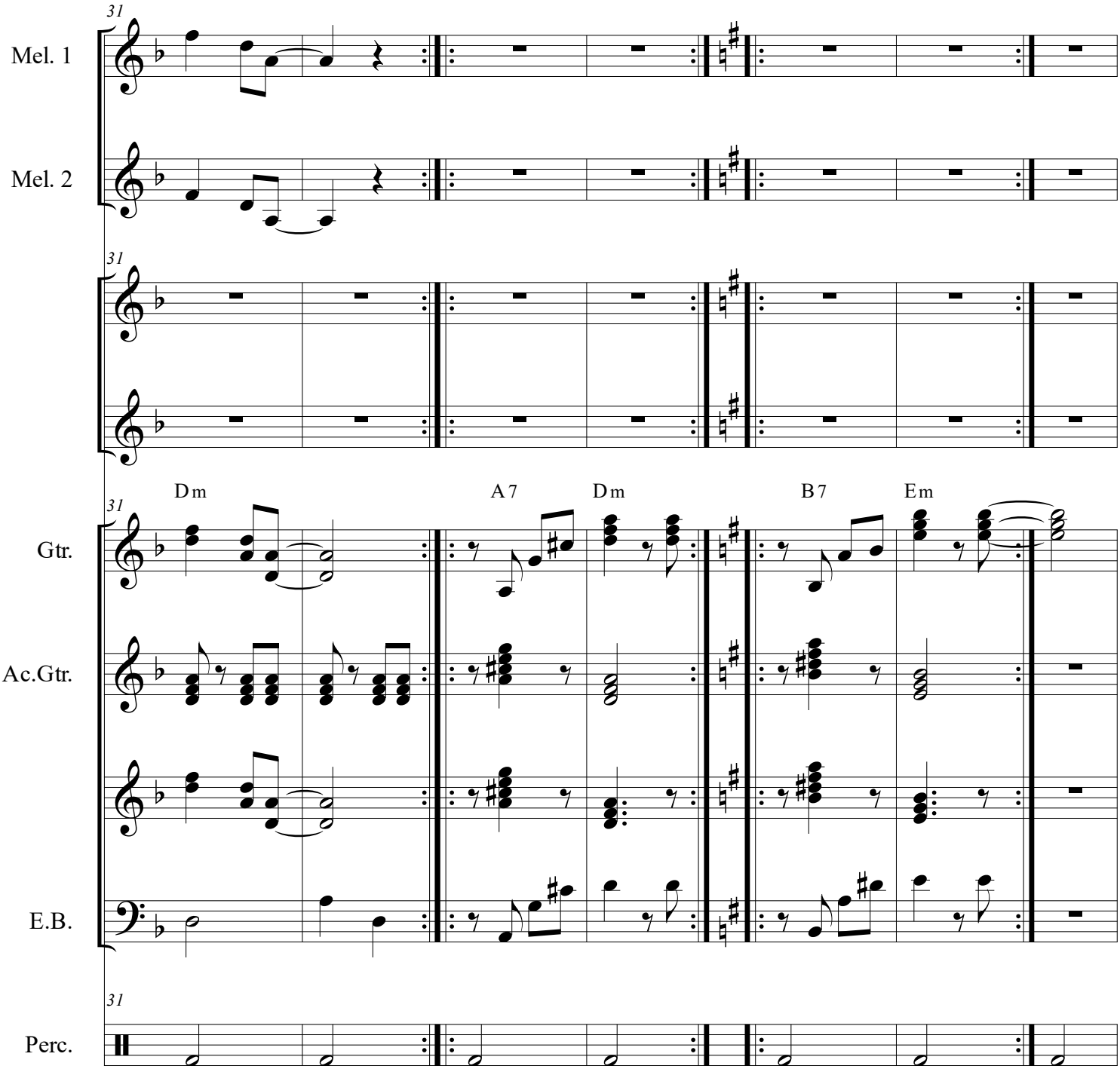


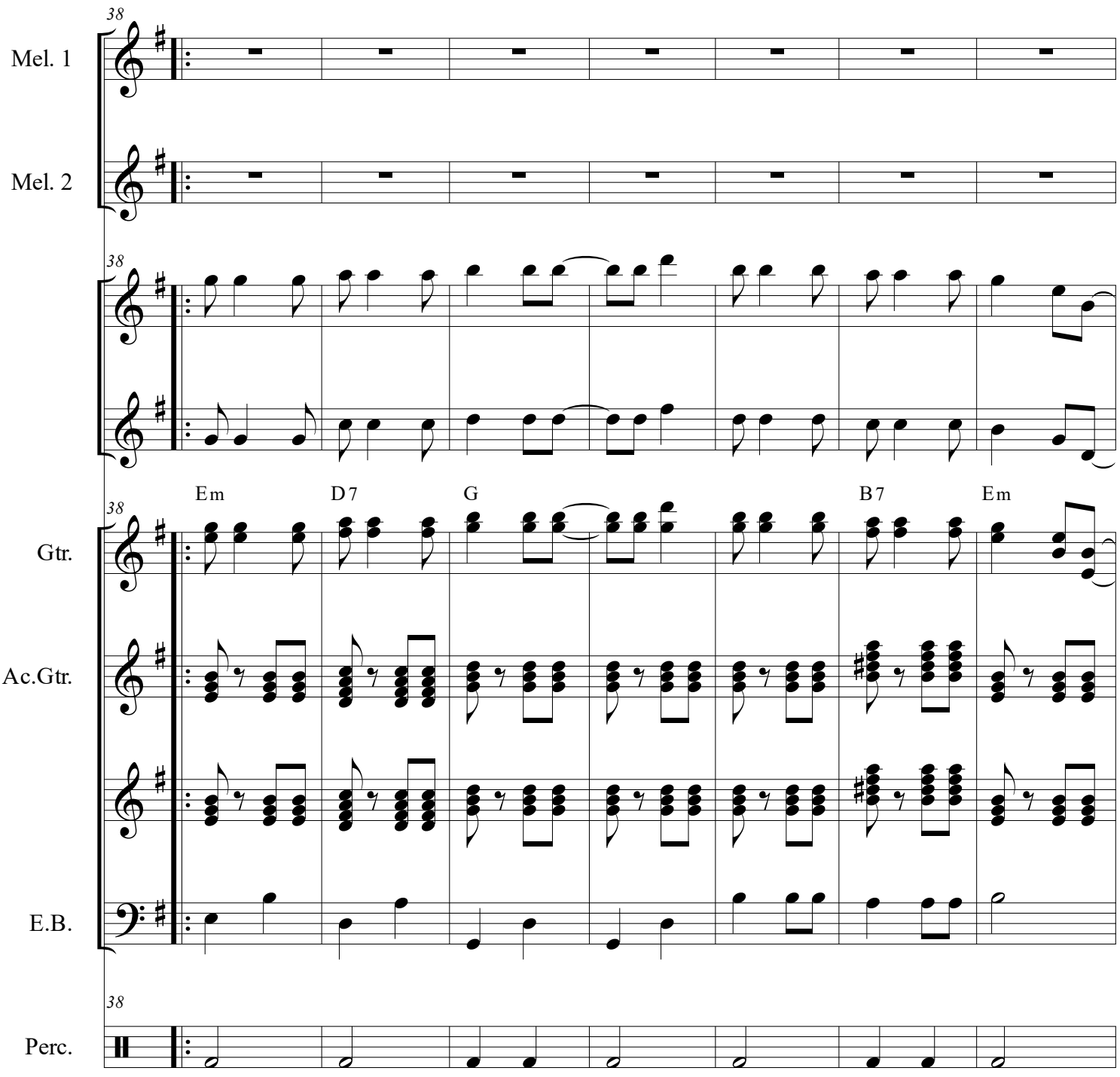
©Miguel Ángel Vallejo Revelo

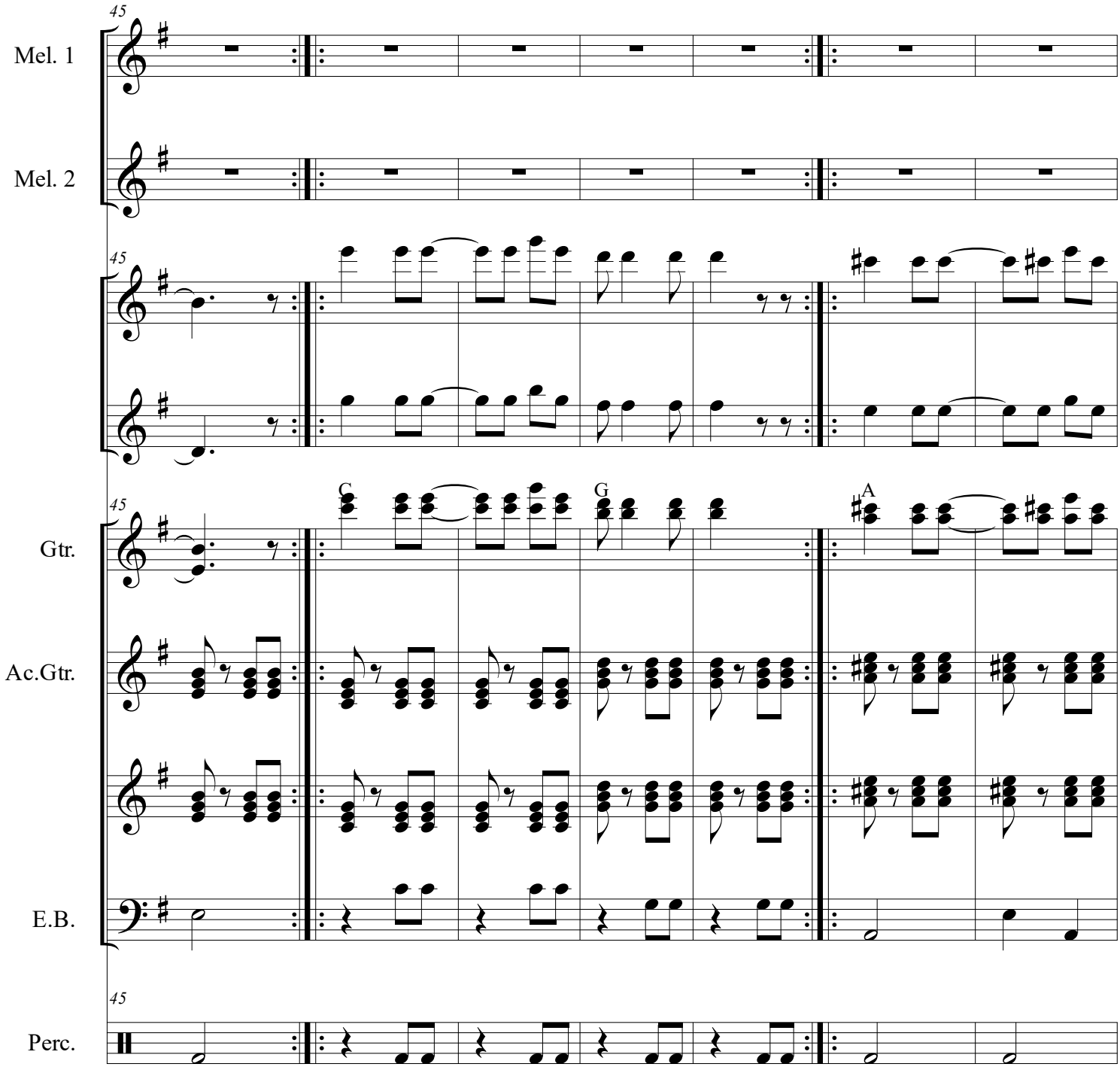

Mel. 1
Mel. 2
A 7 Dm A 7 Dm Dm C F
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
Perc.

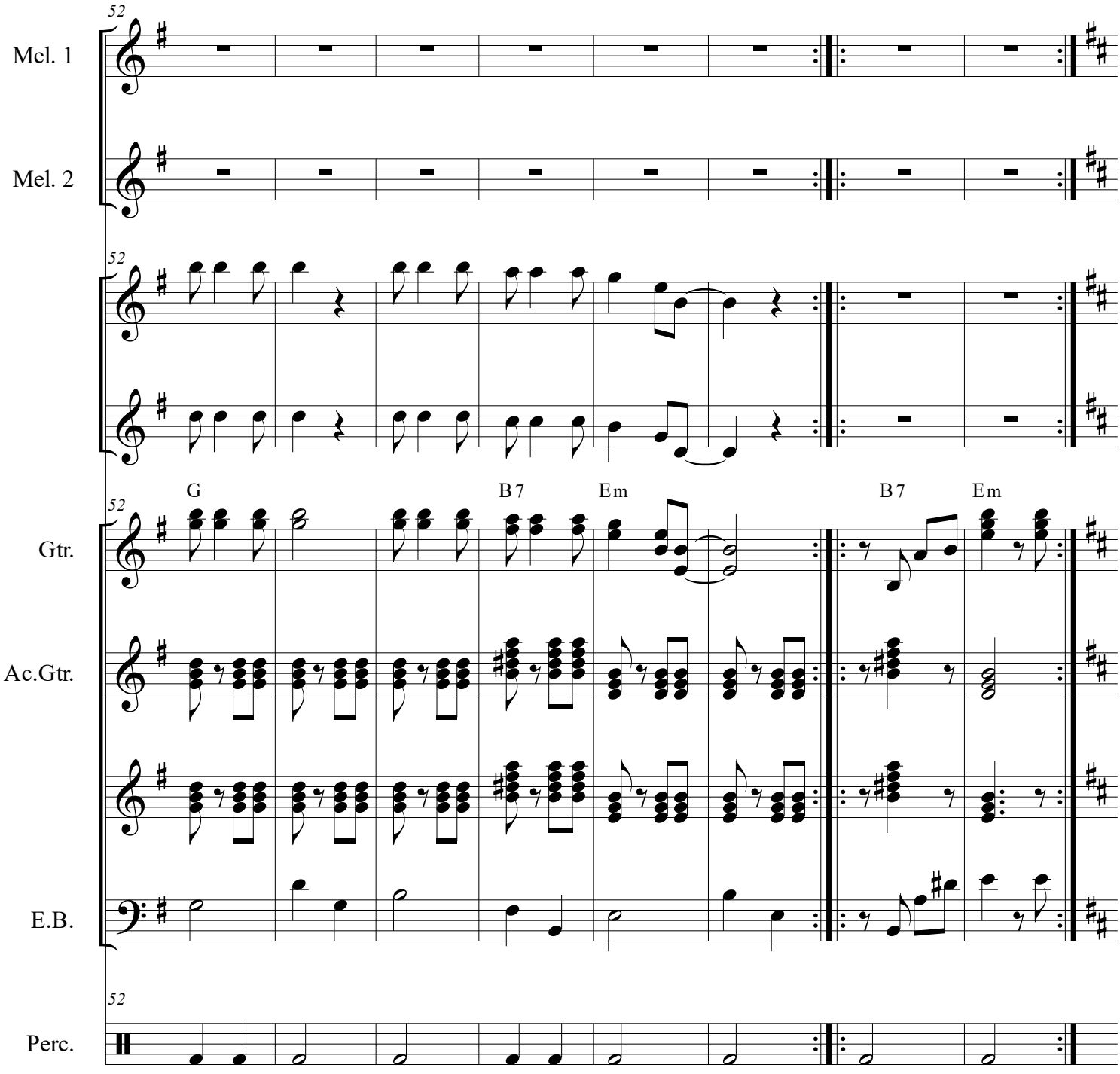

17
Mel. 1
Mel. 2
17
17
A 7
Dm
B♭
F
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
17
Perc.

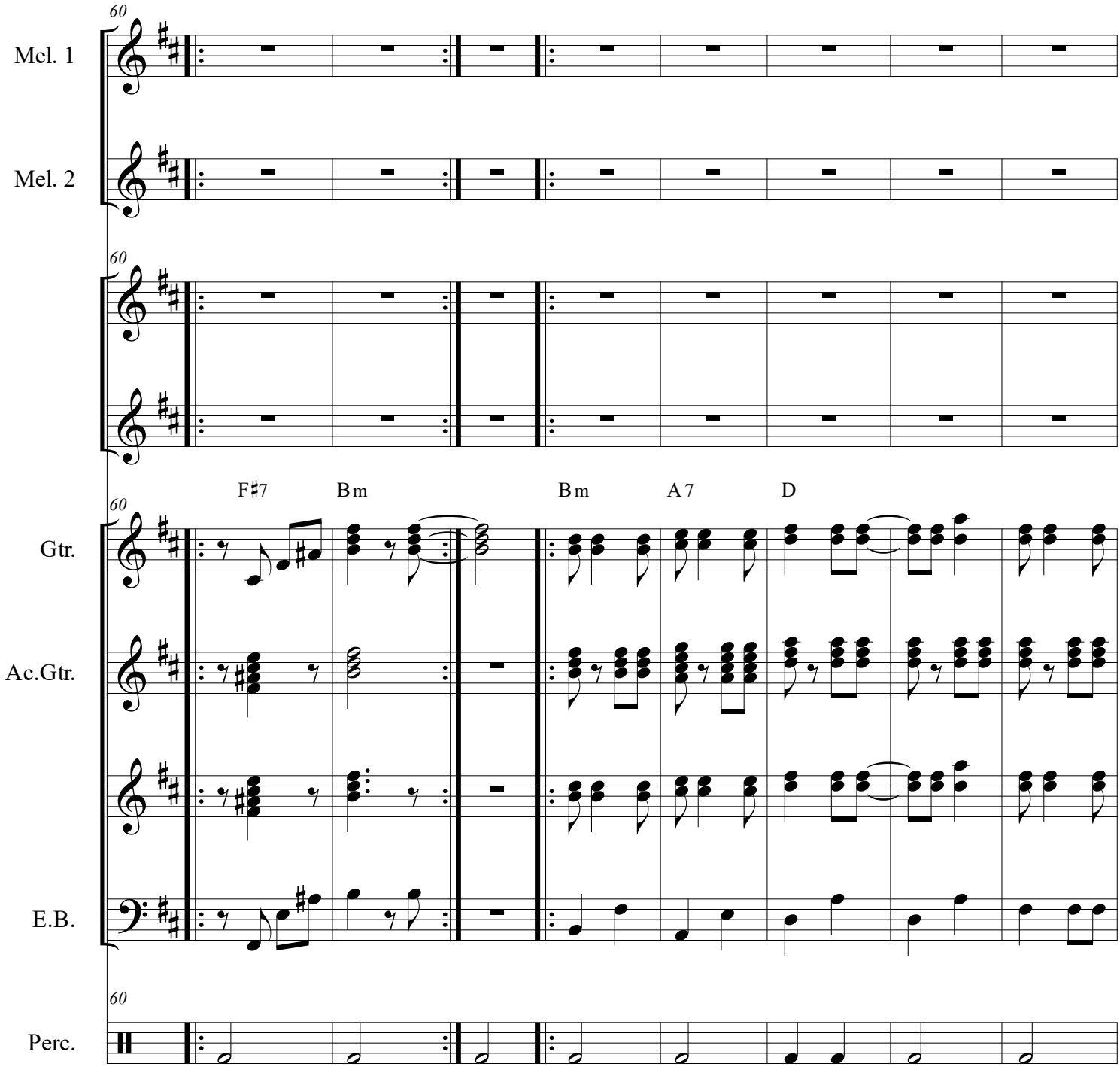

24
Mel. 1
Mel. 2
24
24
G
F
A 7
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
24
Perc.

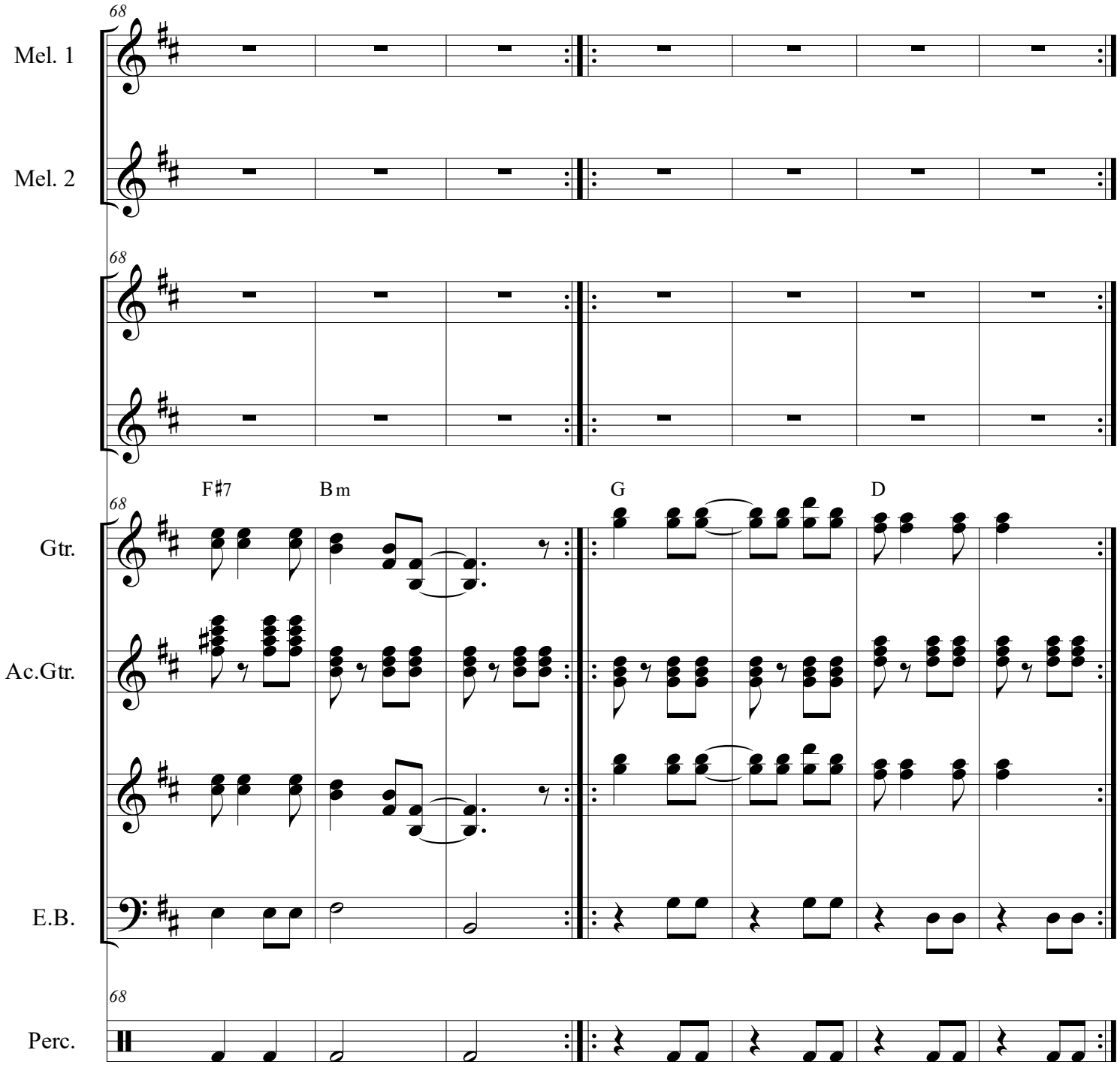

31
Mel. 1
Mel. 2
31
31
Dm
A7
Dm
B7
Em
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
31
Perc.

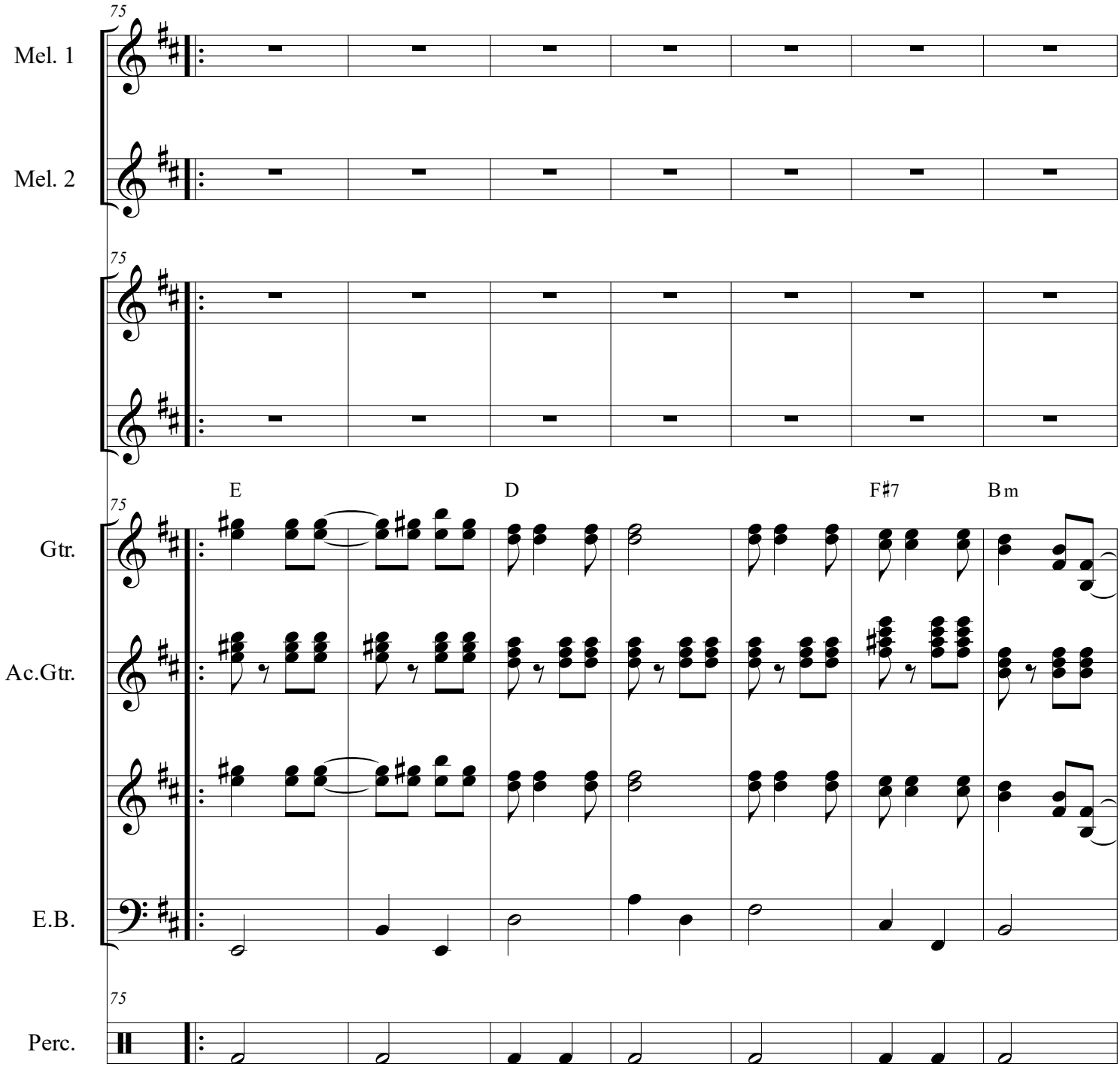

38
Mel. 1
Mel. 2
38
38
Em
D7
G
B7
Em
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
38
Perc.

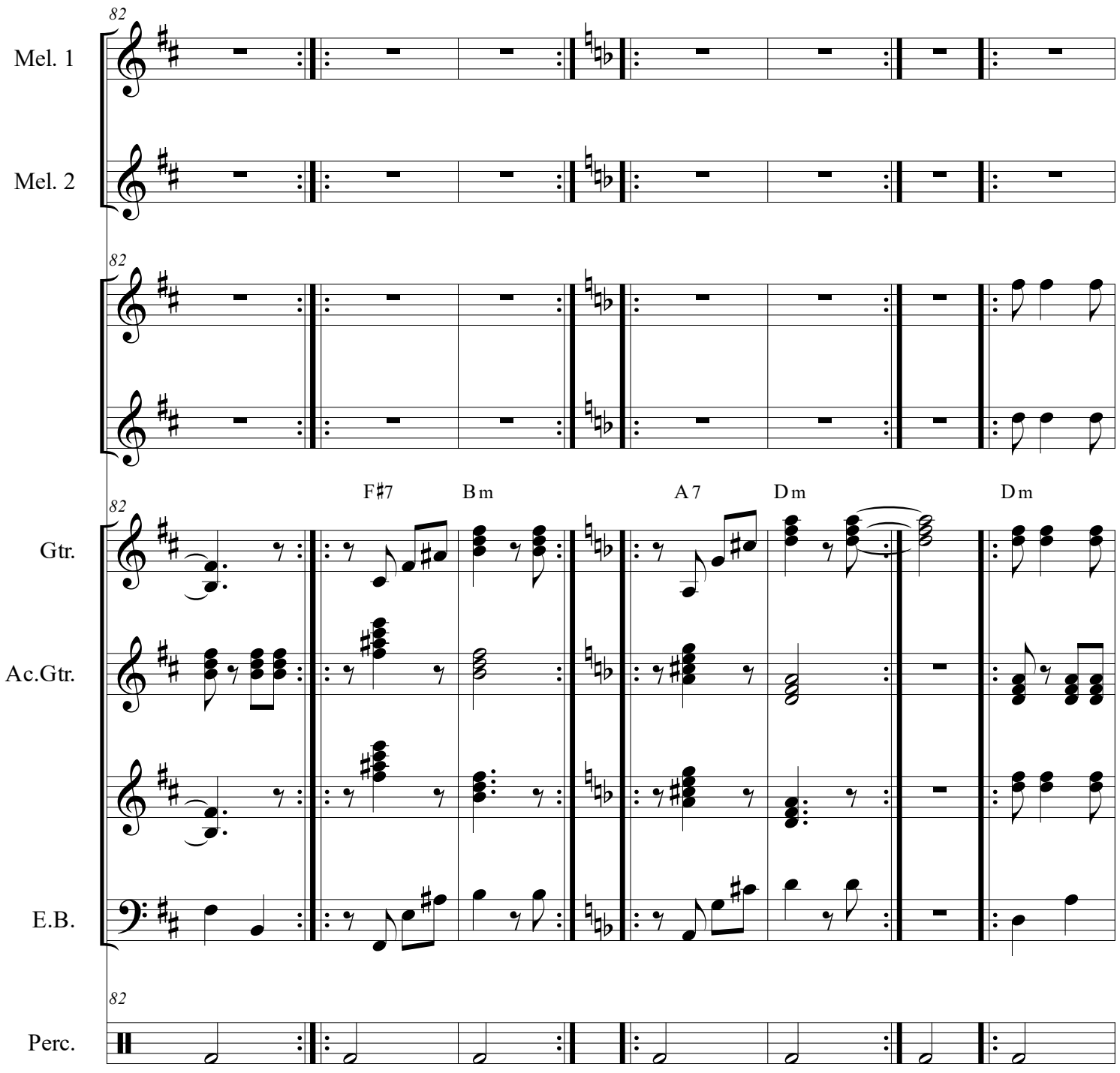

45
Mel. 1
Mel. 2
45
45
C
G
A
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
45
Perc.

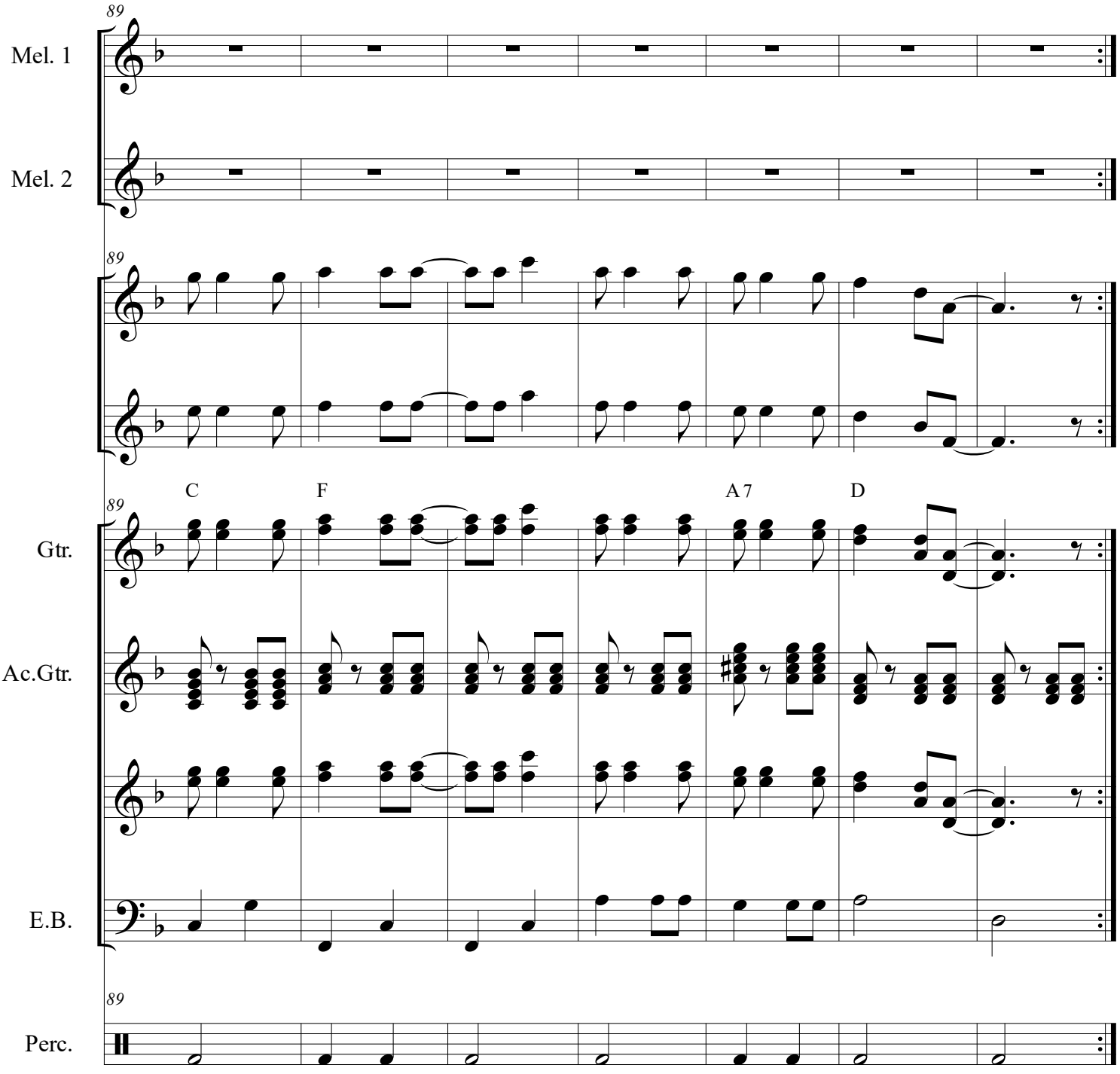

52
Mel. 1
Mel. 2
52
52
G
B7
Em
B7
Em
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
52
Perc.

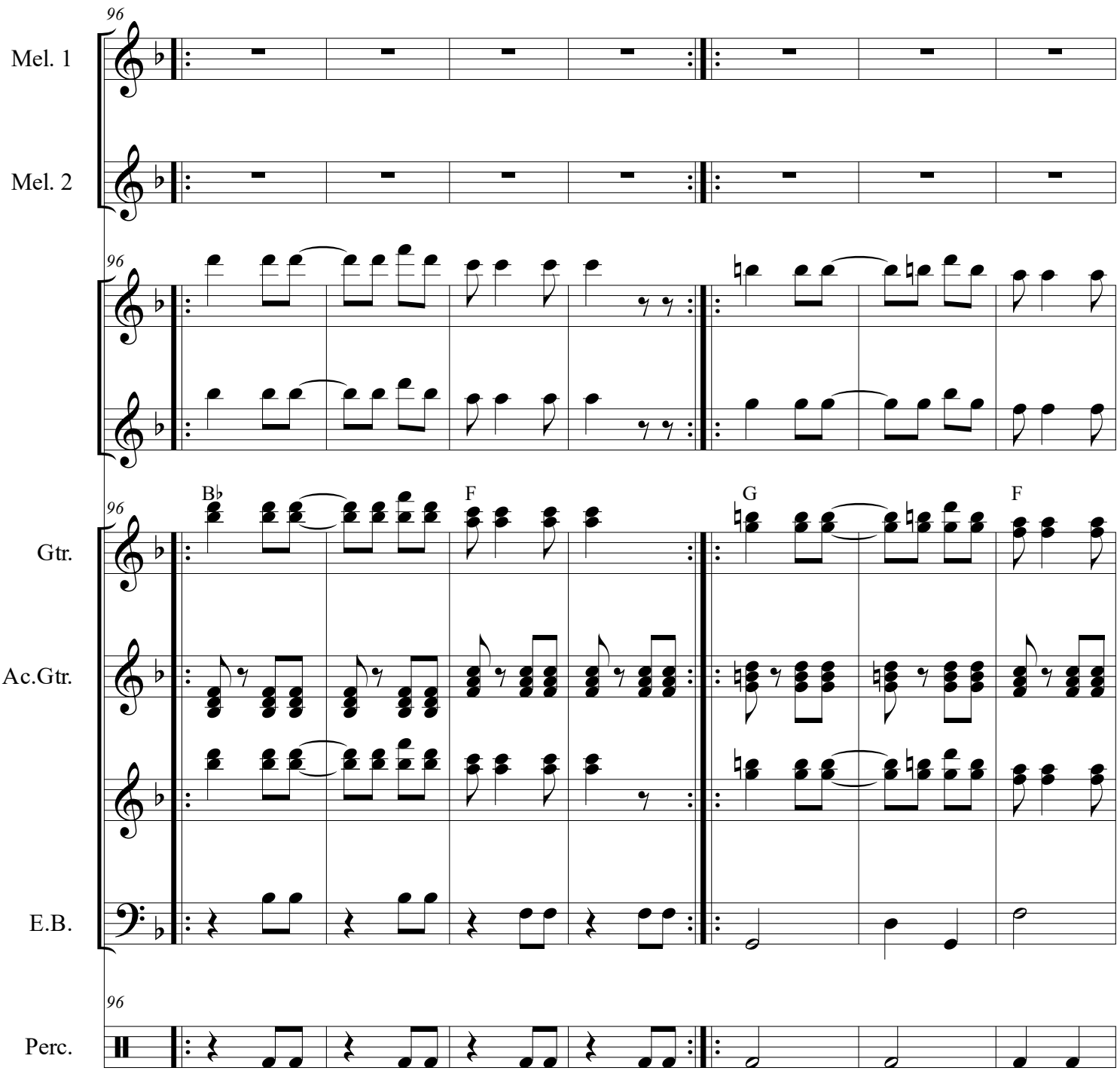

60
Mel. 1
Mel. 2
60
60
F♯7
Bm
Bm
A7
D
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
60
Perc.

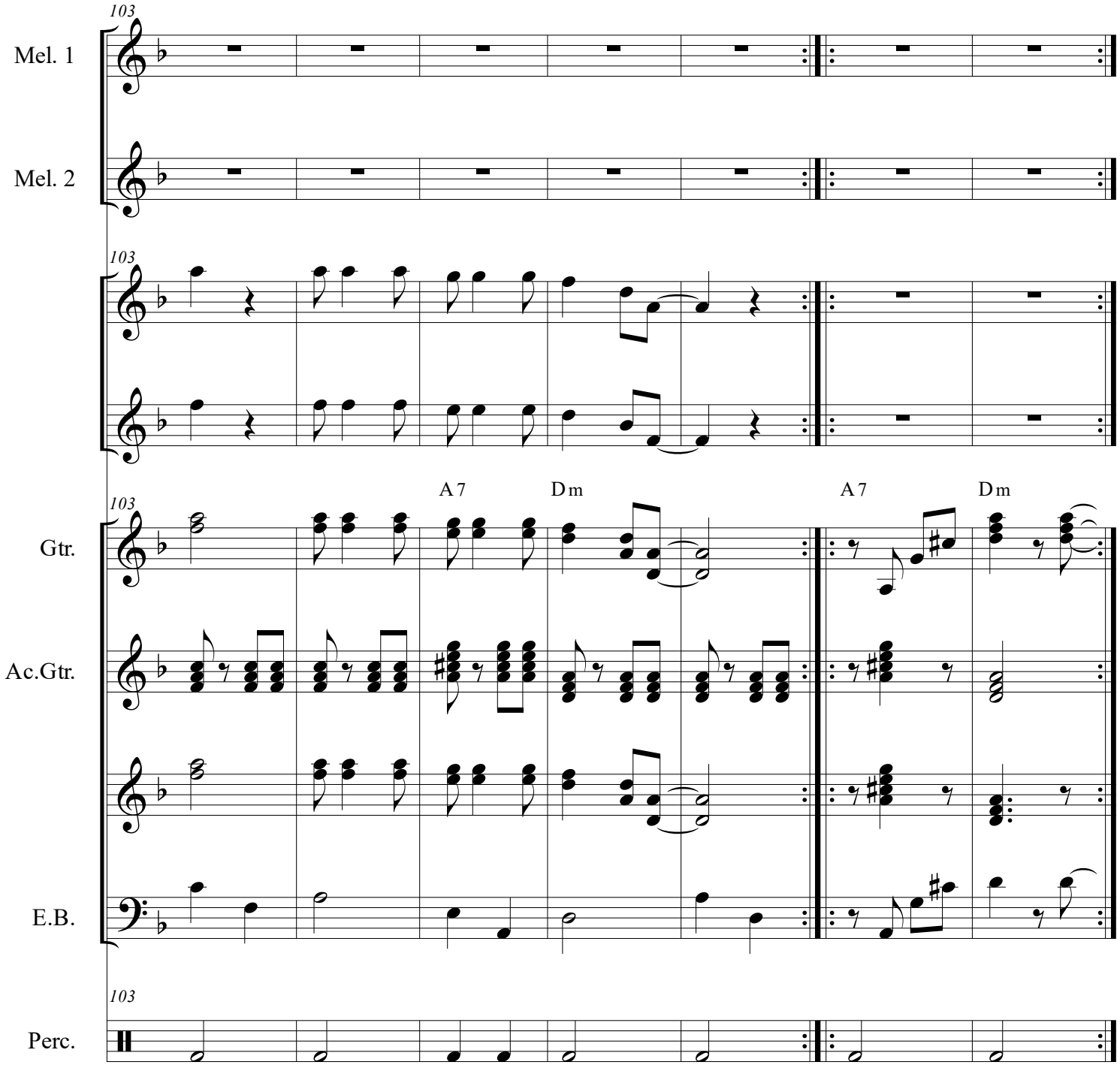

68
Mel. 1
Mel. 2
68
68
F♯7
B m
G
D
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
68
Perc.

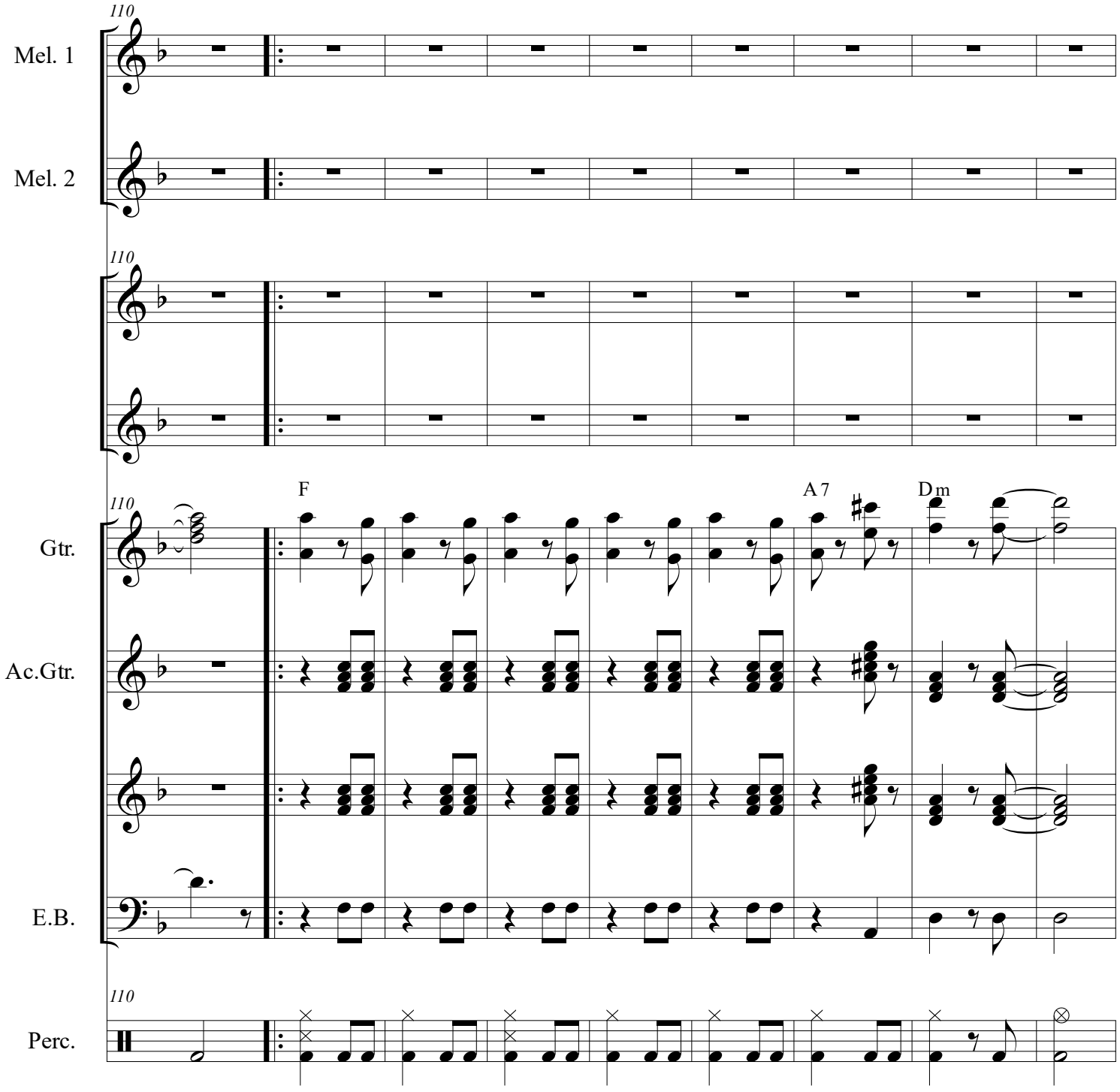

75
Mel. 1
Mel. 2
75
75
E
D
F♯7
B m
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
75
Perc.

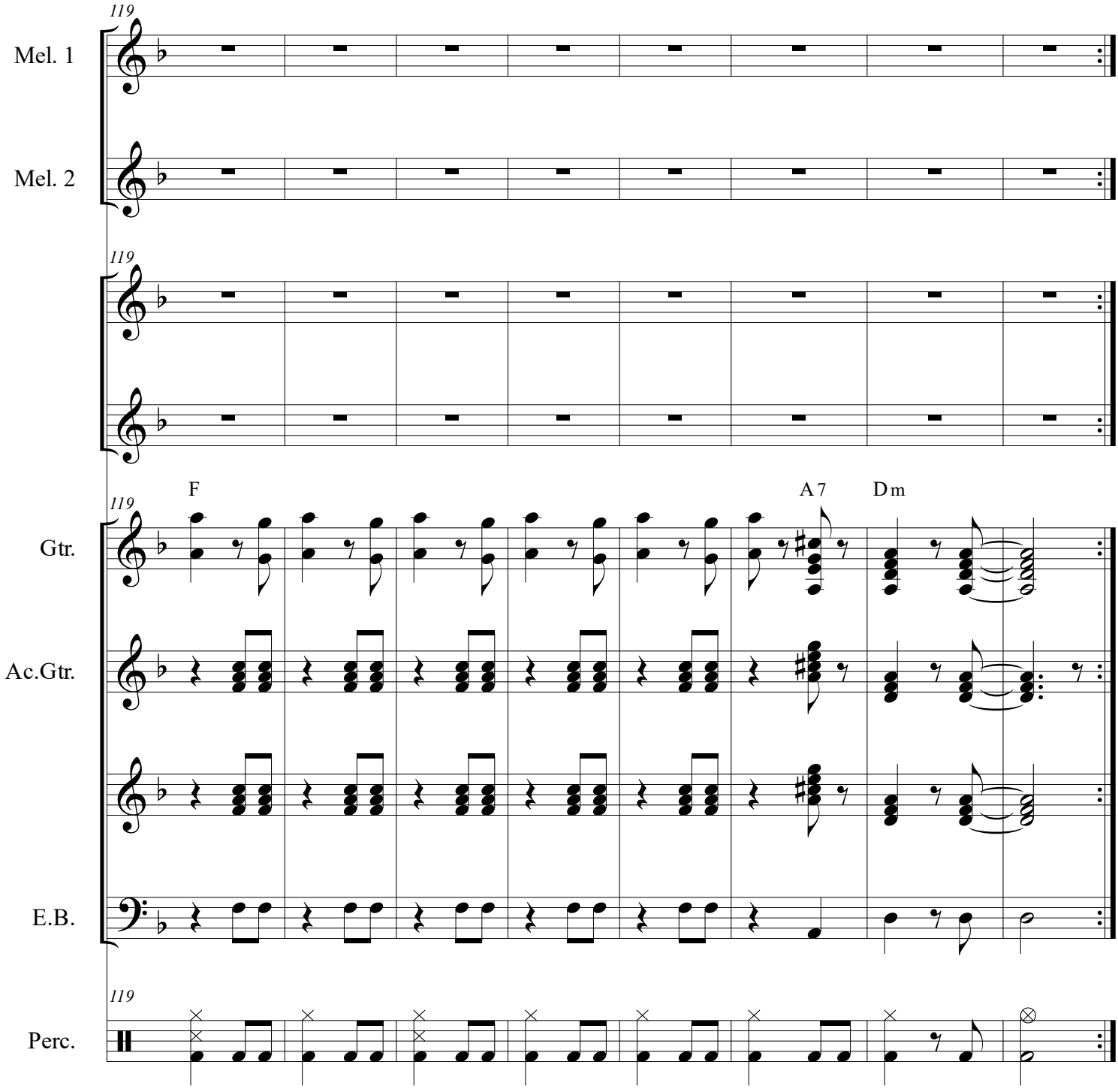

82
Mel. 1
Mel. 2
82
82
F♯7
Bm
A7
Dm
Dm
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
82
Perc.

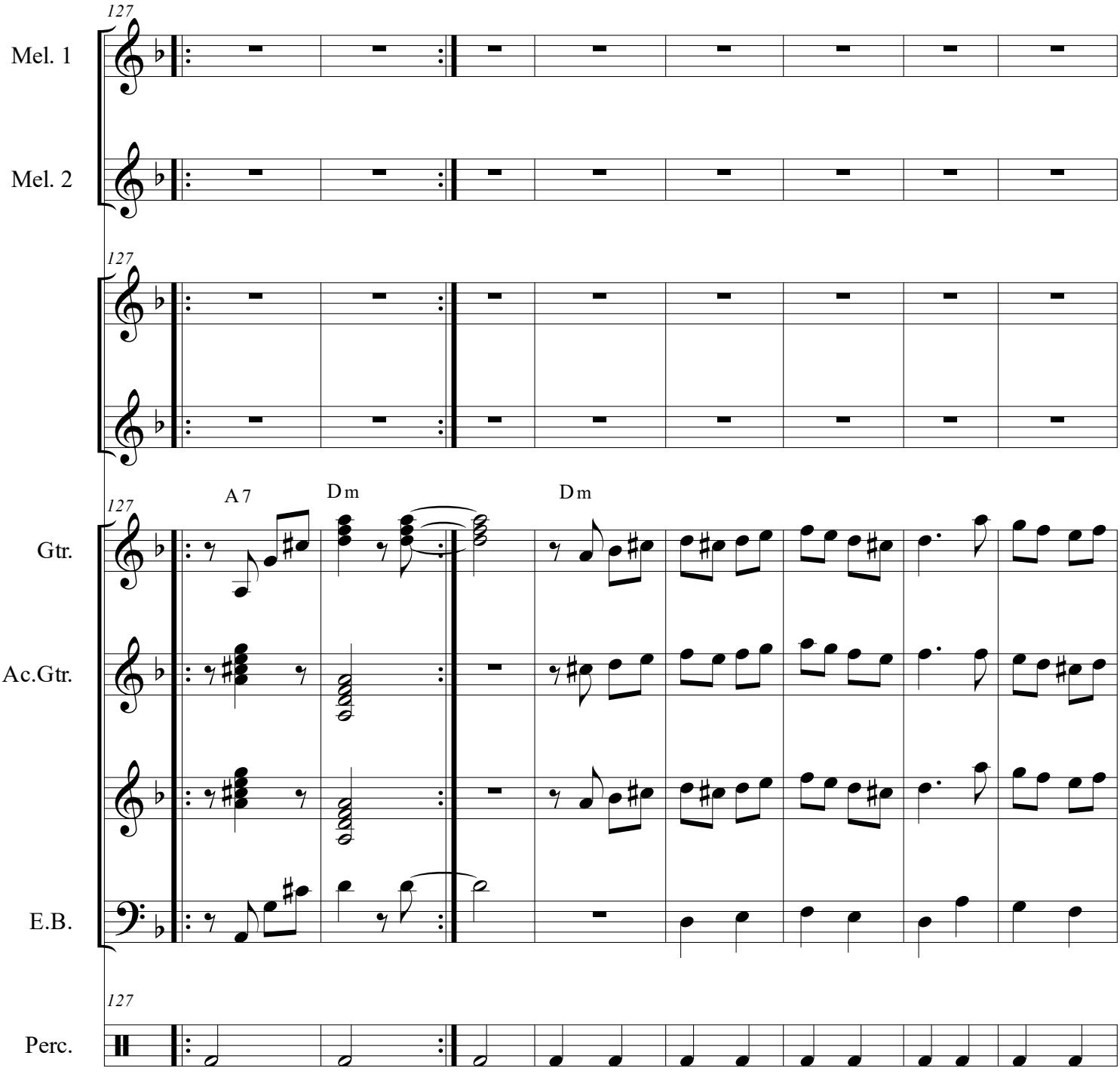

89
Mel. 1
Mel. 2
89
89
C
F
A 7
D
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
89
Perc.

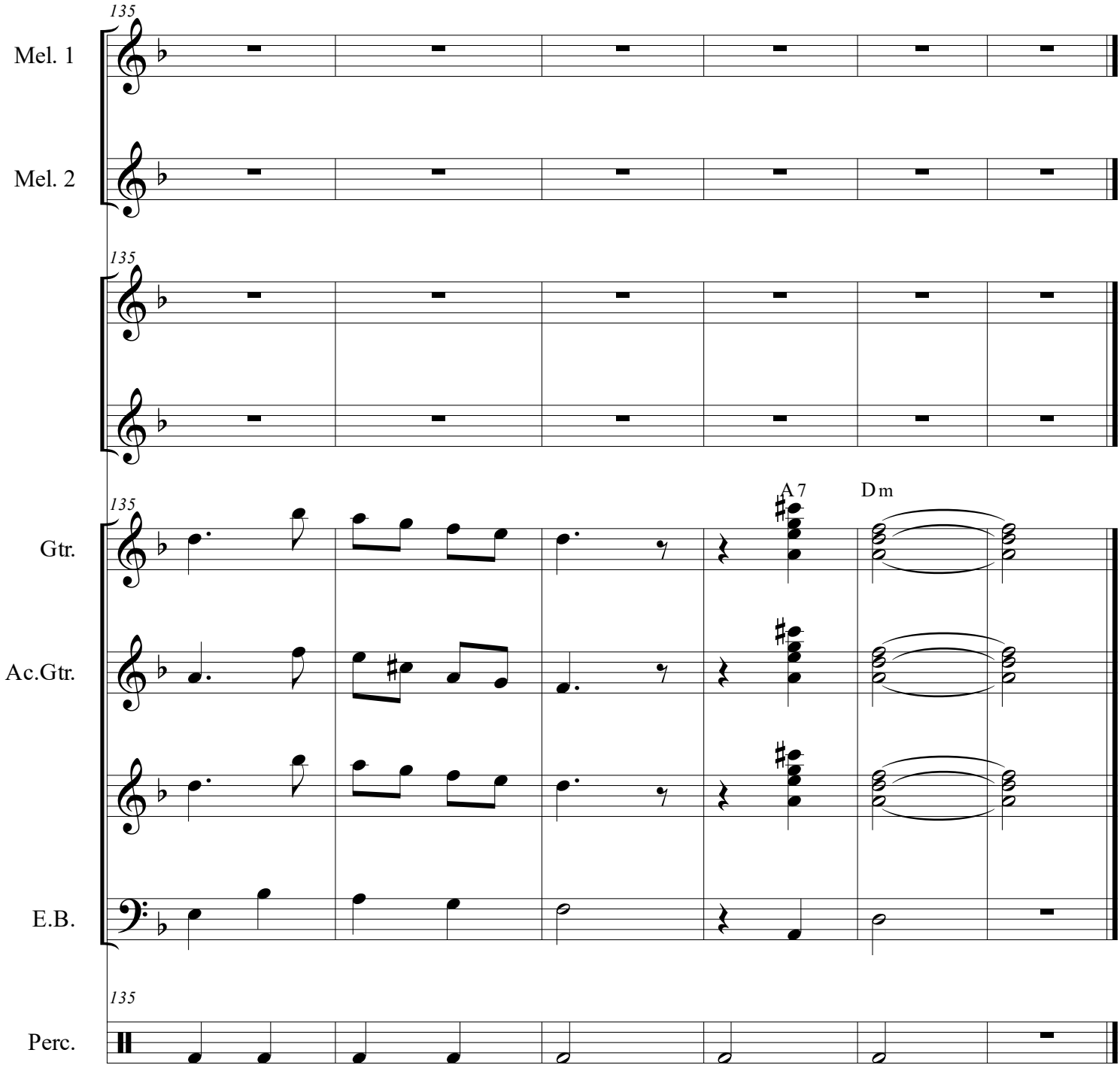

96
Mel. 1
Mel. 2
96
96
B♭
F
G
F
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
96
Perc.


103
Mel. 1
Mel. 2
103
103
A 7
D m
A 7
D m
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
103
Perc.


110
Mel. 1
Mel. 2
110
110
F
A 7
Dm
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
110
Perc.


119
Mel. 1
Mel. 2
119
119
F
A 7
Dm
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
119
Perc.


127
Mel. 1
Mel. 2
127
127
A 7
Dm
Dm
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
127
Perc.


135
Mel. 1
Mel. 2
135
135
A7
Dm
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
135
Perc.

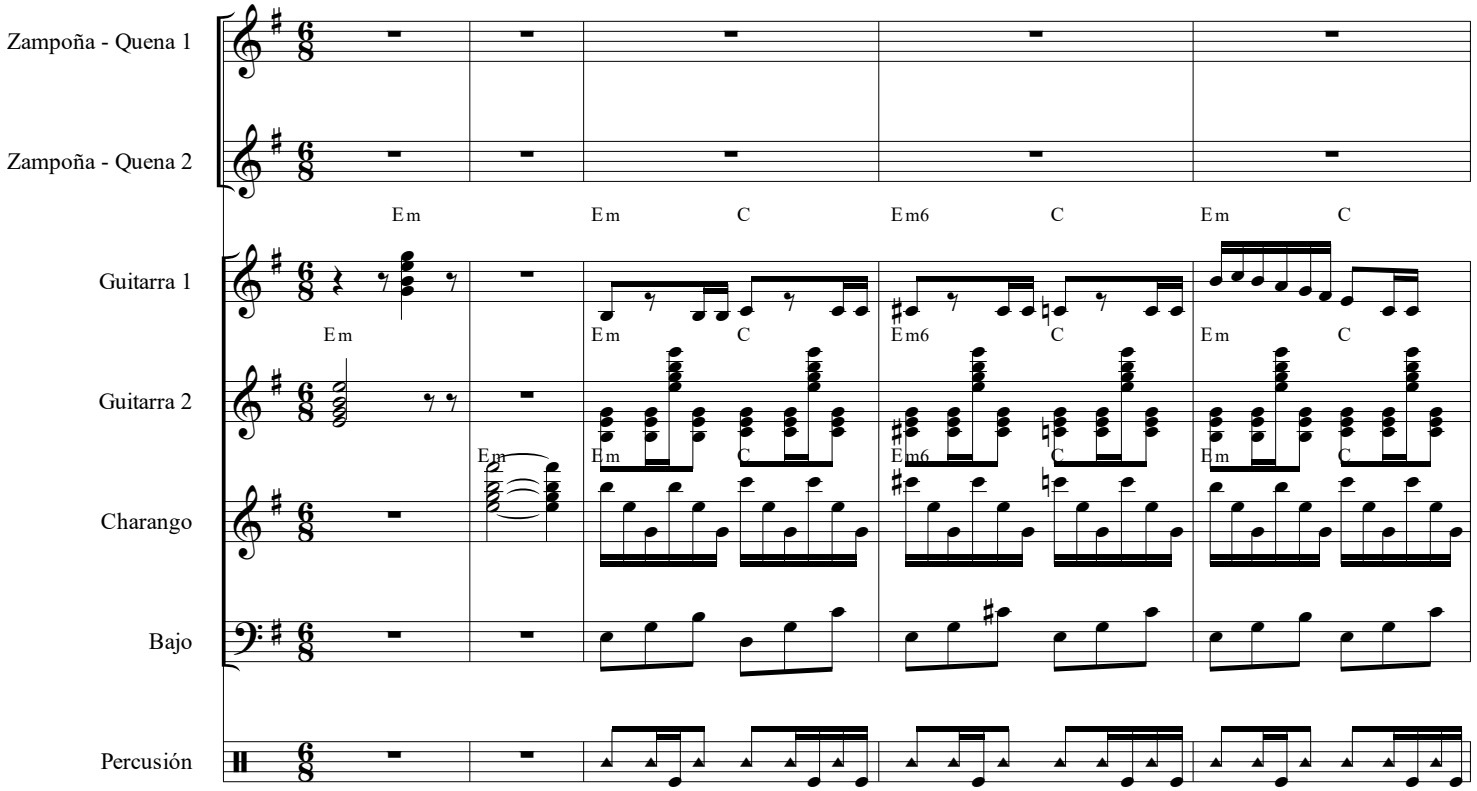
Score

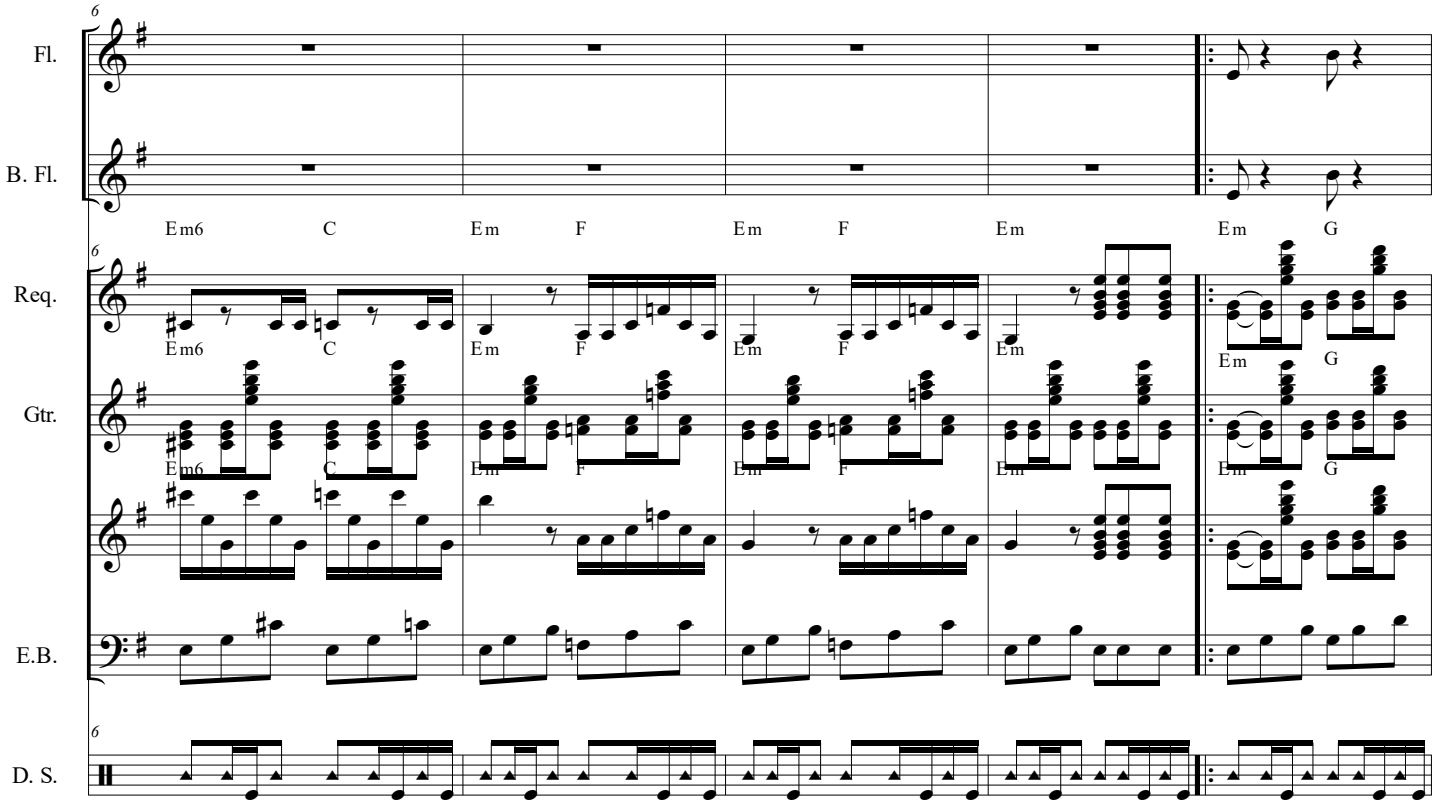
RUNA KALA (Hombres de piedra)

Carnavalito

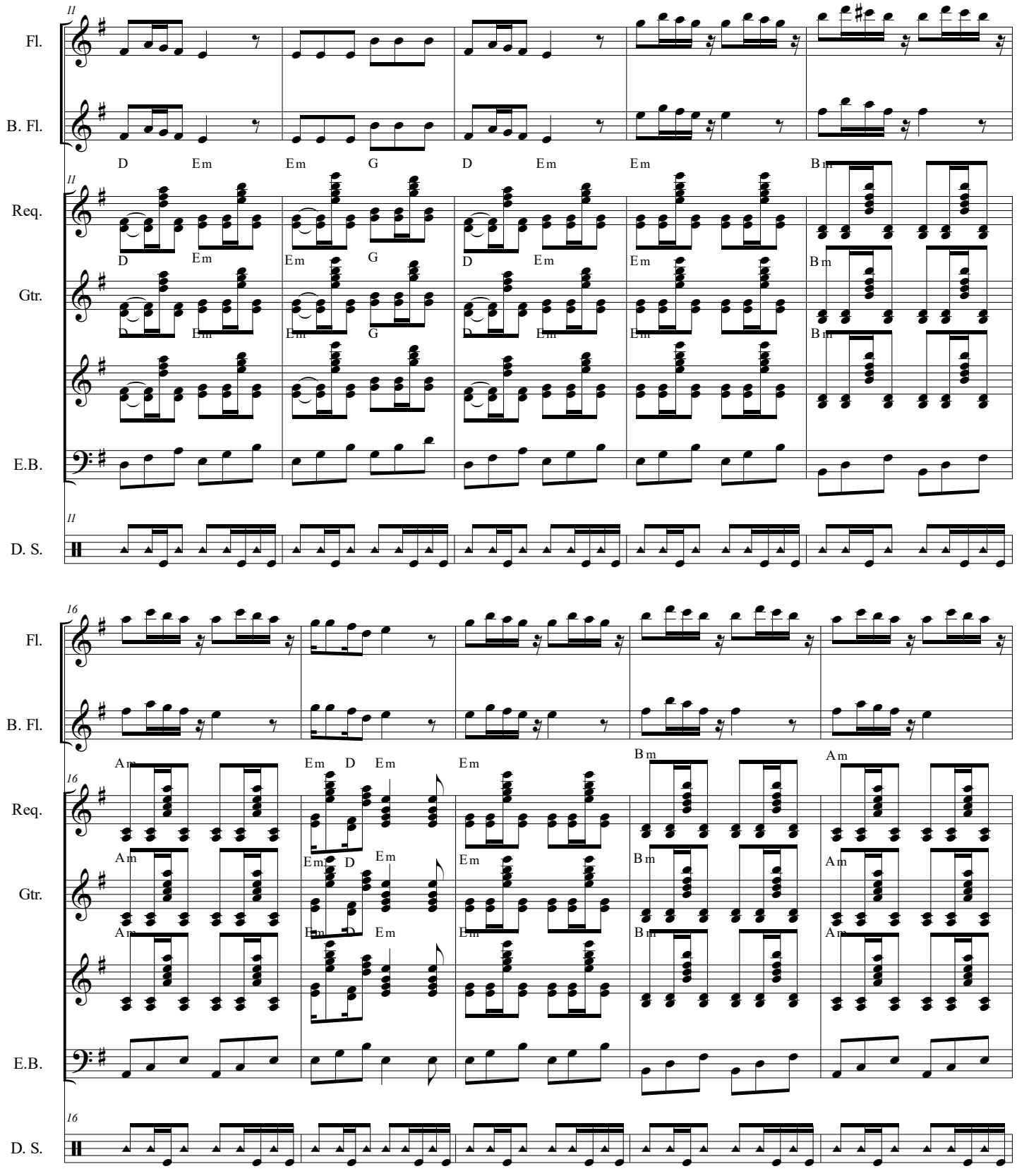
Compositor
MiguelÁngel Vallejo

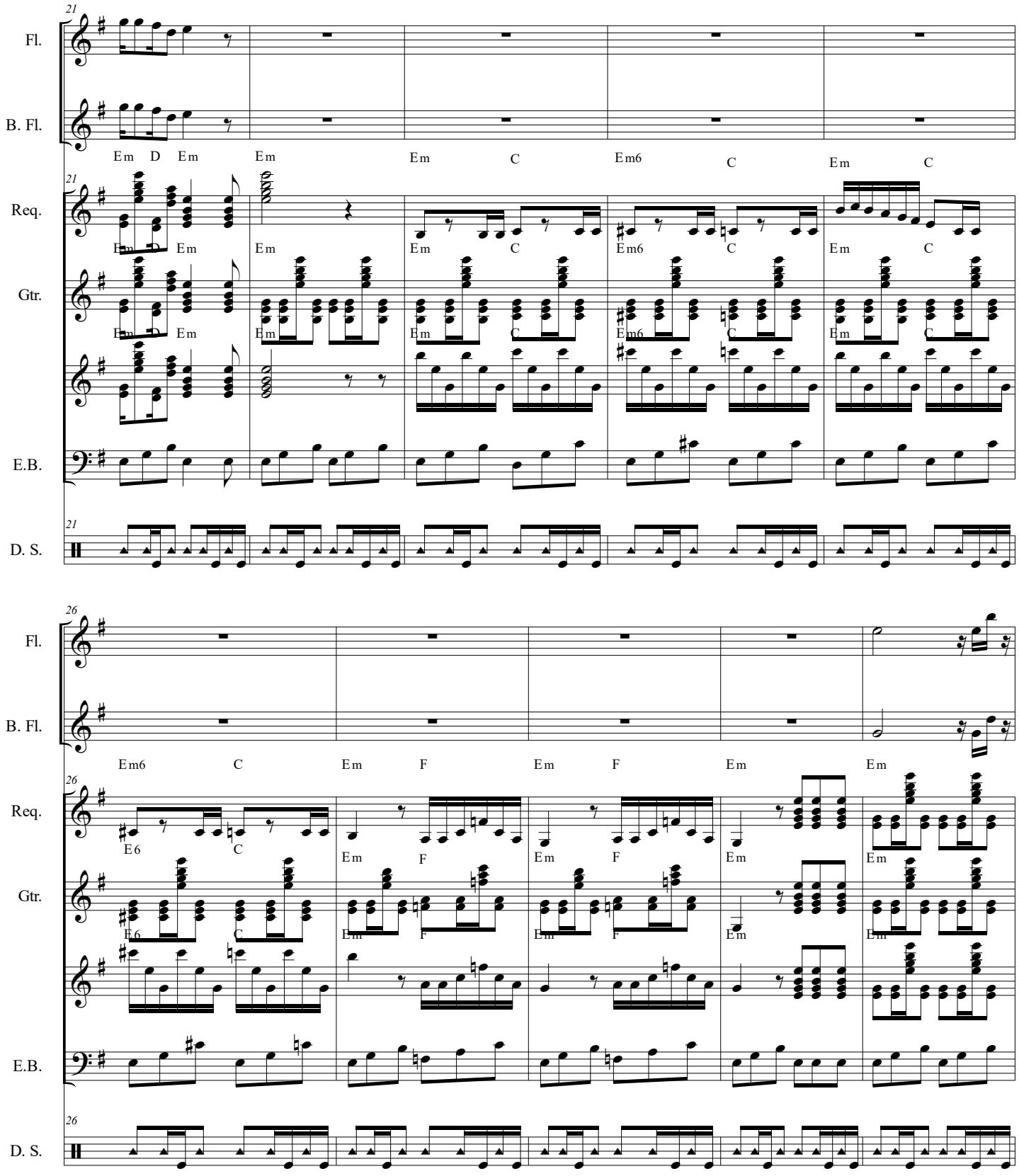
Rápido ♩ = 90

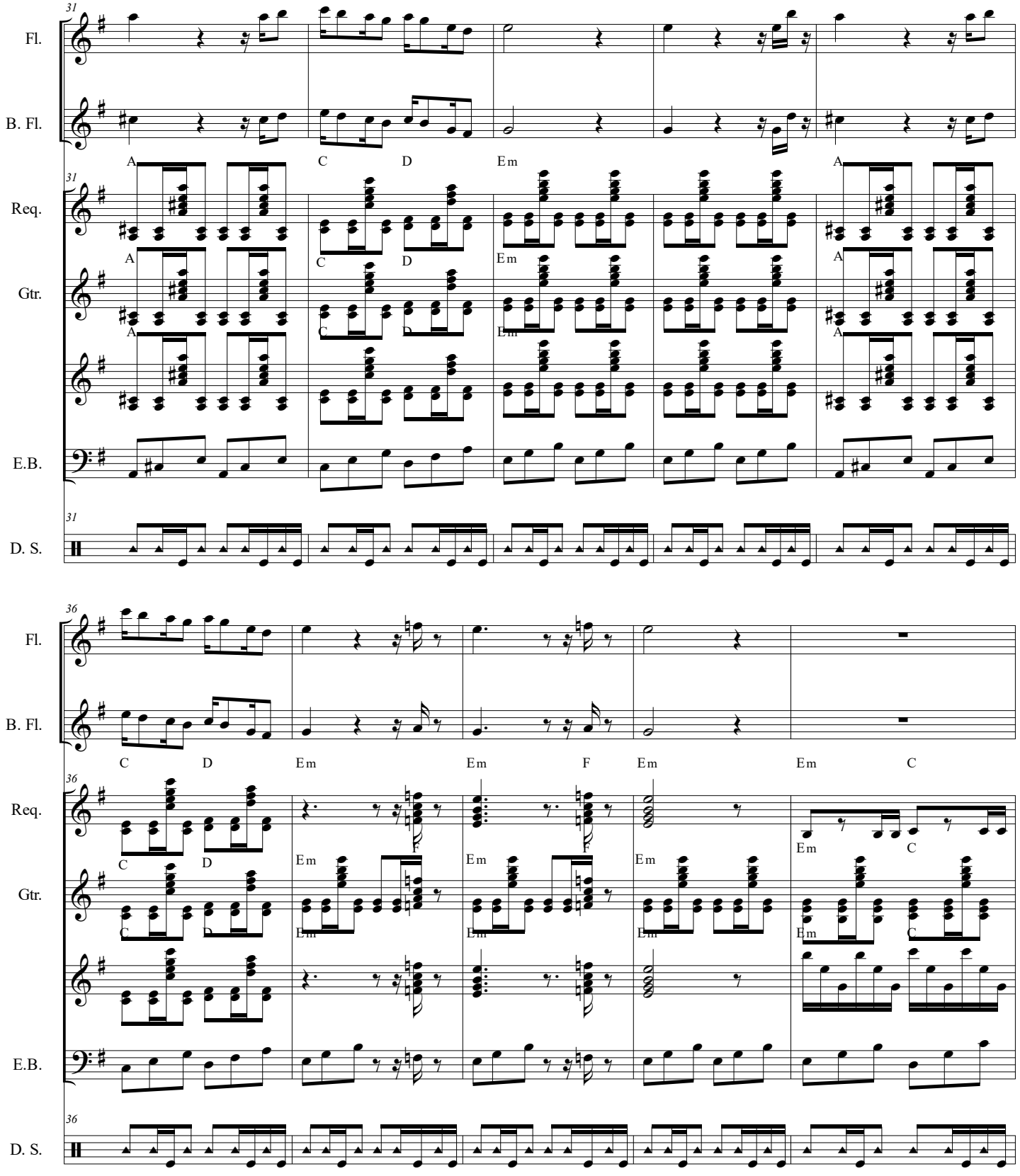


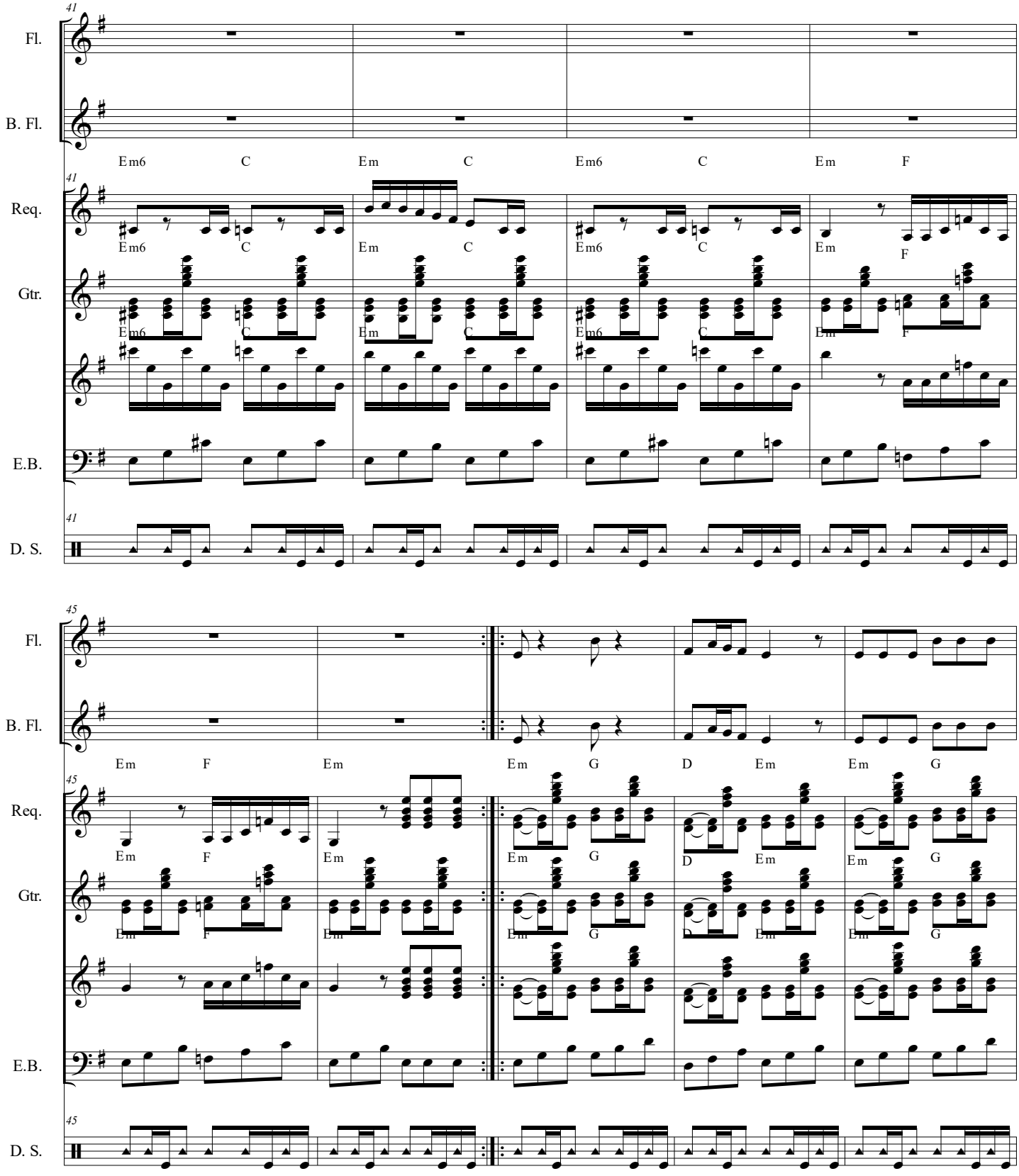


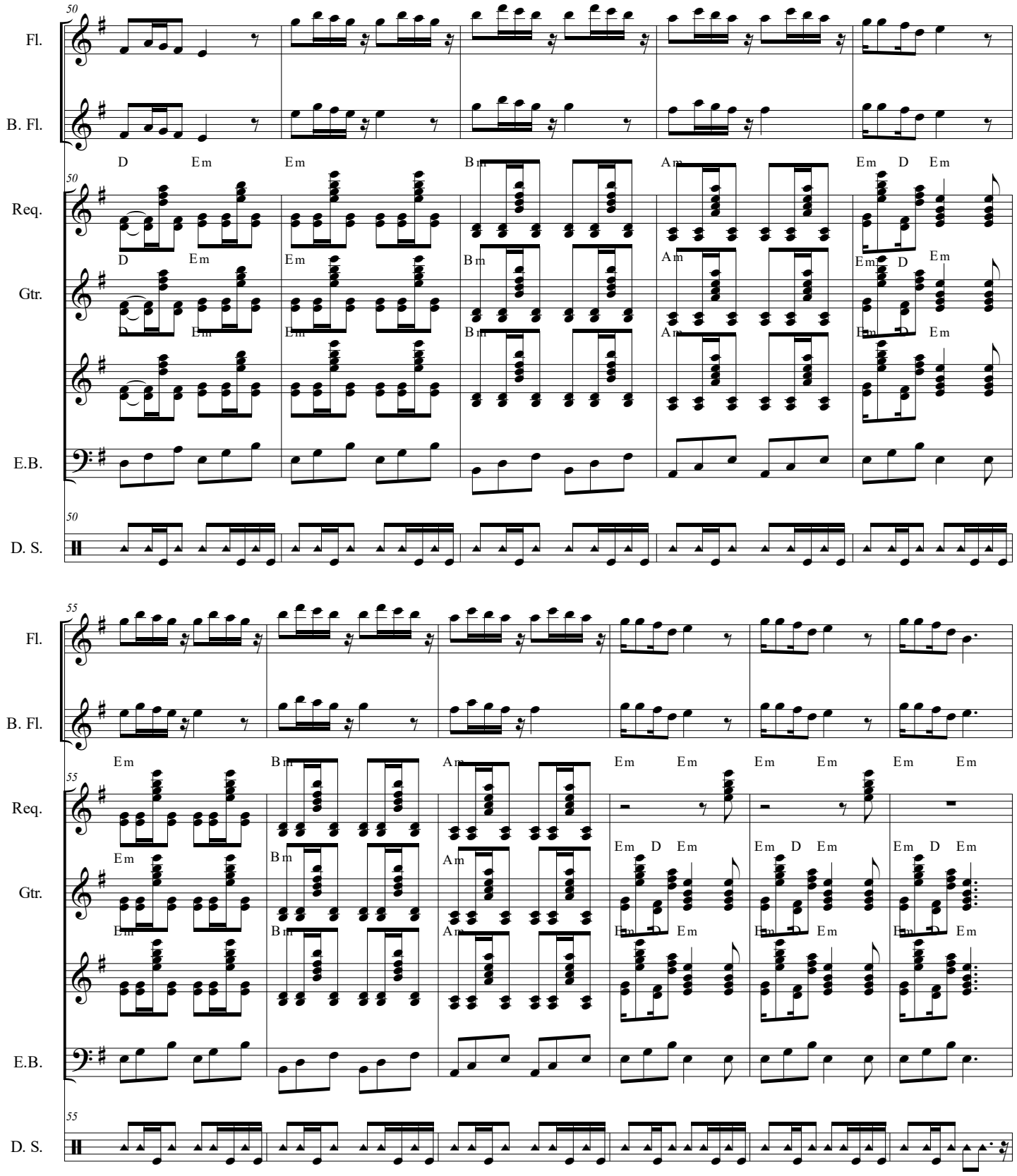
©2018

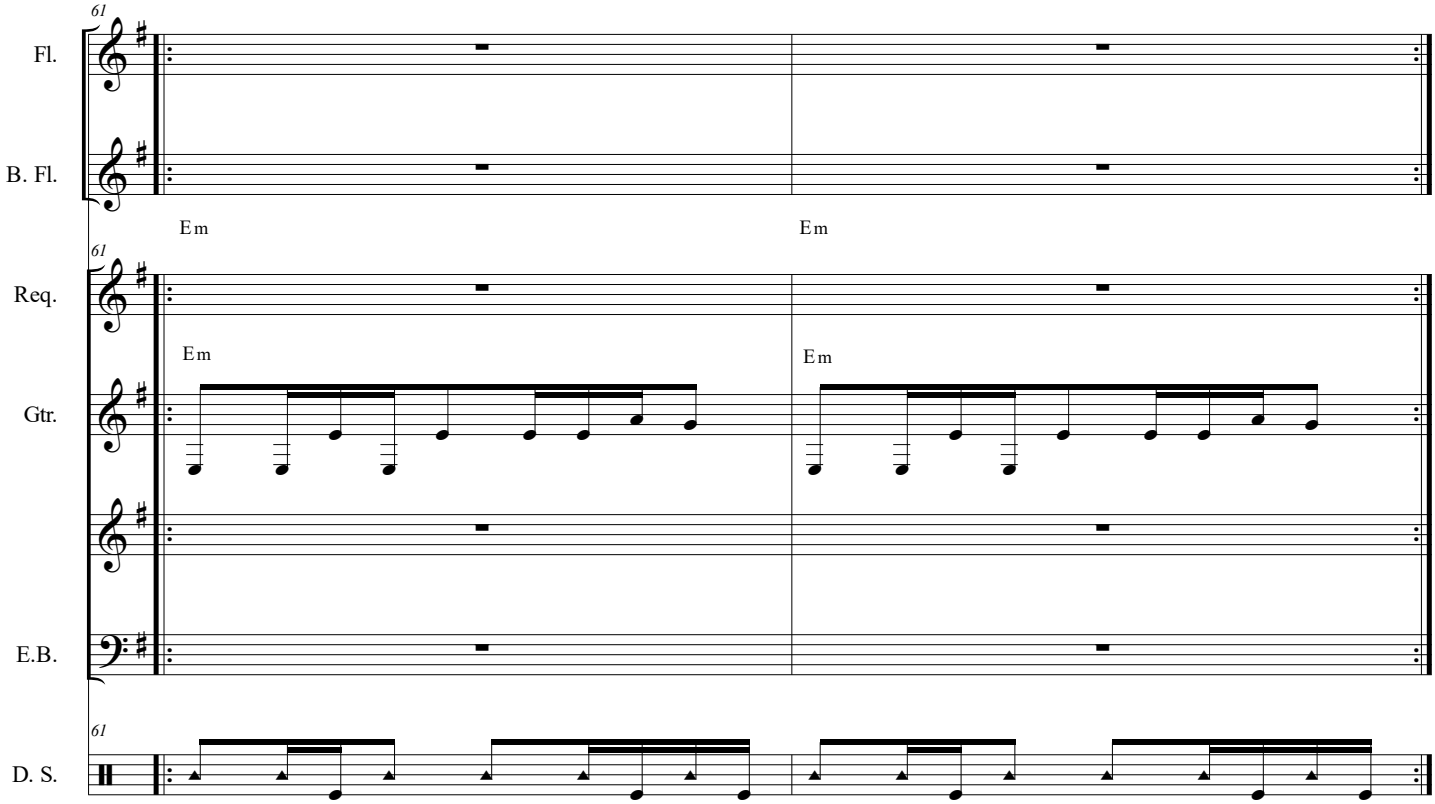

11
Fl.
B. Fl.
D Em Em G D Em Em Bm
Req.
Gtr.
E.B.
D. S.
16
Am Em D Em Em Bm Am


21
Fl.
B. Fl.
Em D Em
Em
Em C
Em6 C
Em C
Req.
Gtr.
E.B.
D. S.
26
Em6 C
Em F
Em F
Em
Em
E6 C
Em F
Em F
Em
Em


31
Fl.
B. Fl.
A C D Em A
Req.
Gtr.
E.B.
D. S.
36
C D Em Em F Em Em C


41
Fl.
B. Fl.
Em6 C Em C Em6 C Em F
Req.
Gtr.
E.B.
D. S.
45
Em F Em Em G D Em Em G


50
Fl.
B. Fl.
D Em Em Bm Am Em D Em
Req.
Gtr.
E.B.
D. S.
55
Em Bm Am Em Em Em Em Em Em
Em D Em Em D Em Em D Em


61
Fl.
B. Fl.
Em
Em
61
Req.
Em
Em
Gtr.
E.B.
61
D. S.

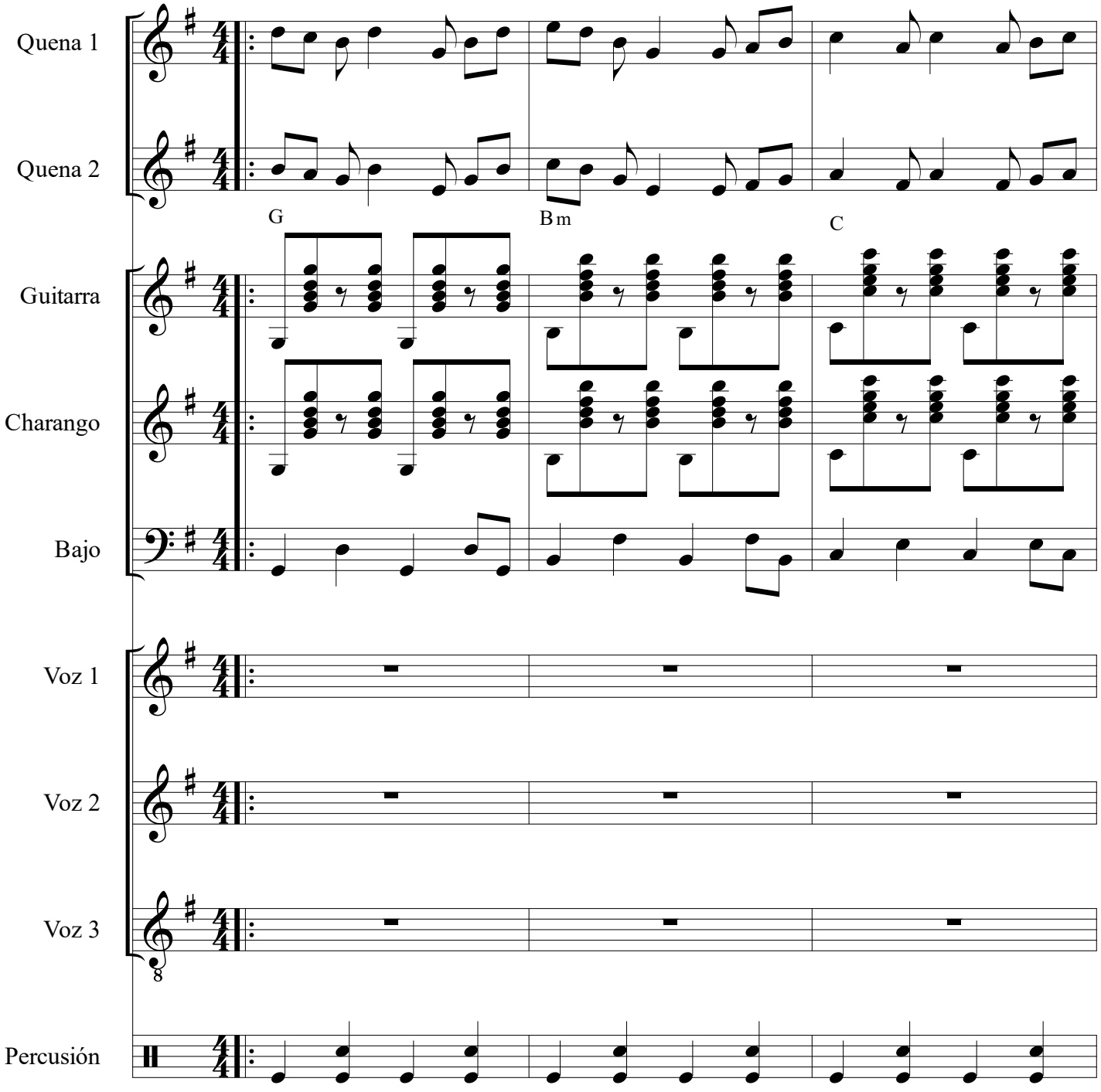
Score

SI A MI LADO TU NO ESTÁS

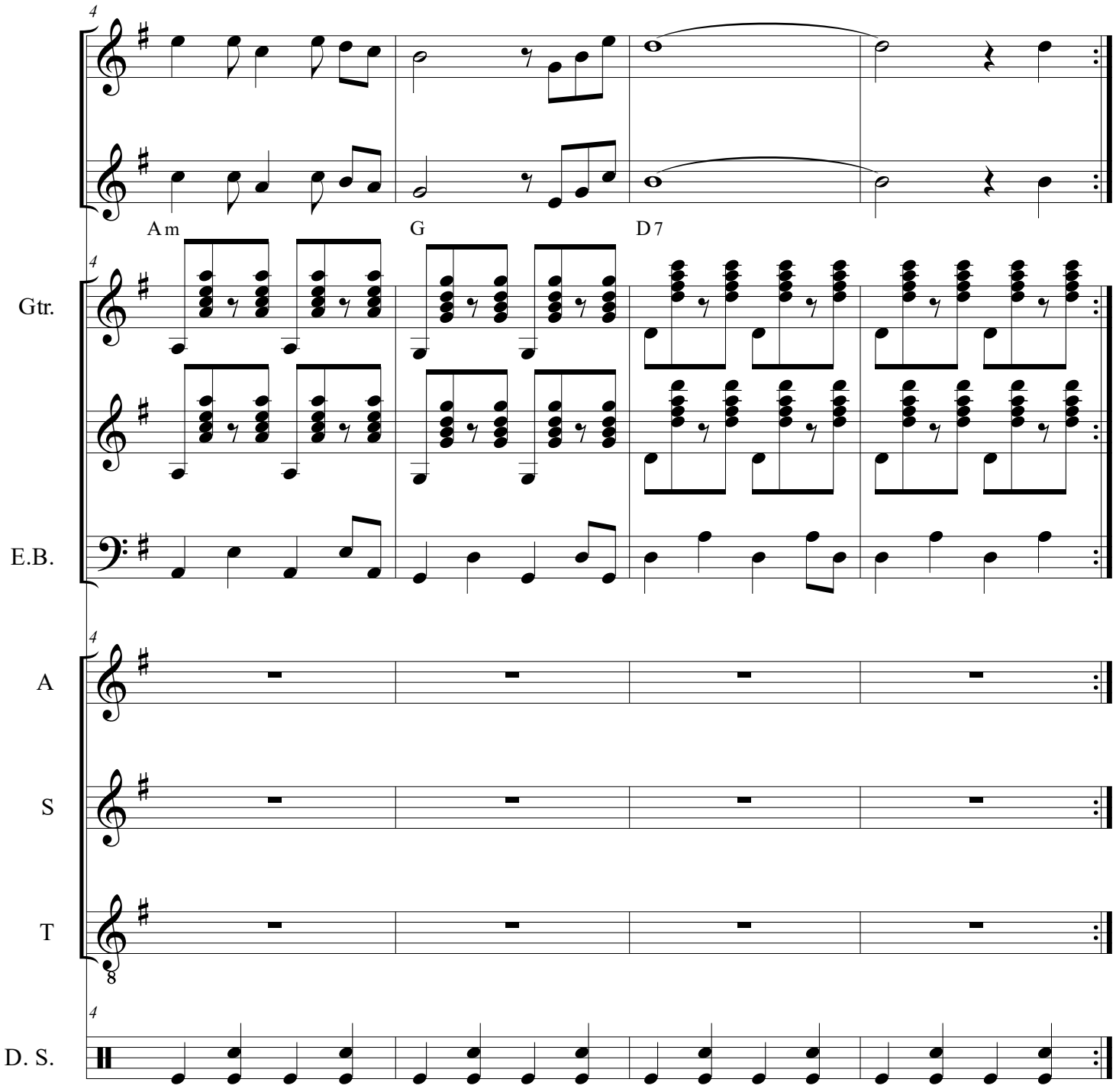
Canción Andina

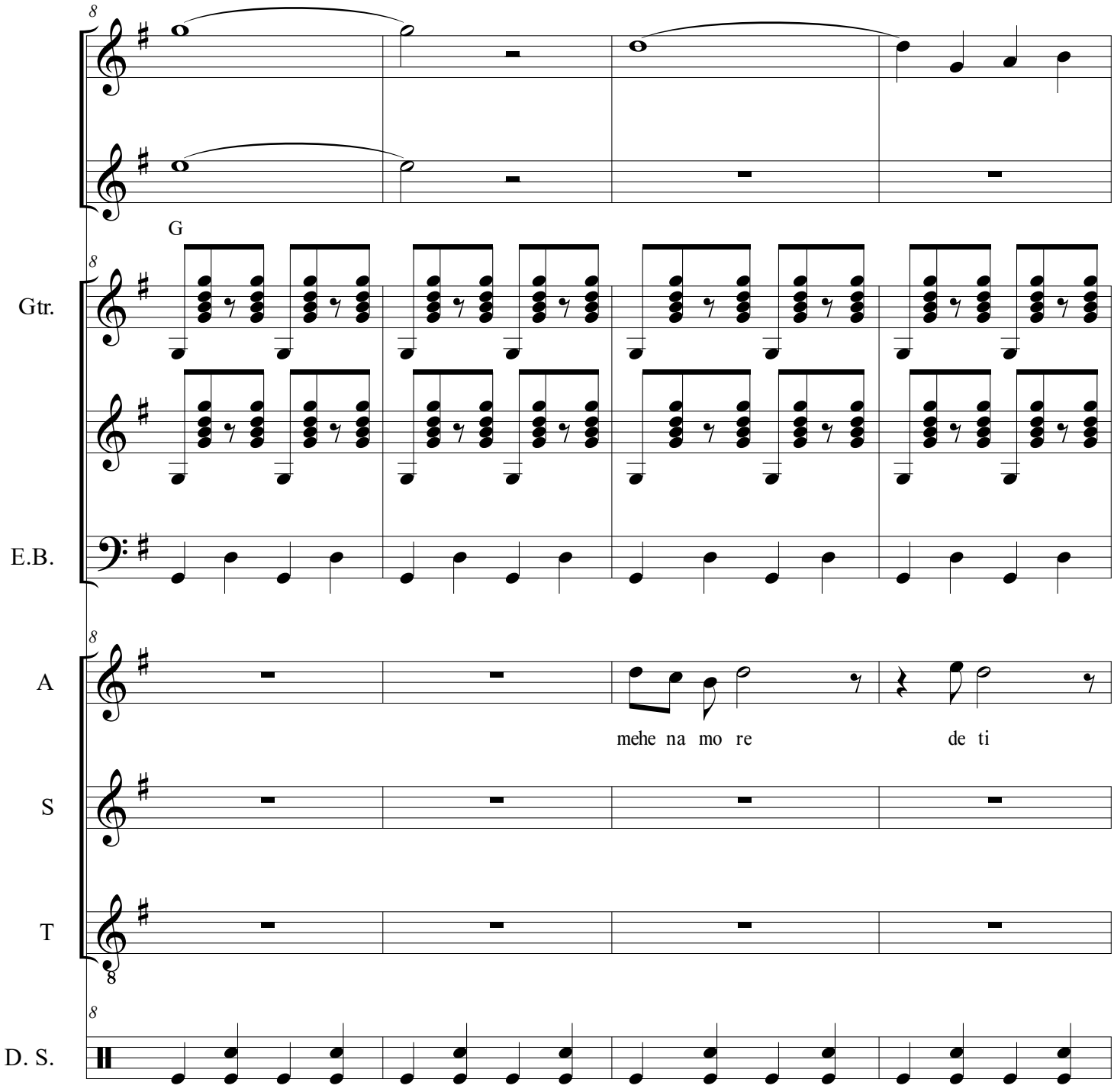
Compositor
Miguel Angel Vallejo Revelo

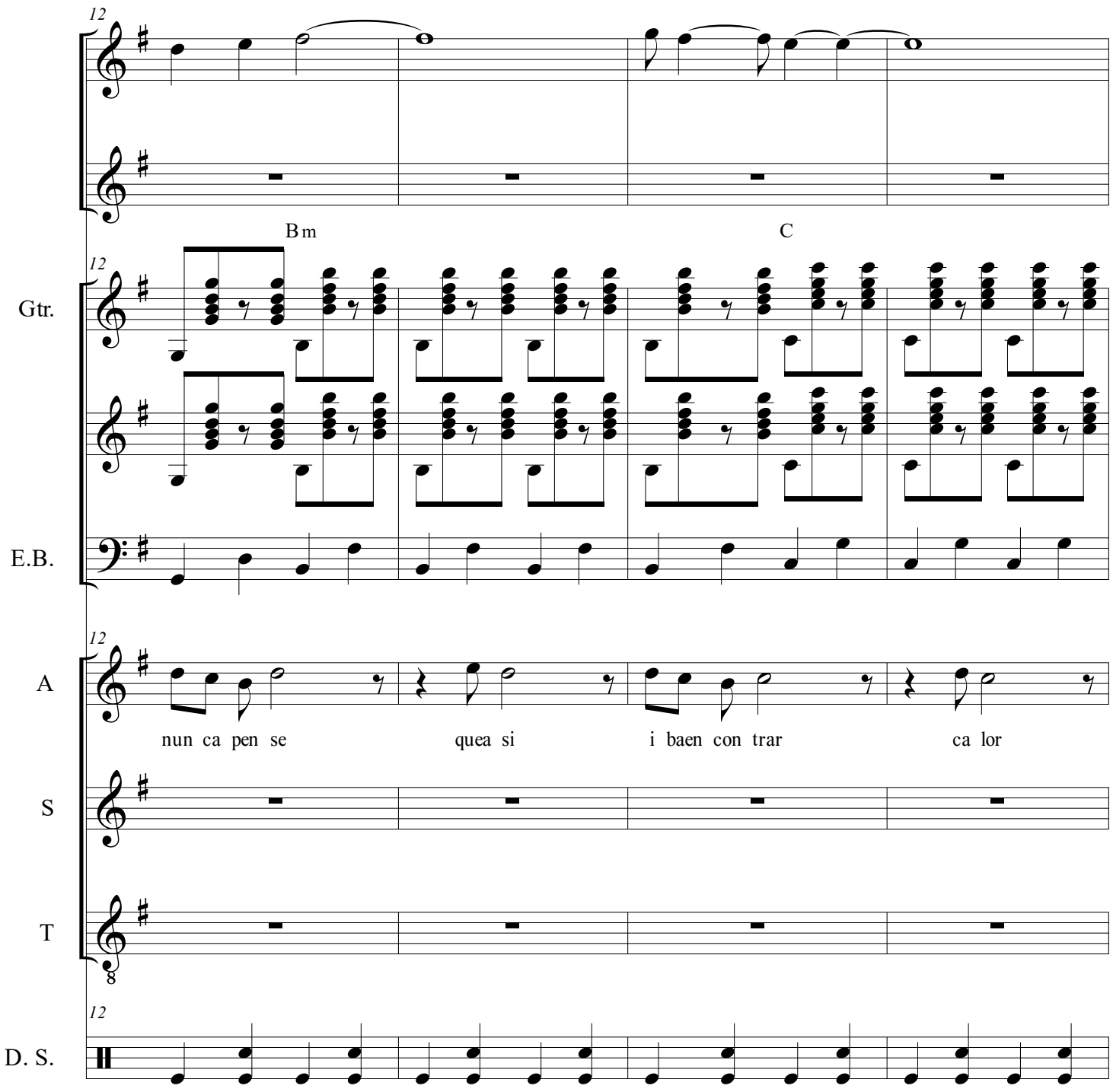
Moderado ♩ = 120

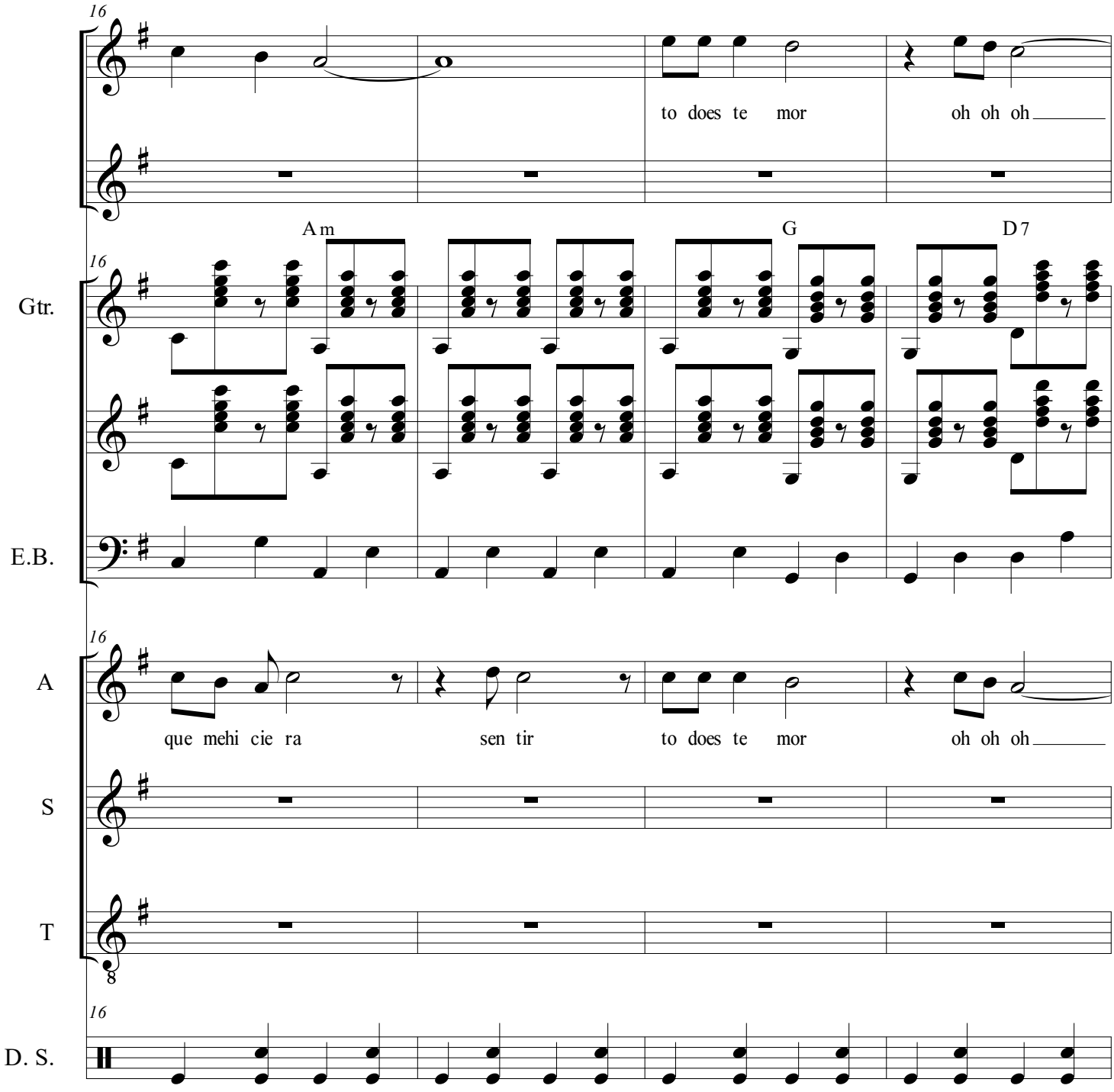


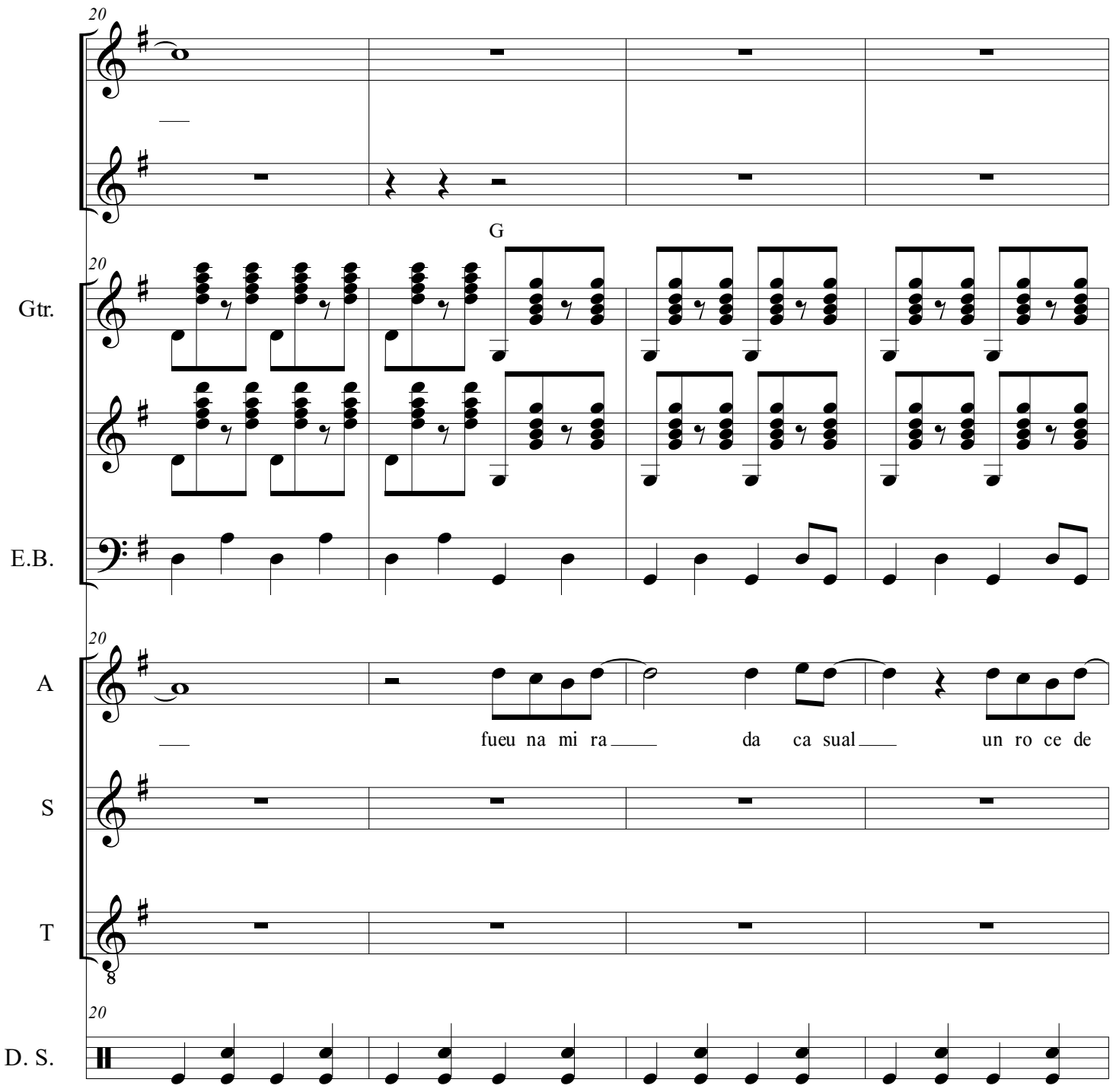
©2000

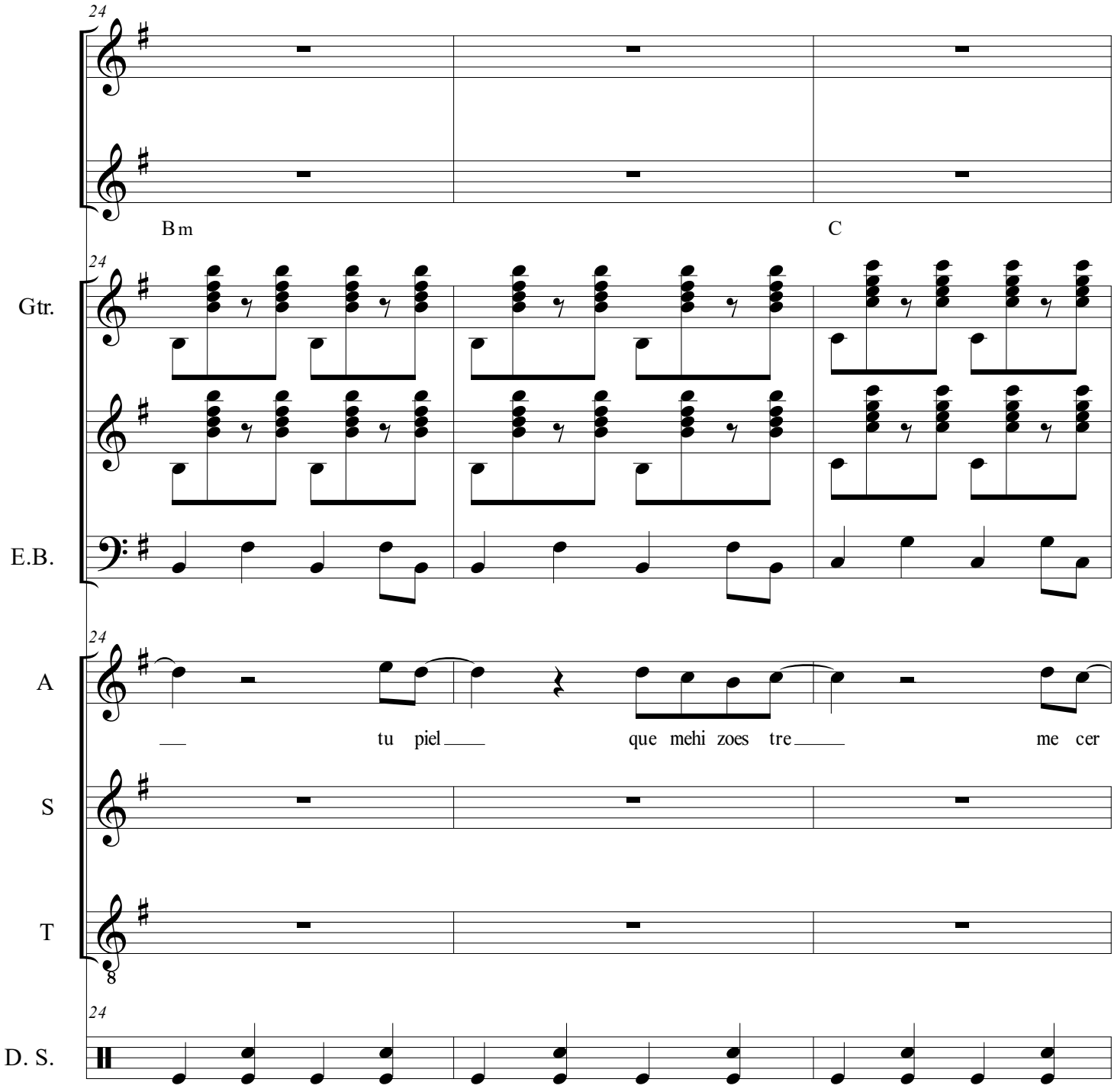

Am
G
D 7
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.

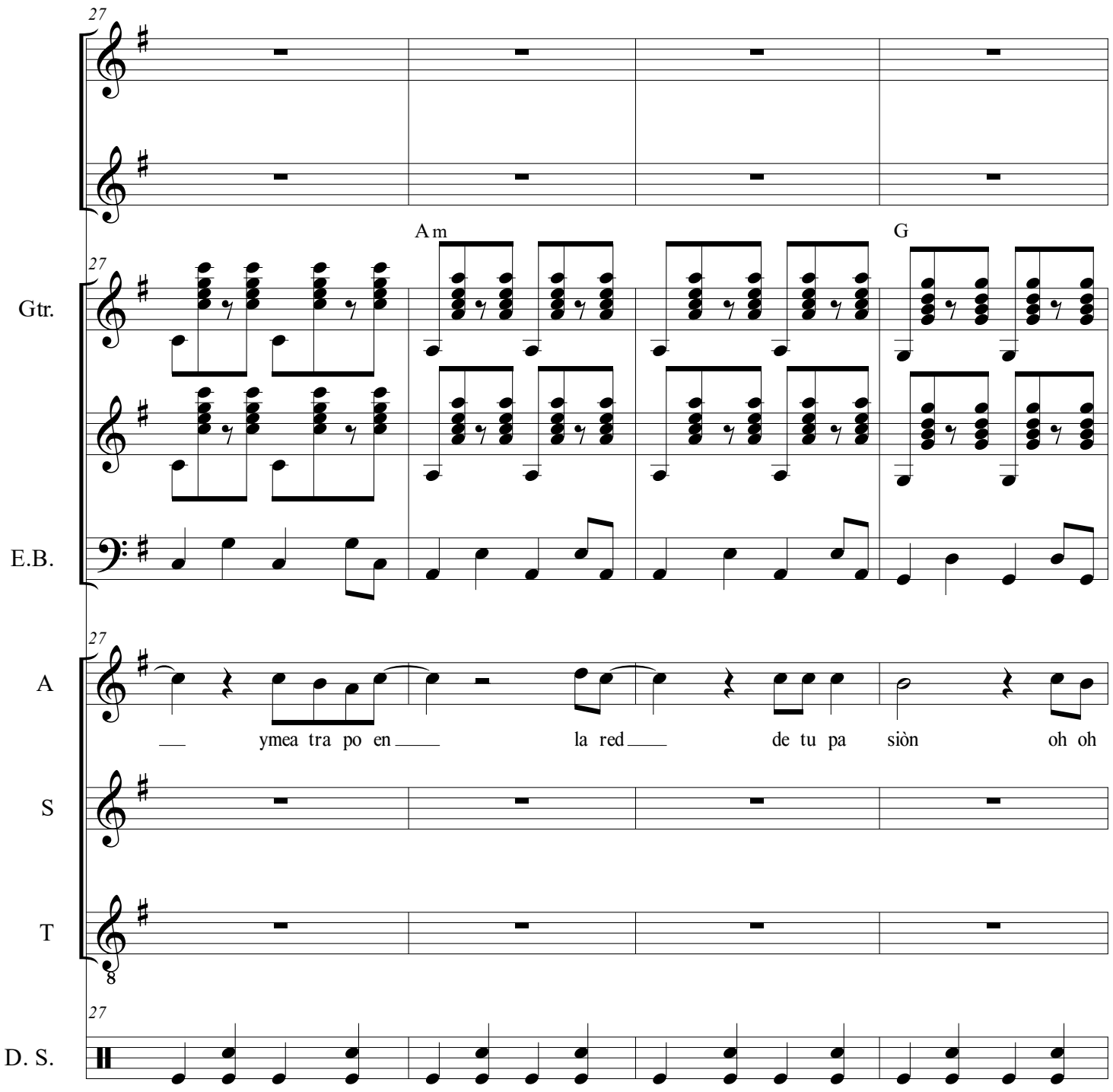

G
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.
mehe na mo re
de ti

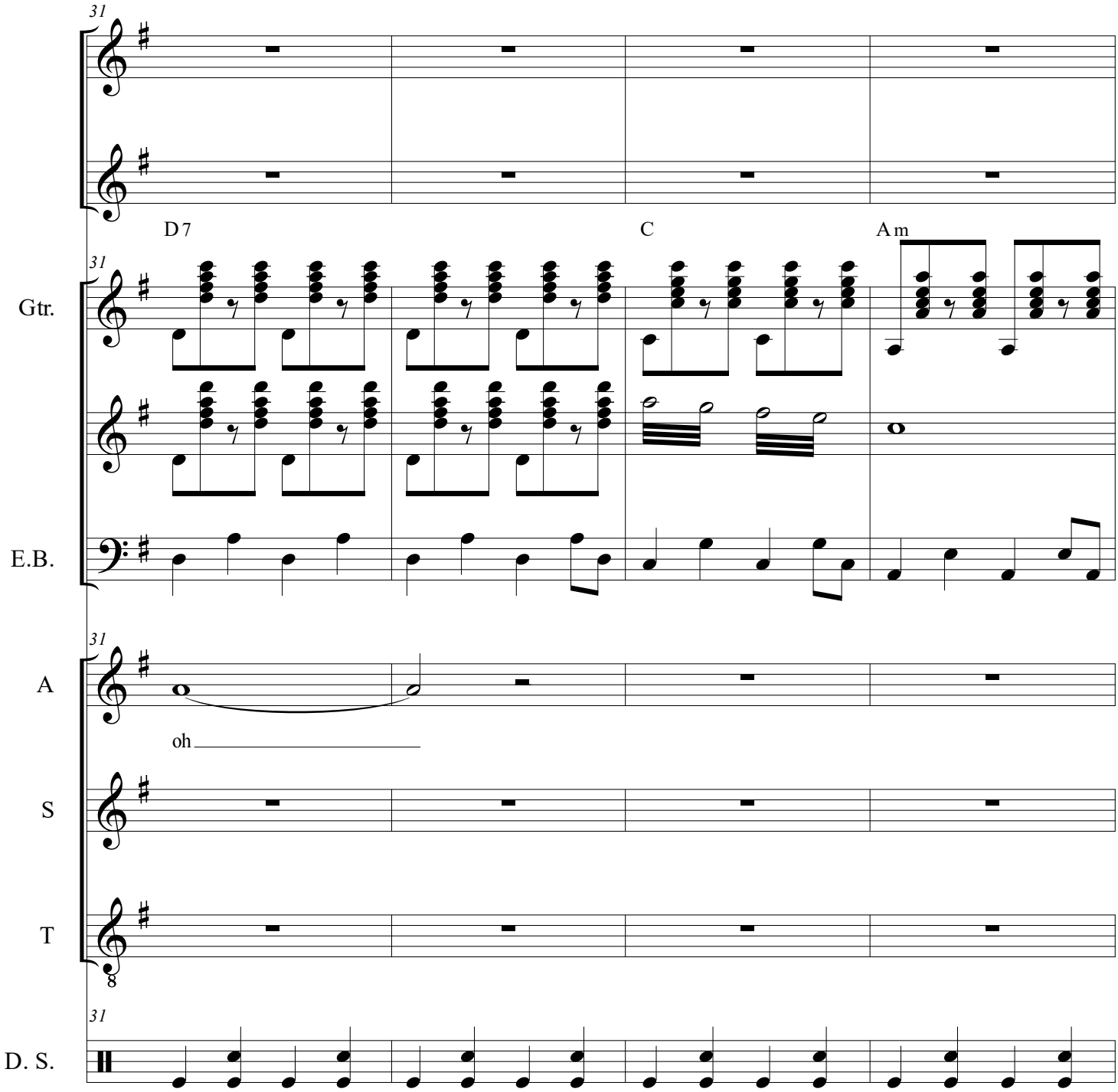

12
Bm
C
Gtr.
E.B.
A
nun ca pen se
quea si
i baen con trar
ca lor
S
T
D. S.

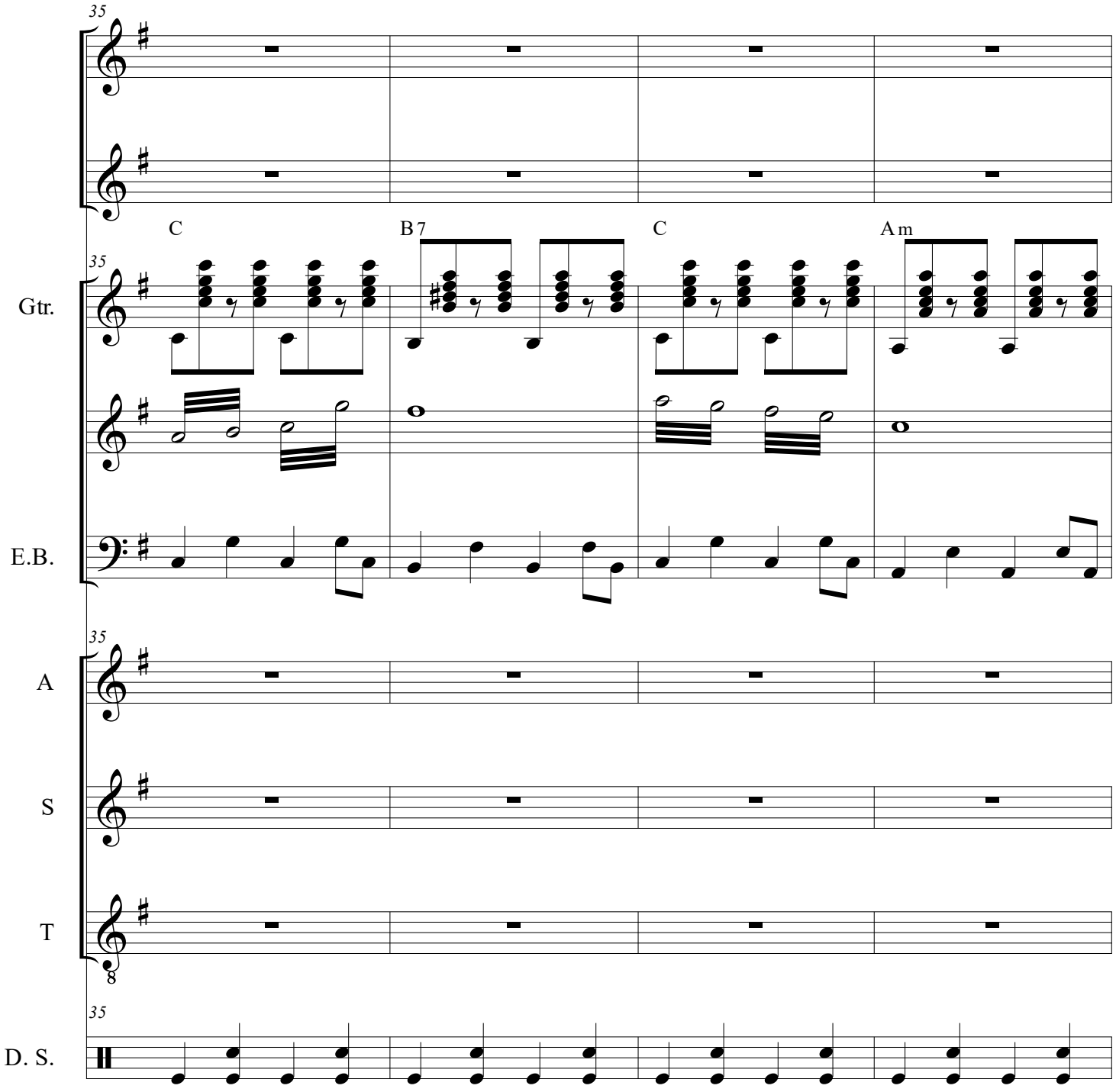

16
to does te mor
oh oh oh
Am
G
D7
Gtr.
E.B.
A
que mehi cie ra
sen tir
to does te mor
oh oh oh
S
T
D. S.

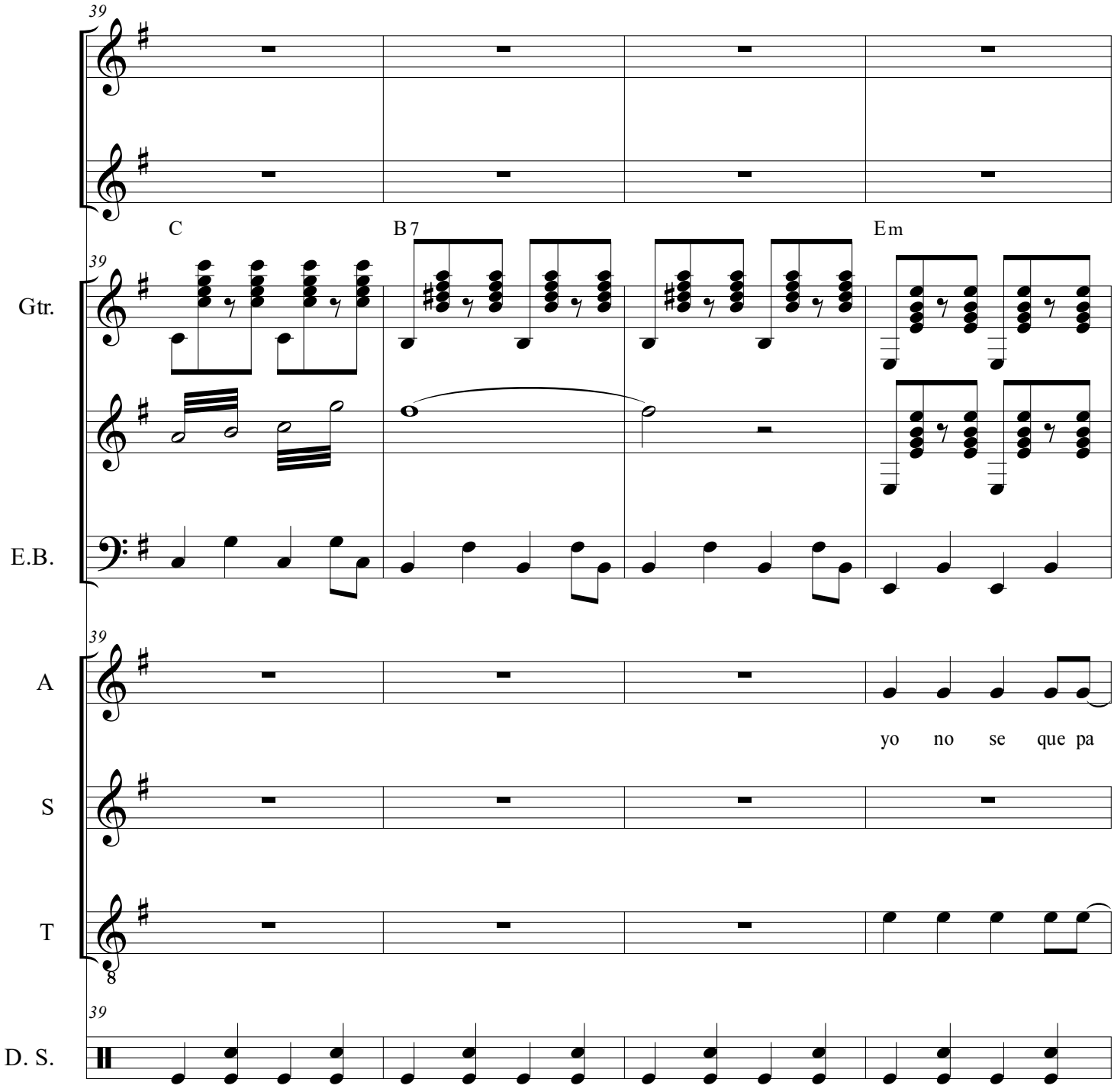

20
G
Gtr.
E.B.
A
fueu na mi ra da ca sual un ro ce de
S
T
D. S.

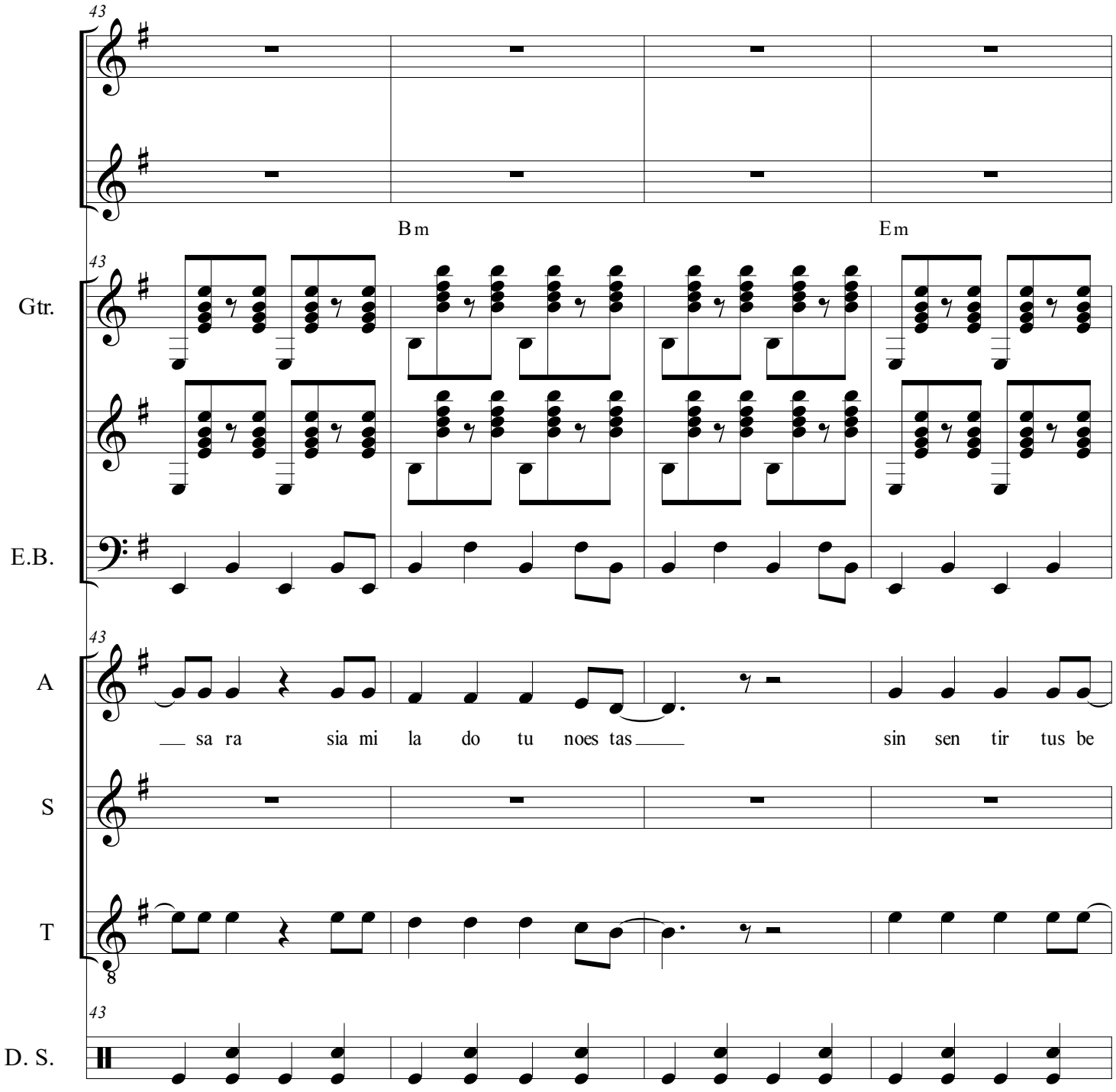

24
Bm
C
Gtr.
E.B.
A
tu piel
que mehi zoes tre
me cer
S
T
D. S.

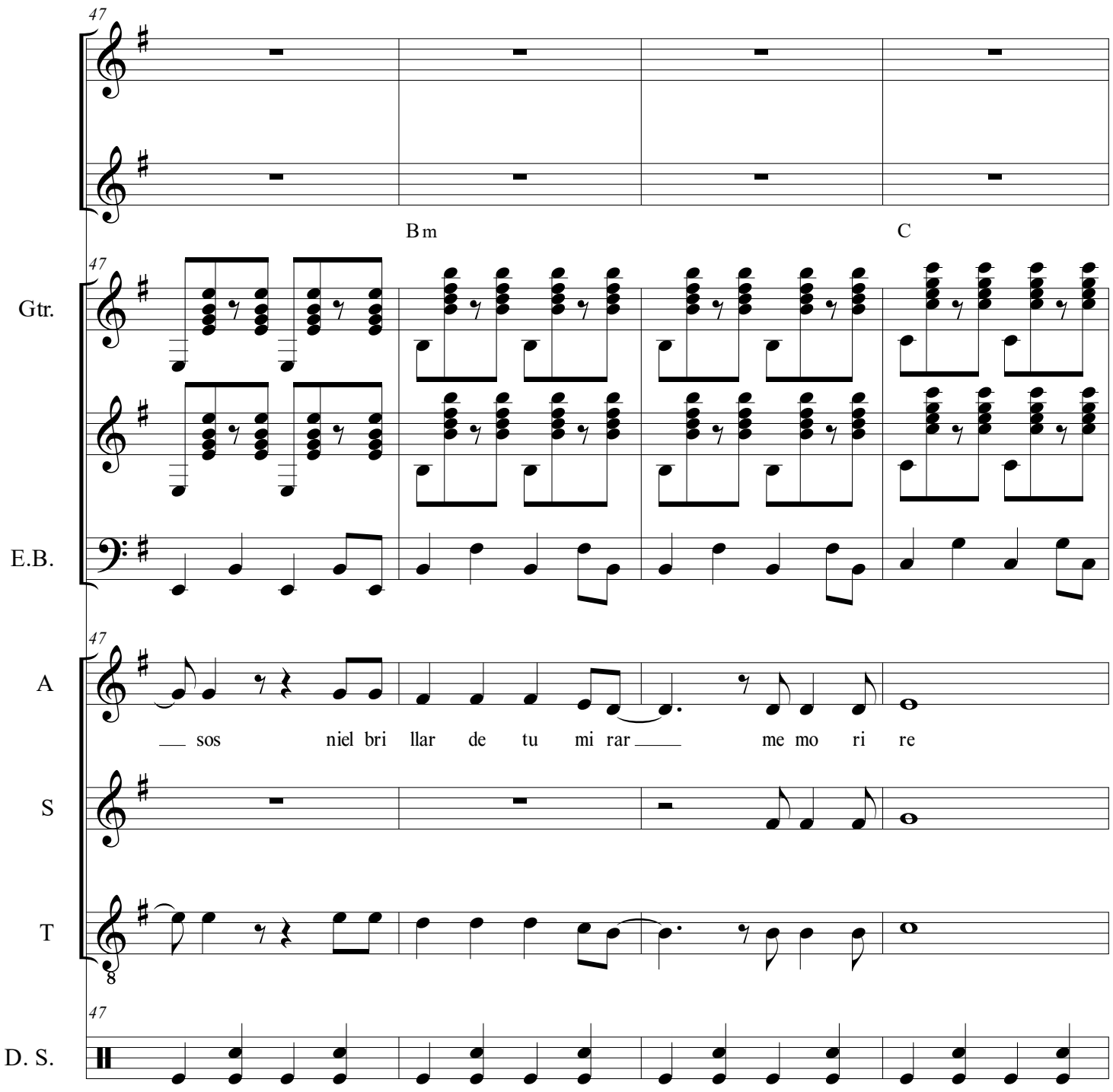

27
Am
G
Gtr.
E.B.
A
ymea tra po en
la red
de tu pa
siòn
oh oh
S
T
D. S.

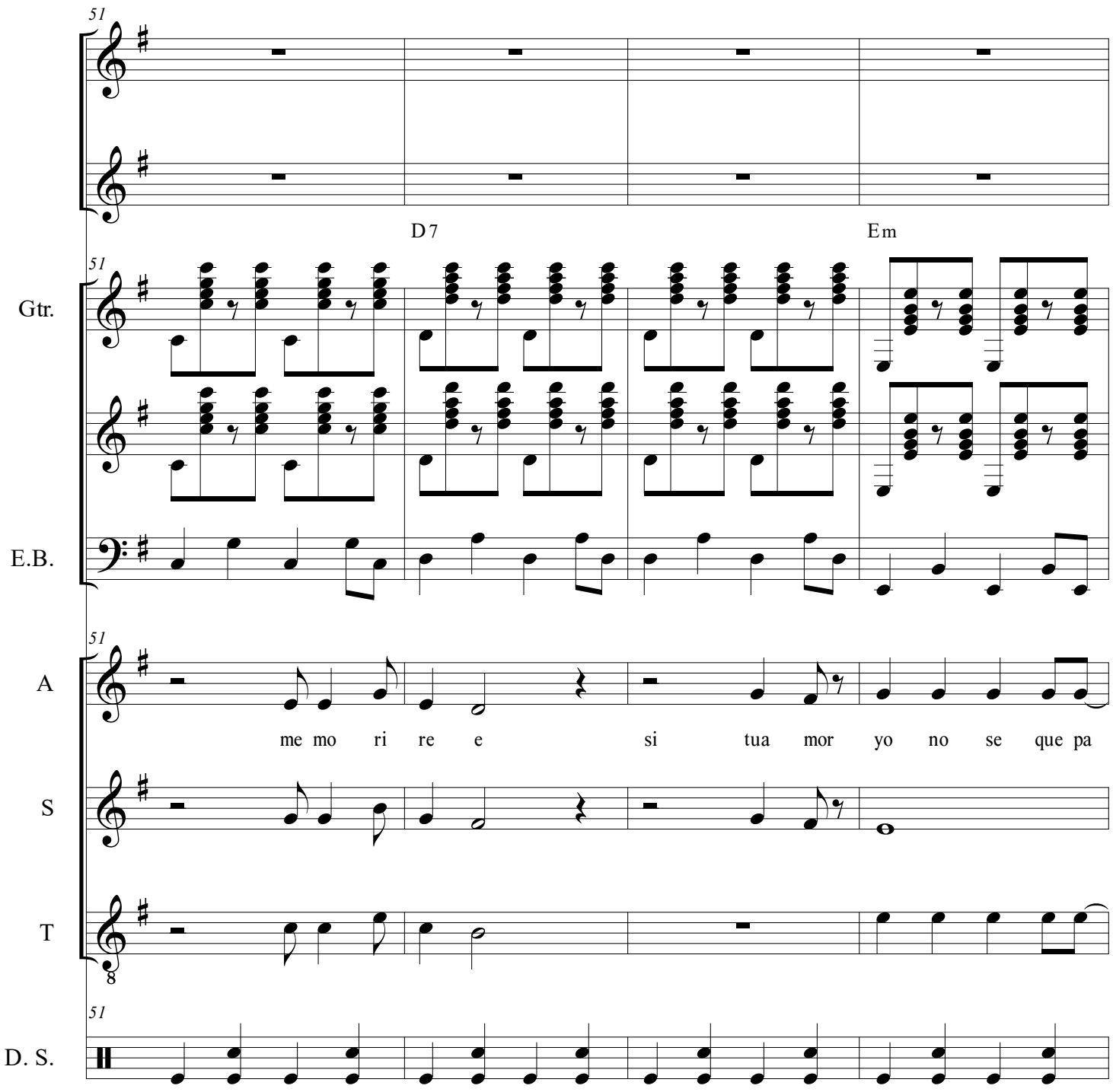

31
D 7
C
A m
Gtr.
E.B.
A
oh
S
T
D. S.

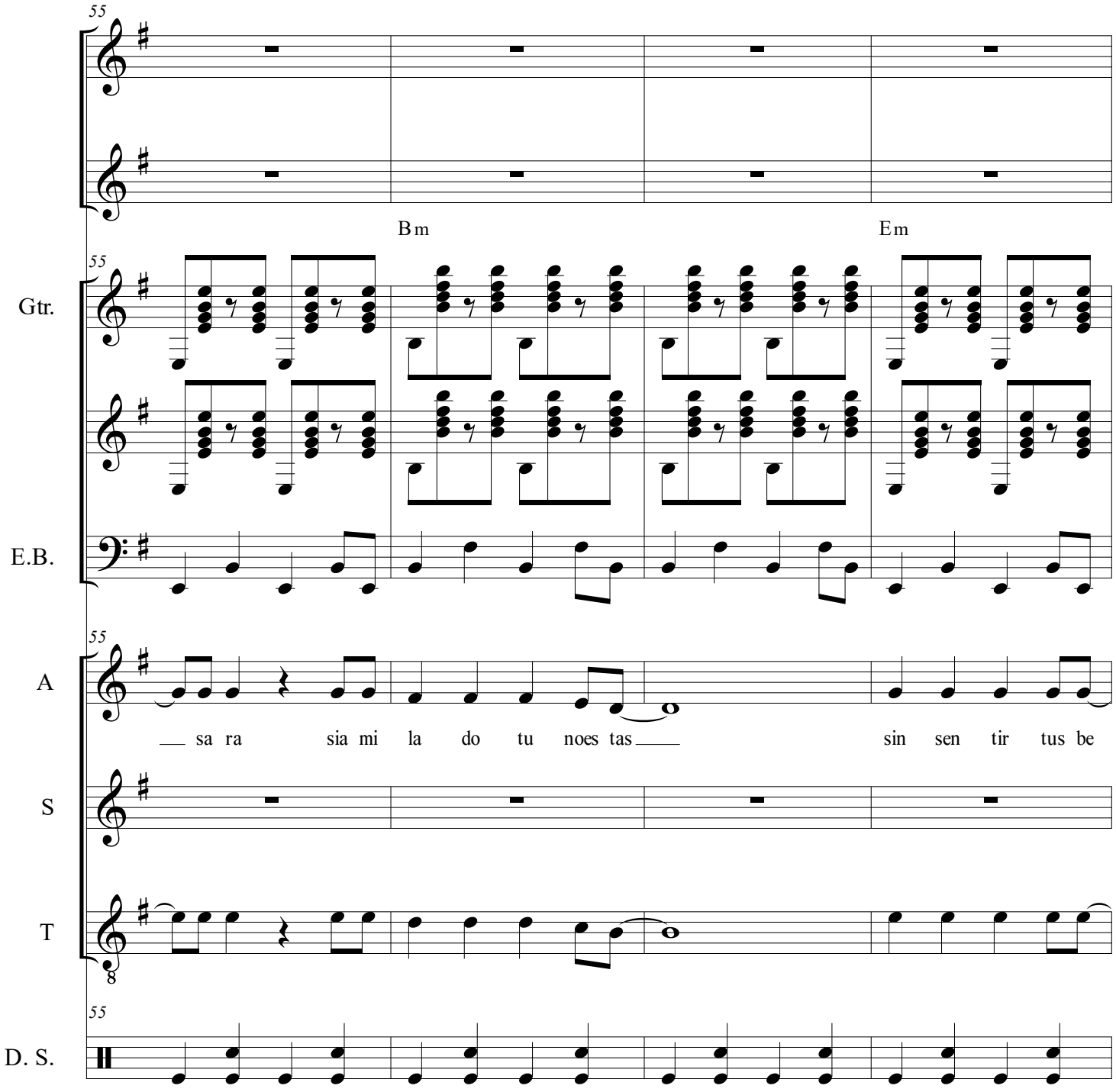

35
C
B 7
C
A m
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.

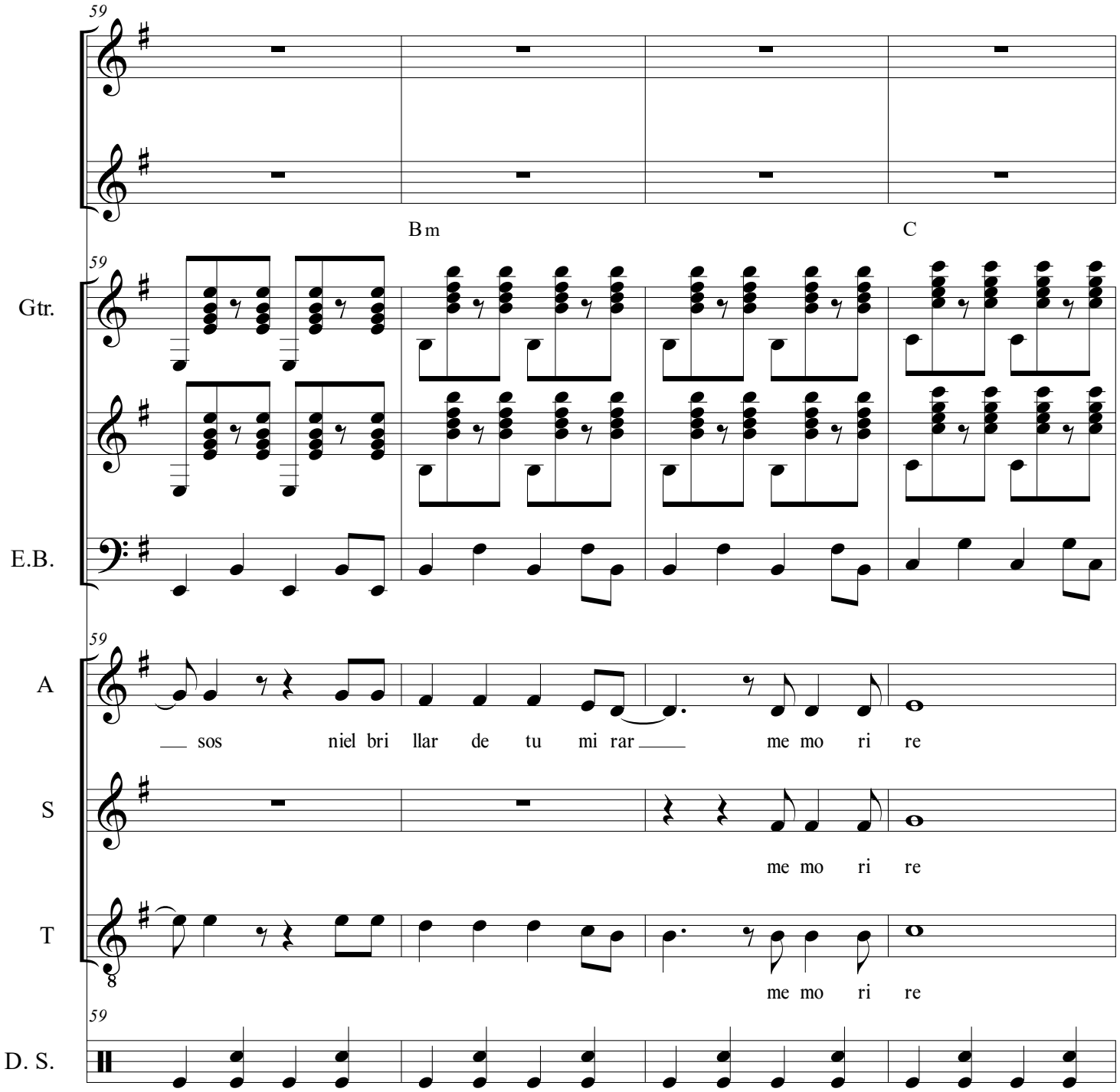

39
C
B7
Em
Gtr.
E.B.
A
yo no se que pa
S
T
D. S.

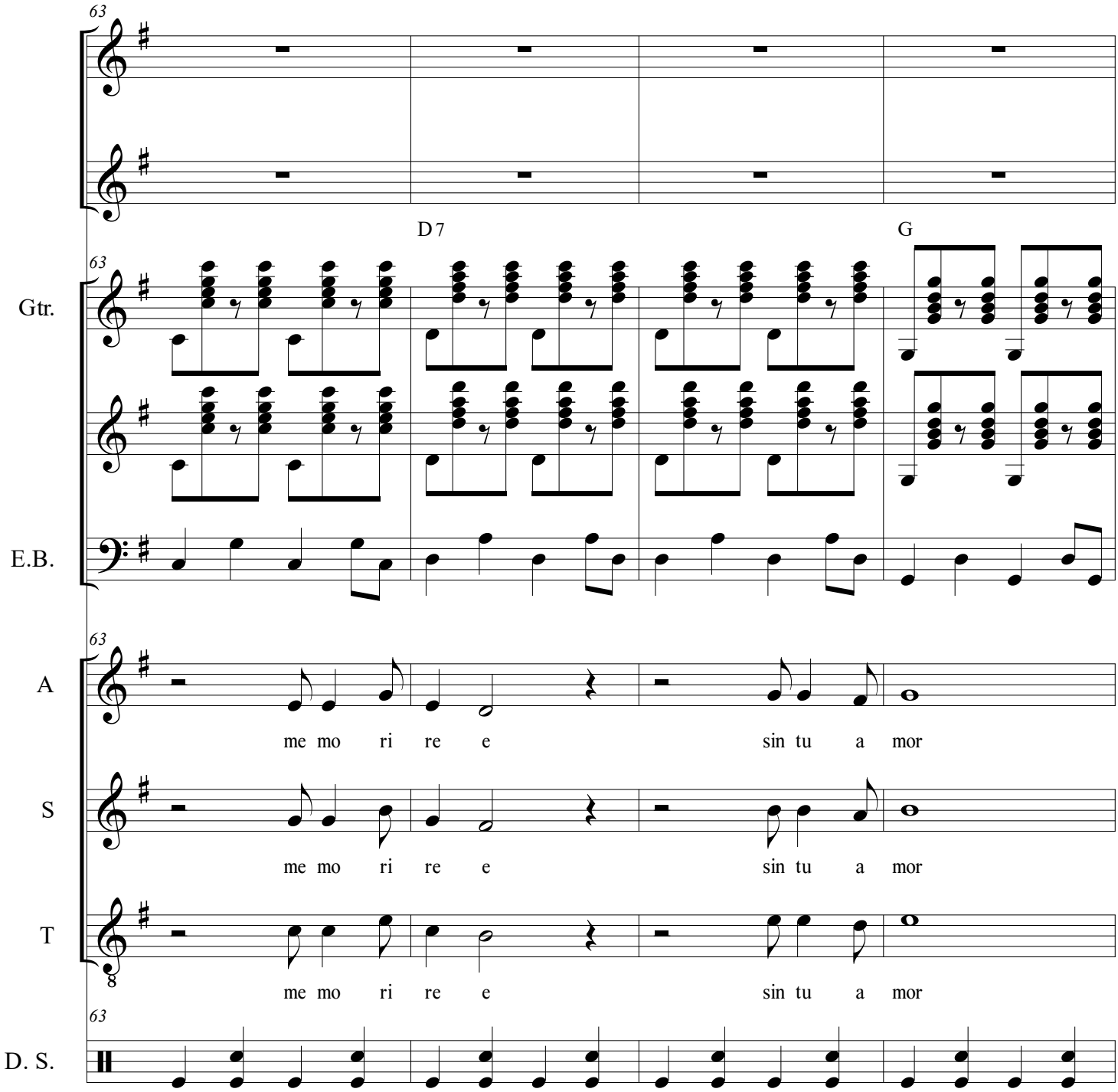

43
Bm
Em
Gtr.
E.B.
A
sa ra sia mi la do tu noes tas sin sen tir tus be
S
T
D. S.

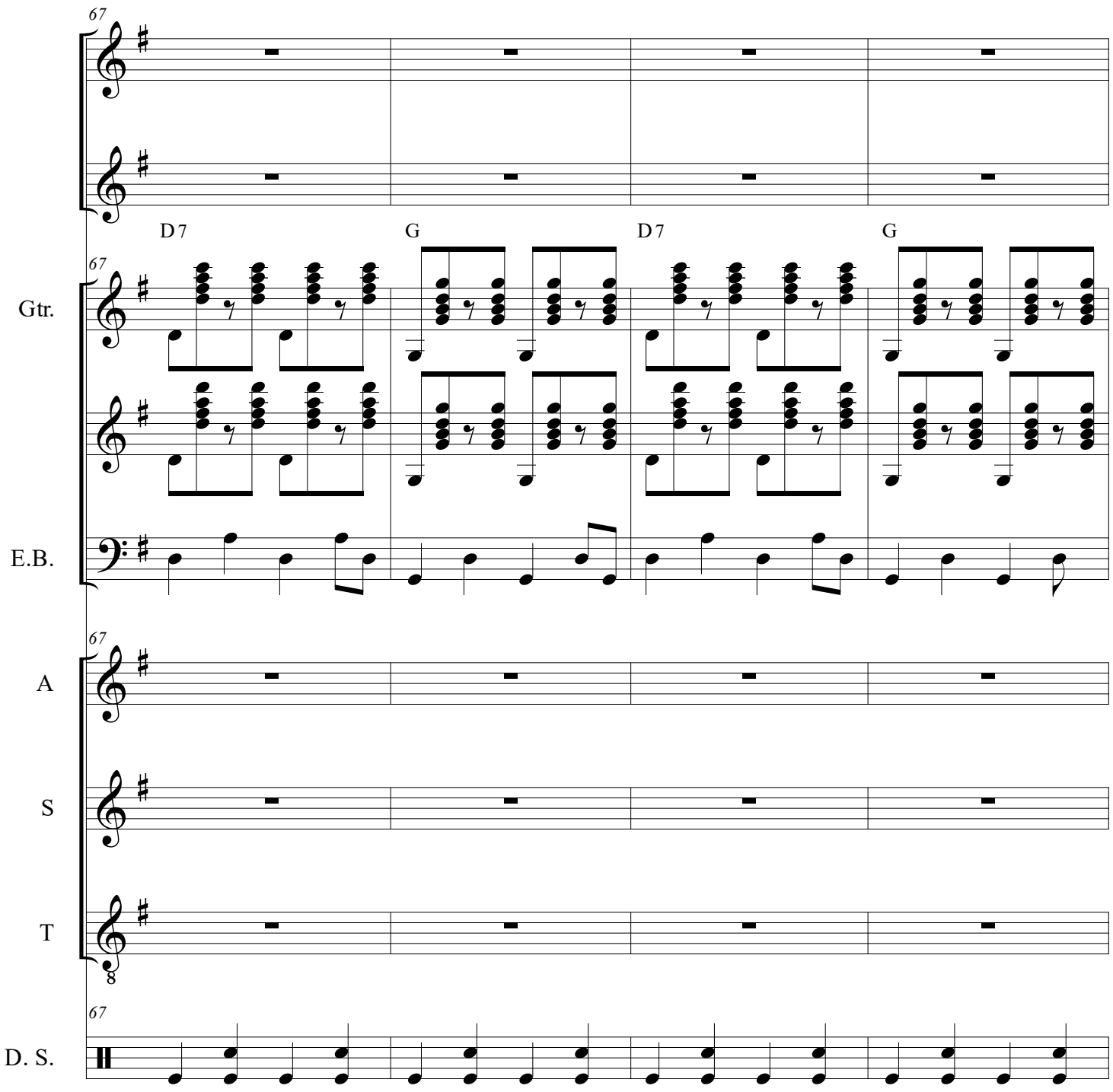

47
Bm
C
Gtr.
E.B.
A
sos niel bri llar de tu mi rar me mo ri re
S
T
D. S.

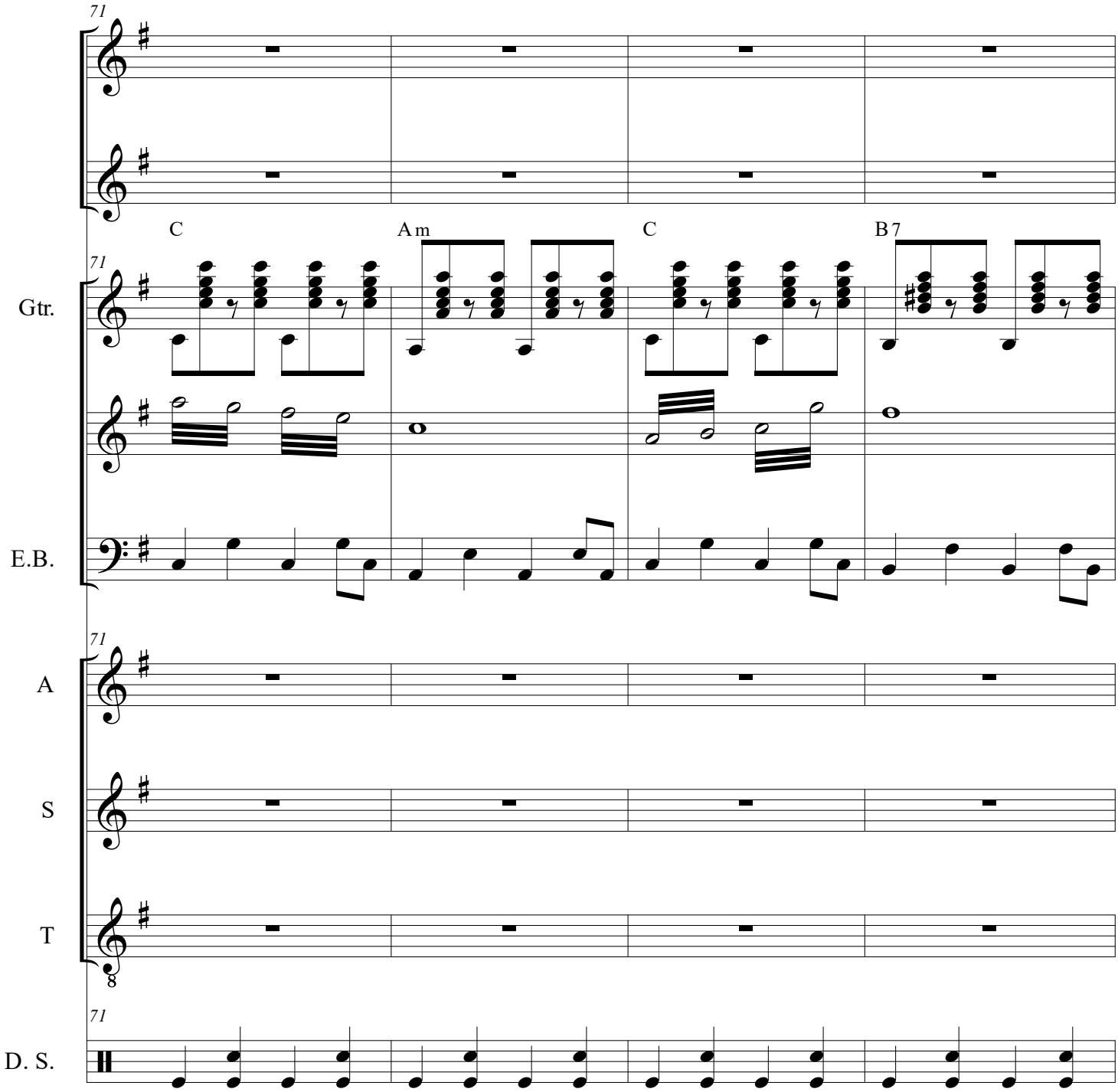

51
D7
Em
Gtr.
E.B.
A
me mo ri re e si tua mor yo no se que pa
S
T
D. S.

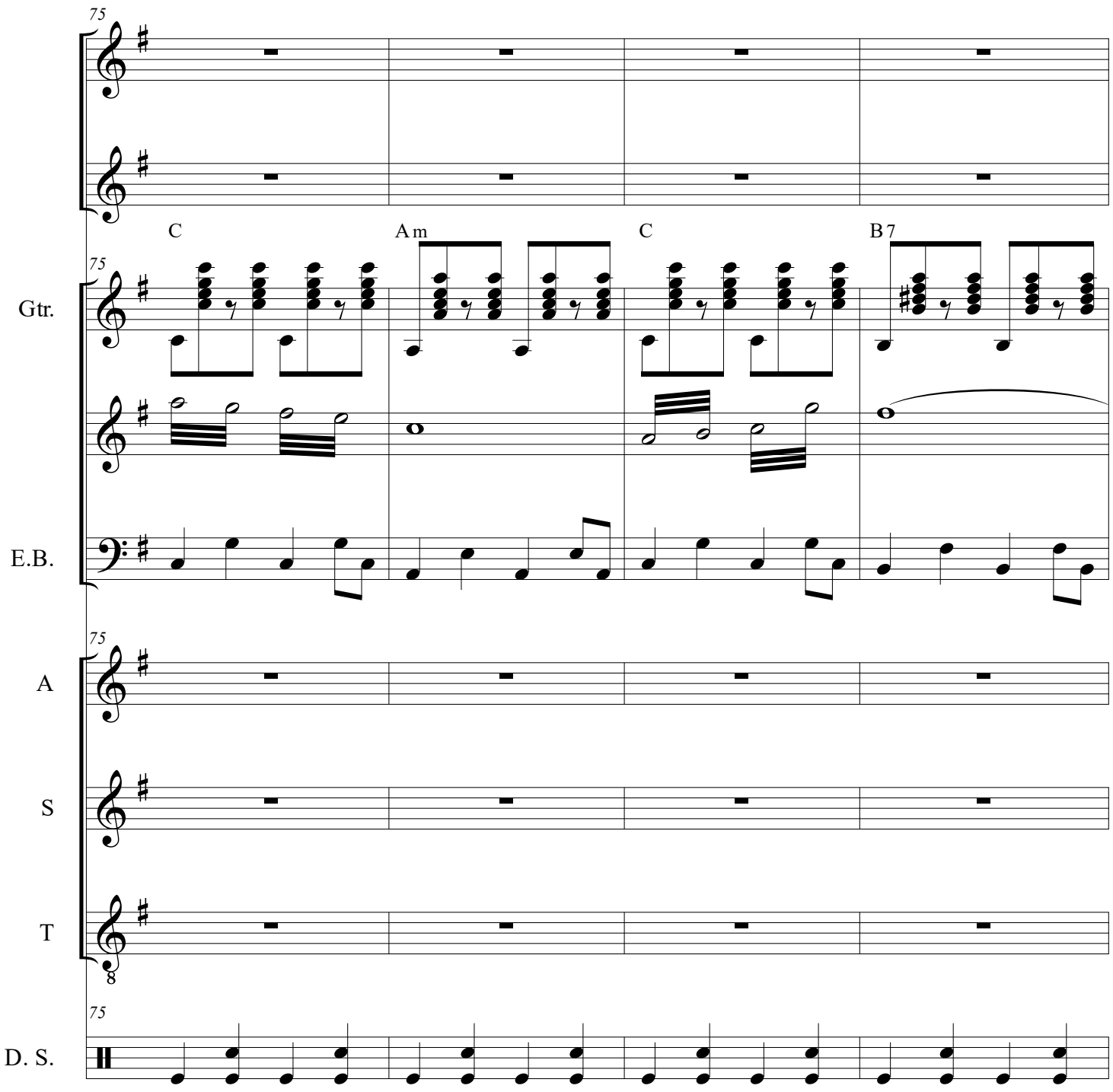

55
Bm
Em
Gtr.
E.B.
A
sa ra sia mi la do tu noes tas
sin sen tir tus be
S
T
D. S.

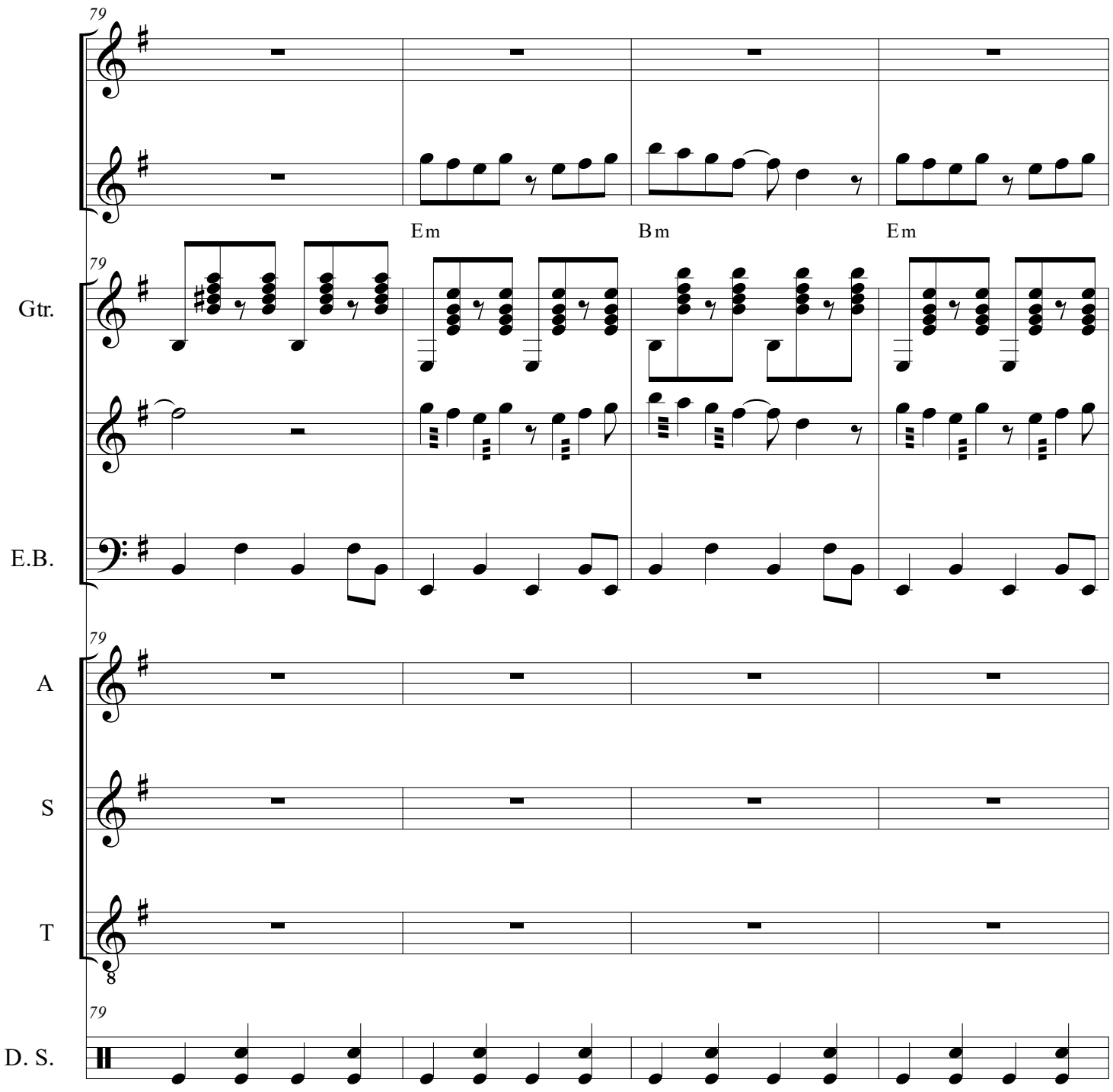

59
Bm
C
Gtr.
E.B.
A
sos niel bri llar de tu mi rar me mo ri re
S
me mo ri re
T
me mo ri re
D. S.

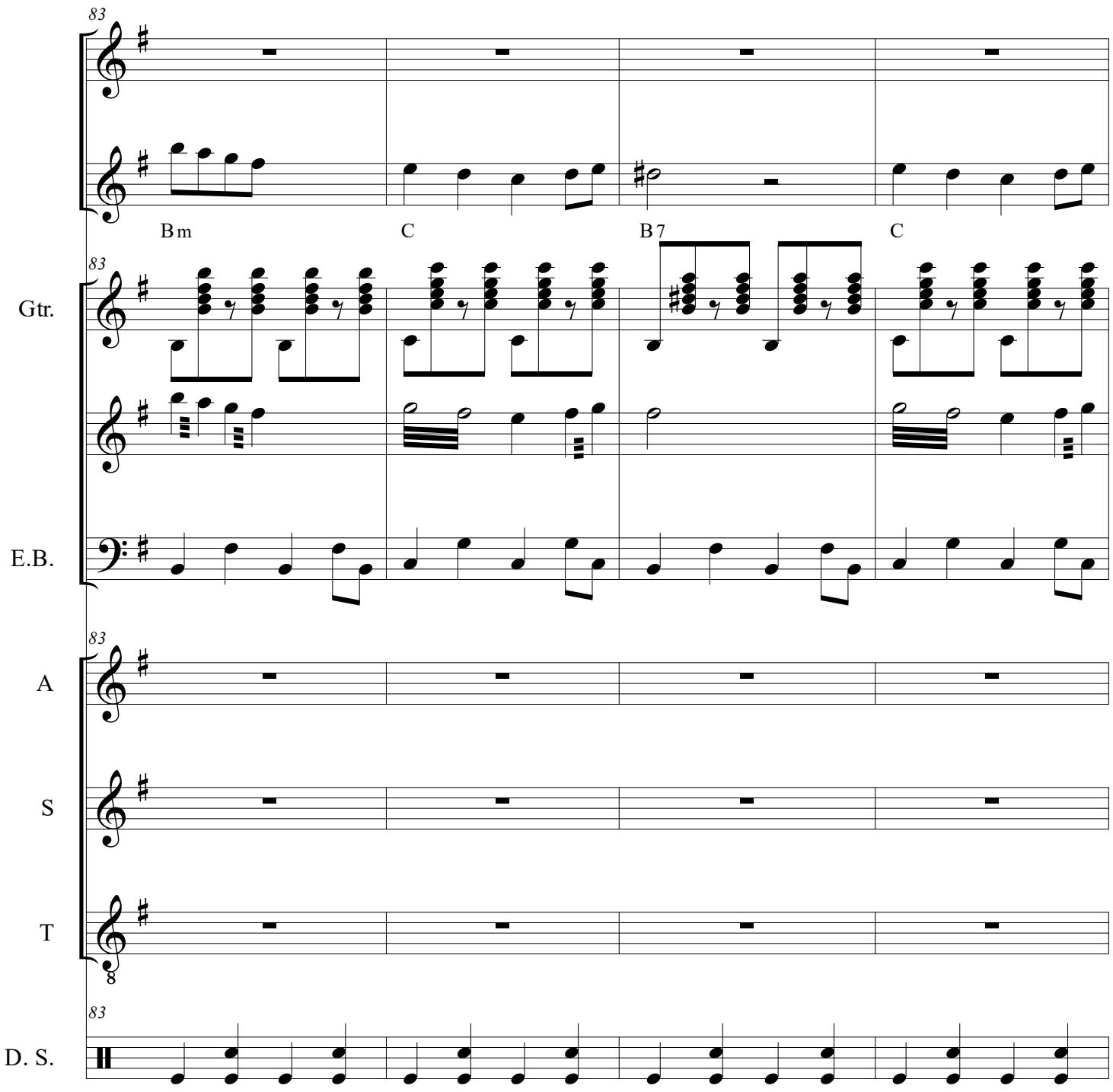

63
D7
G
Gtr.
E.B.
A
me mo ri re e sin tu a mor
S
me mo ri re e sin tu a mor
T
me mo ri re e sin tu a mor
D. S.

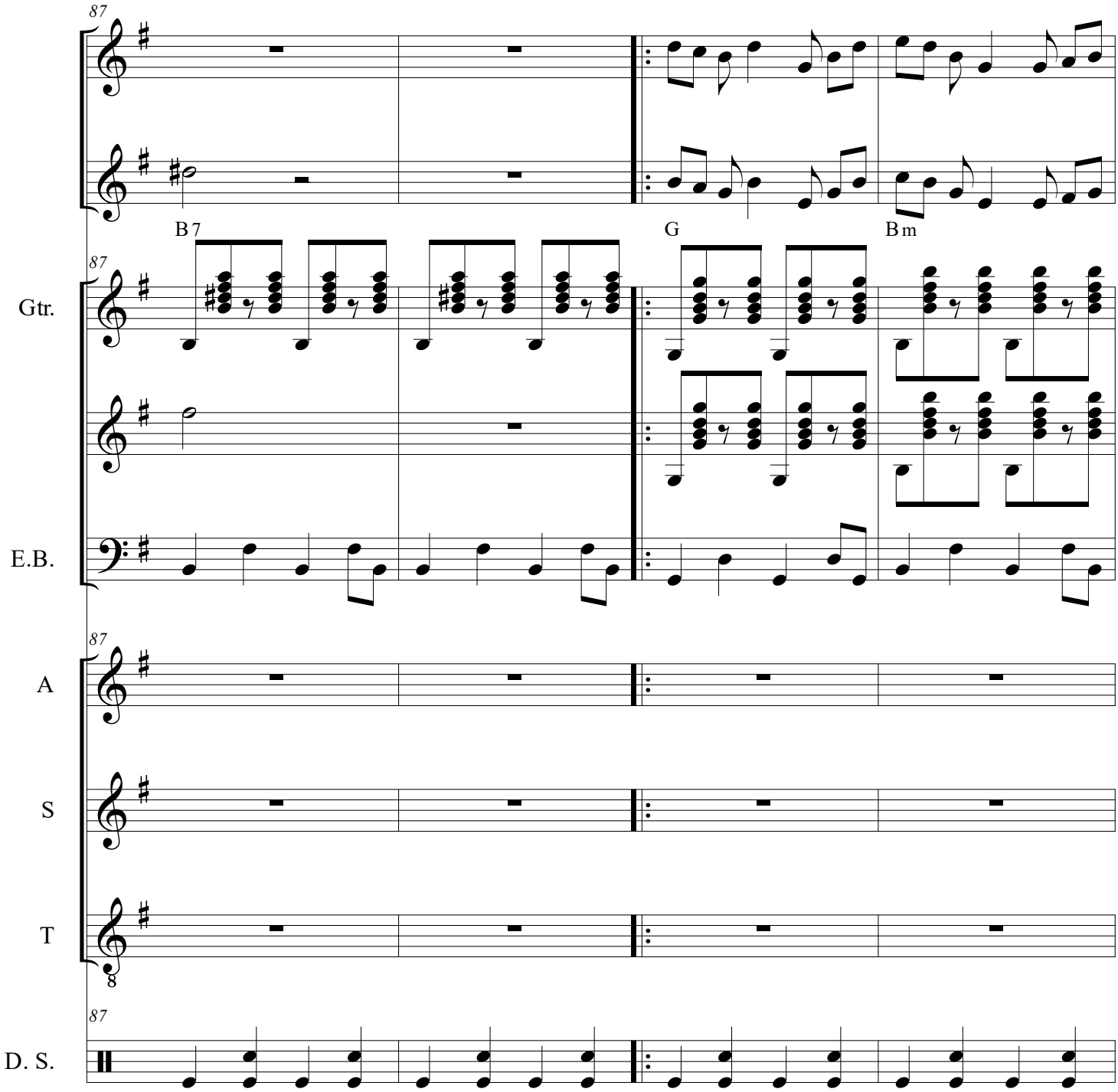

67
D 7
G
D 7
G
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.

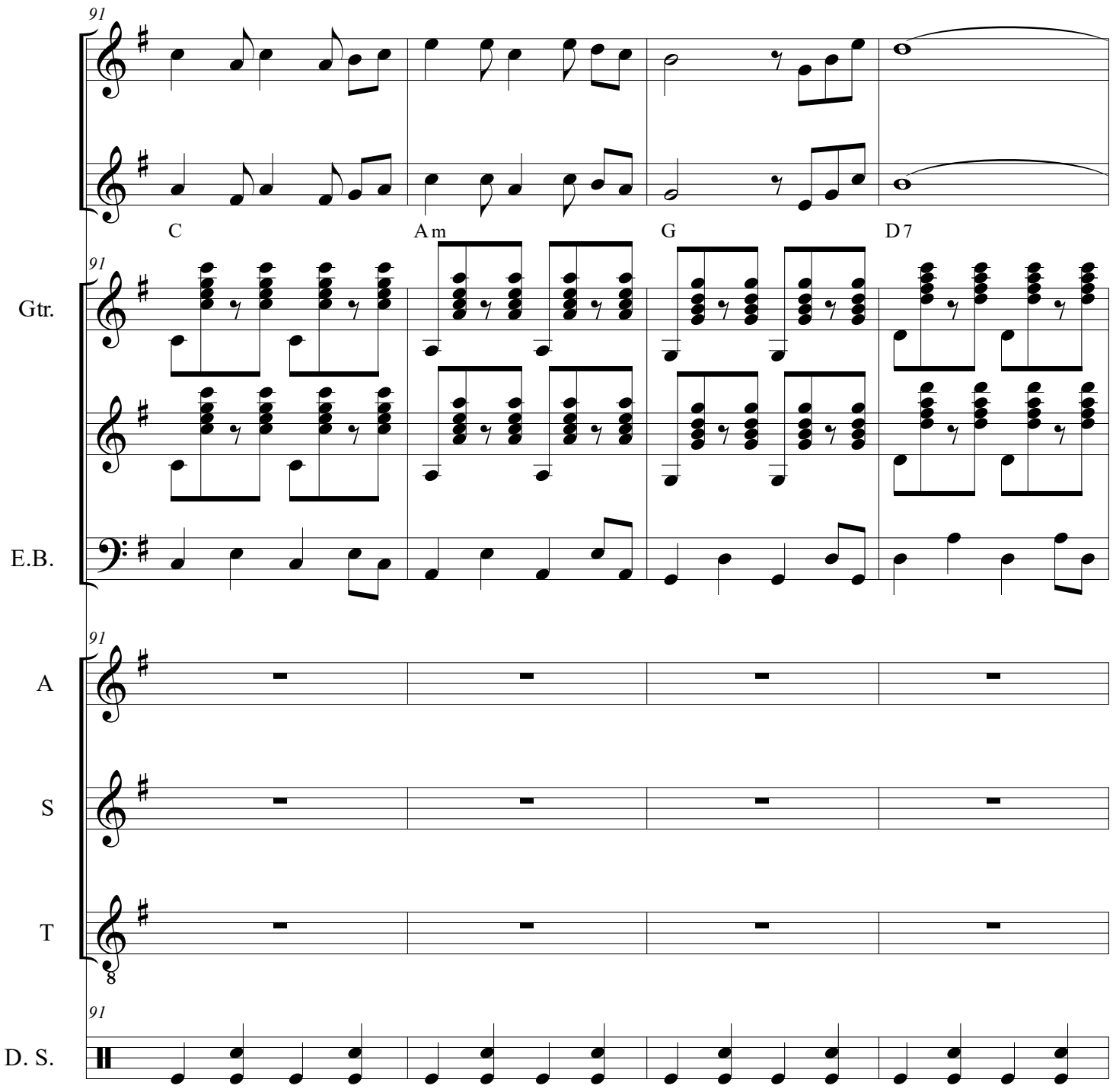

71
C
Am
C
B7
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.

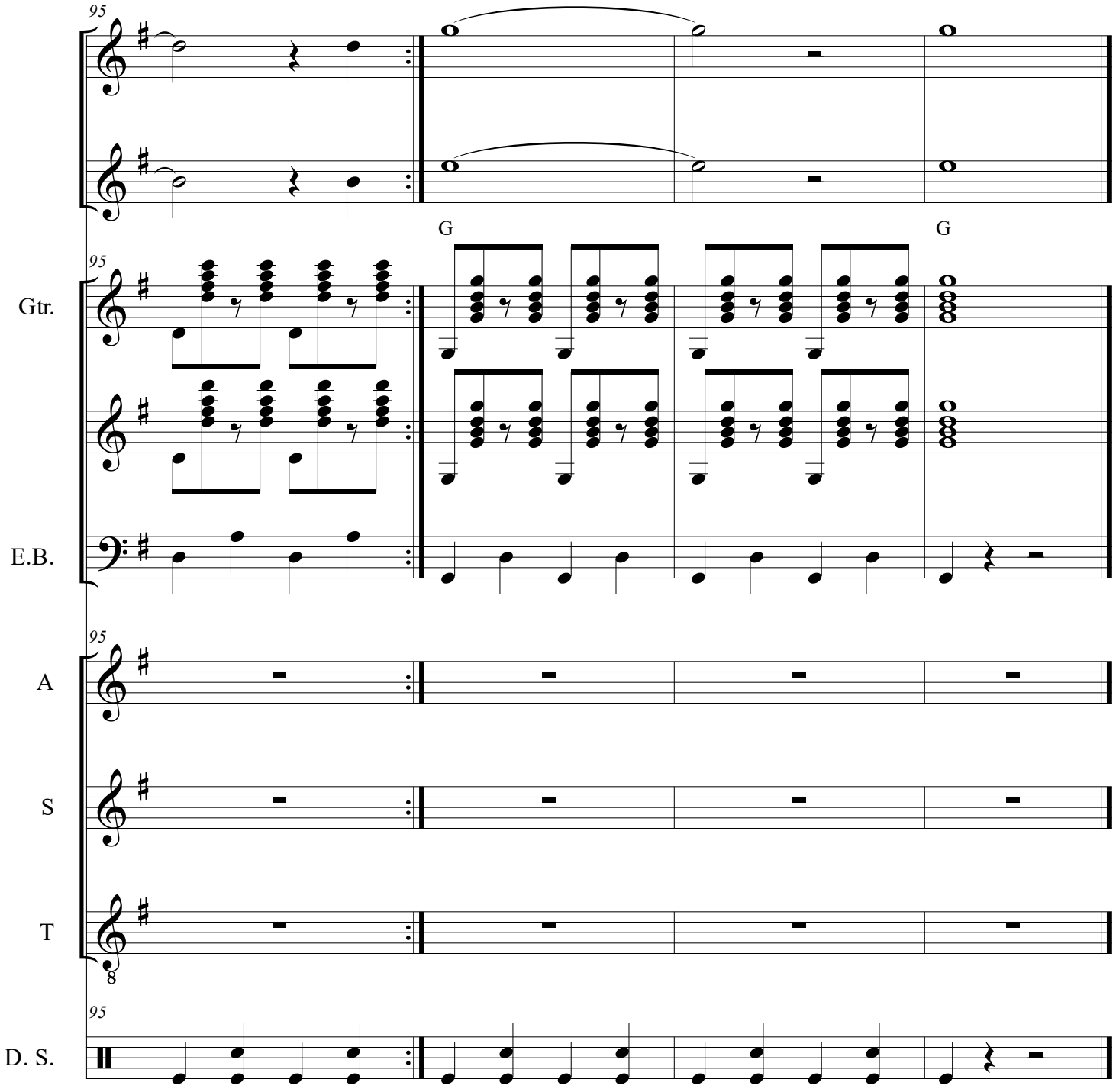

75
C
Am
C
B7
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.


79
Em
Bm
Em
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.


83
Bm
C
B7
C
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.


87
B7
G
Bm
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.


91
C
Am
G
D7
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.


95
G
G
Gtr.
E.B.
A
S
T
D. S.

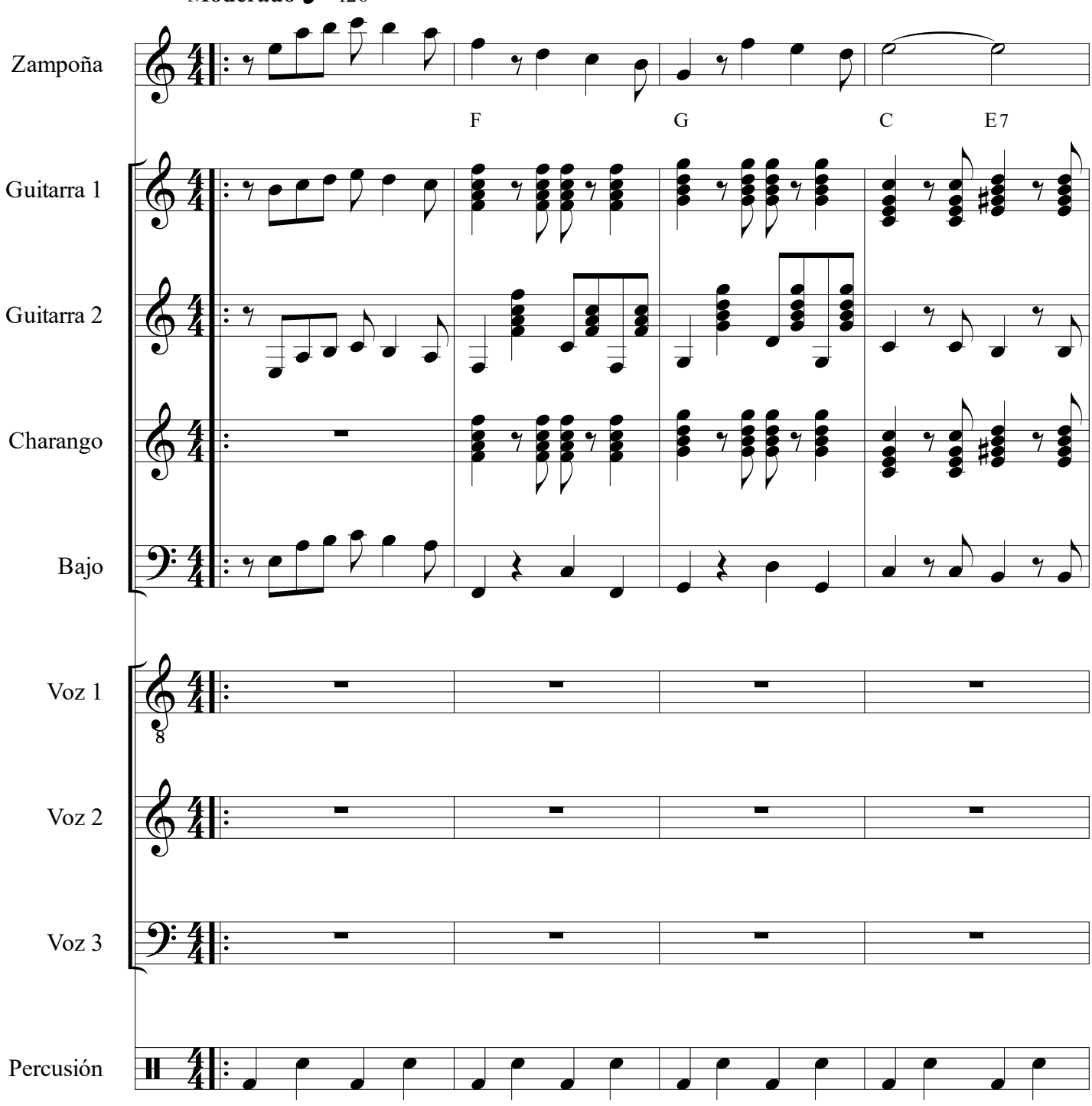
Score

SI ME DAS TU AMOR

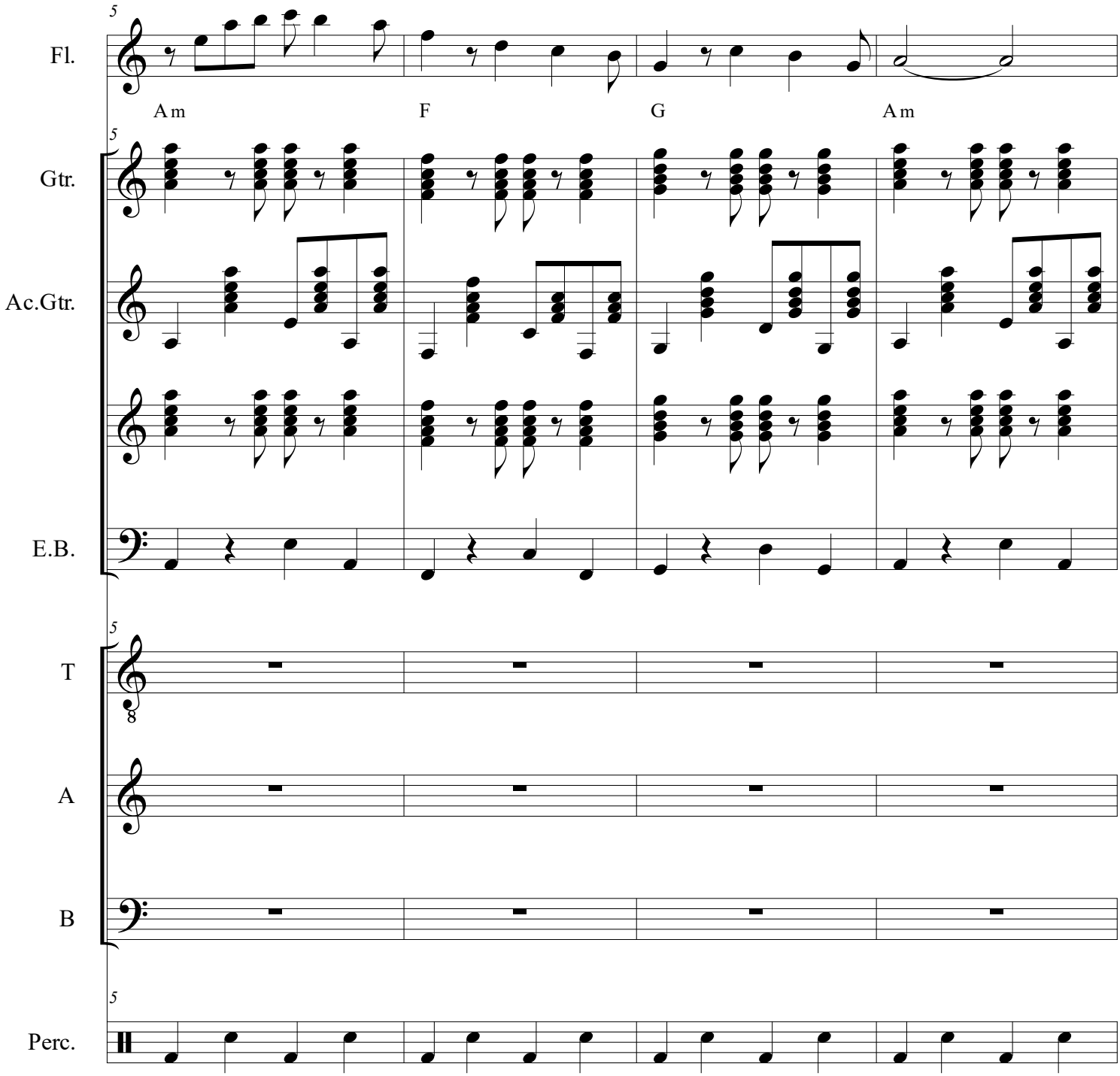
Taquirari

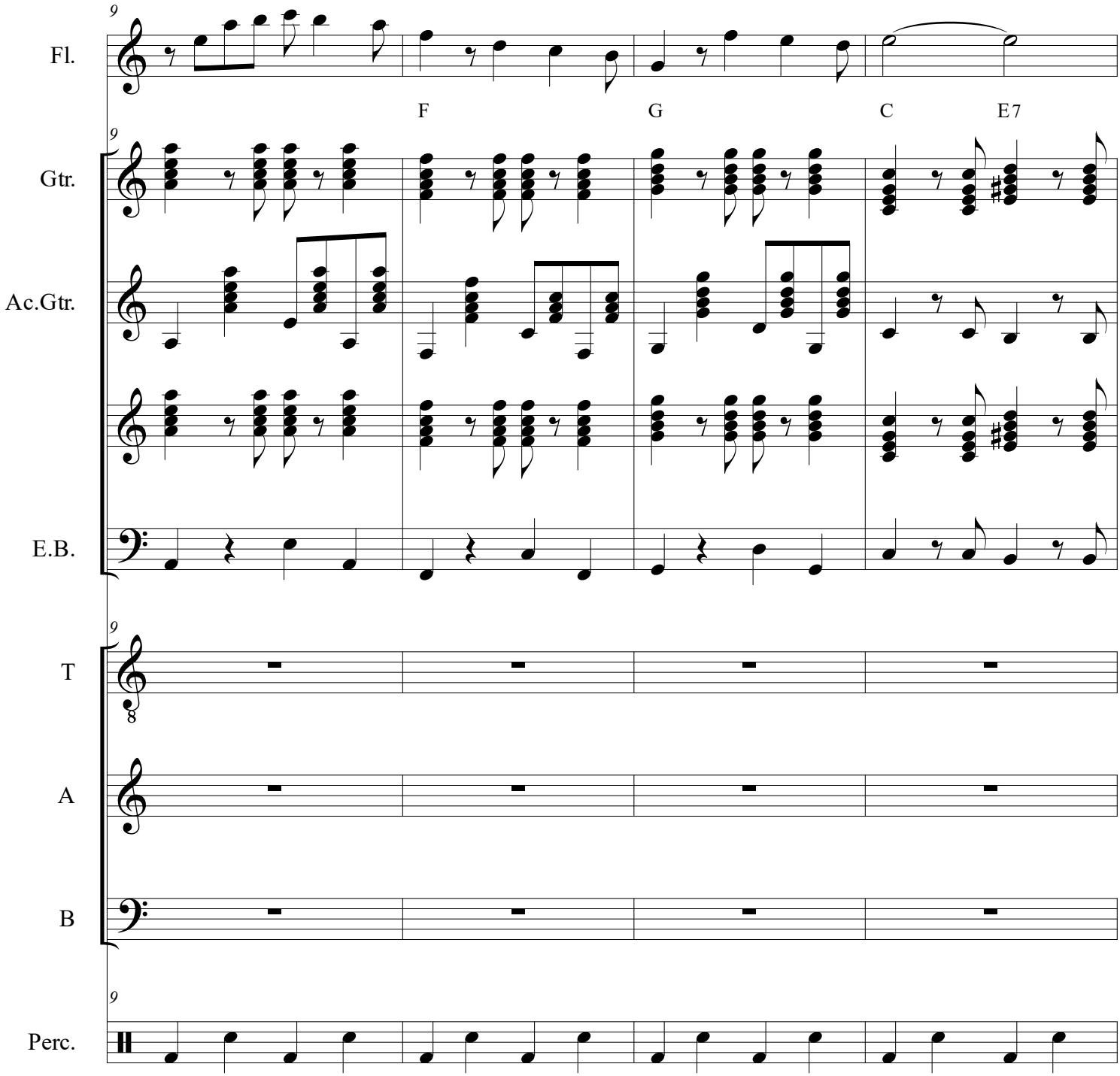
Compositor
Miguel Angel Vallejo

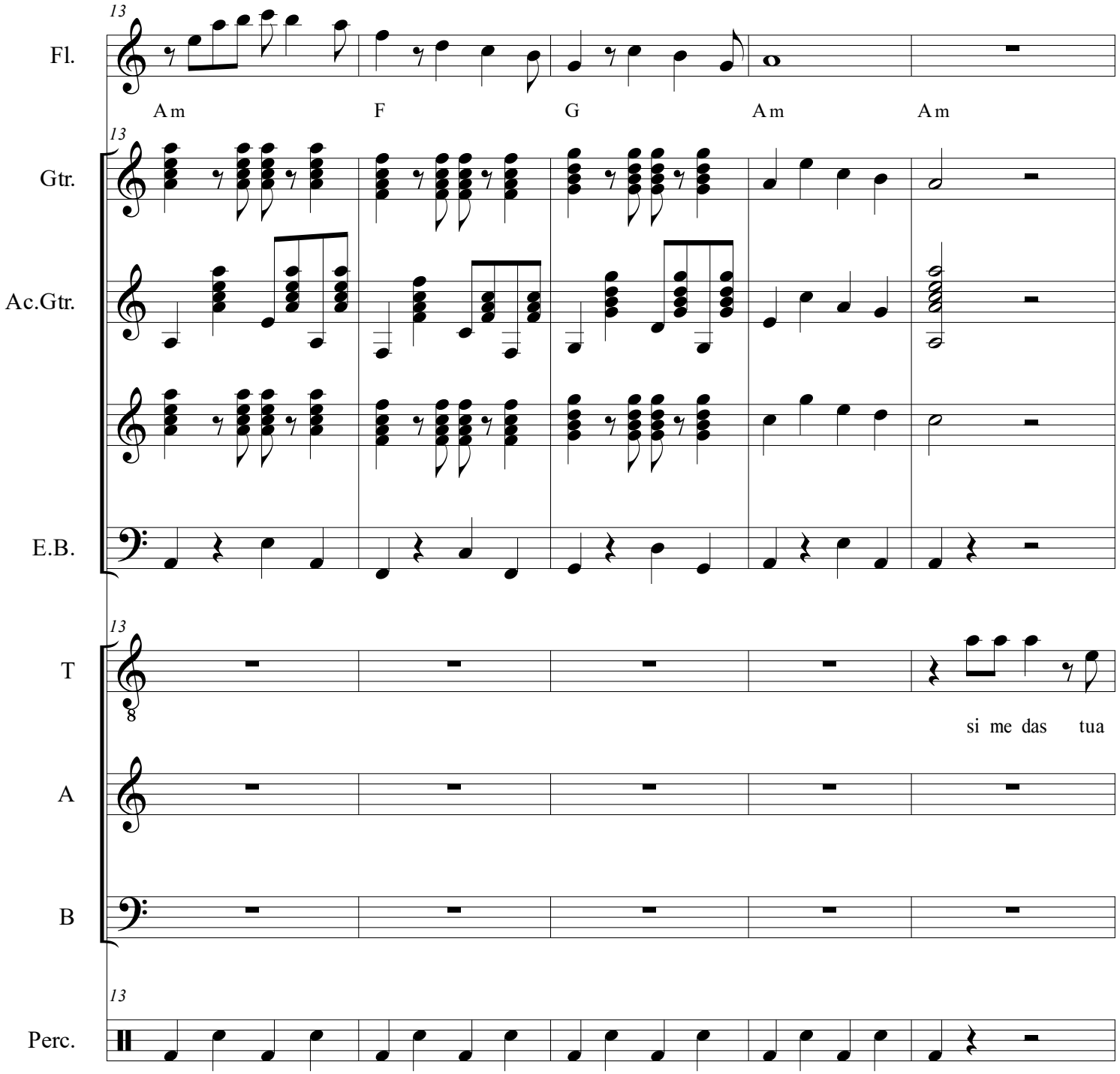
Moderado ♩ = 120

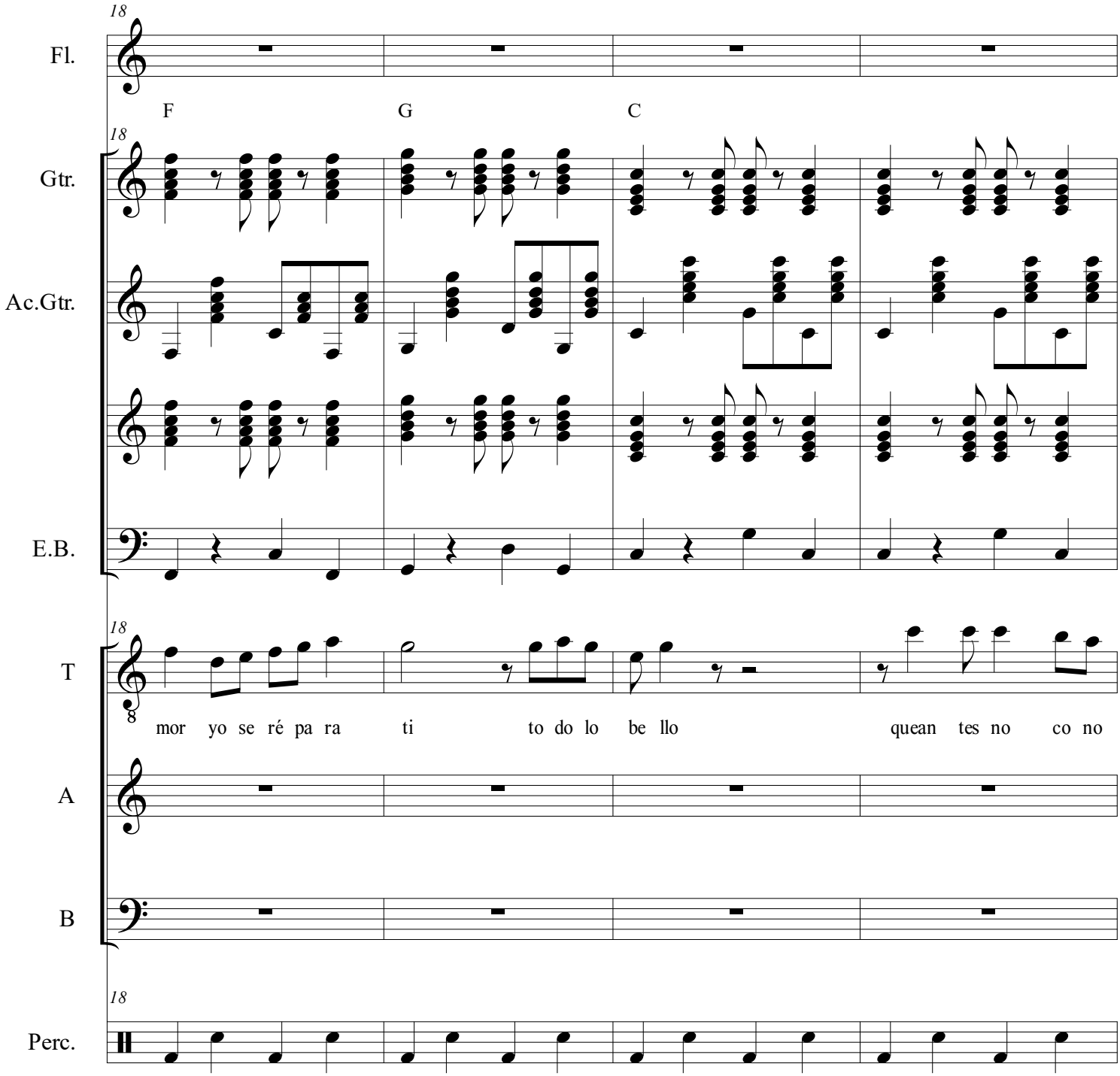


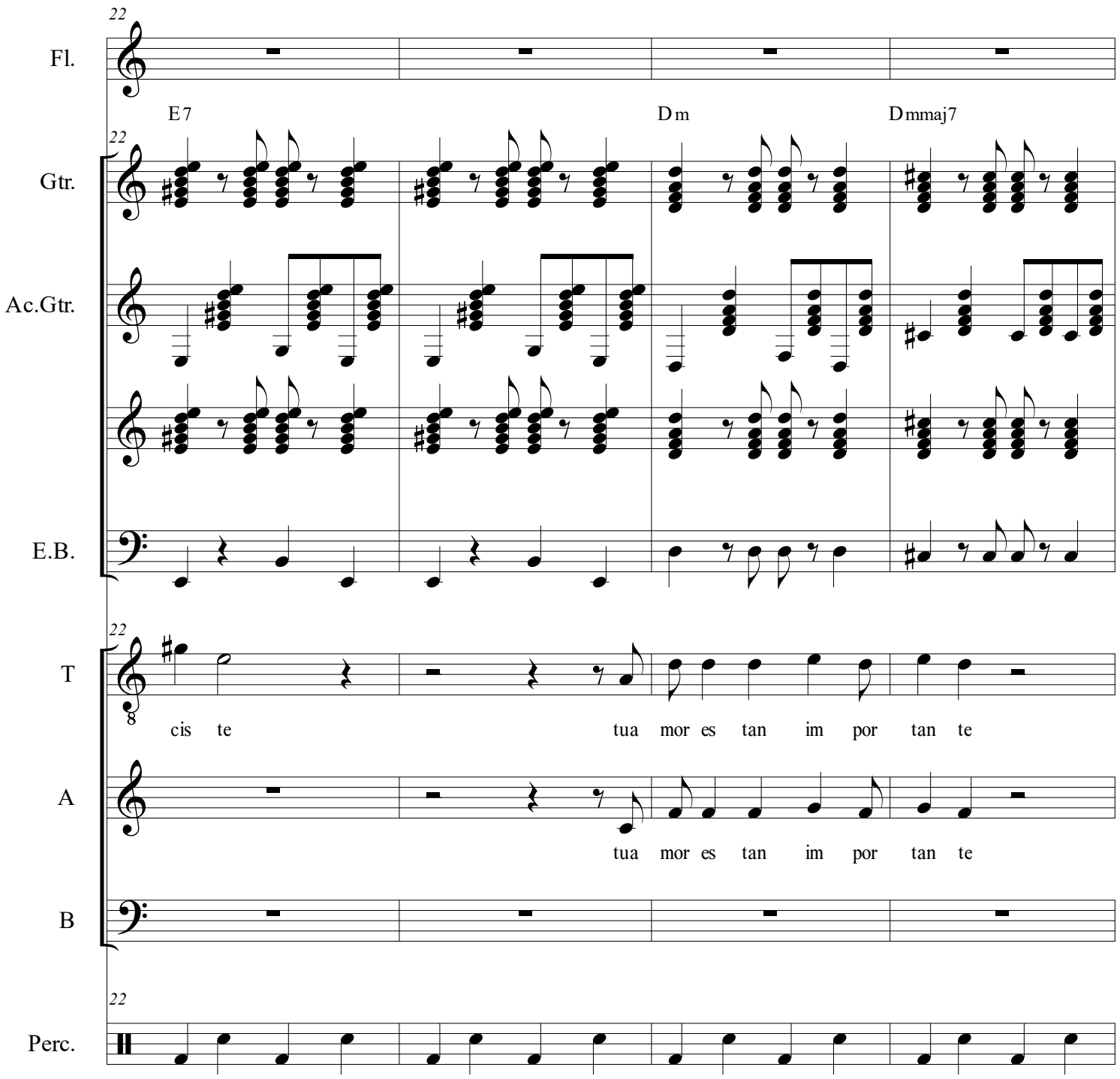
©2021

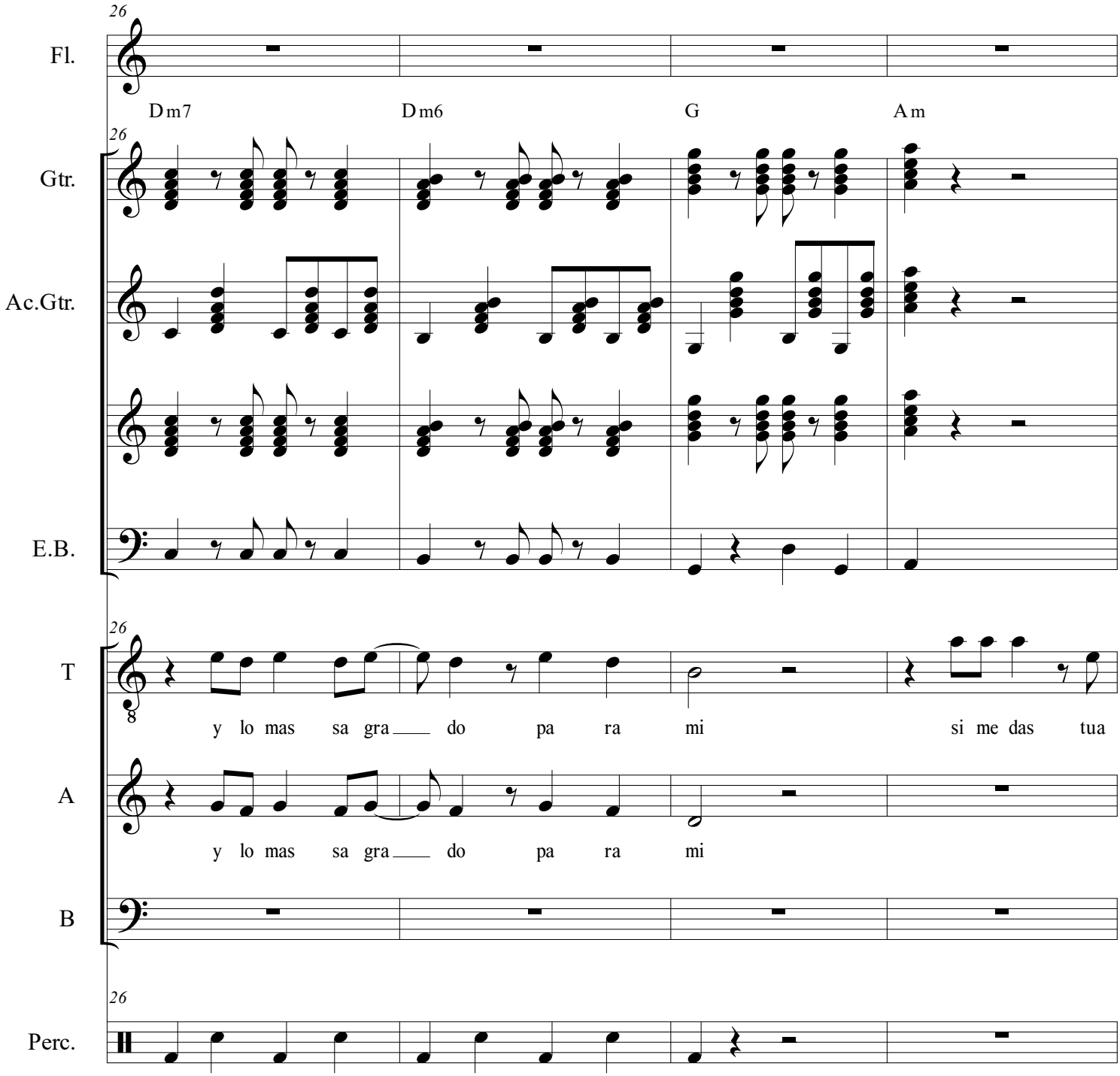

5
Fl.
Am
F
G
Am
5
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
5
T
A
B
5
Perc.

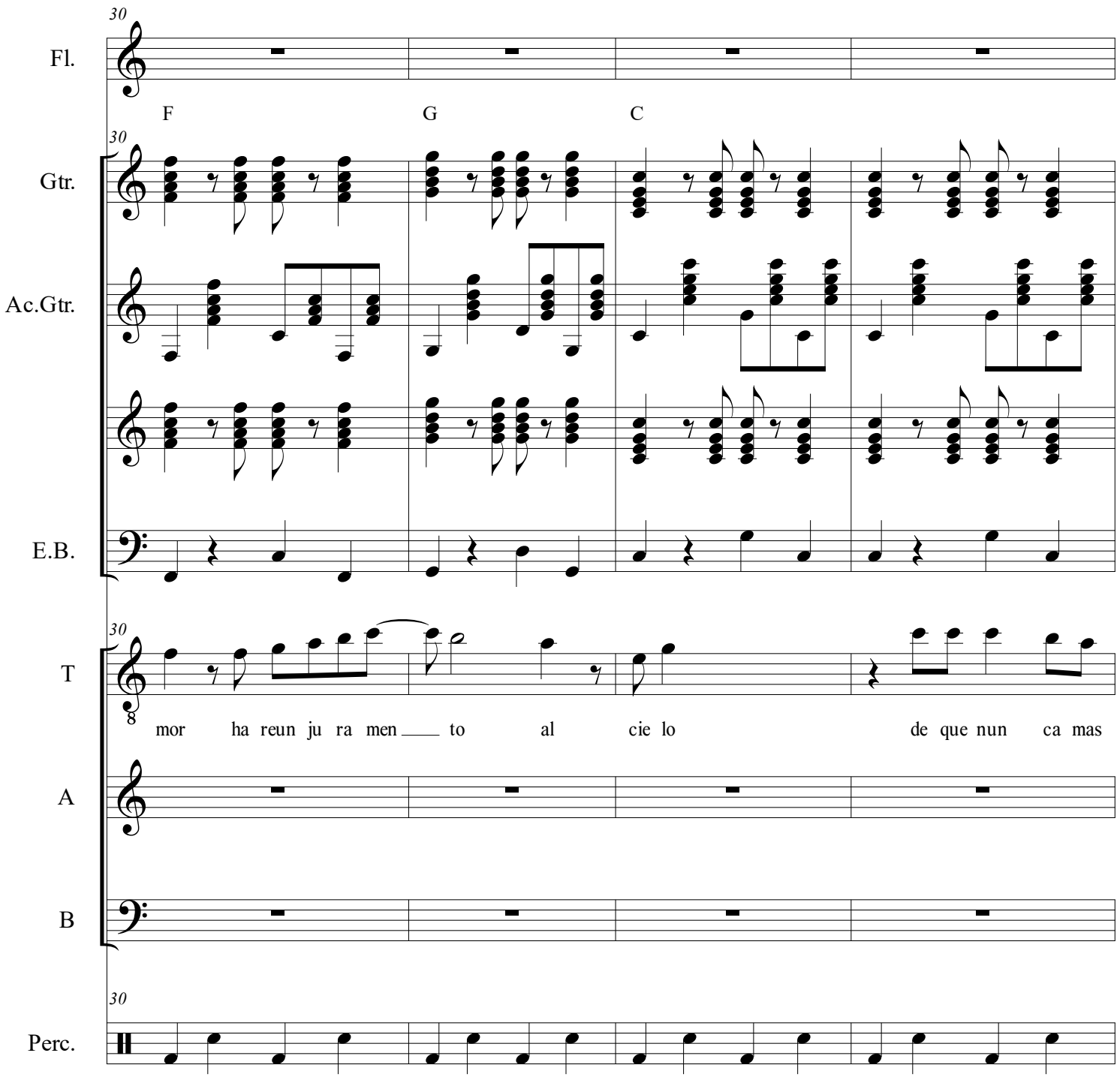

9
Fl.
F
G
C
E7
9
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
9
T
A
B
9
Perc.

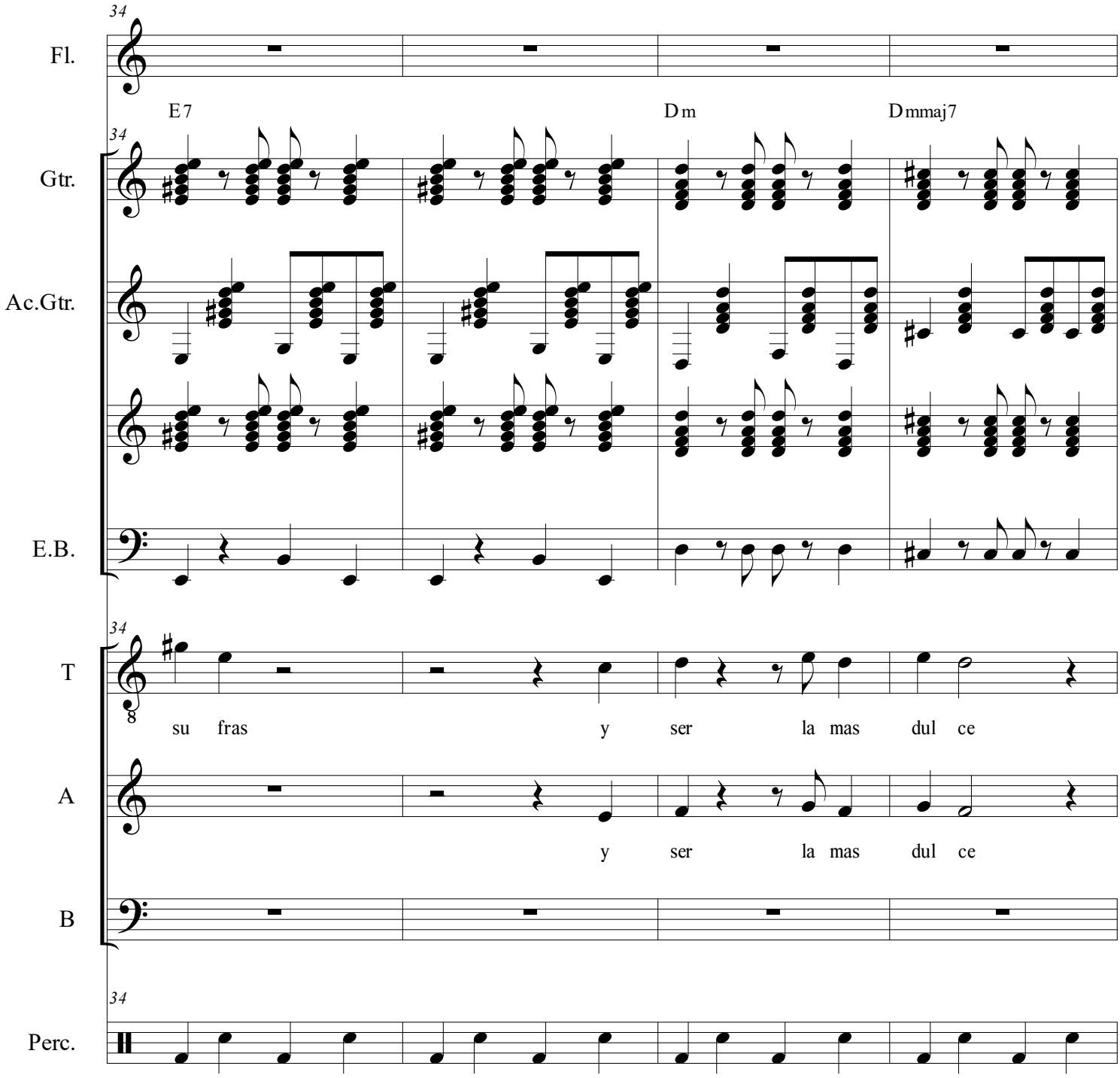

13
Fl.
Am
F
G
Am
Am
13
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
13
T
si me das tua
A
B
13
Perc.

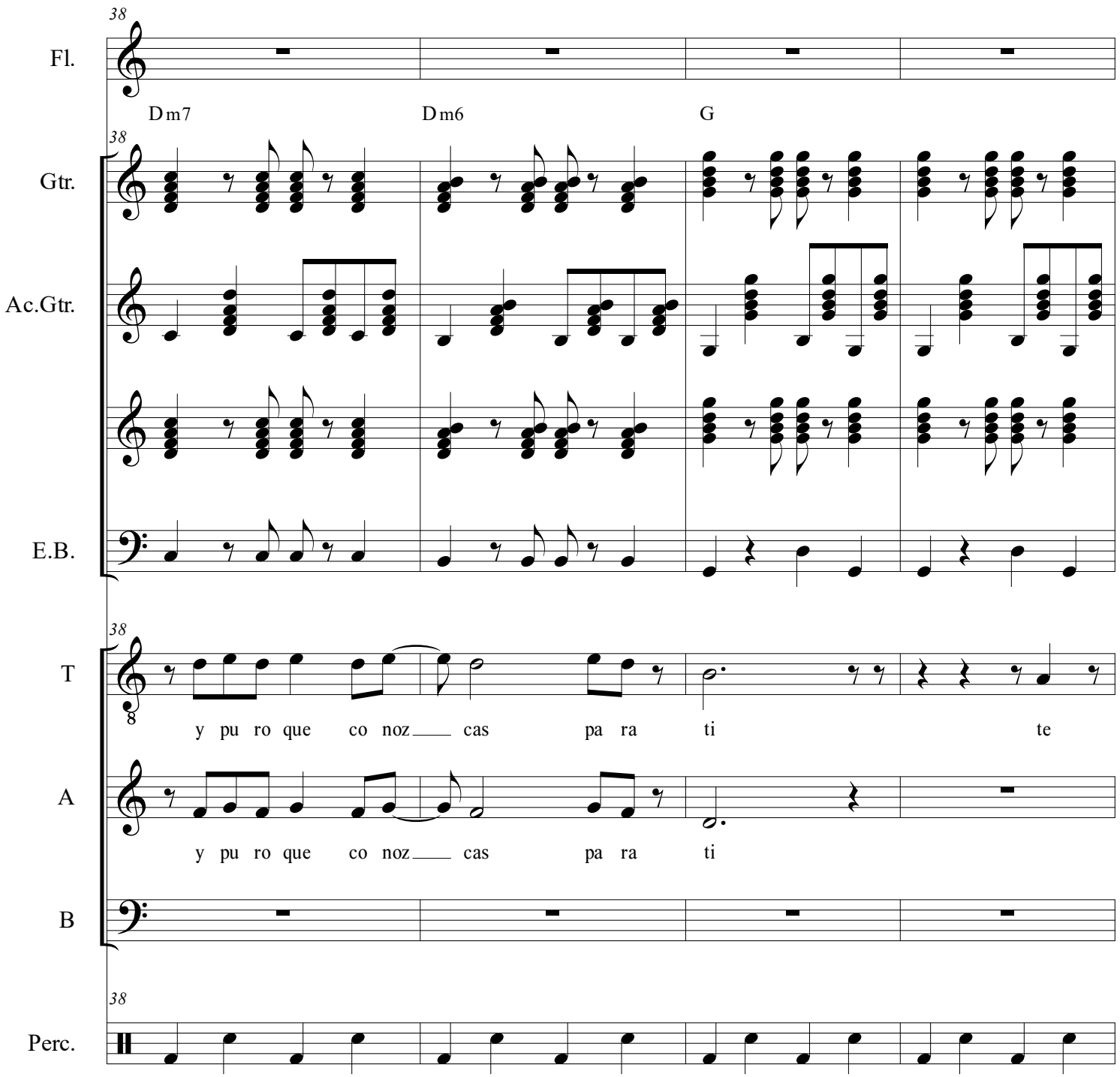

18
Fl.
F
G
C
18
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
18
T
mor yo se ré pa ra ti to do lo be llo quean tes no co no
A
B
18
Perc.

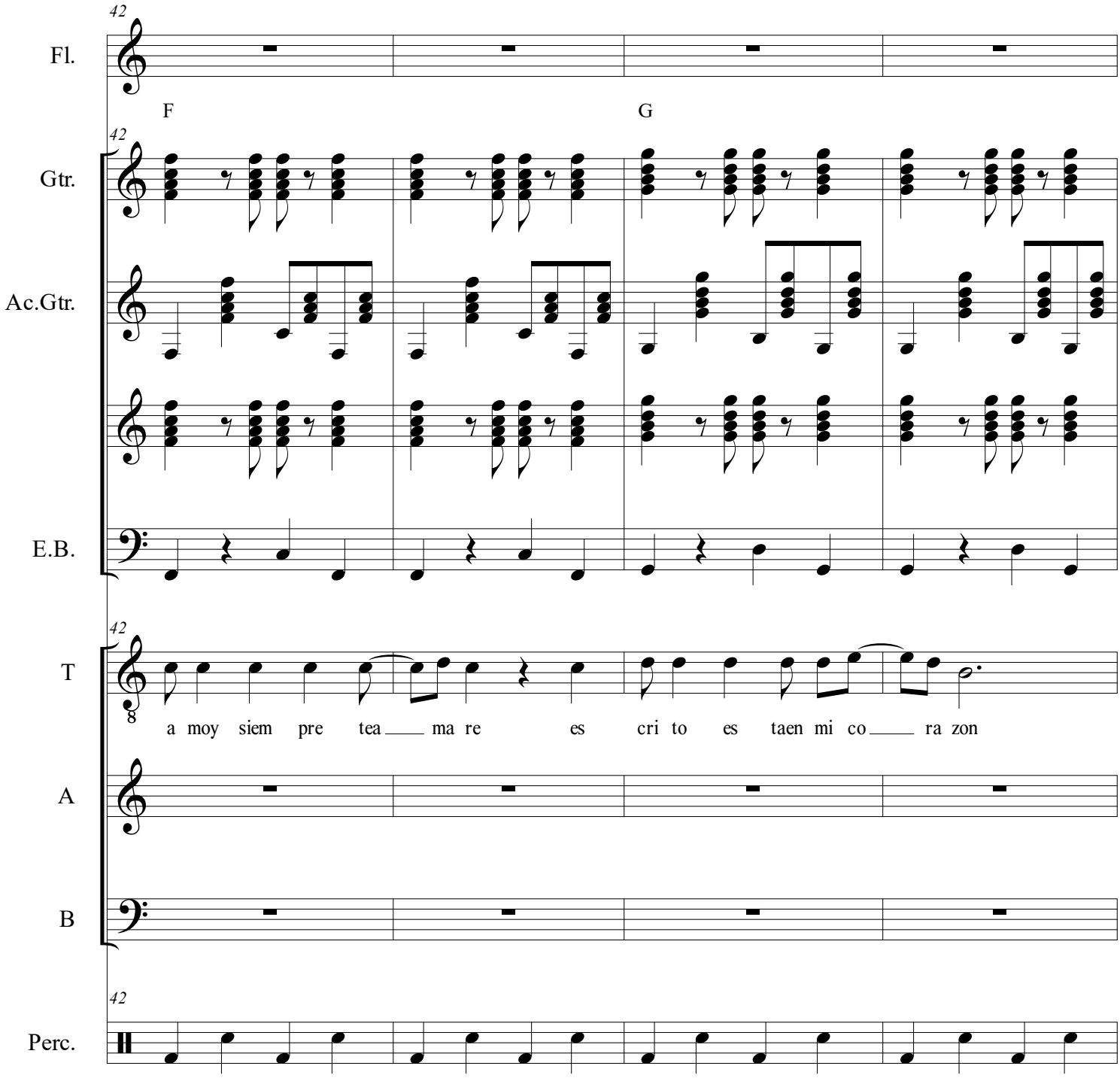

22
Fl.
E7
Dm
Dmmaj7
22
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
22
T
cis te tua mor es tan im por tan te
A
tua mor es tan im por tan te
B
22
Perc.

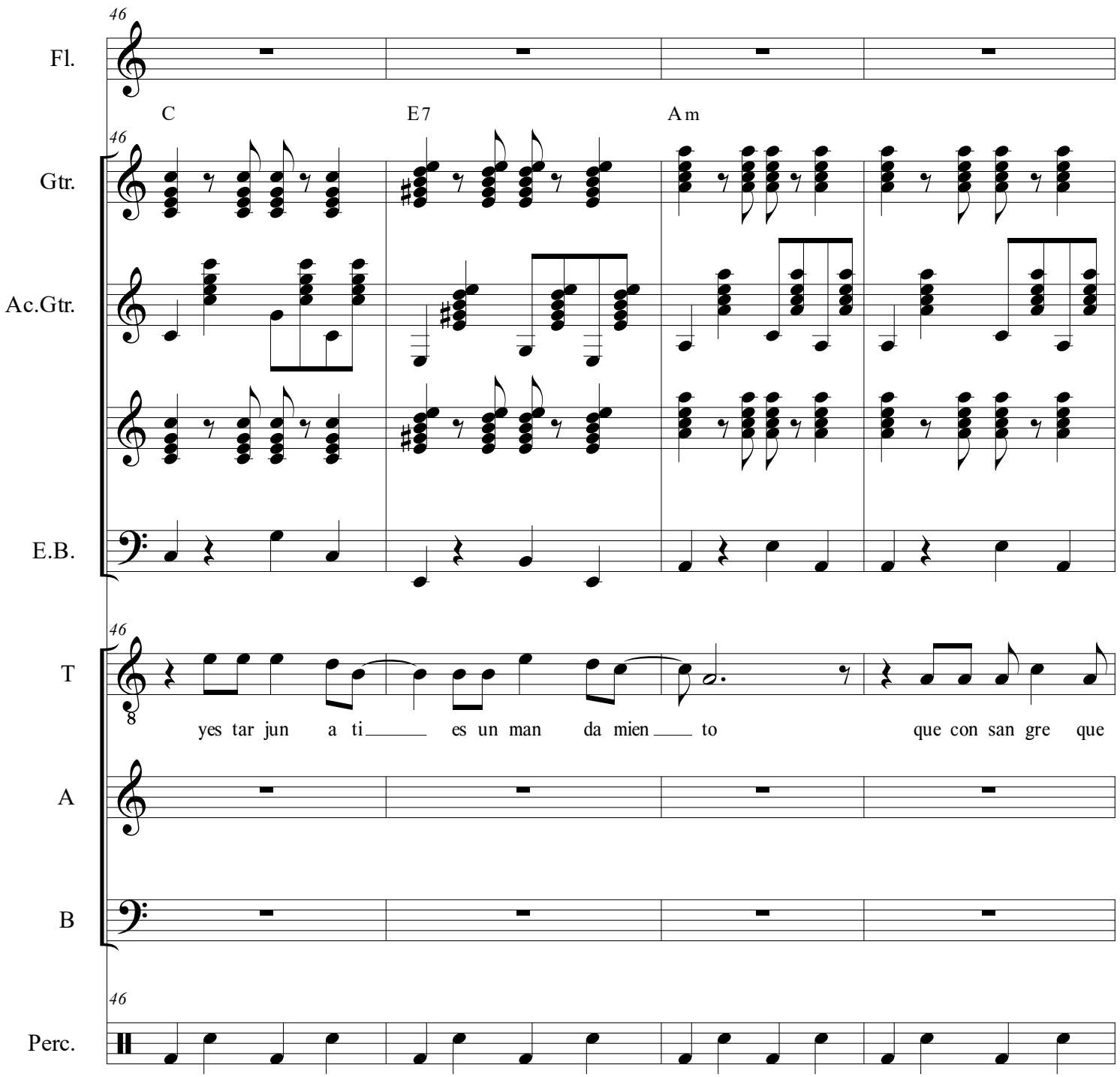

26
Fl.
Dm7
Dm6
G
Am
26
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
26
T
y lo mas sa gra do pa ra mi si me das tua
A
y lo mas sa gra do pa ra mi
B
26
Perc.

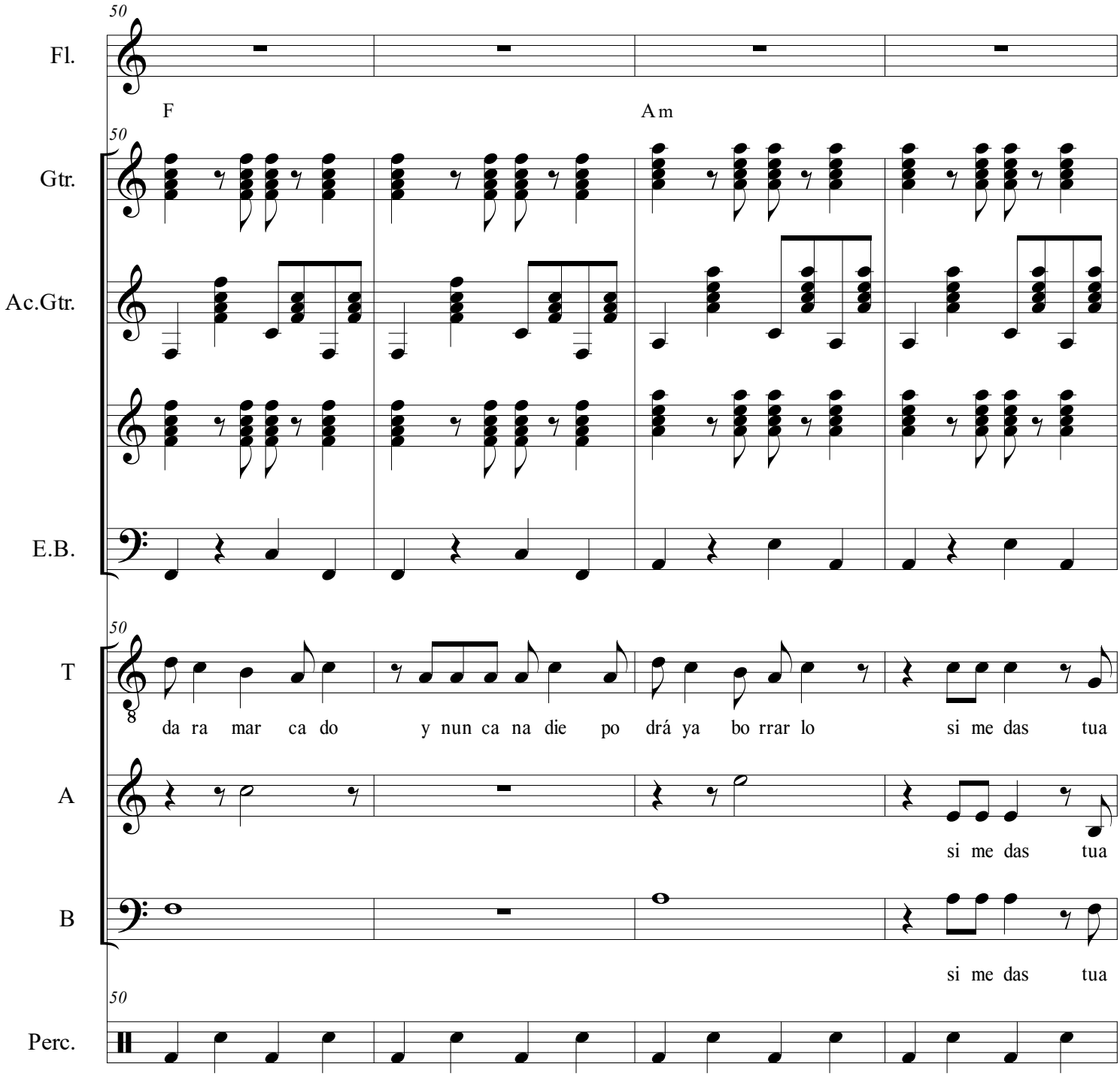

30
Fl.
F
G
C
30
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
30
T
mor ha reun ju ra men to al cie lo de que nun ca mas
A
B
30
Perc.

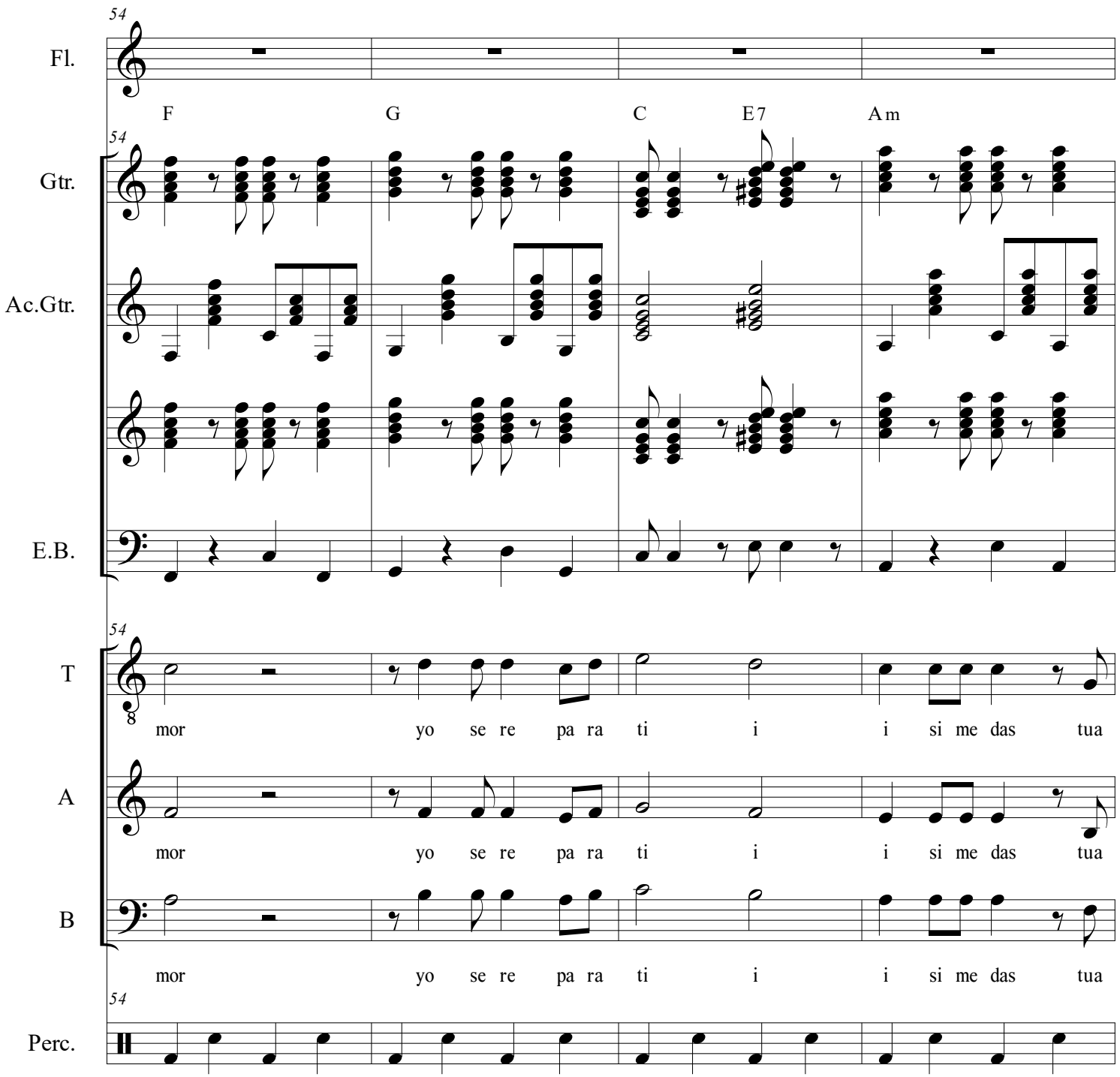

34
Fl.
E7
Dm
Dmmaj7
34
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
34
T
su fras
y ser la mas dul ce
A
y ser la mas dul ce
B
34
Perc.

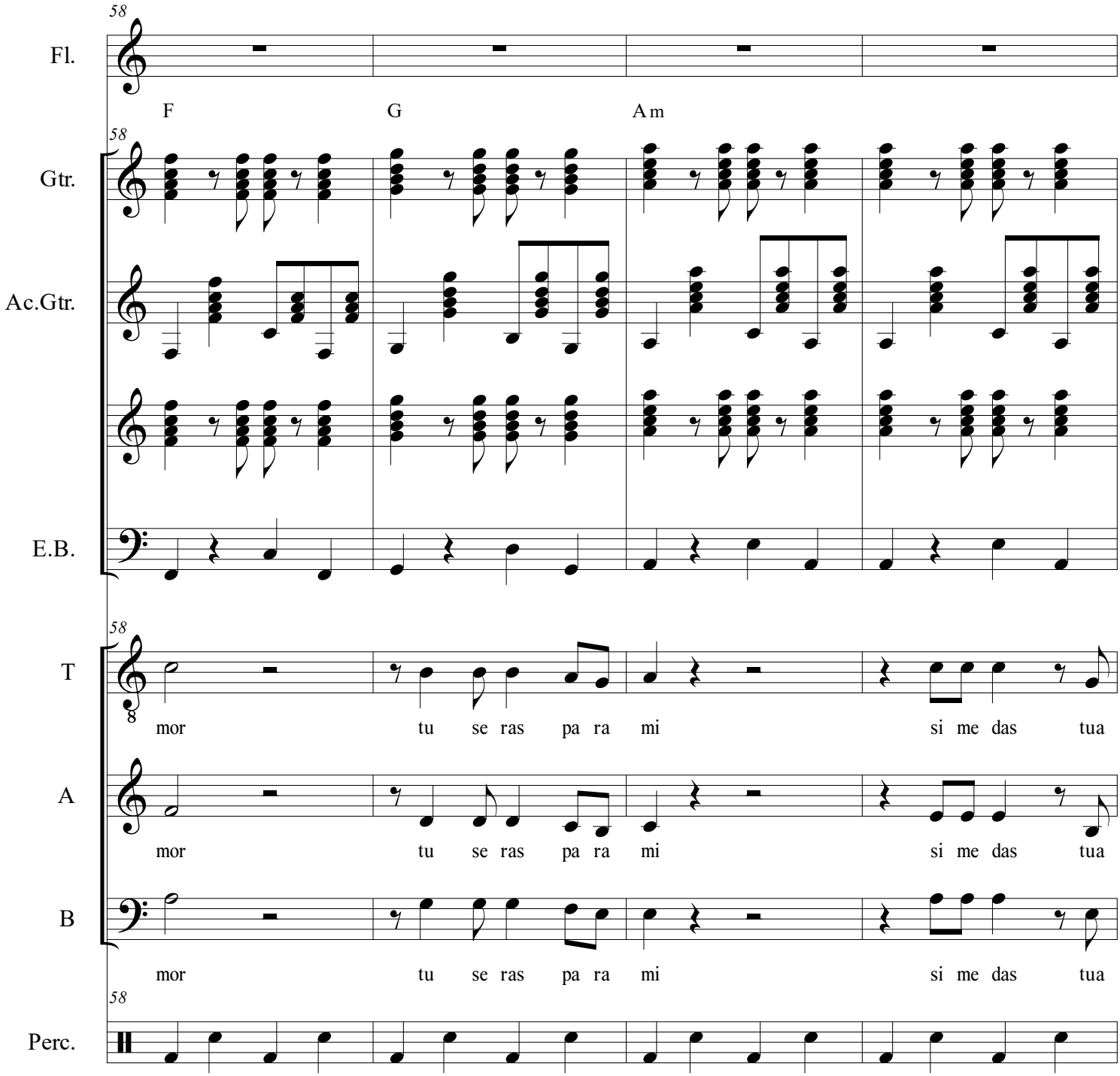

38
Fl.
Dm7
Dm6
G
38
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
38
T
y pu ro que co noz cas pa ra ti te
A
y pu ro que co noz cas pa ra ti
B
38
Perc.

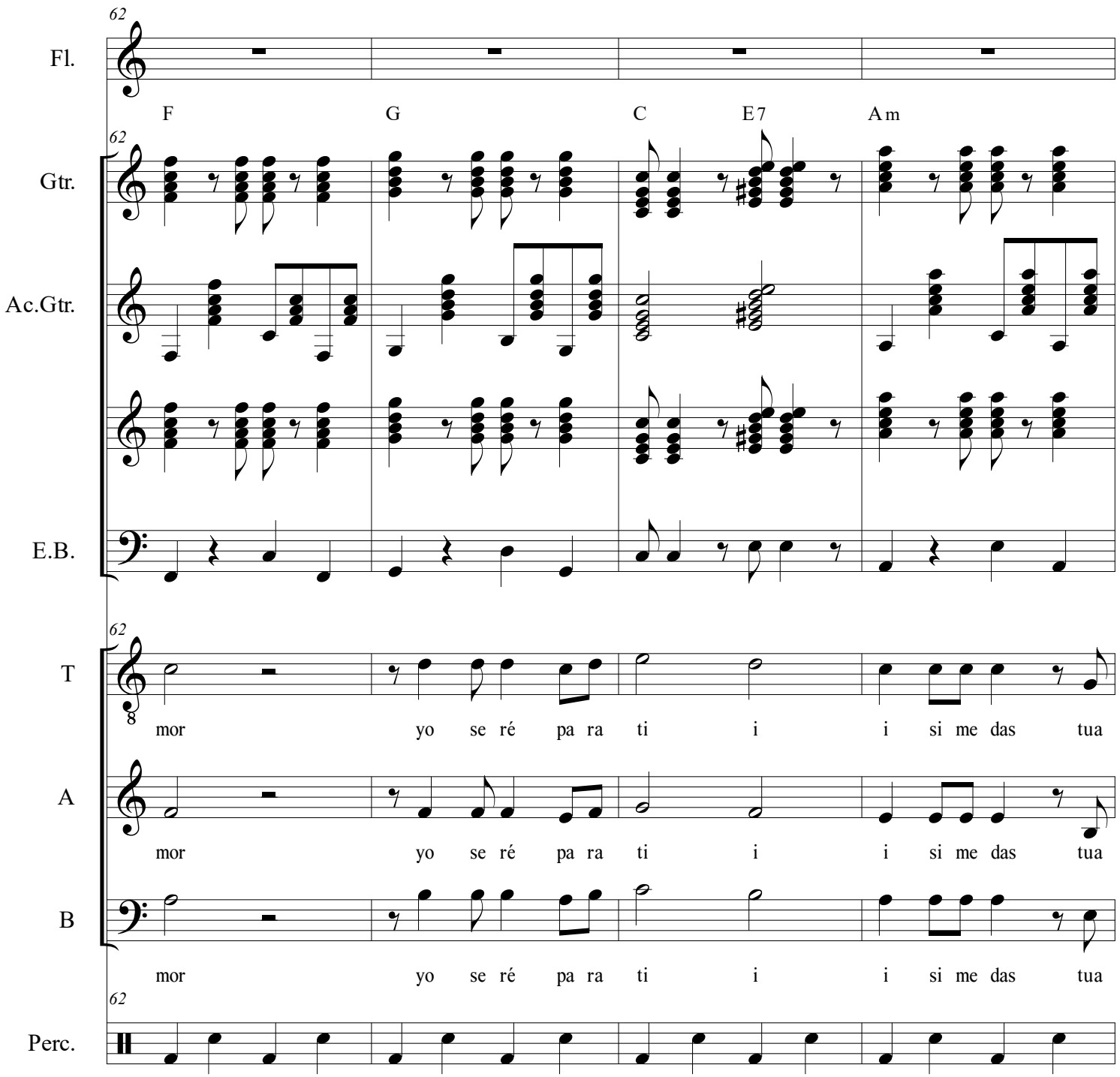

42
Fl.
F
G
42
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
42
T
a moy siem pre tea ma re es cri to es taen mi co ra zon
A
B
42
Perc.

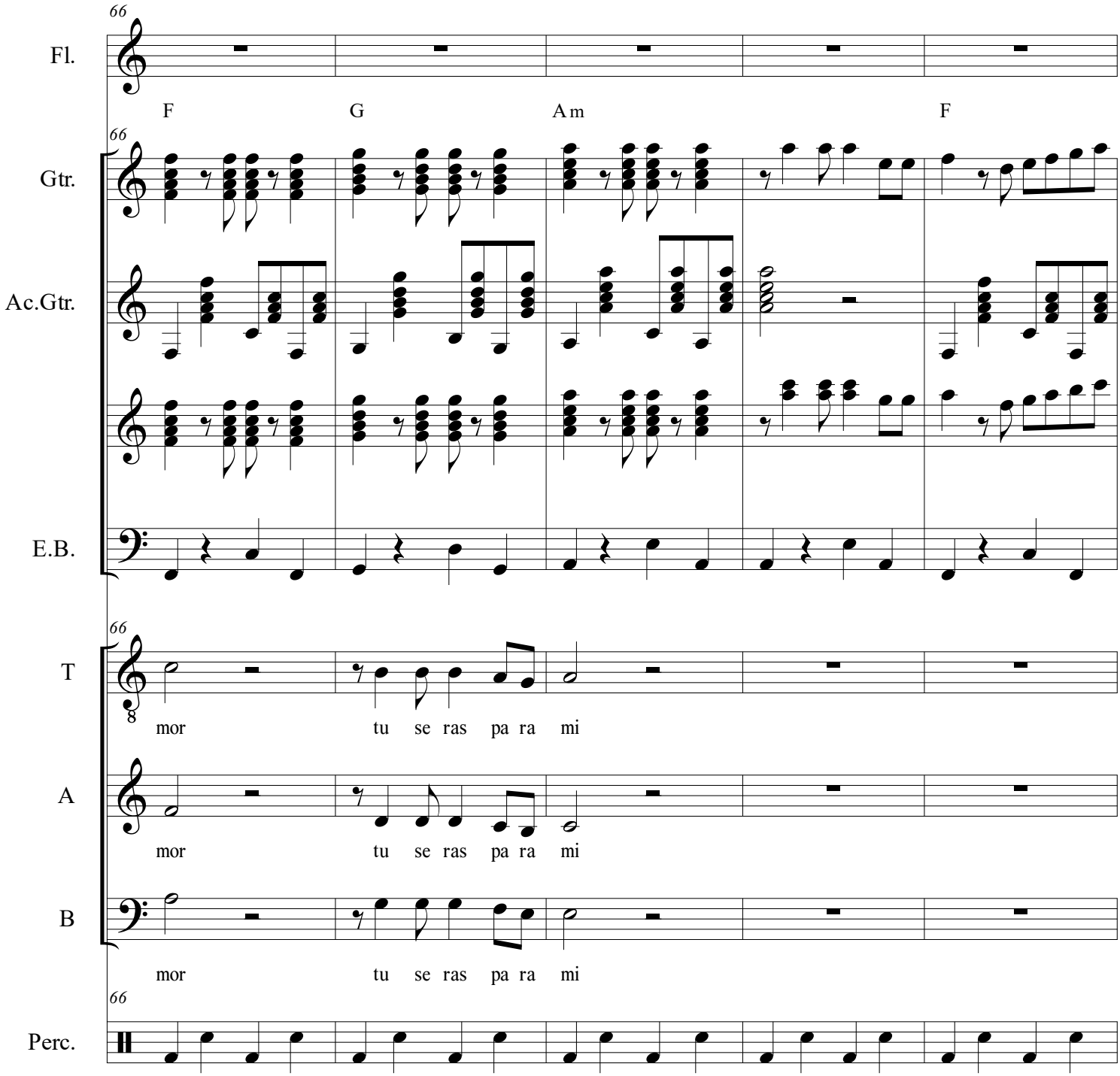

46
Fl.
C
E7
Am
46
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
46
T
yes tar jun a ti es un man da mien to que con san gre que
A
B
46
Perc.

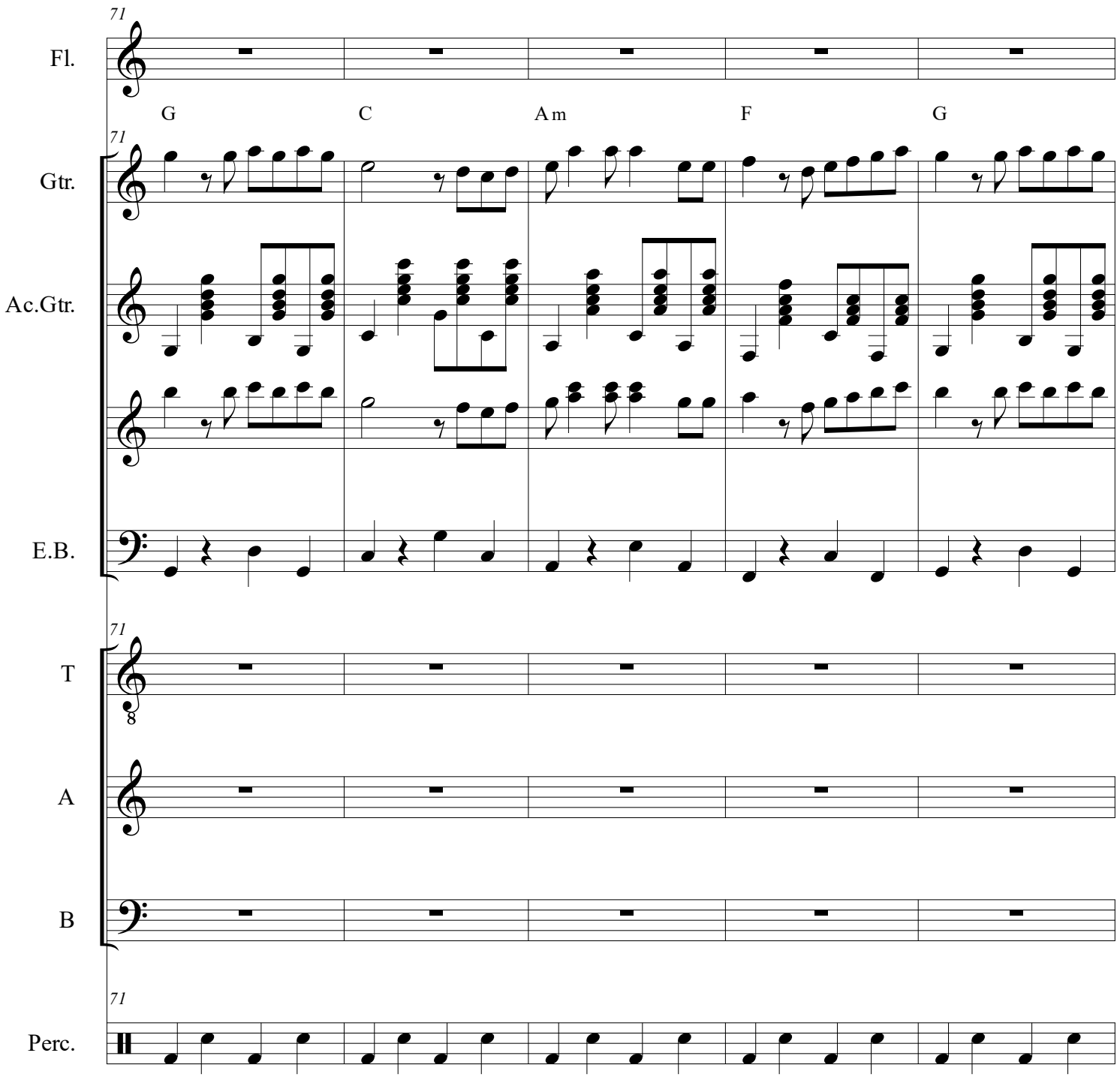

50
Fl.
F
Am
50
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
50
T
da ra mar ca do y nun ca na die po drá ya bo rrar lo si me das tua
A
si me das tua
B
si me das tua
50
Perc.

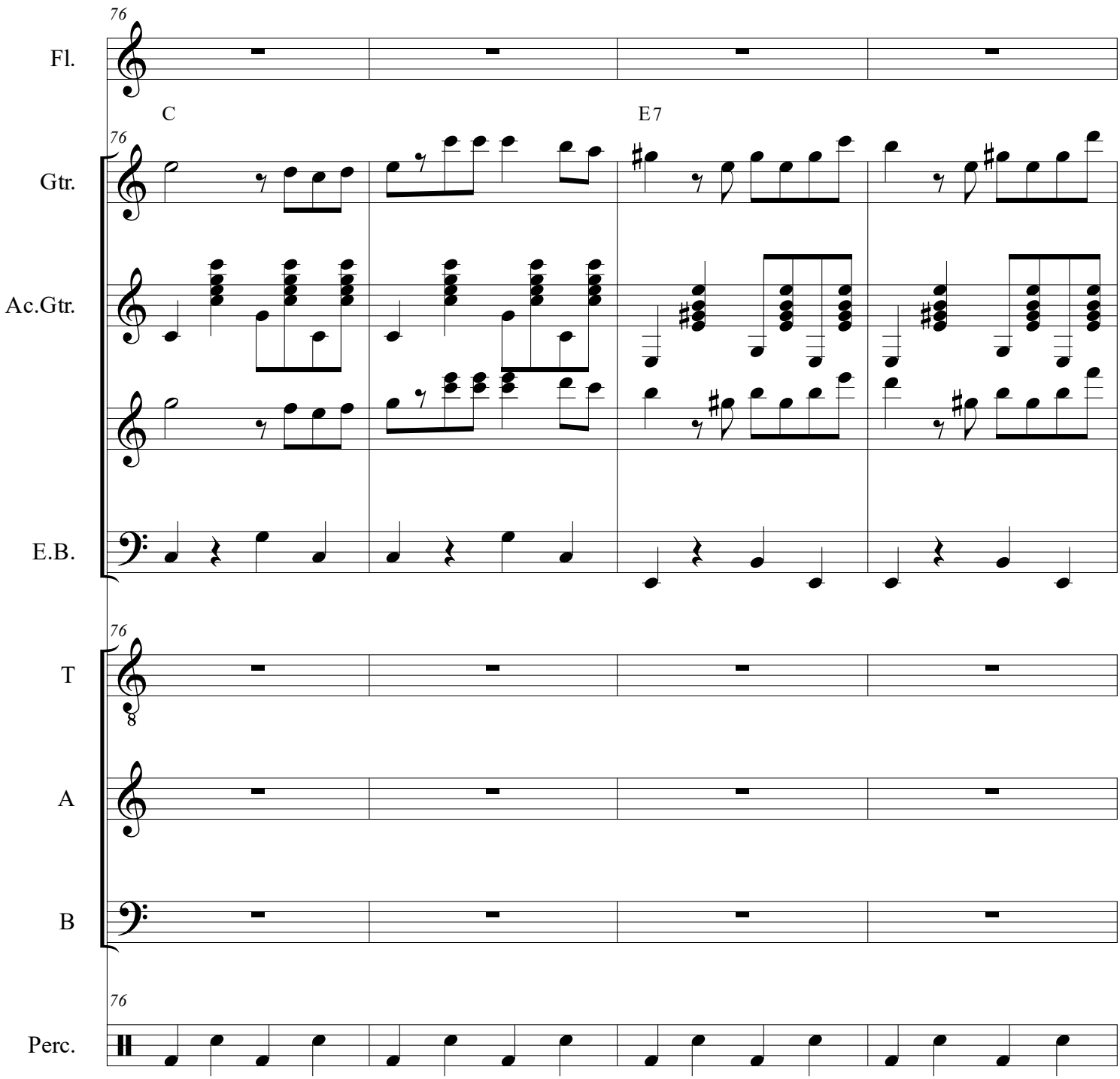

54
Fl.
F
G
C
E7
Am
54
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
54
T
mor yo se re pa ra ti i i si me das tua
A
mor yo se re pa ra ti i i si me das tua
B
mor yo se re pa ra ti i i si me das tua
54
Perc.

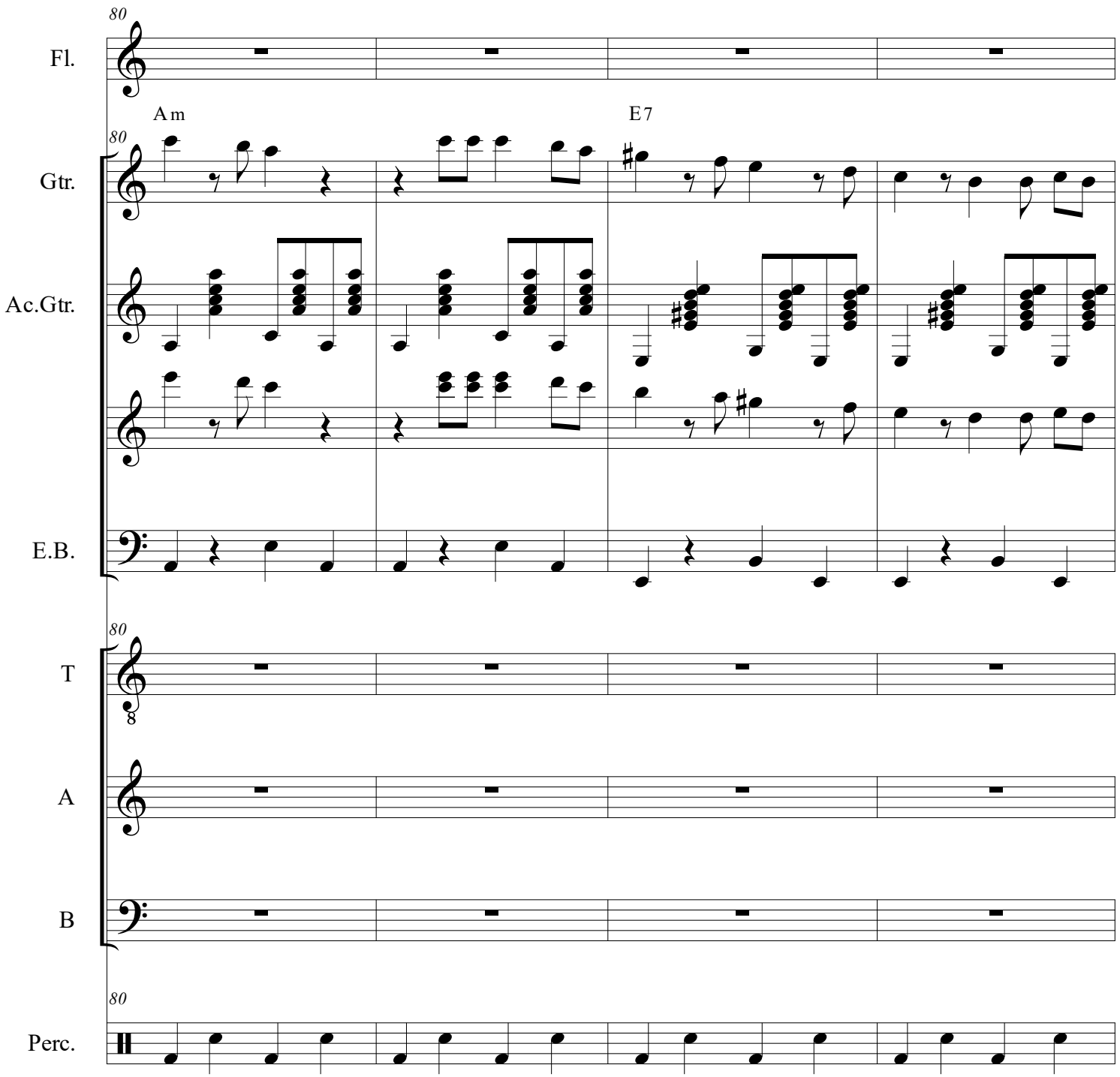

58
Fl.
F
G
Am
58
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
58
T
mor tu se ras pa ra mi si me das tua
A
mor tu se ras pa ra mi si me das tua
B
mor tu se ras pa ra mi si me das tua
58
Perc.

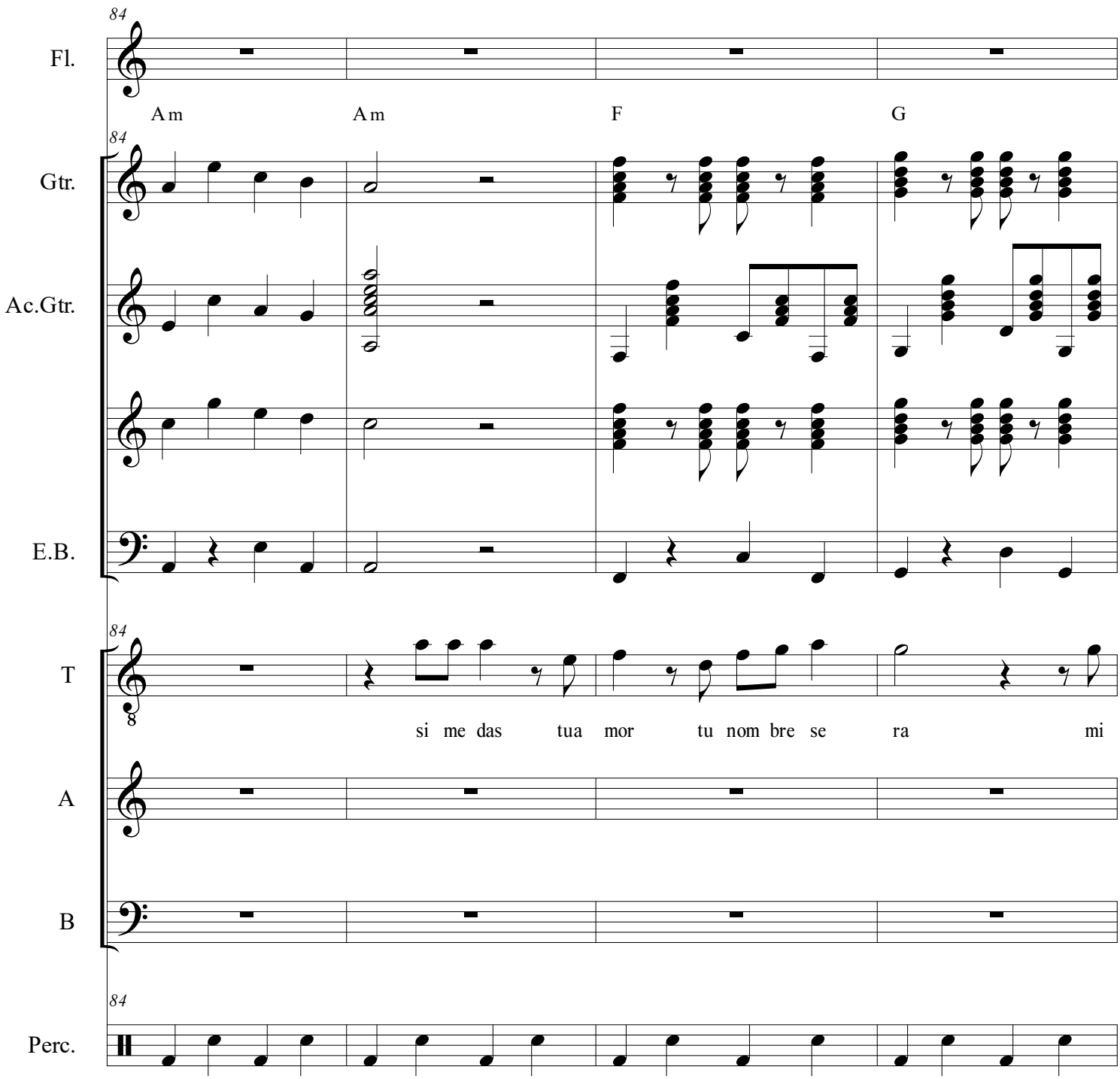

62
Fl.
F
G
C
E7
Am
62
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
62
T
mor yo se ré pa ra ti i i si me das tua
A
mor yo se ré pa ra ti i i si me das tua
B
mor yo se ré pa ra ti i i si me das tua
62
Perc.

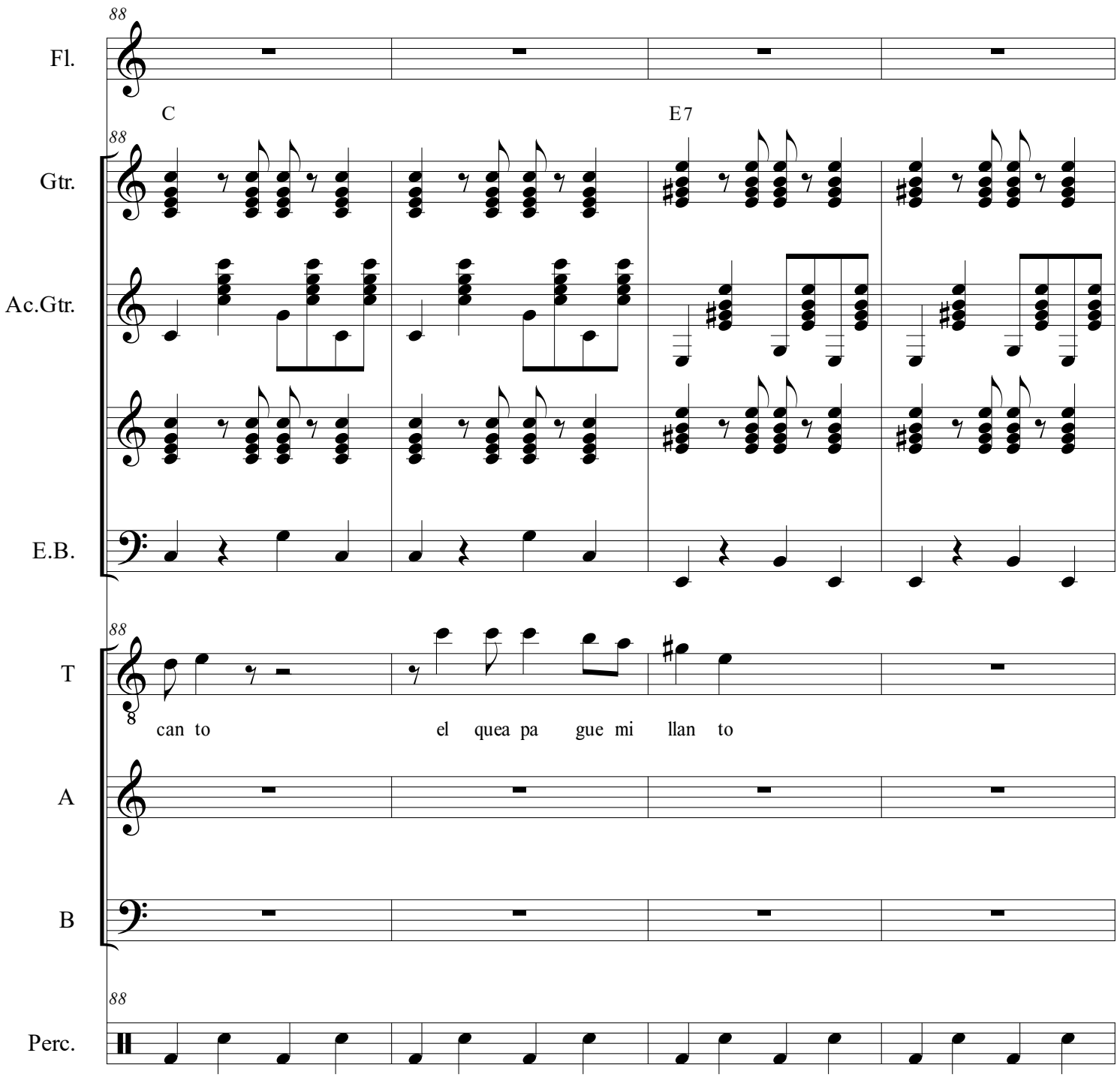

66
Fl.
F
G
Am
F
66
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
66
T
mor tu se ras pa ra mi
A
mor tu se ras pa ra mi
B
mor tu se ras pa ra mi
66
Perc.

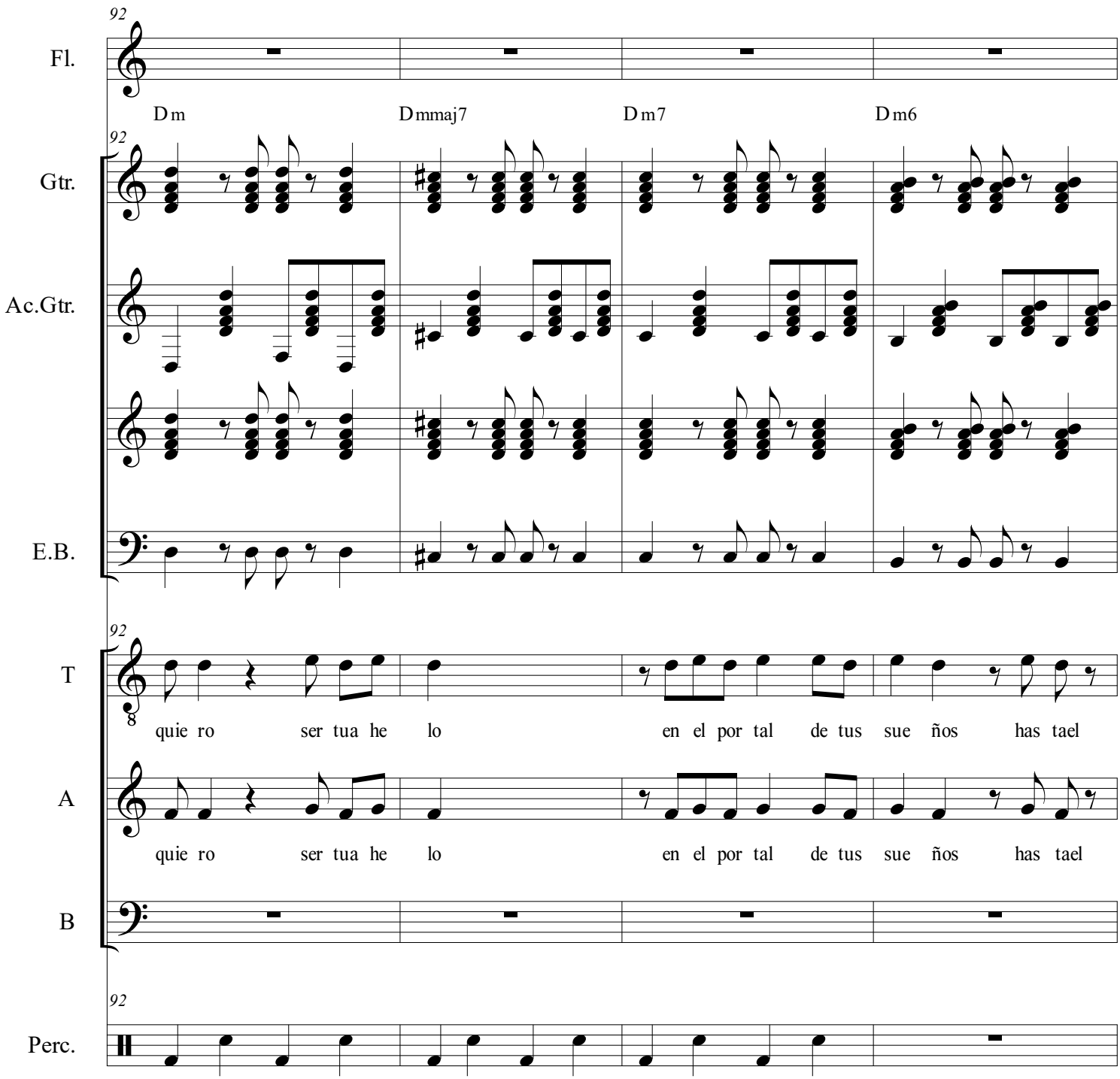

71
Fl.
G
C
Am
F
G
71
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
71
T
A
B
71
Perc.

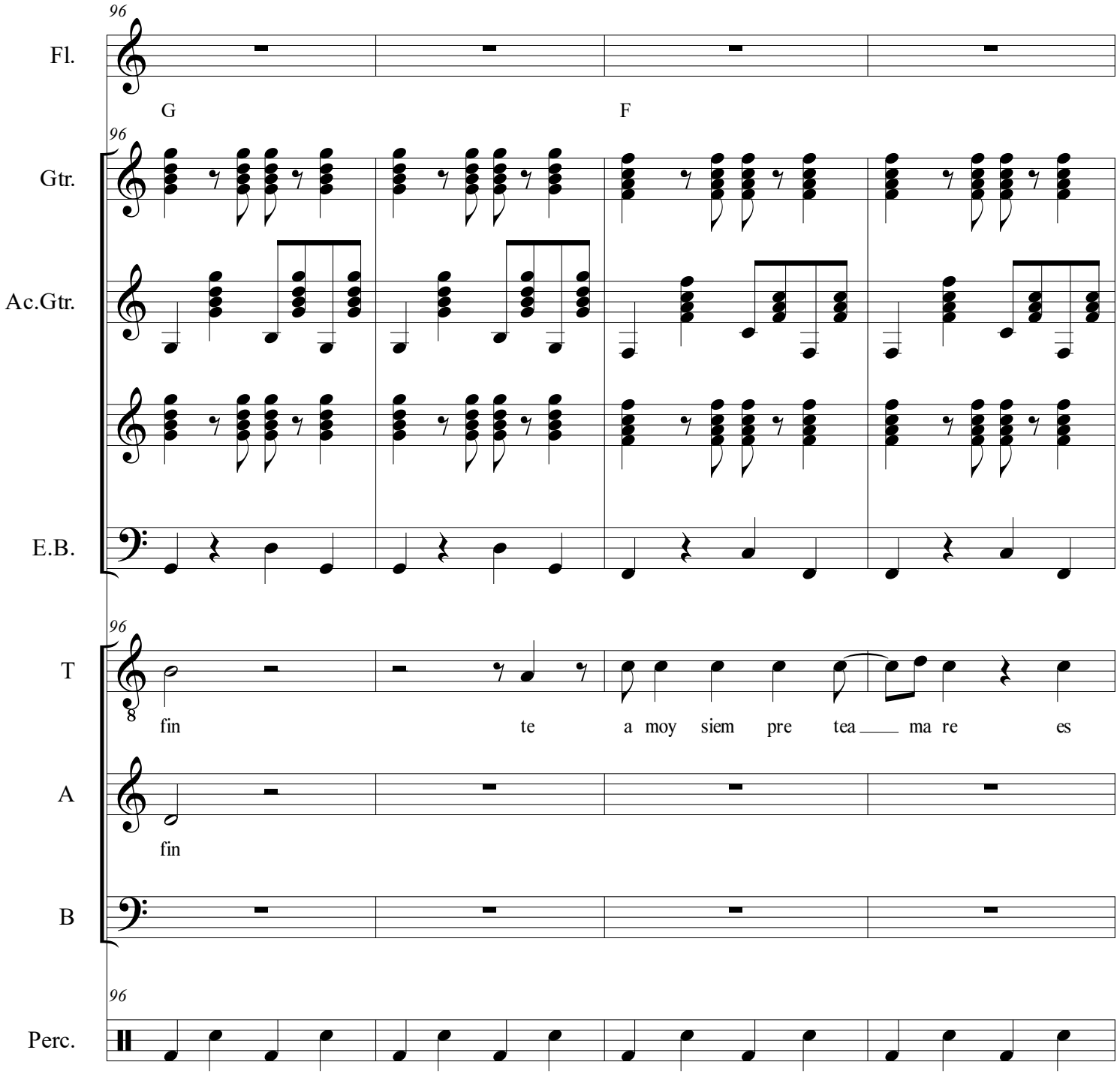

76
Fl.
C
E7
76
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
76
T
A
B
76
Perc.

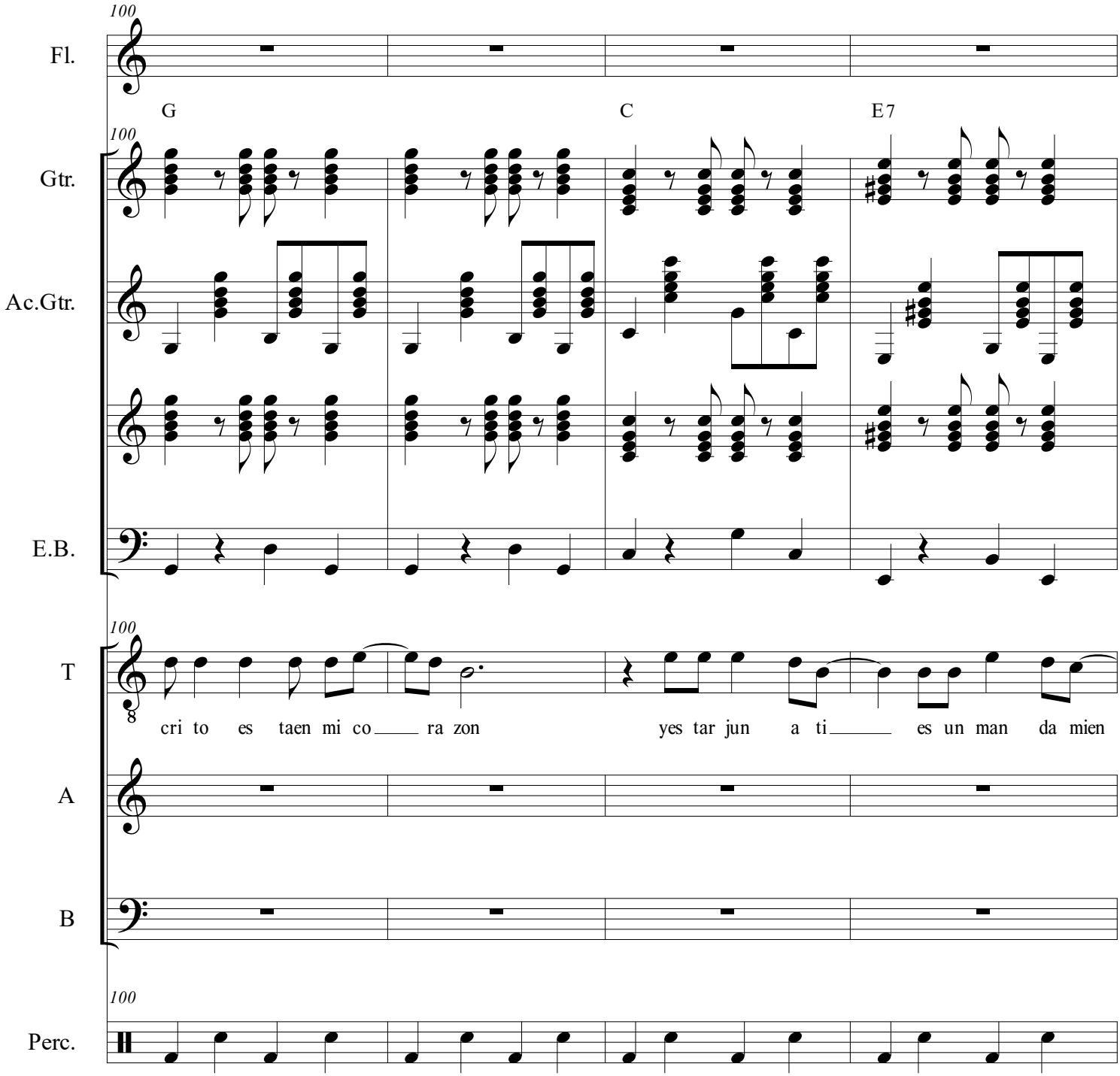

80
Fl.
Am
E7
80
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
80
T
A
B
80
Perc.

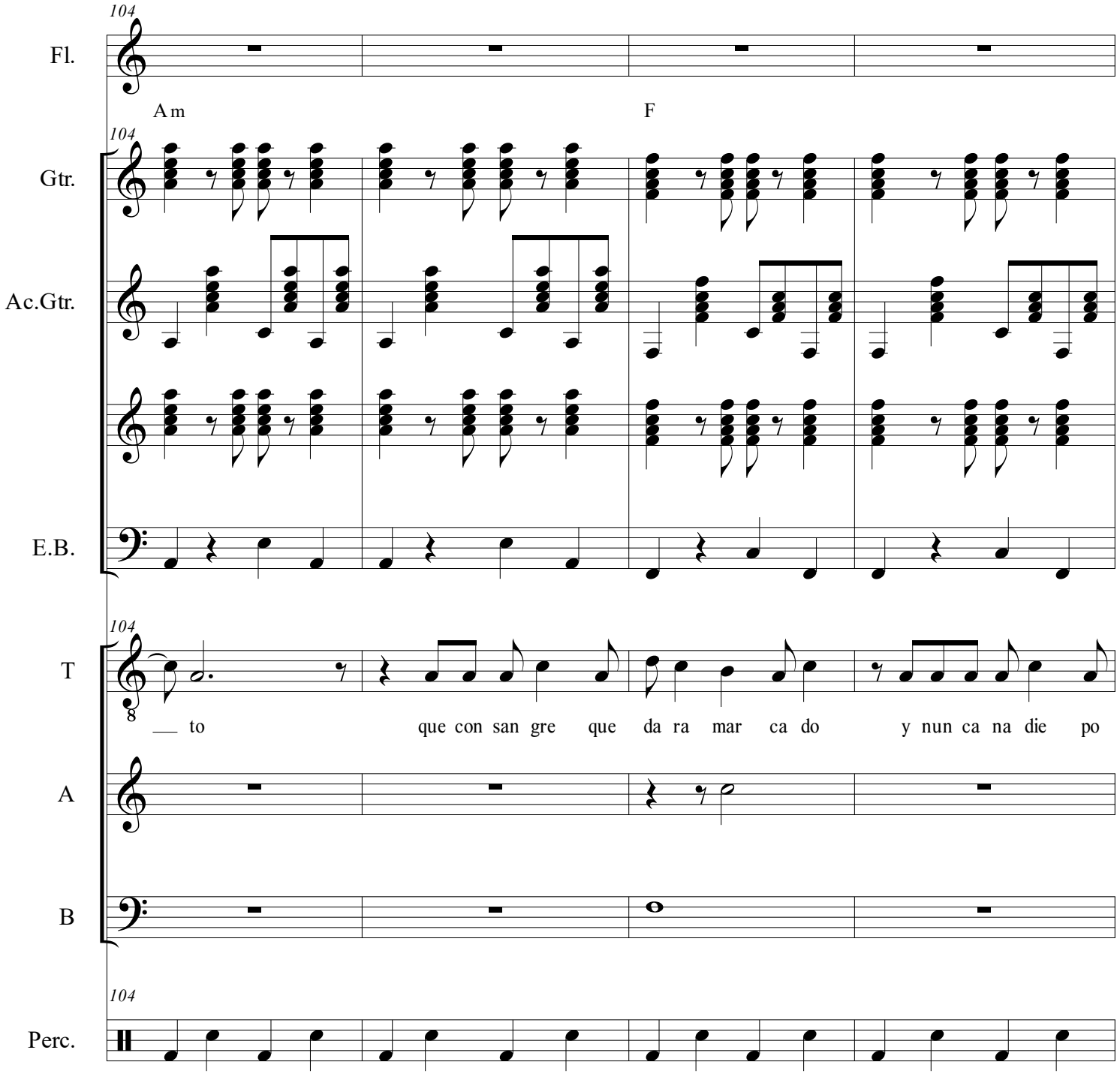

84
Fl.
Am
Am
F
G
84
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
84
T
si me das tua mor tu nom bre se ra mi
A
B
84
Perc.

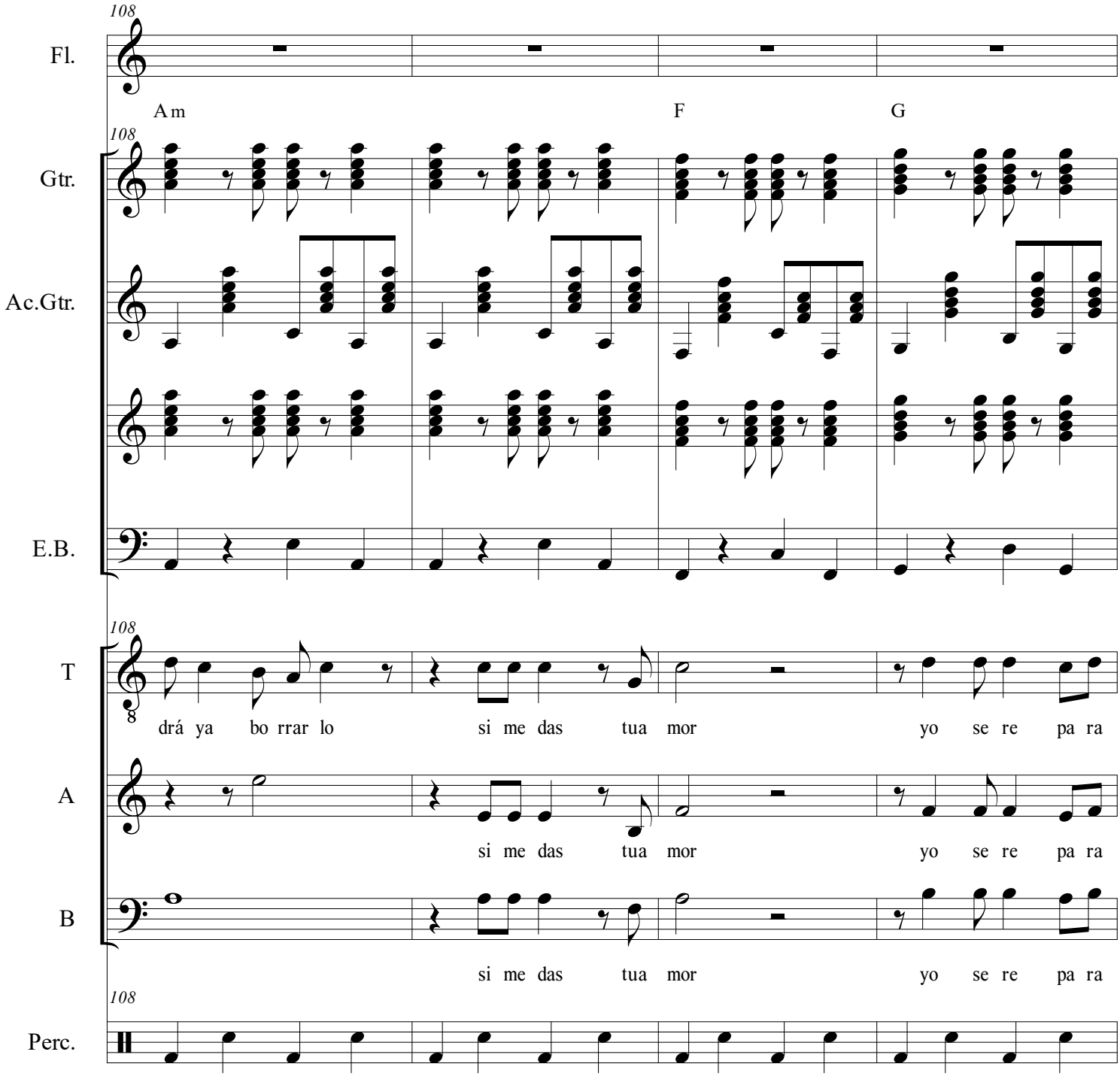

Fl.
C
E7
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
T
can to el quea pa gue mi llan to
A
B
Perc.

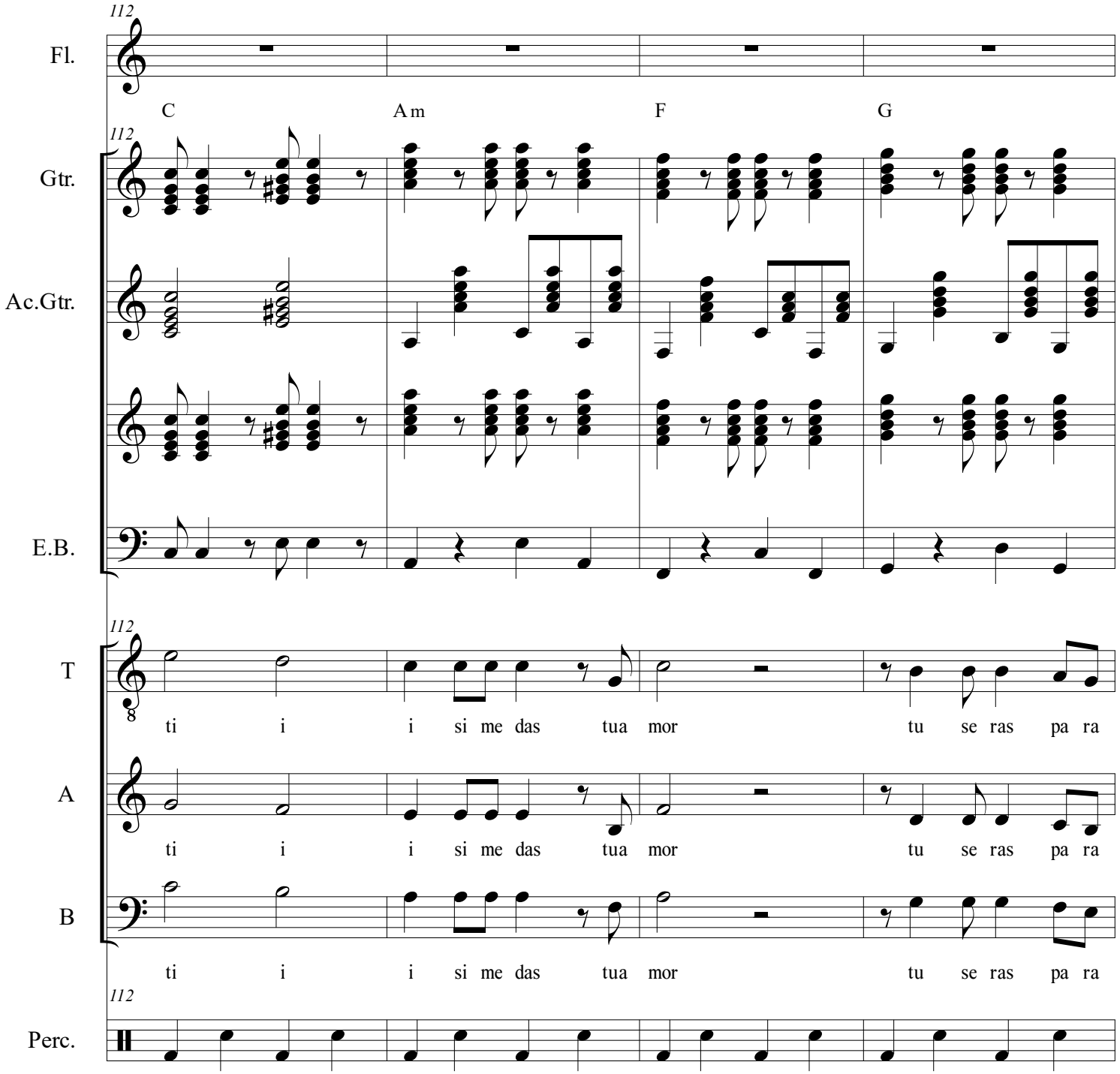

92
Fl.
Dm
Dmmaj7
Dm7
Dm6
92
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
92
T
quie ro ser tua he lo en el por tal de tus sue ños has tael
A
quie ro ser tua he lo en el por tal de tus sue ños has tael
B
92
Perc.

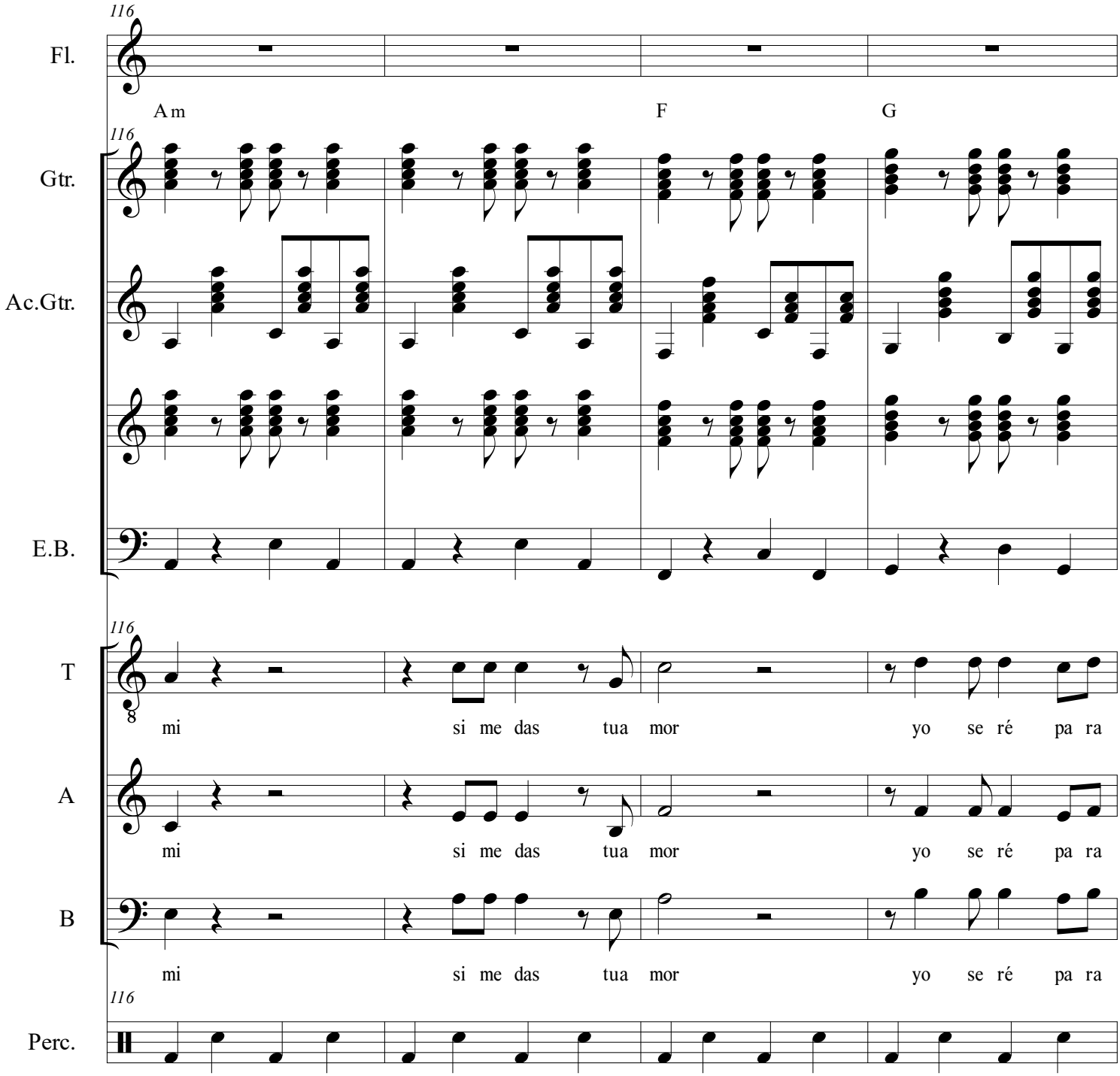

96
Fl.
G
F
96
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
96
T
fin te a moy siem pre tea ma re es
A
fin
B
96
Perc.

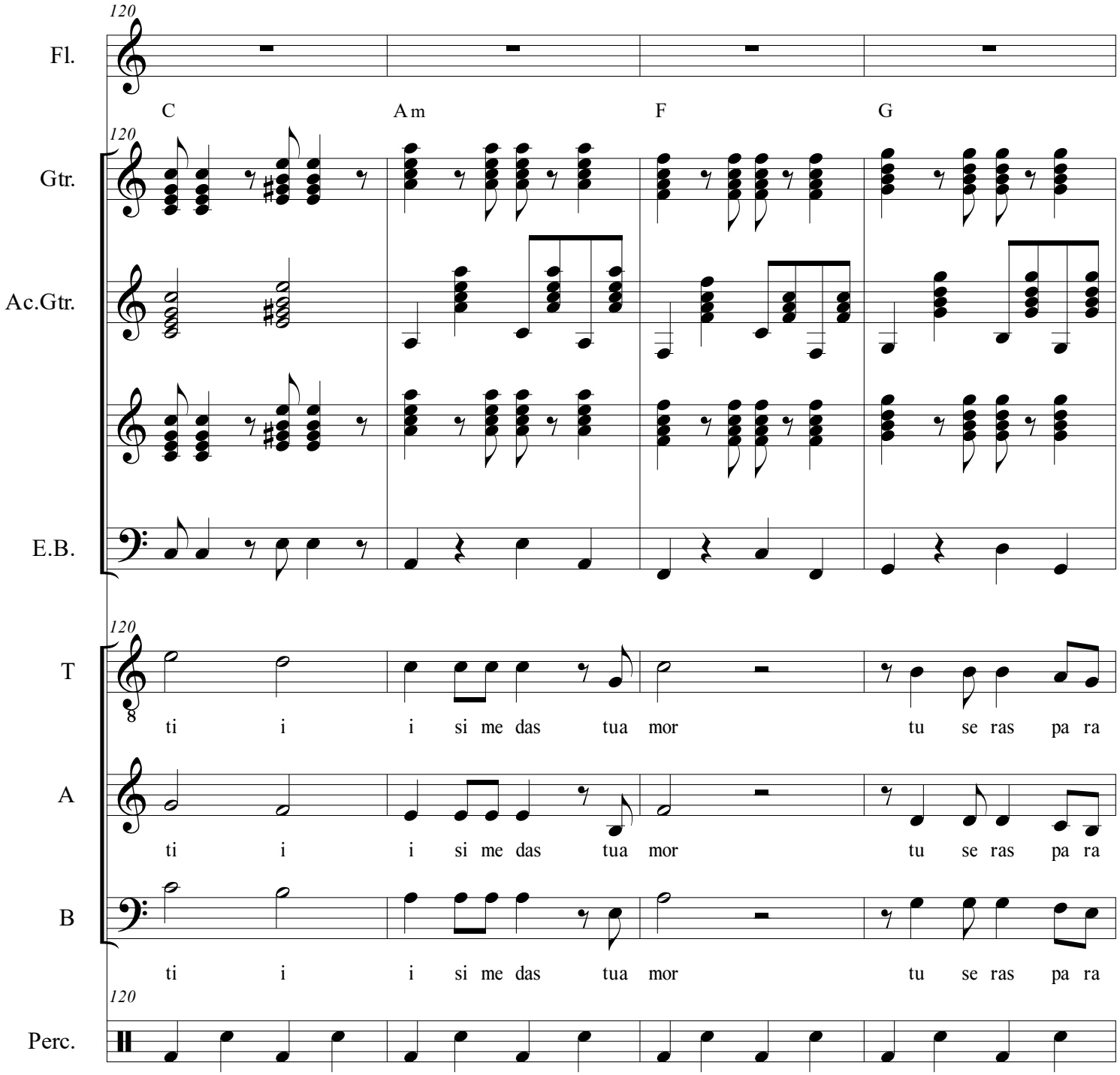

100
Fl.
G
C
E7
100
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
100
T
cri to es taen mi co ra zon
yes tar jun a ti es un man da mien
A
B
100
Perc.

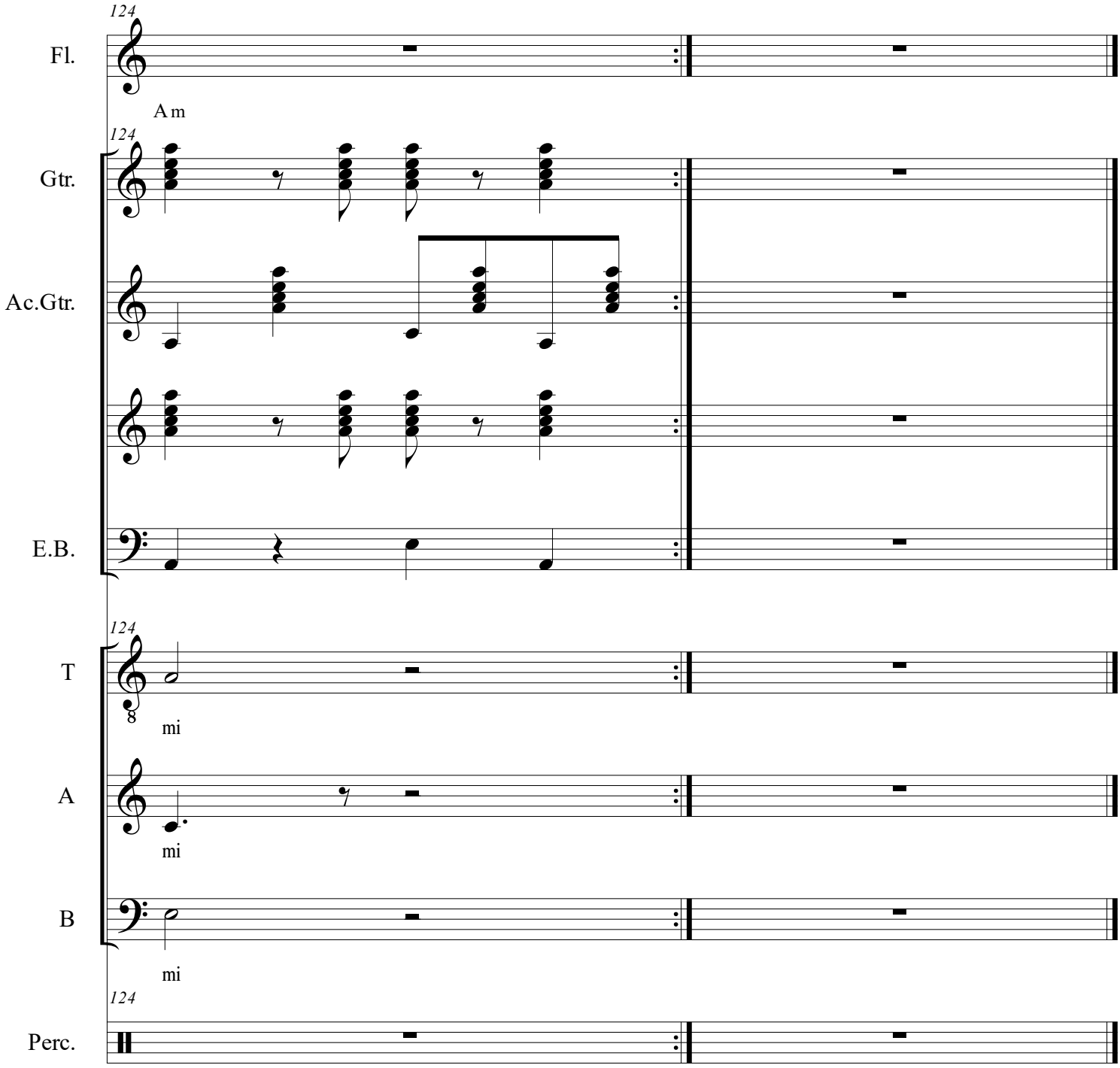

104
Fl.
Am
F
104
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
104
T
8
__ to que con san gre que da ra mar ca do y nun ca na die po
A
B
104
Perc.


108
Fl.
Am
F
G
108
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
108
T
drá ya bo rrar lo si me das tua mor yo se re pa ra
A
si me das tua mor yo se re pa ra
B
si me das tua mor yo se re pa ra
108
Perc.


112
Fl.
C
Am
F
G
112
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
112
T
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
A
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
B
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
112
Perc.


116
Fl.
Am
F
G
116
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
116
T
mi si me das tua mor yo se ré pa ra
A
mi si me das tua mor yo se ré pa ra
B
mi si me das tua mor yo se ré pa ra
116
Perc.

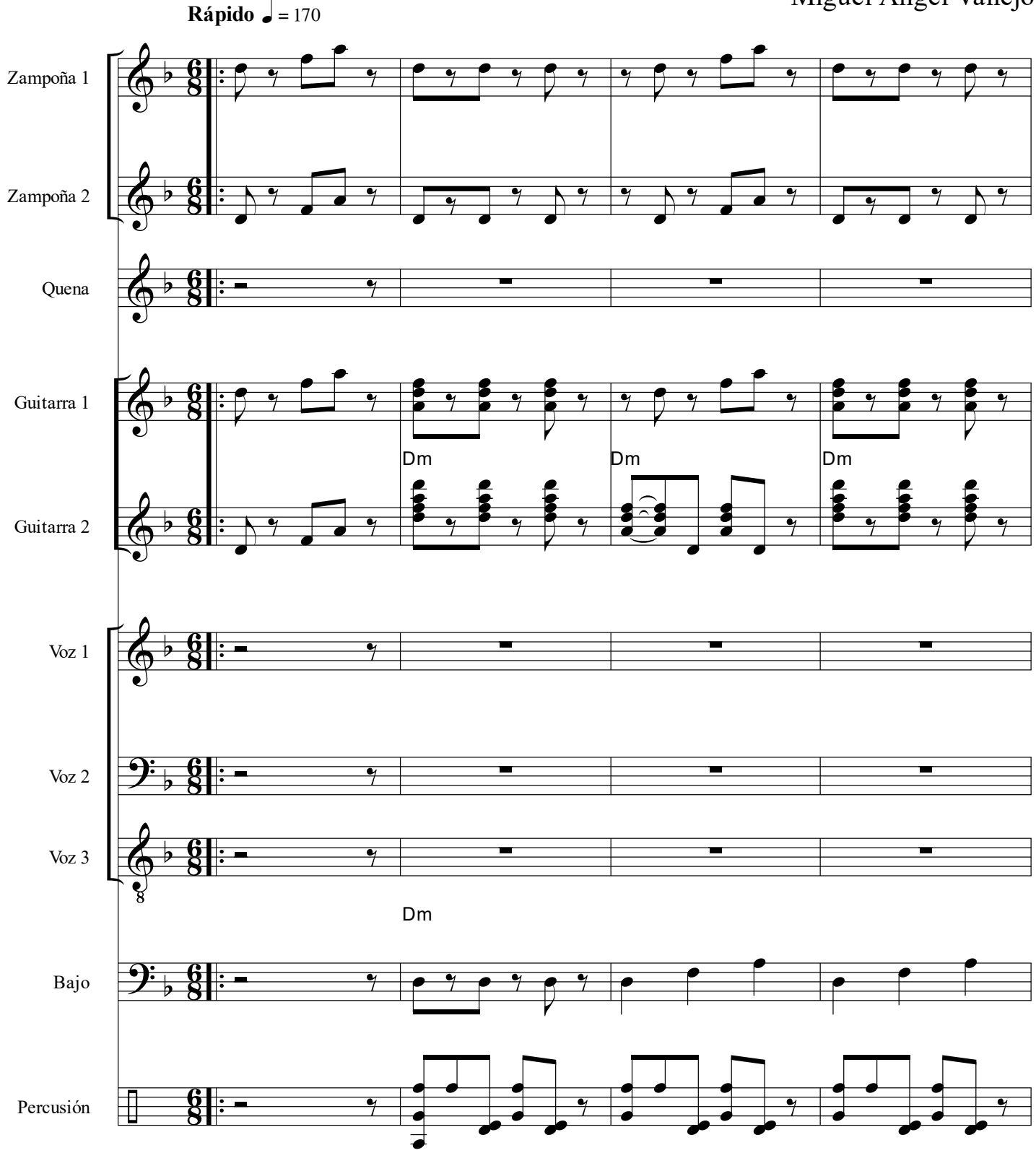

120
Fl.
C
Am
F
G
120
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
120
T
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
A
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
B
ti i i si me das tua mor tu se ras pa ra
120
Perc.

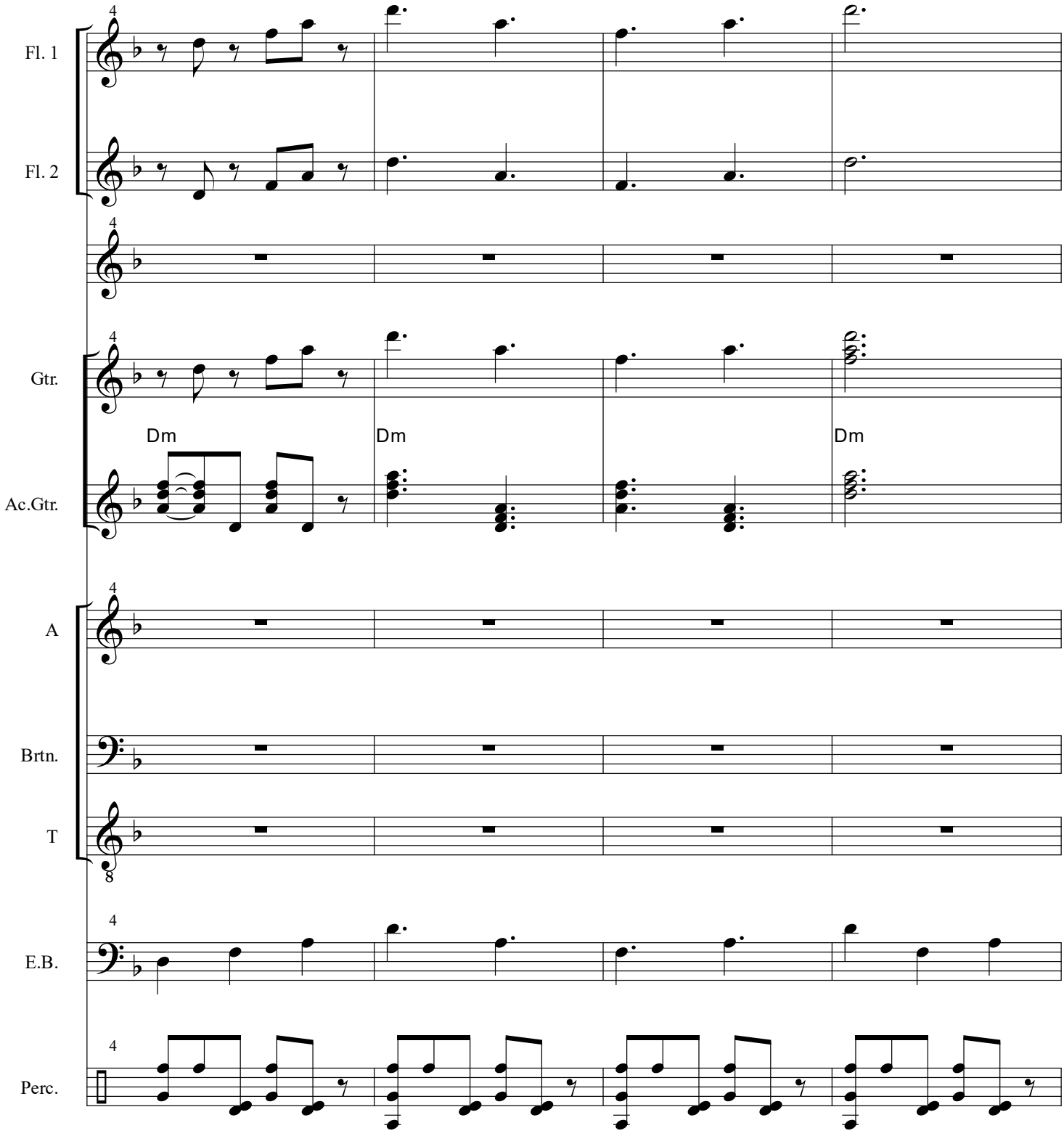

124
Fl.
A m
124
Gtr.
Ac.Gtr.
E.B.
124
T
mi
A
mi
B
mi
124
Perc.

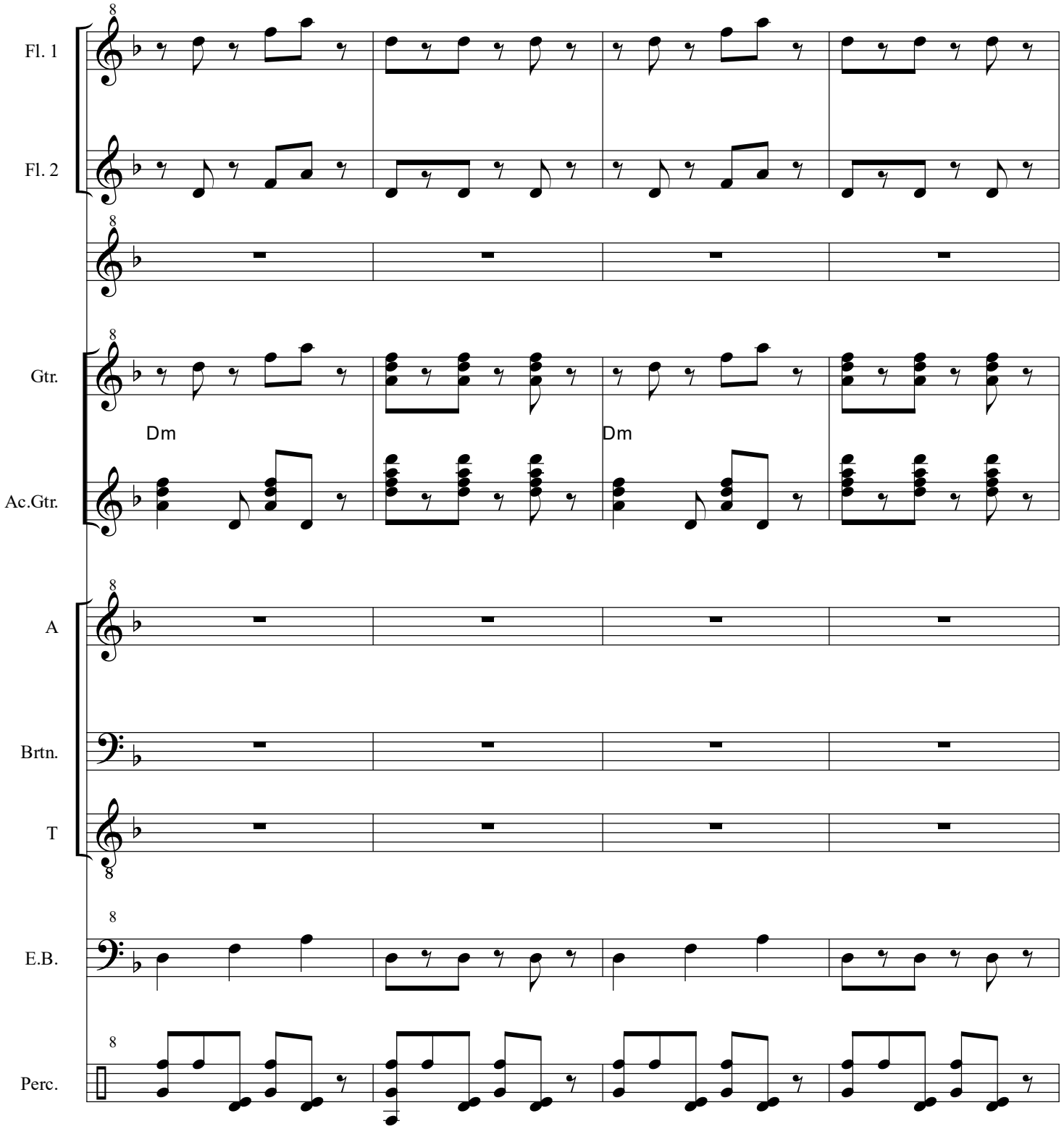
SUREÑITA

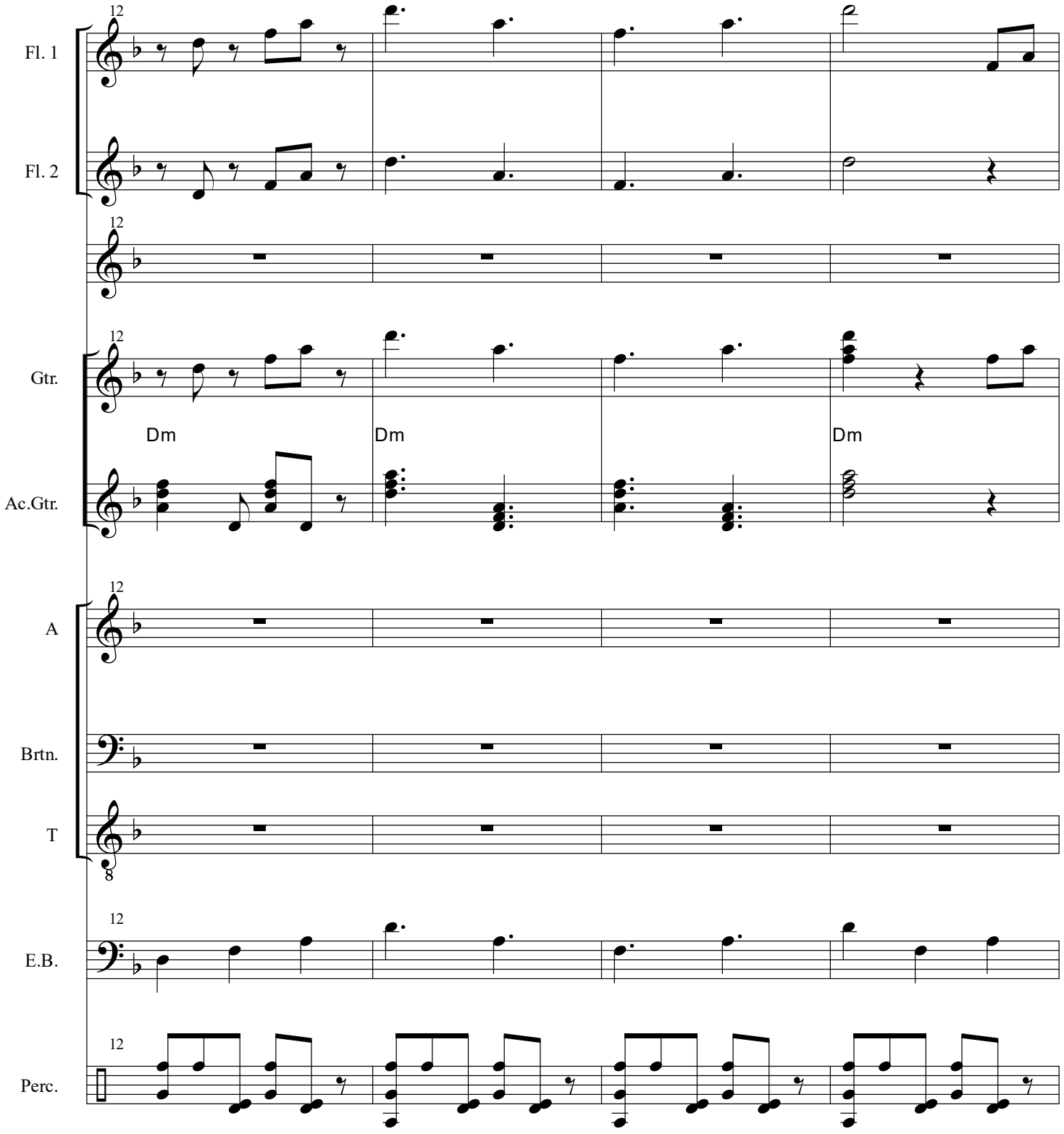
Son Sureño

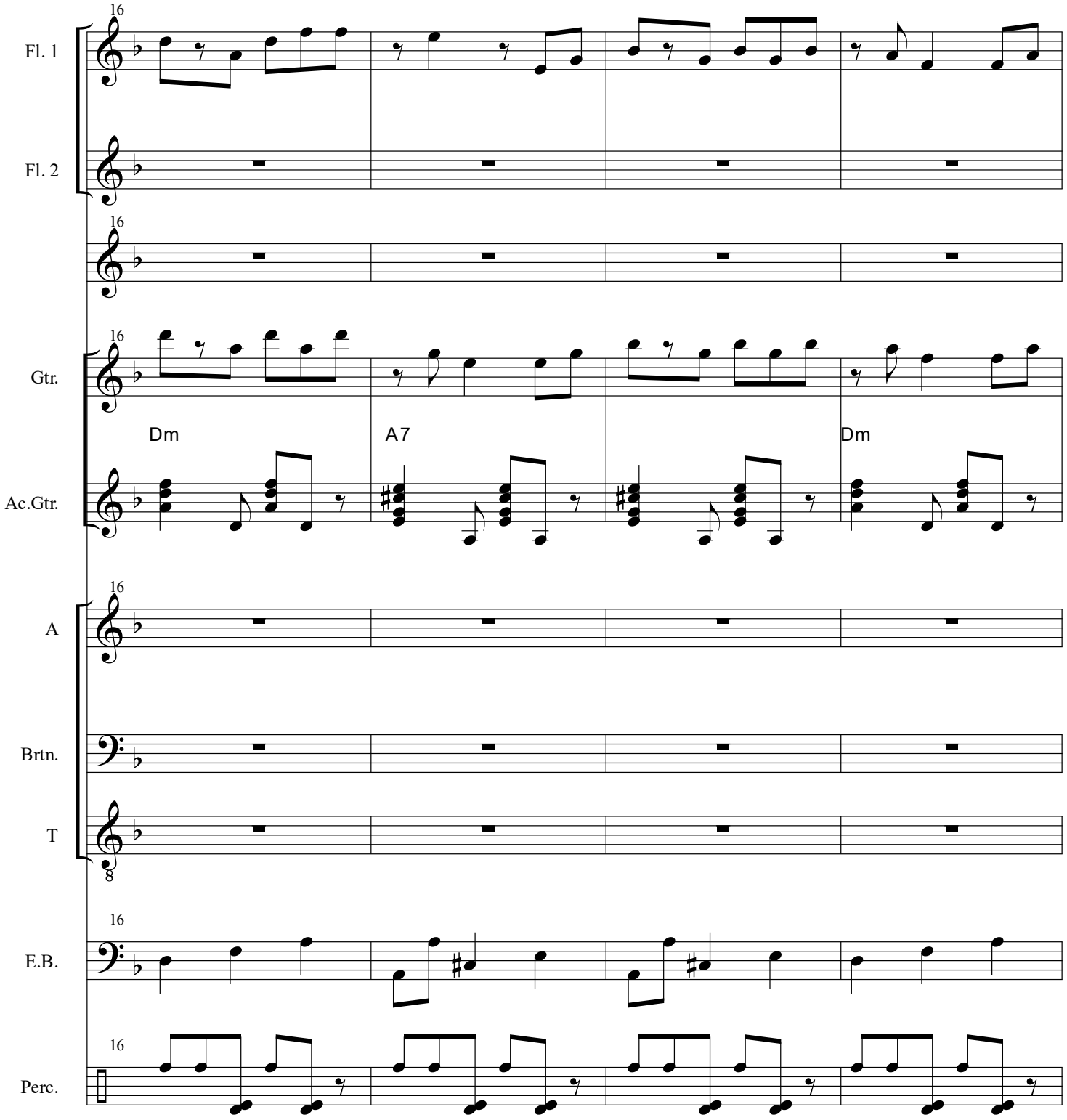
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

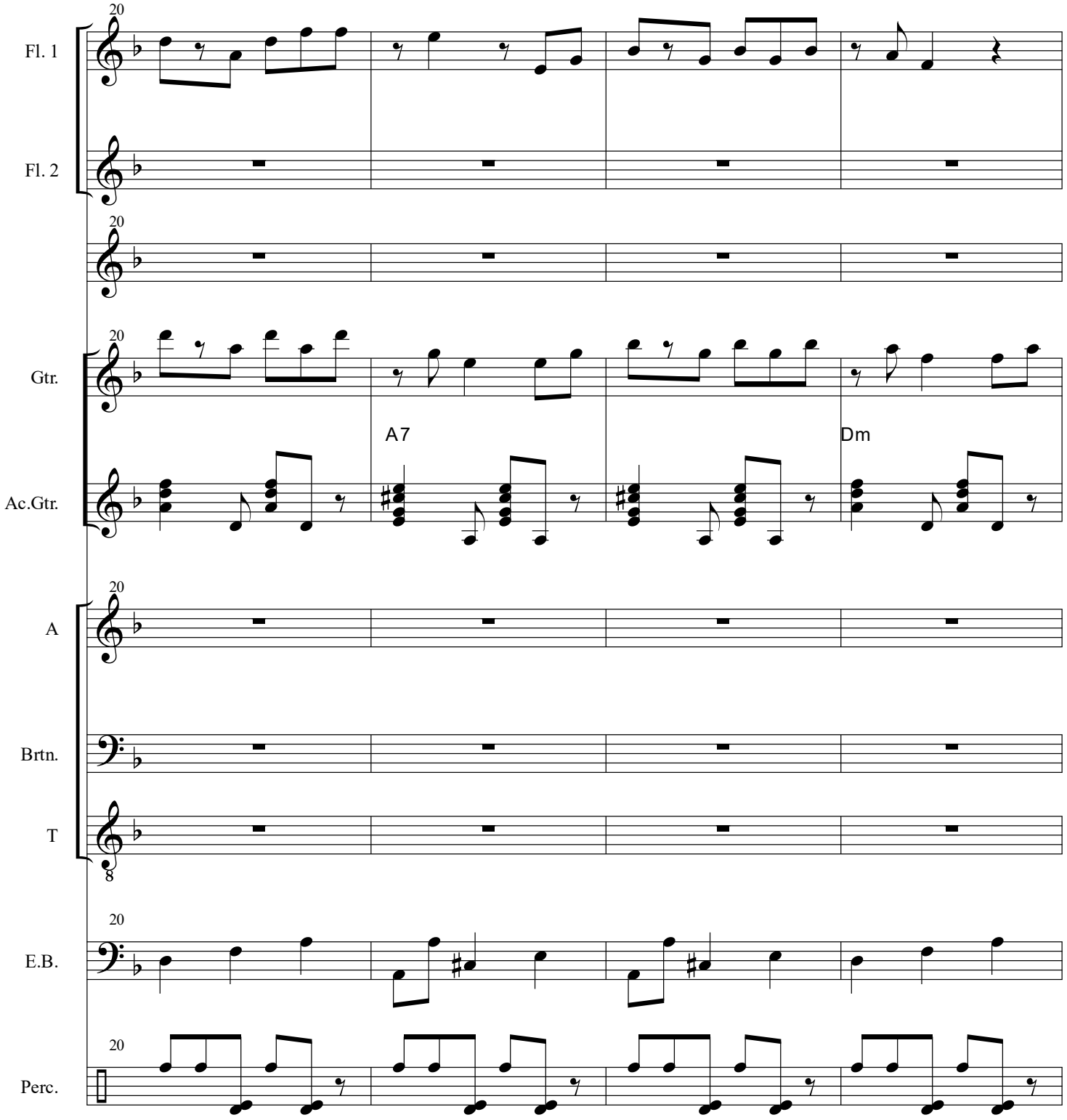


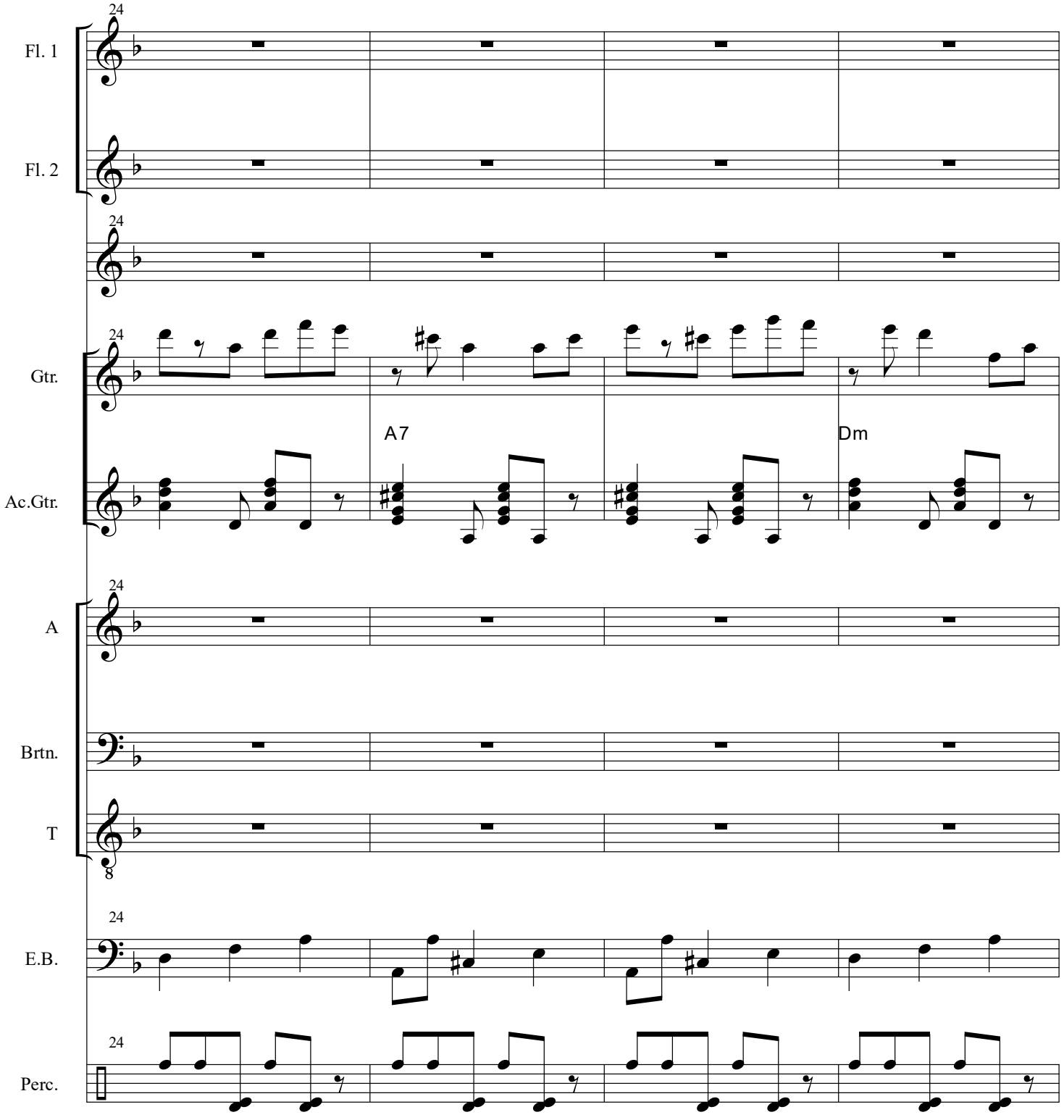

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
Dm
Dm
Dm

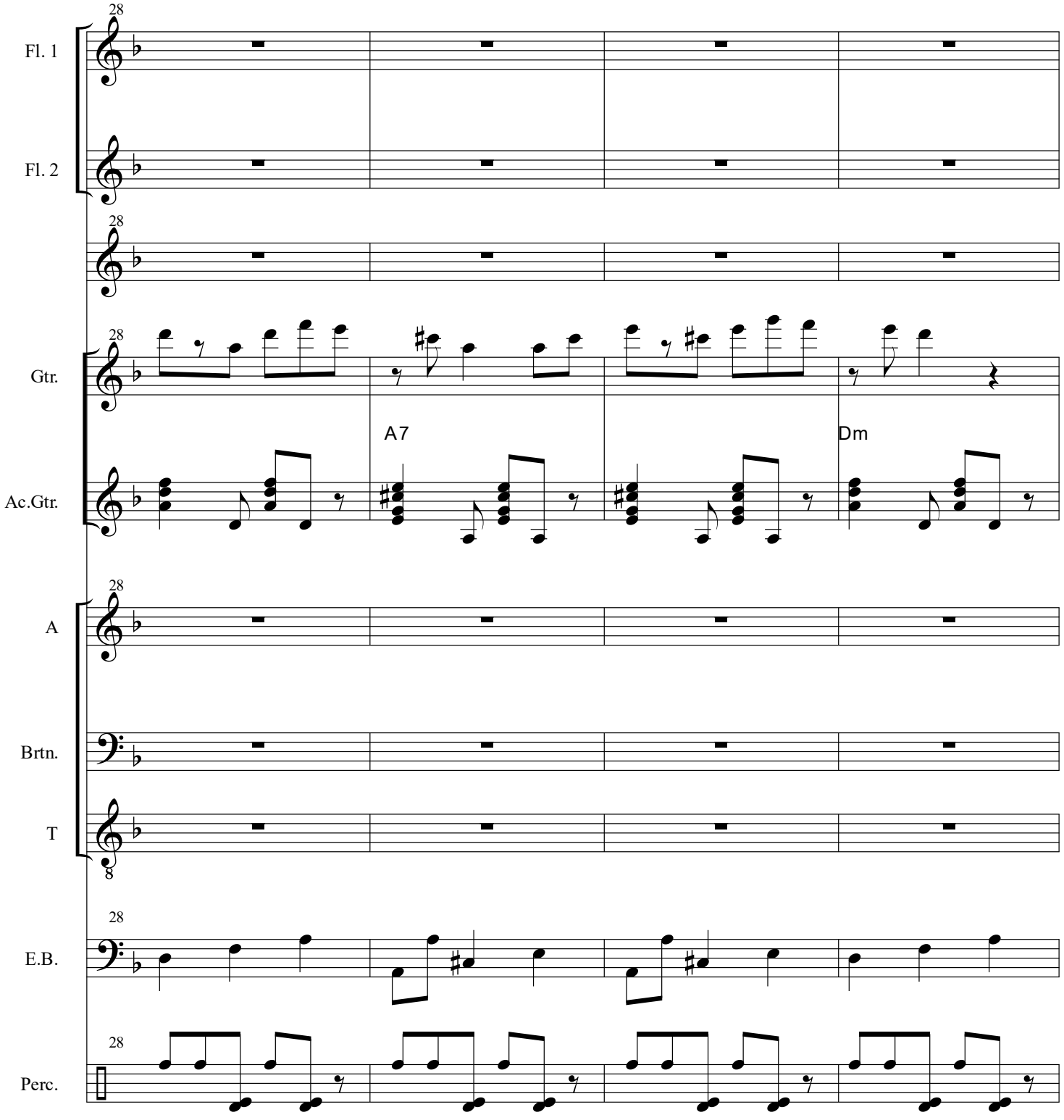

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Dm
Dm
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.

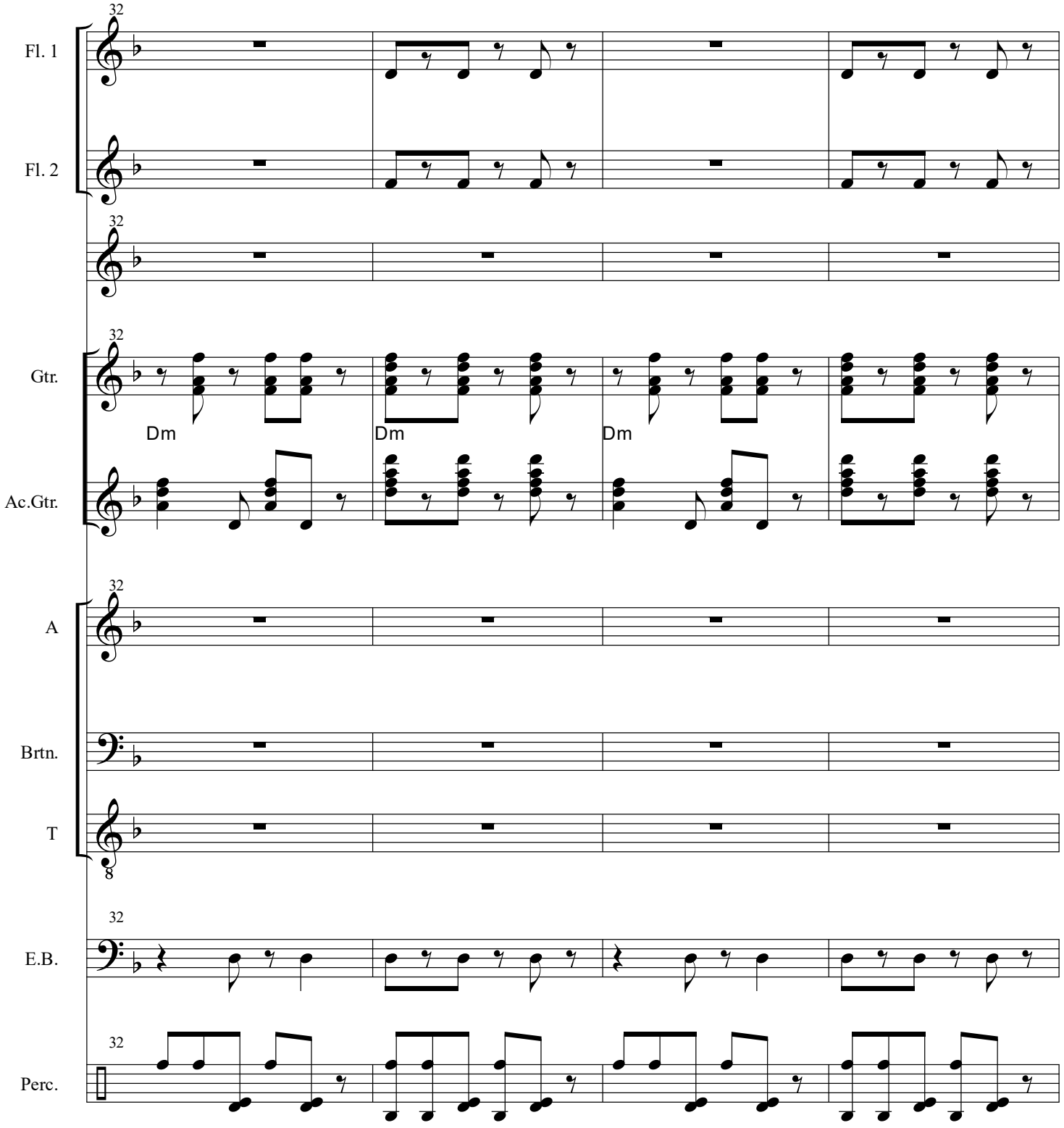

12
Fl. 1
Fl. 2
12
12
Gtr.
Dm
Dm
Dm
Ac.Gtr.
12
A
Brtn.
T
8
12
E.B.
12
Perc.

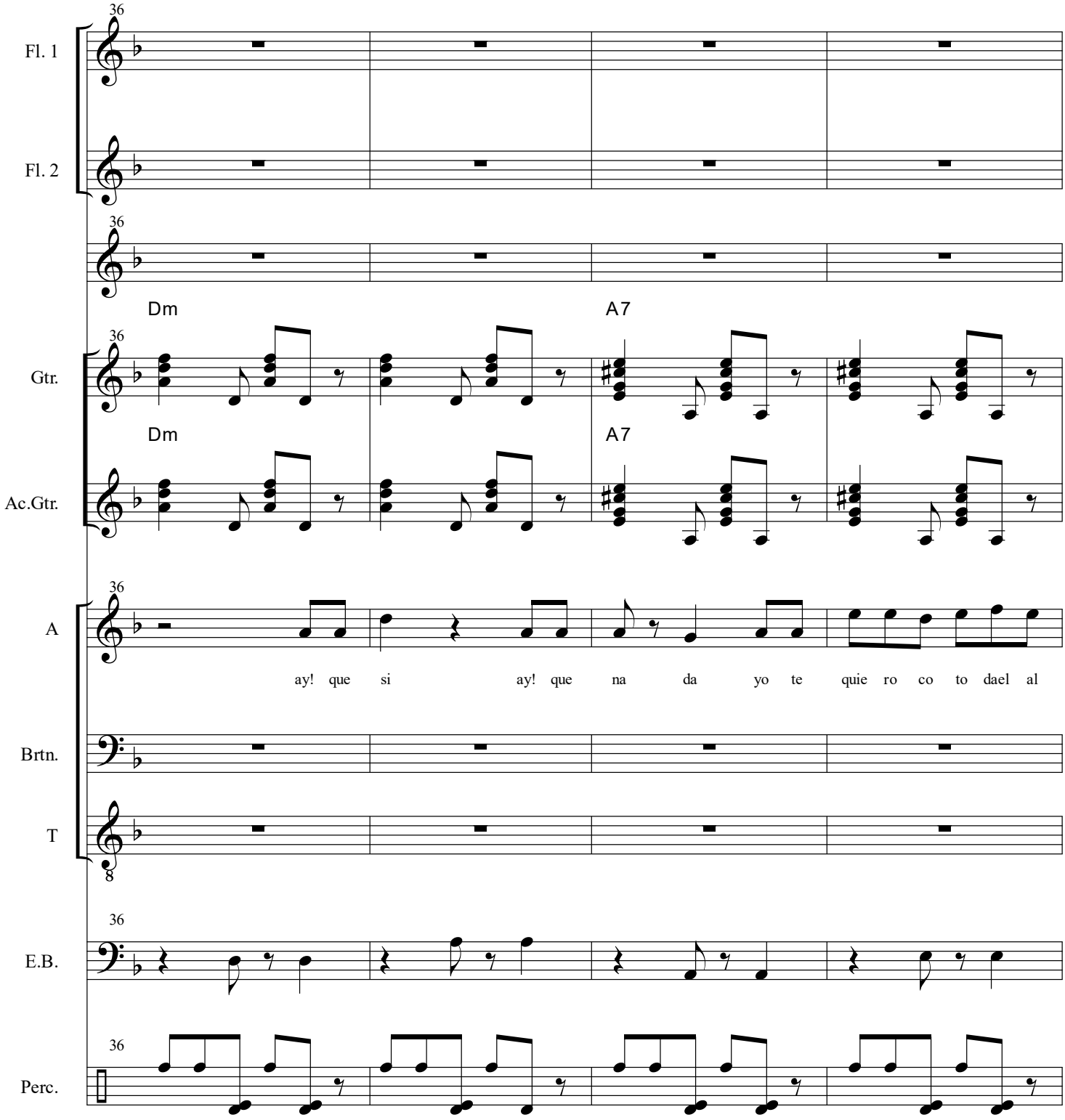

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
Dm
A7
Dm

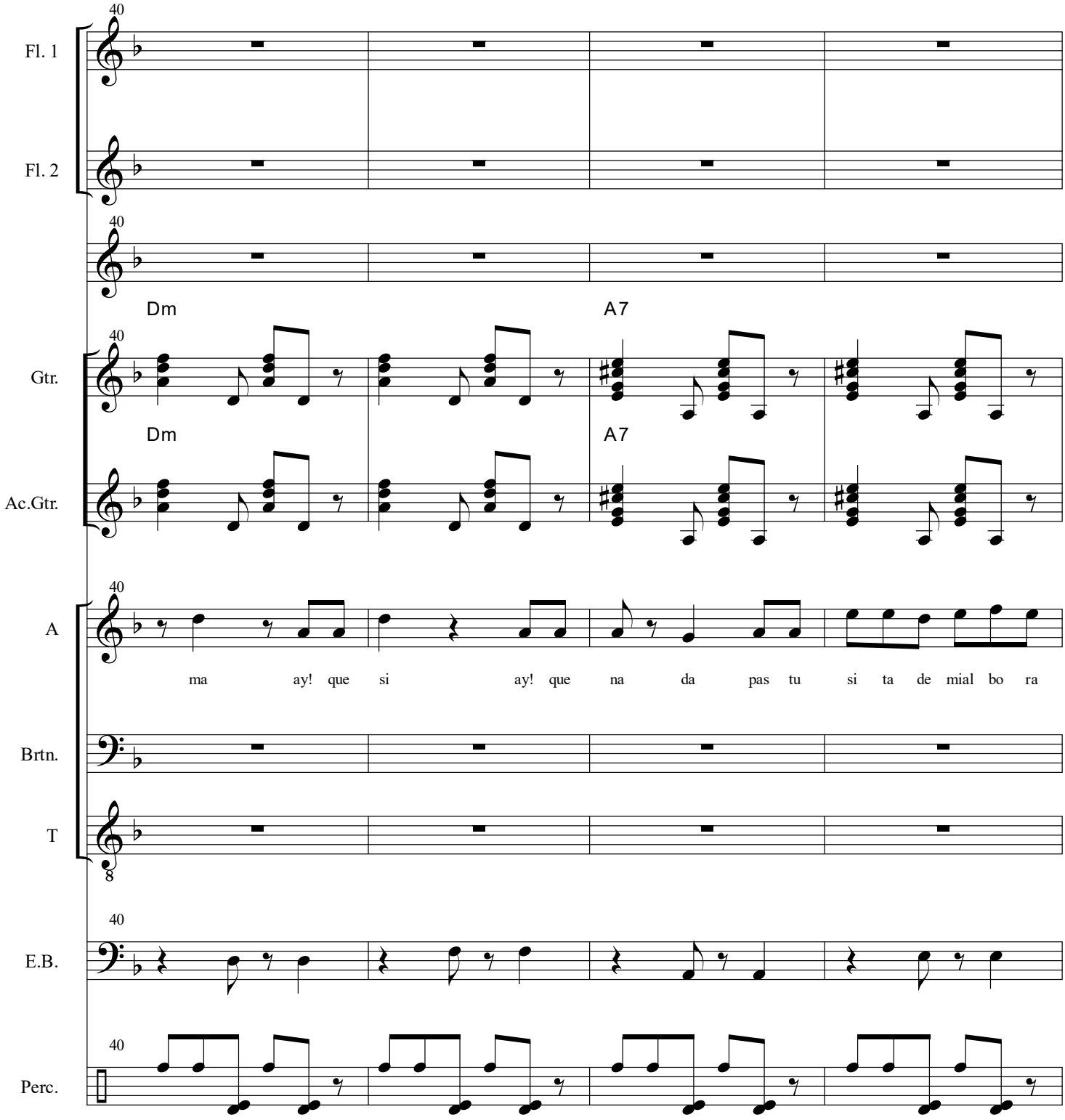

20
Fl. 1
Fl. 2
20
20
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
20
A
Brtn.
T
8
20
E.B.
20
Perc.

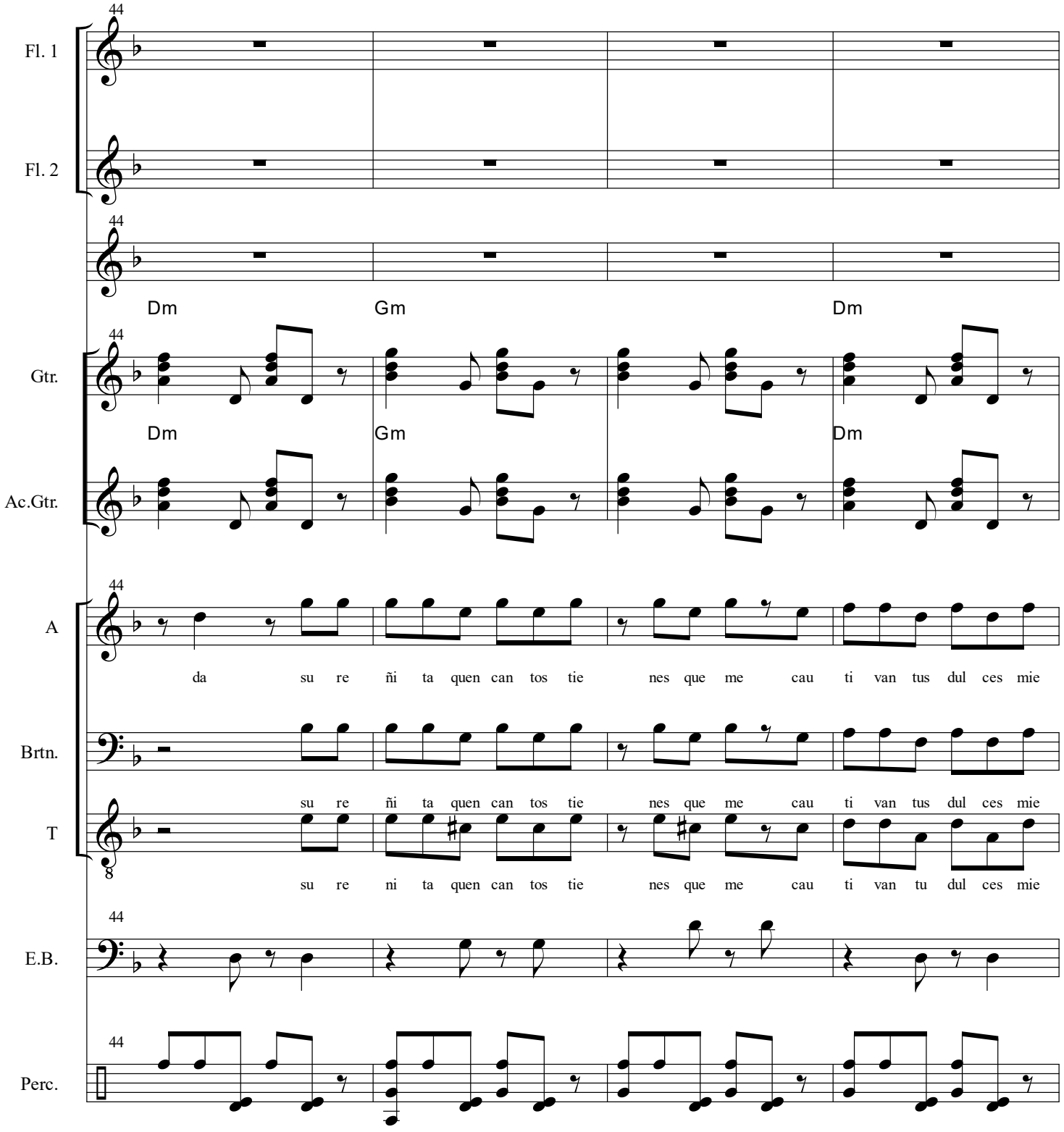

24
Fl. 1
Fl. 2
24
24
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
24
A
Brtn.
T
8
24
E.B.
24
Perc.

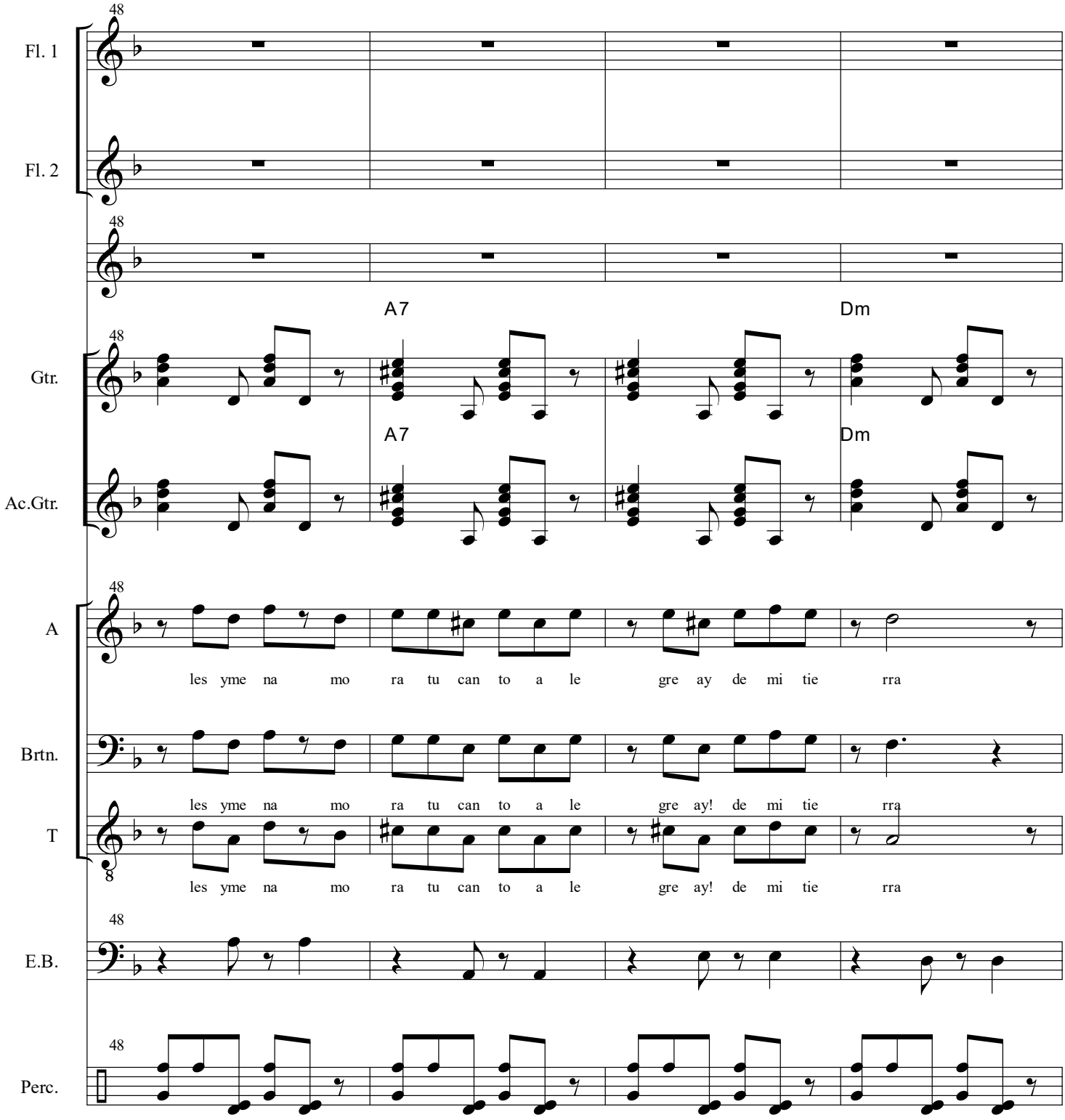

28
Fl. 1
Fl. 2
28
28
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
28
A
Brtn.
T
8
28
E.B.
28
Perc.

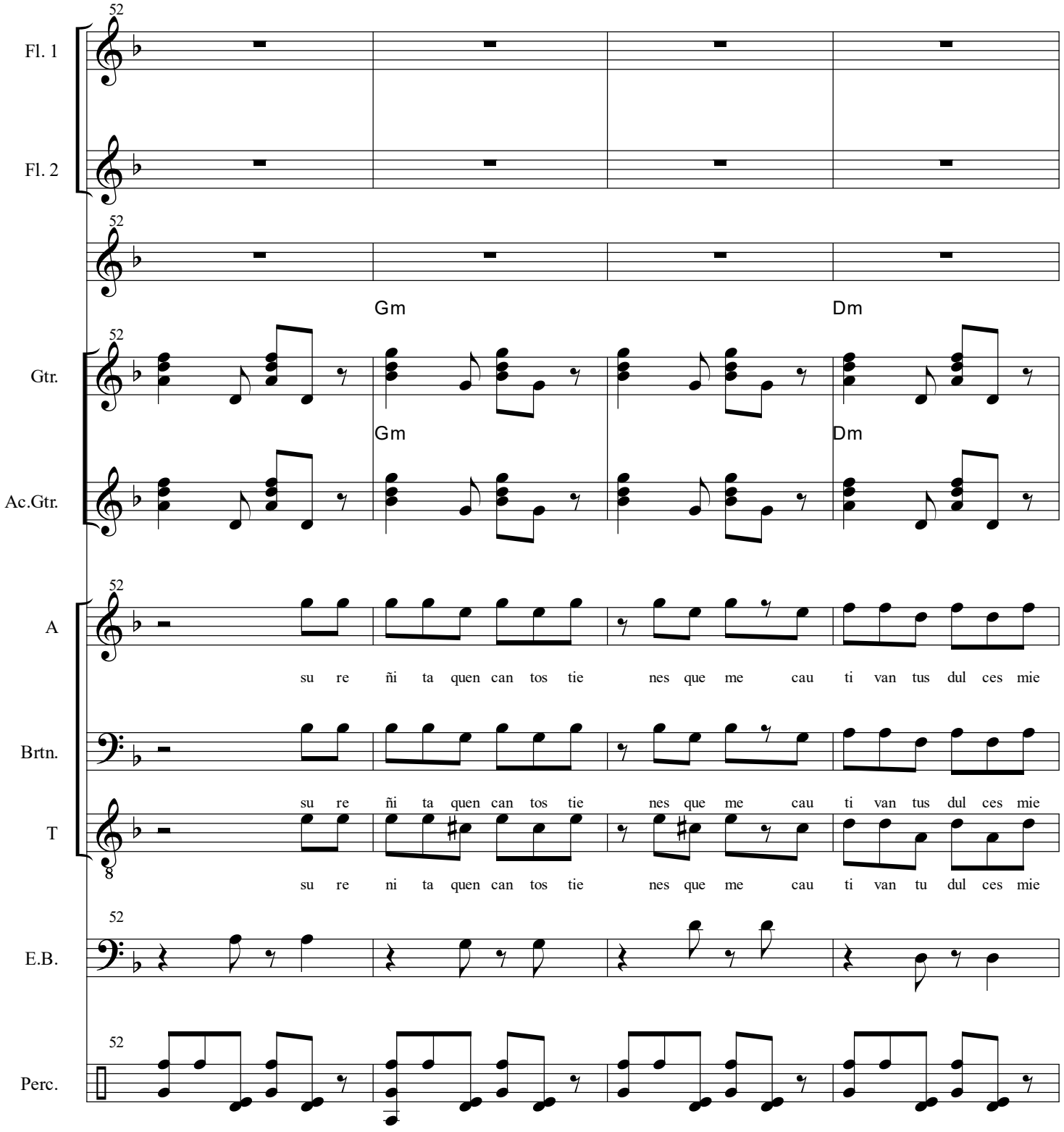

32
Fl. 1
Fl. 2
32
32
Gtr.
Dm
Dm
Dm
Ac.Gtr.
32
A
Brtn.
T
8
32
E.B.
32
Perc.

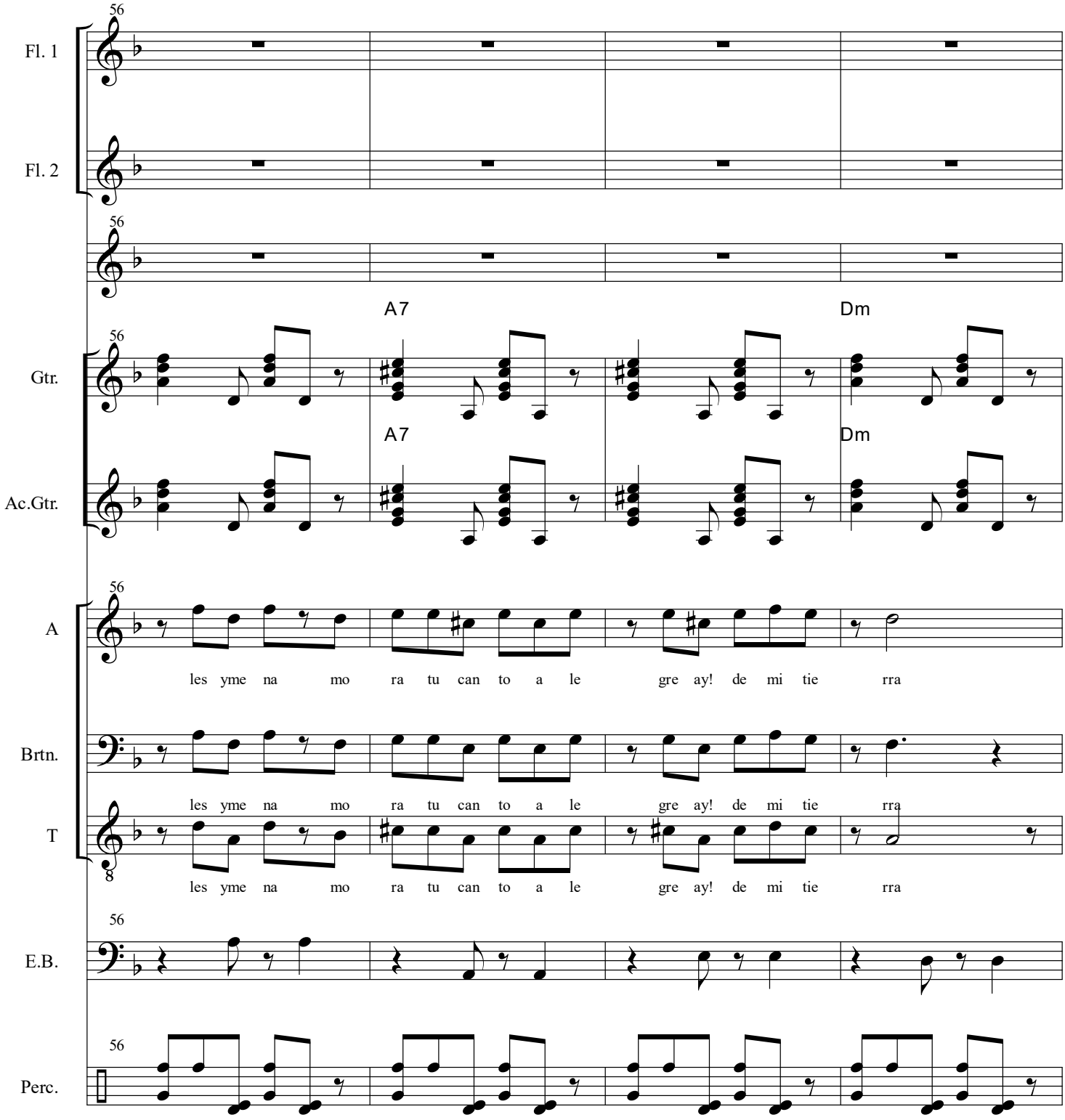

36
Fl. 1
Fl. 2
36
Dm
A7
36
Gtr.
Dm
A7
Ac.Gtr.
36
A
ay! que si ay! que na da yo te quie ro co to dael al
Brtn.
T
8
36
E.B.
36
Perc.

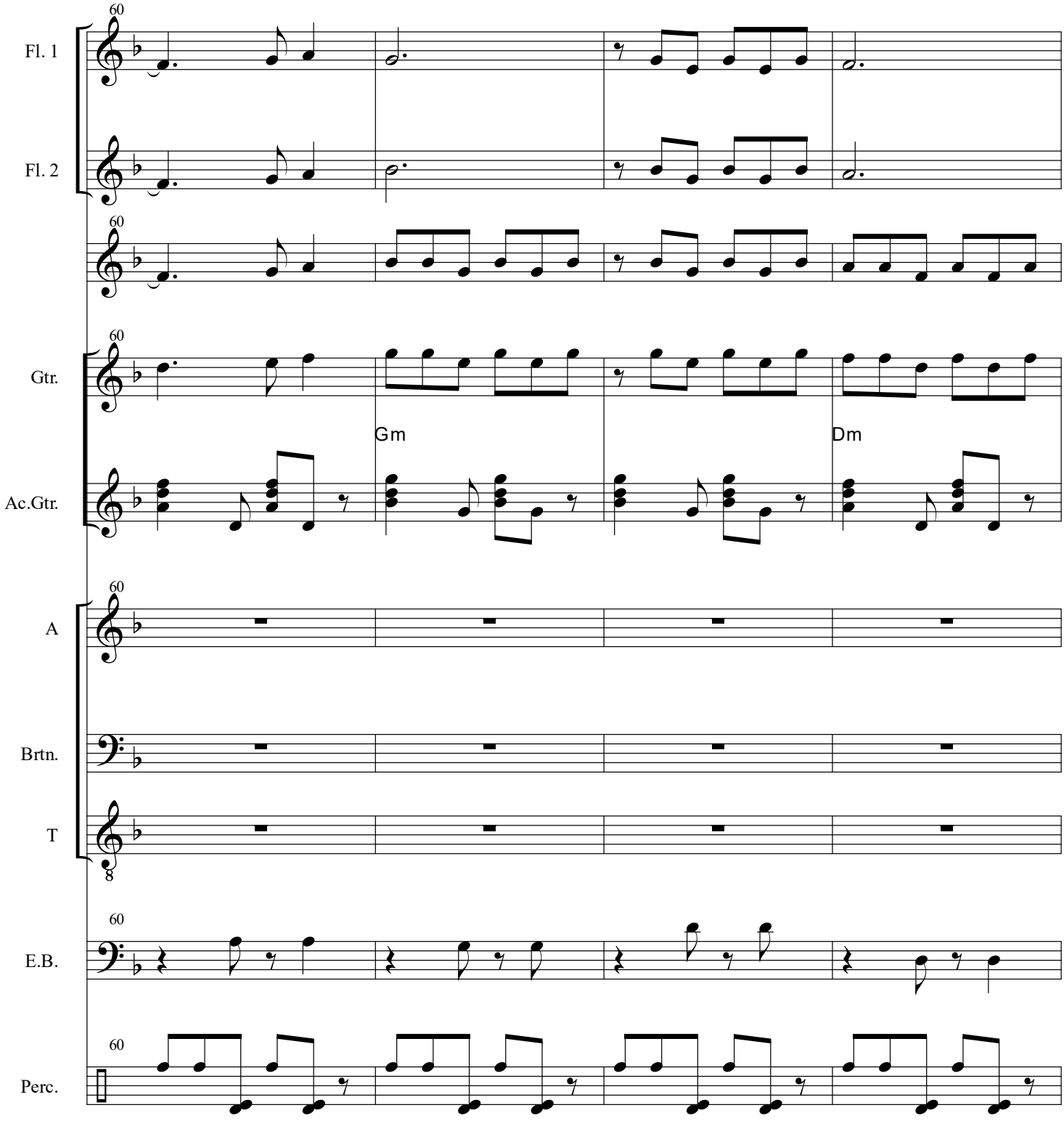

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
40
Dm
A7
ma ay! que si ay! que na da pas tu si ta de mial bo ra

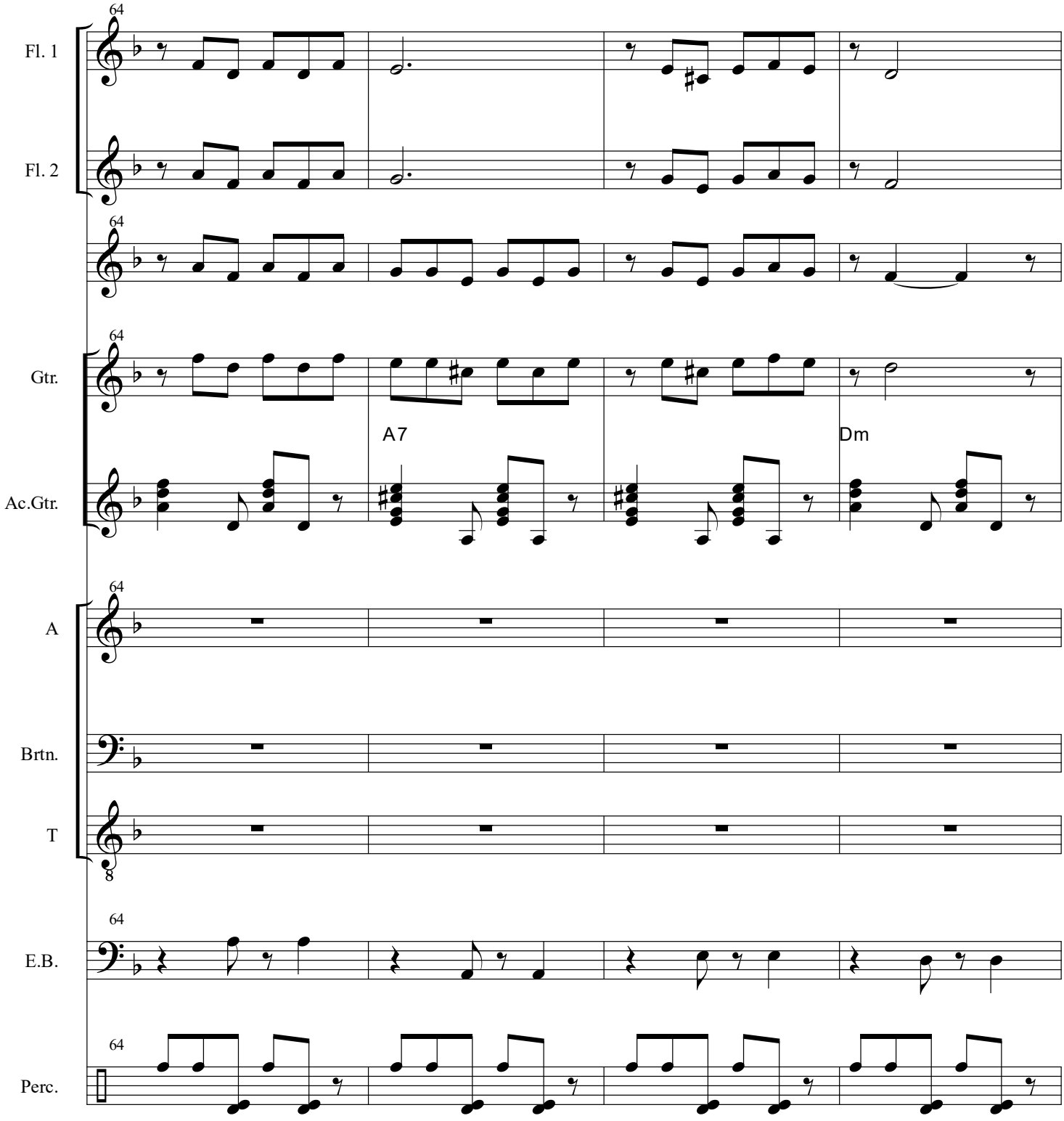

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
44
Dm
Gm
Dm
da su re ñi ta quen can tos tie nes que me cau ti van tus dul ces mie
su re ñi ta quen can tos tie nes que me cau ti van tus dul ces mie
su re ni ta quen can tos tie nes que me cau ti van tu dul ces mie

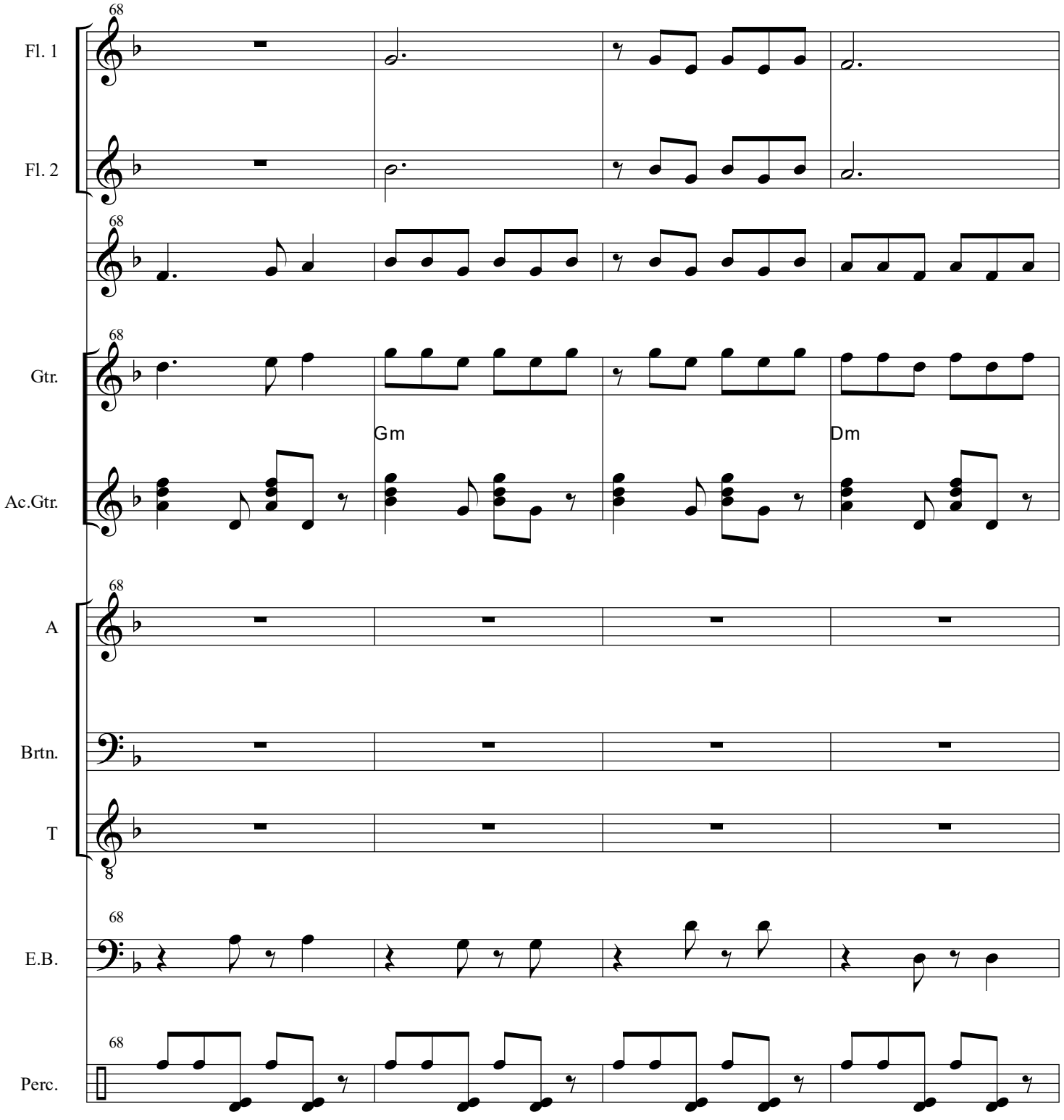

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
48
A7
Dm
les yme na mo ra tu can to a le gre ay de mi tie rra
les yme na mo ra tu can to a le gre ay! de mi tie rra
les yme na mo ra tu can to a le gre ay! de mi tie rra

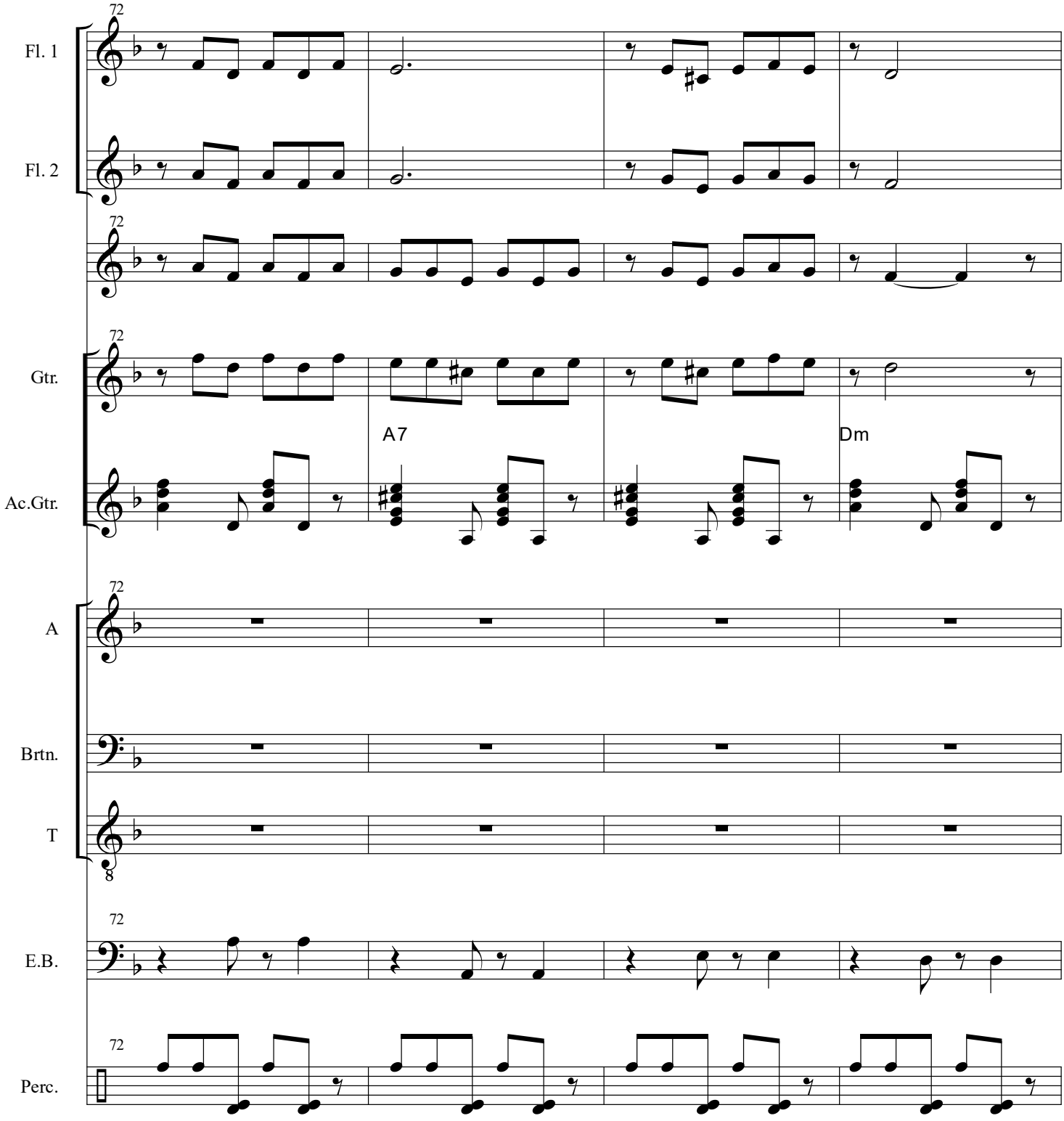

52
Fl. 1
Fl. 2
52
Gm
Dm
52
Gtr.
Gm
Dm
Ac.Gtr.
52
A
su re ñi ta quen can tos tie nes que me cau ti van tus dul ces mie
Brtn.
su re ñi ta quen can tos tie nes que me cau ti van tus dul ces mie
T
8
su re ni ta quen can tos tie nes que me cau ti van tu dul ces mie
52
E.B.
52
Perc.

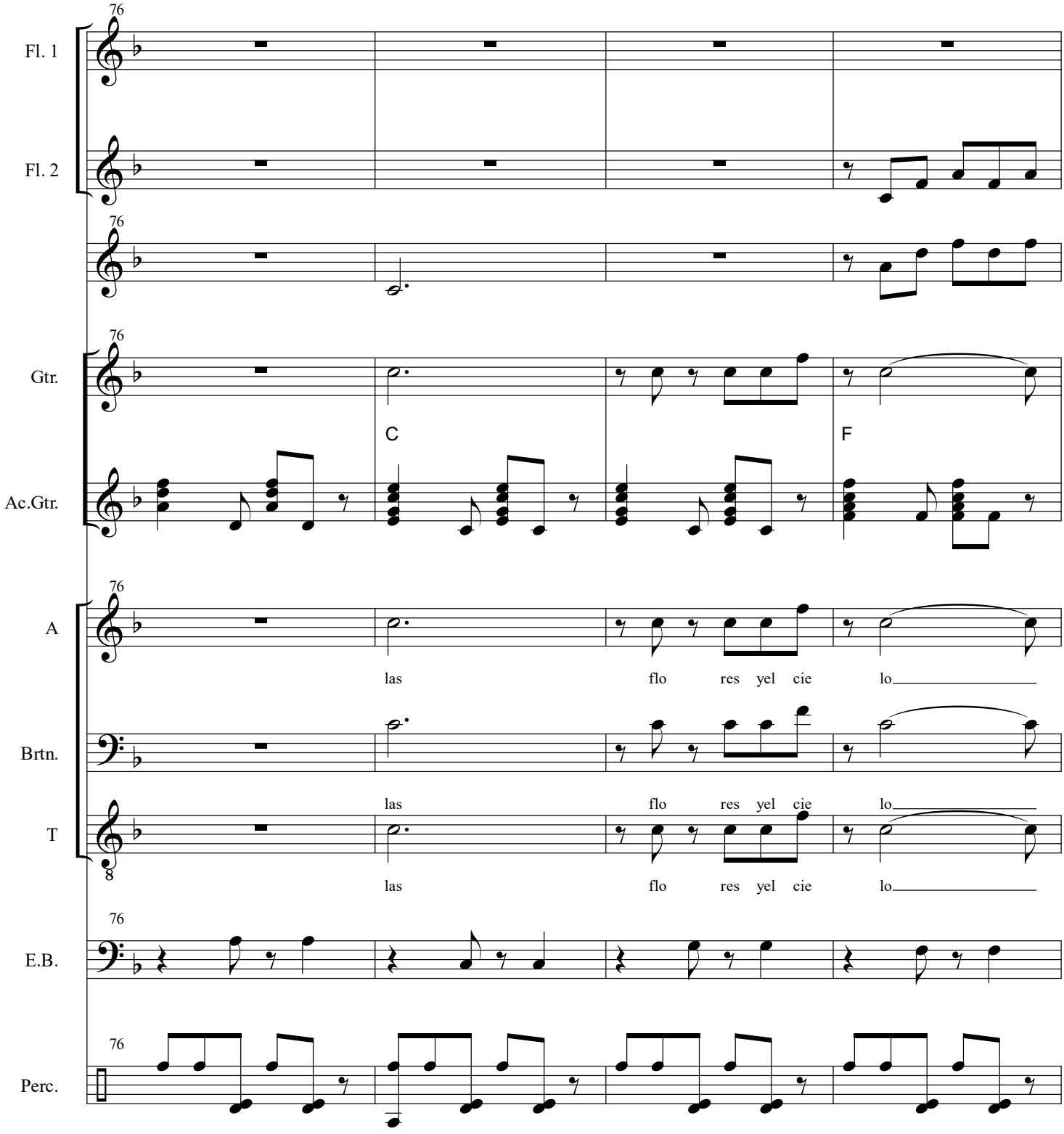

56
Fl. 1
Fl. 2
56
A7
Dm
56
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
56
A
les yme na mo ra tu can to a le gre ay! de mi tie rra
Brtn.
les yme na mo ra tu can to a le gre ay! de mi tie rra
T
8
les yme na mo ra tu can to a le gre ay! de mi tie rra
56
E.B.
56
Perc.

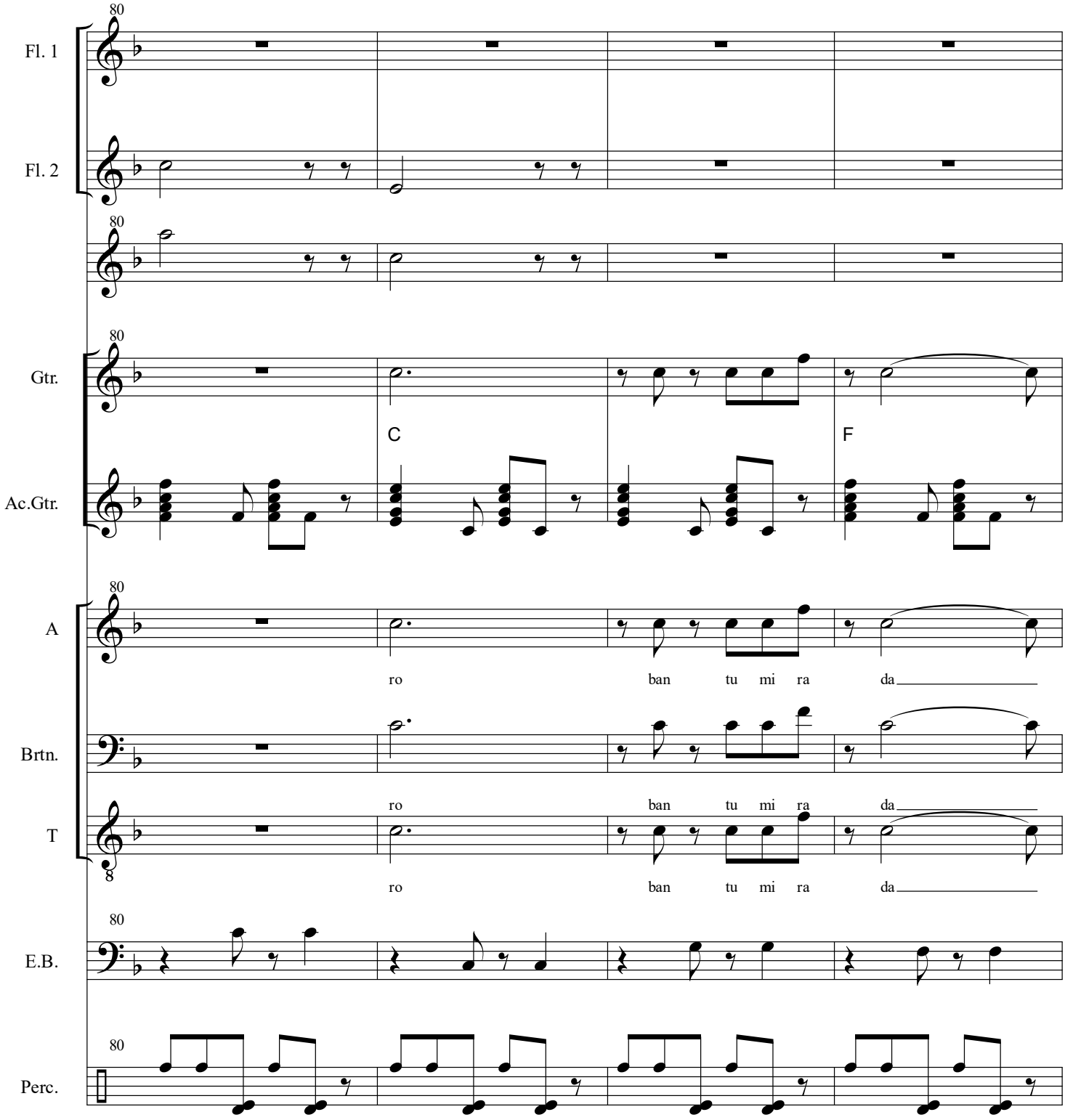

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
60
Gm
Dm

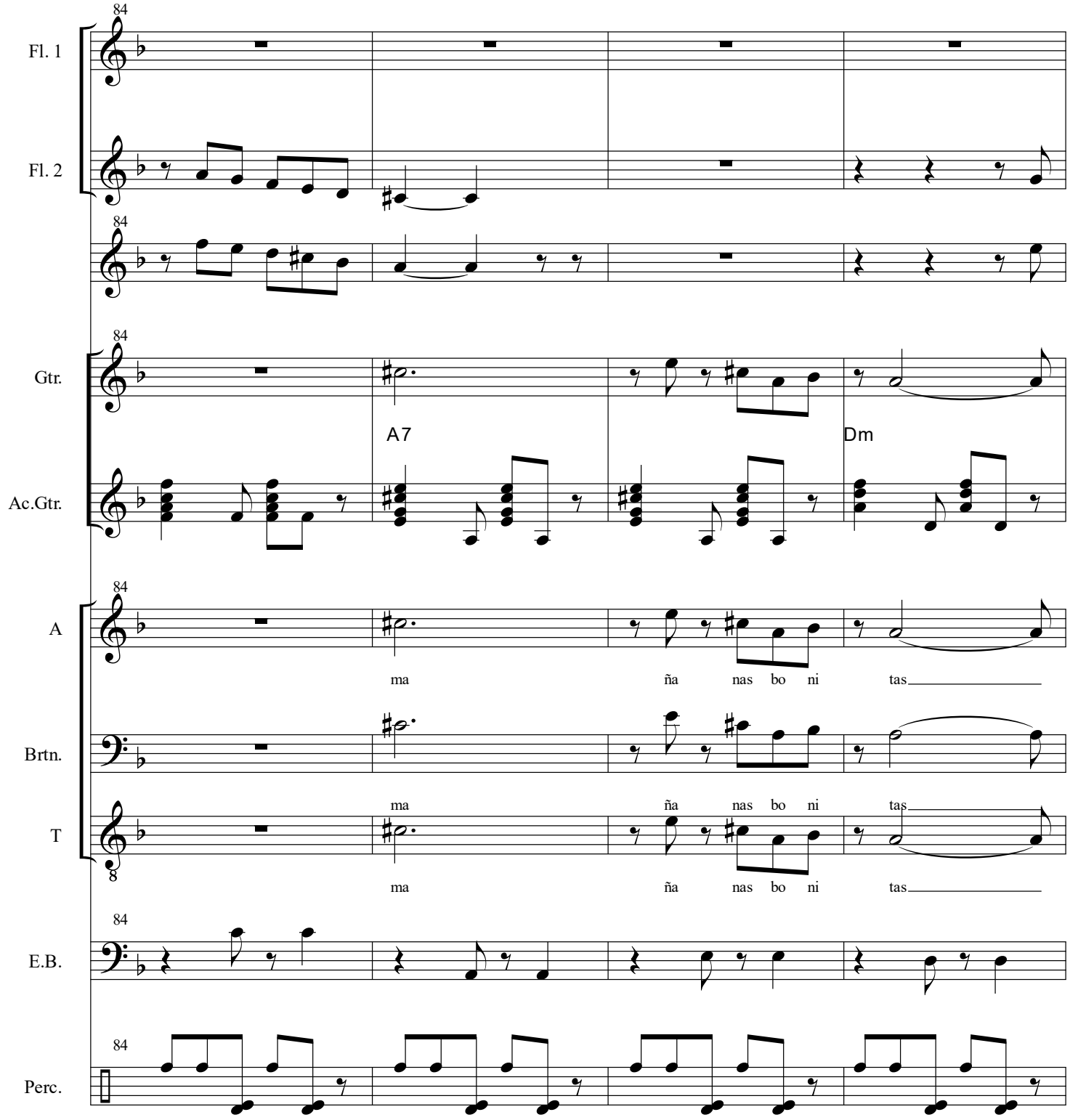

64
Fl. 1
Fl. 2
64
64
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
64
A
Brtn.
T
8
64
E.B.
64
Perc.

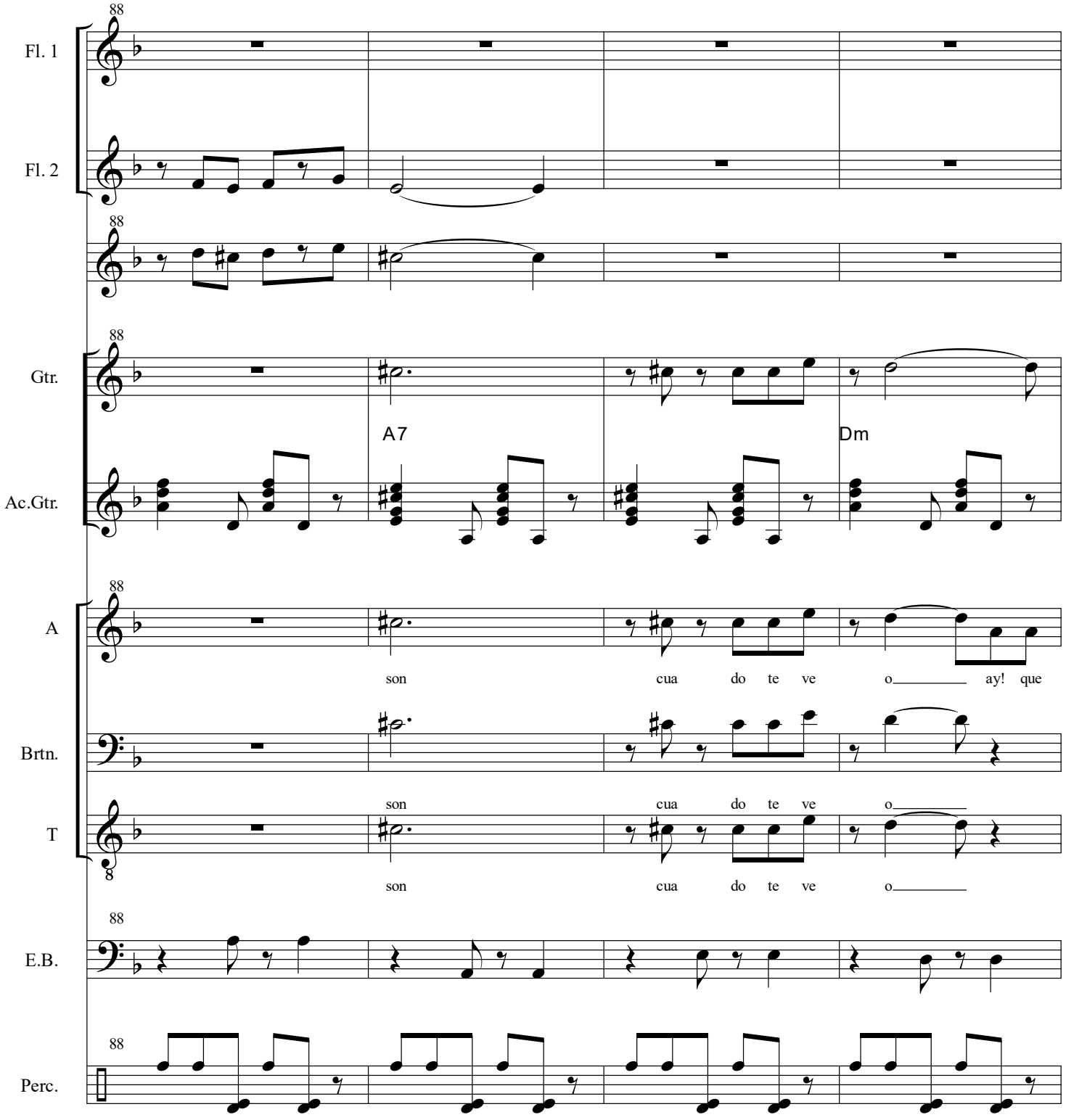

68
Fl. 1
Fl. 2
68
68
Gtr.
Gm
Dm
Ac.Gtr.
68
A
Brtn.
T
8
68
E.B.
68
Perc.

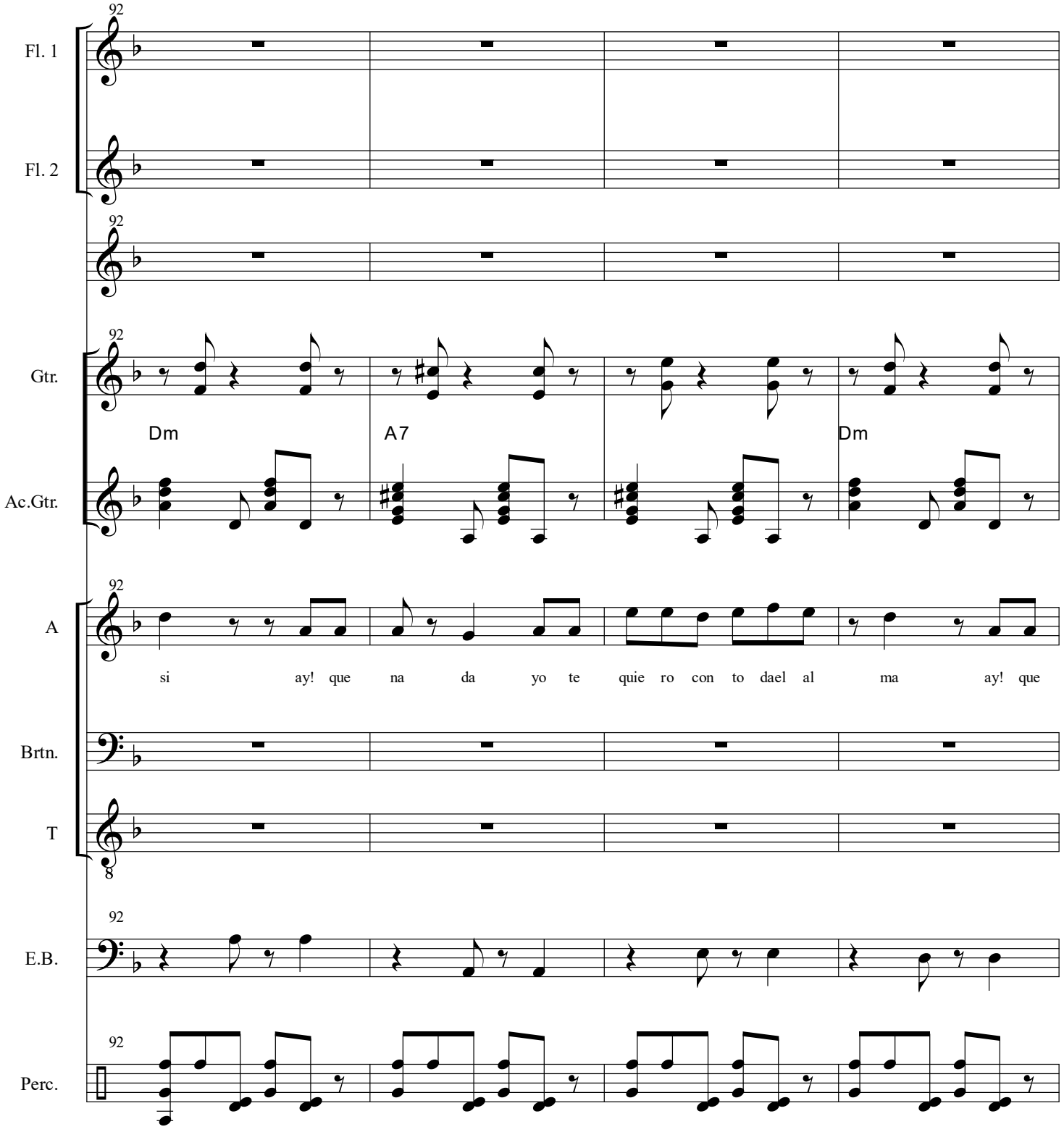

72
Fl. 1
Fl. 2
72
72
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
72
A
Brtn.
T
8
72
E.B.
72
Perc.

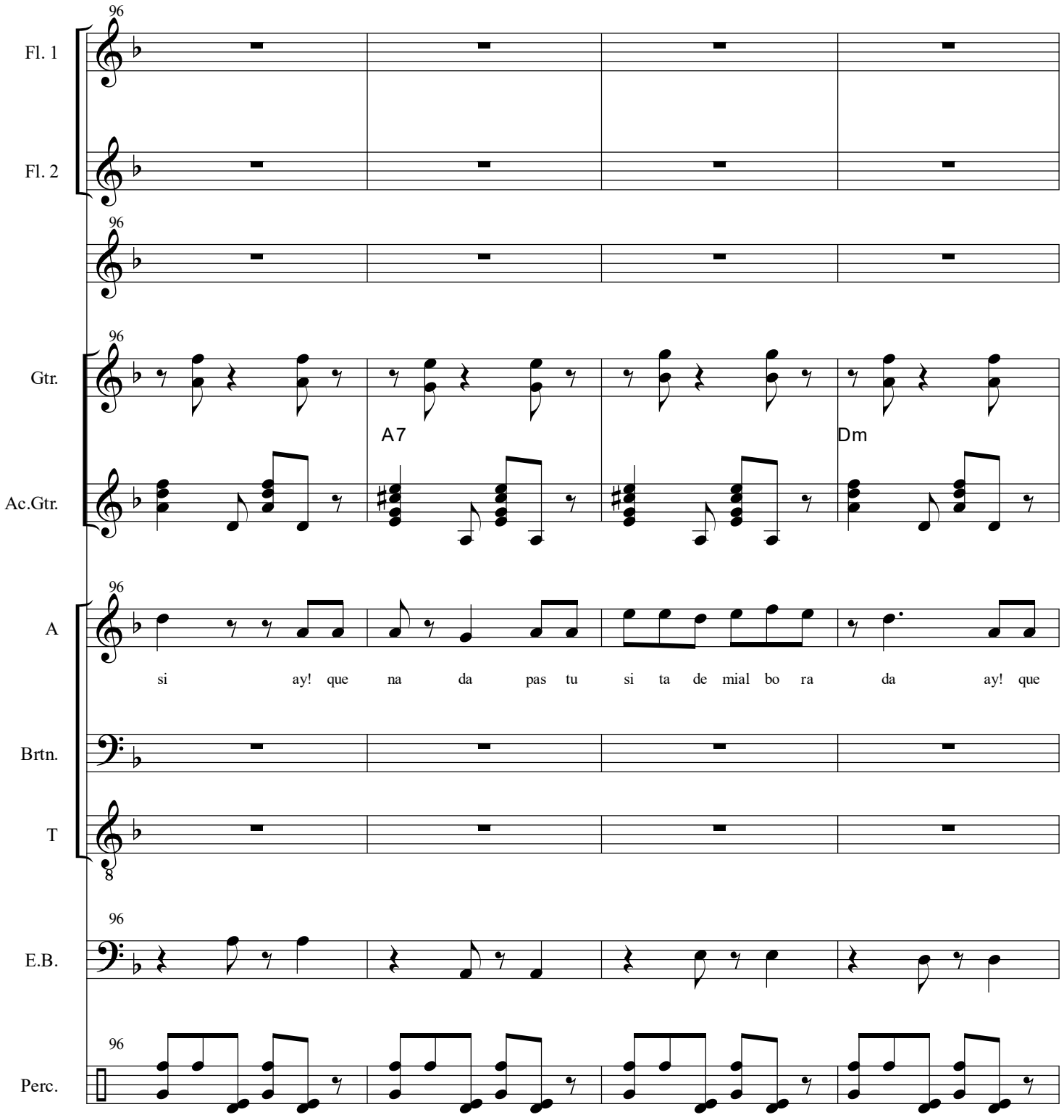

76
Fl. 1
Fl. 2
76
76
Gtr.
C
F
Ac.Gtr.
76
A
las flo res yel cie lo
Brtn.
las flo res yel cie lo
T
las flo res yel cie lo
8
76
E.B.
76
Perc.

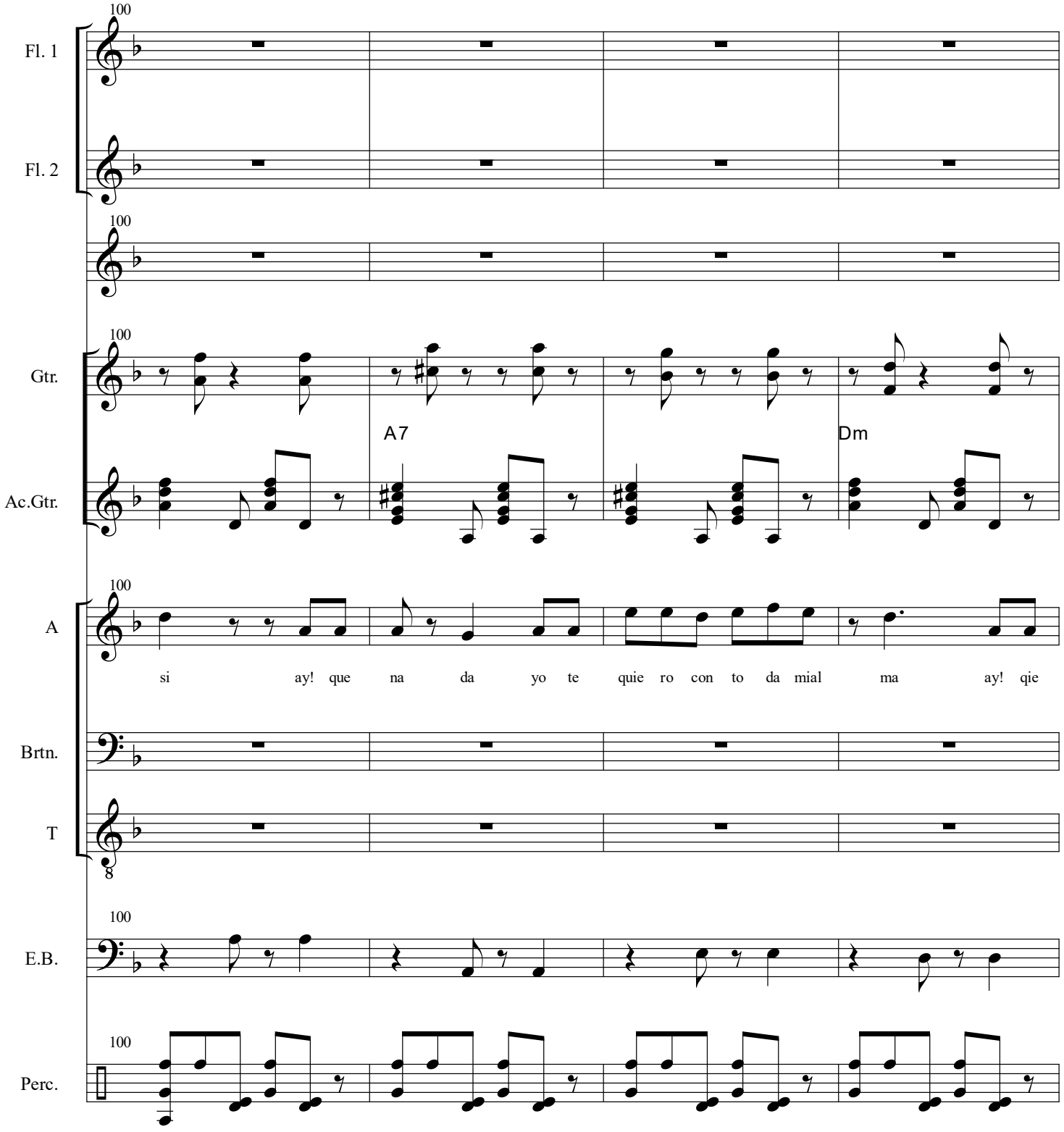

80
Fl. 1
Fl. 2
80
80
Gtr.
C
F
Ac.Gtr.
80
A
ro ban tu mi ra da
Brtn.
ro ban tu mi ra da
T
8
ro ban tu mi ra da
80
E.B.
80
Perc.

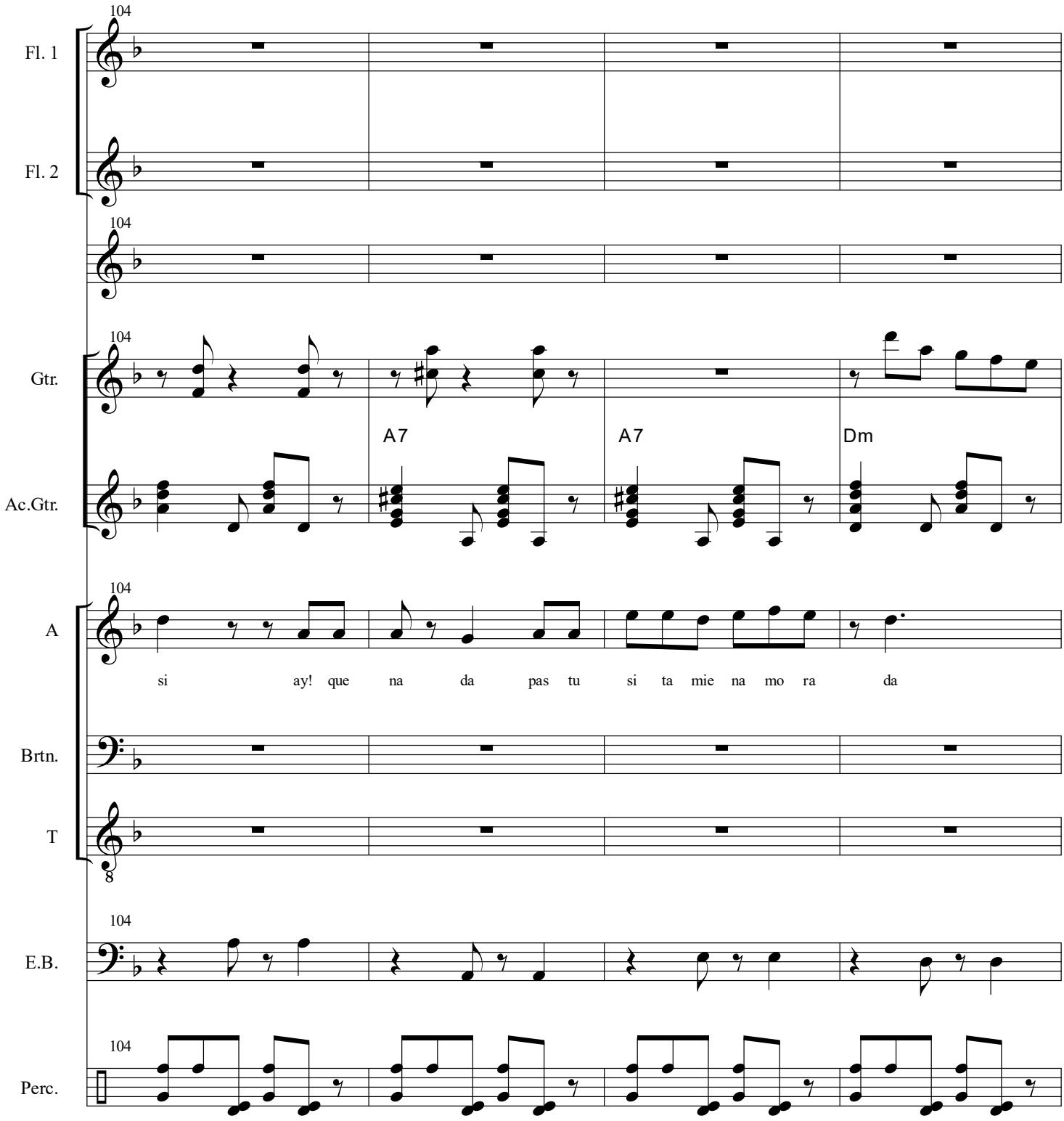

Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
84
A7
Dm
ma ña nas bo ni tas
ma ña nas bo ni tas
ma ña nas bo ni tas

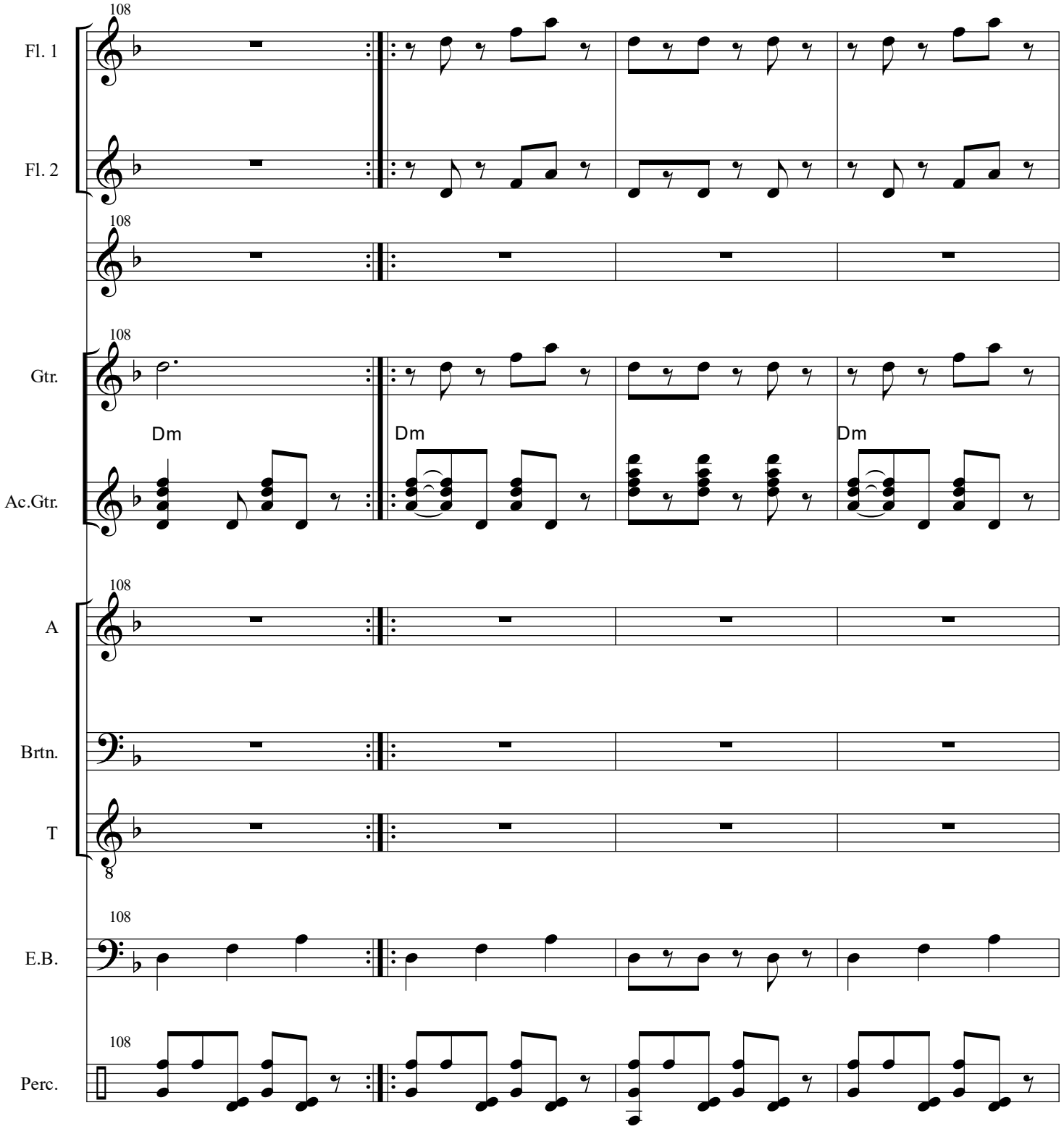

88
Fl. 1
Fl. 2
88
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
88
A
son cua do te ve o ay! que
Brtn.
son cua do te ve o
T
son cua do te ve o
8
88
E.B.
88
Perc.

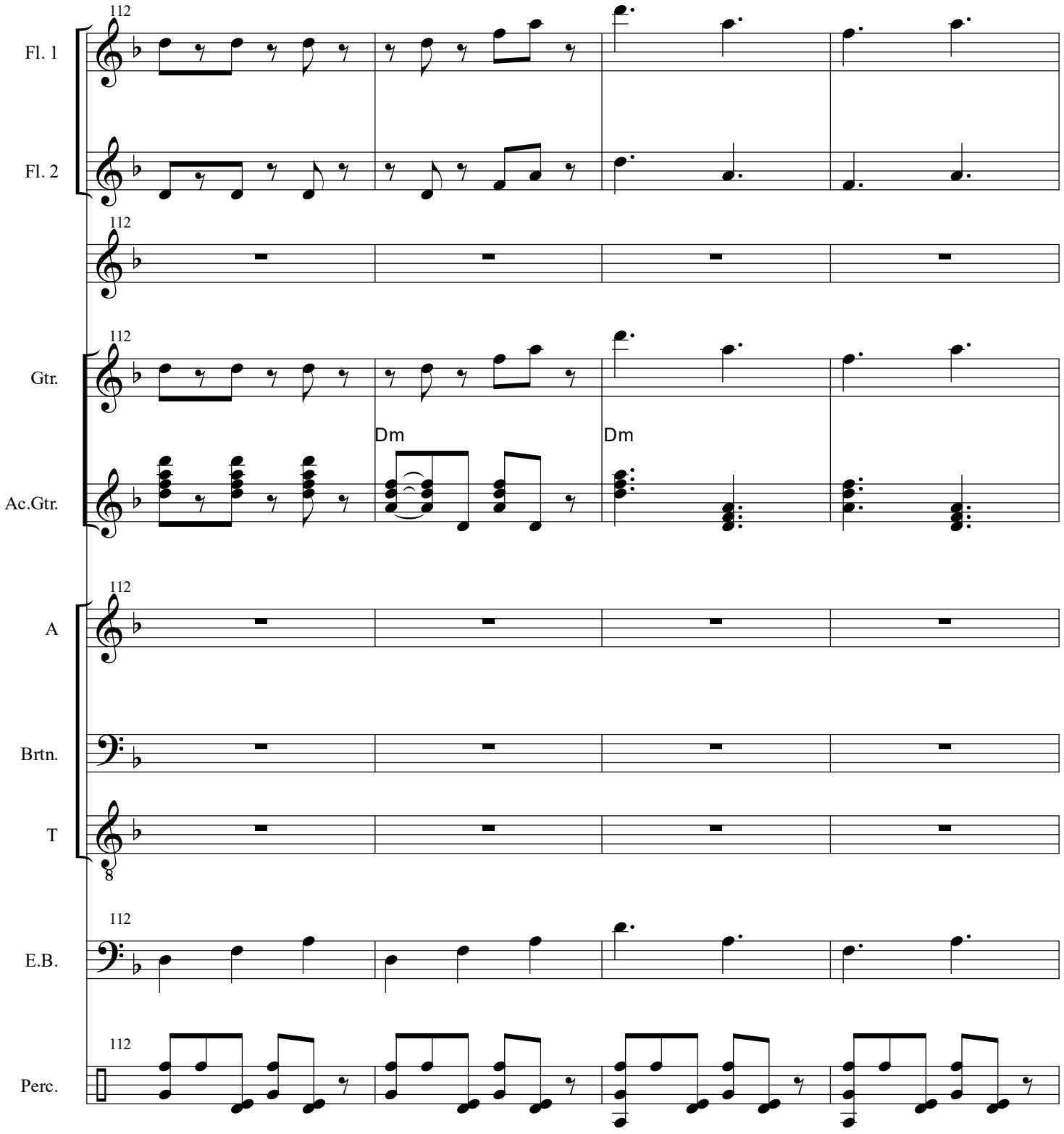

92
Fl. 1
Fl. 2
92
92
Gtr.
Dm
A7
Dm
Ac.Gtr.
92
A
si ay! que na da yo te quie ro con to dael al ma ay! que
Brtn.
T
8
92
E.B.
92
Perc.

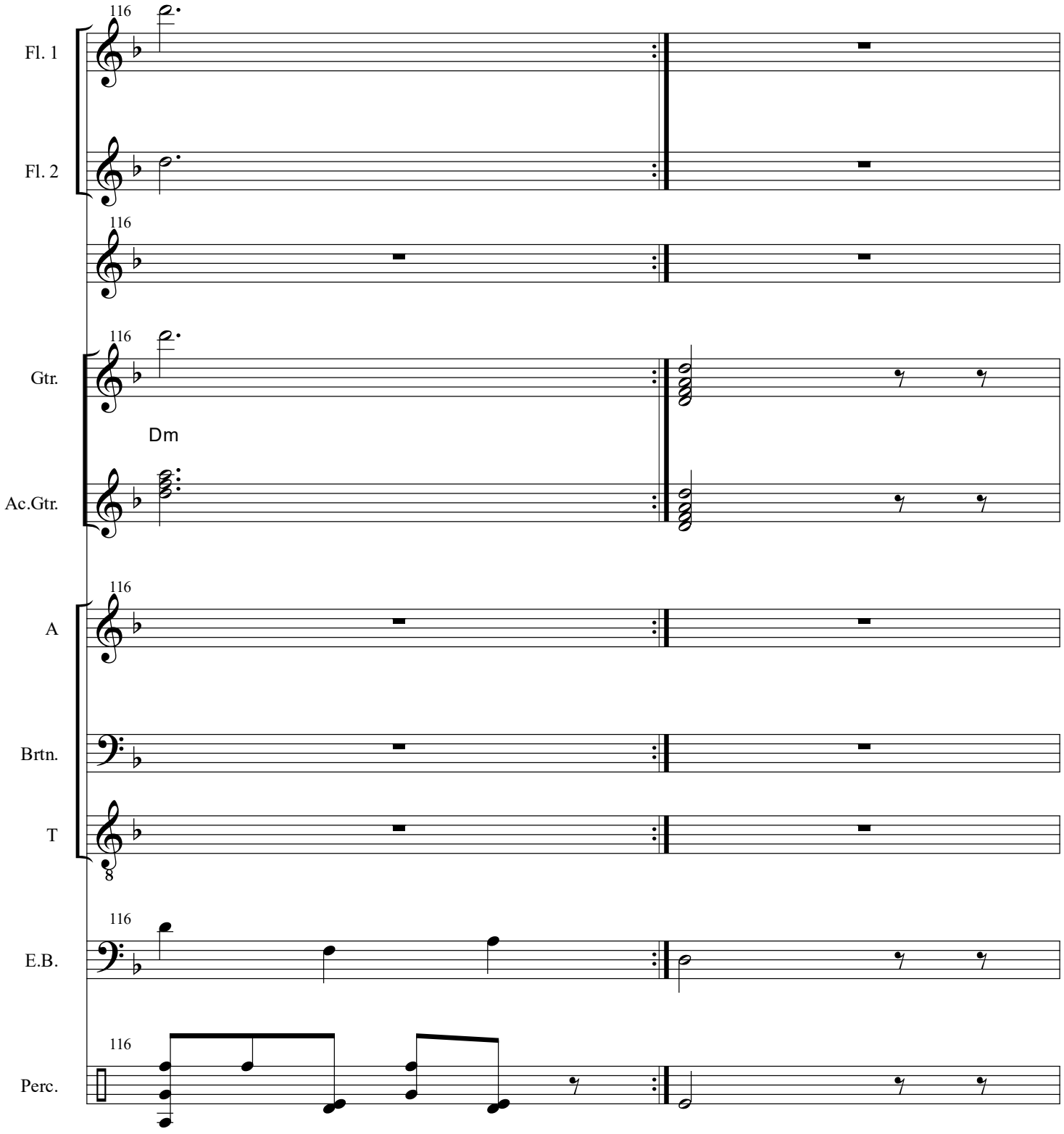

96
Fl. 1
Fl. 2
96
96
Gtr.
A7
Dm
Ac.Gtr.
96
A
si ay! que na da pas tu si ta de mial bo ra da ay! que
Brtn.
T
8
96
E.B.
96
Perc.


Fl. 1
Fl. 2
Gtr.
Ac.Gtr.
A
Brtn.
T
E.B.
Perc.
100
A7
Dm
si ay! que na da yo te quie ro con to da mial ma ay! qie


104
Fl. 1
Fl. 2
104
104
Gtr.
A7
A7
Dm
Ac.Gtr.
104
A
si ay! que na da pas tu si ta mie na mo ra da
Brtn.
T
8
104
E.B.
104
Perc.


108
Fl. 1
Fl. 2
108
108
Gtr.
Dm
Dm
Dm
Ac.Gtr.
108
A
Brtn.
T
8
108
E.B.
108
Perc.


112
Fl. 1
Fl. 2
112
112
Gtr.
Dm
Dm
Ac.Gtr.
112
A
Brtn.
T
8
112
E.B.
112
Perc.

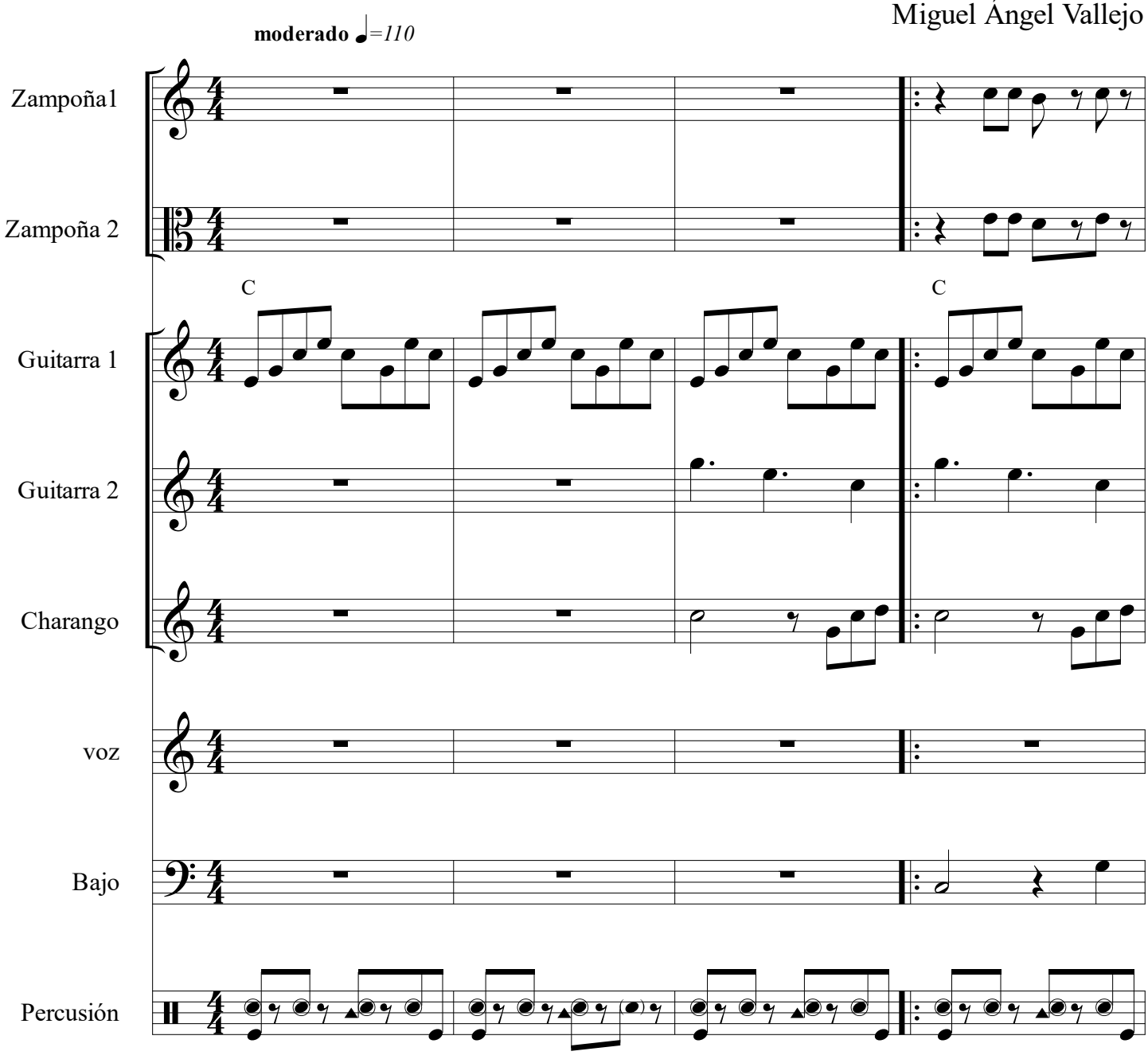

116
Fl. 1
Fl. 2
116
116
Gtr.
Dm
Ac.Gtr.
116
A
Brtn.
T
8
116
E.B.
116
Perc.

Score

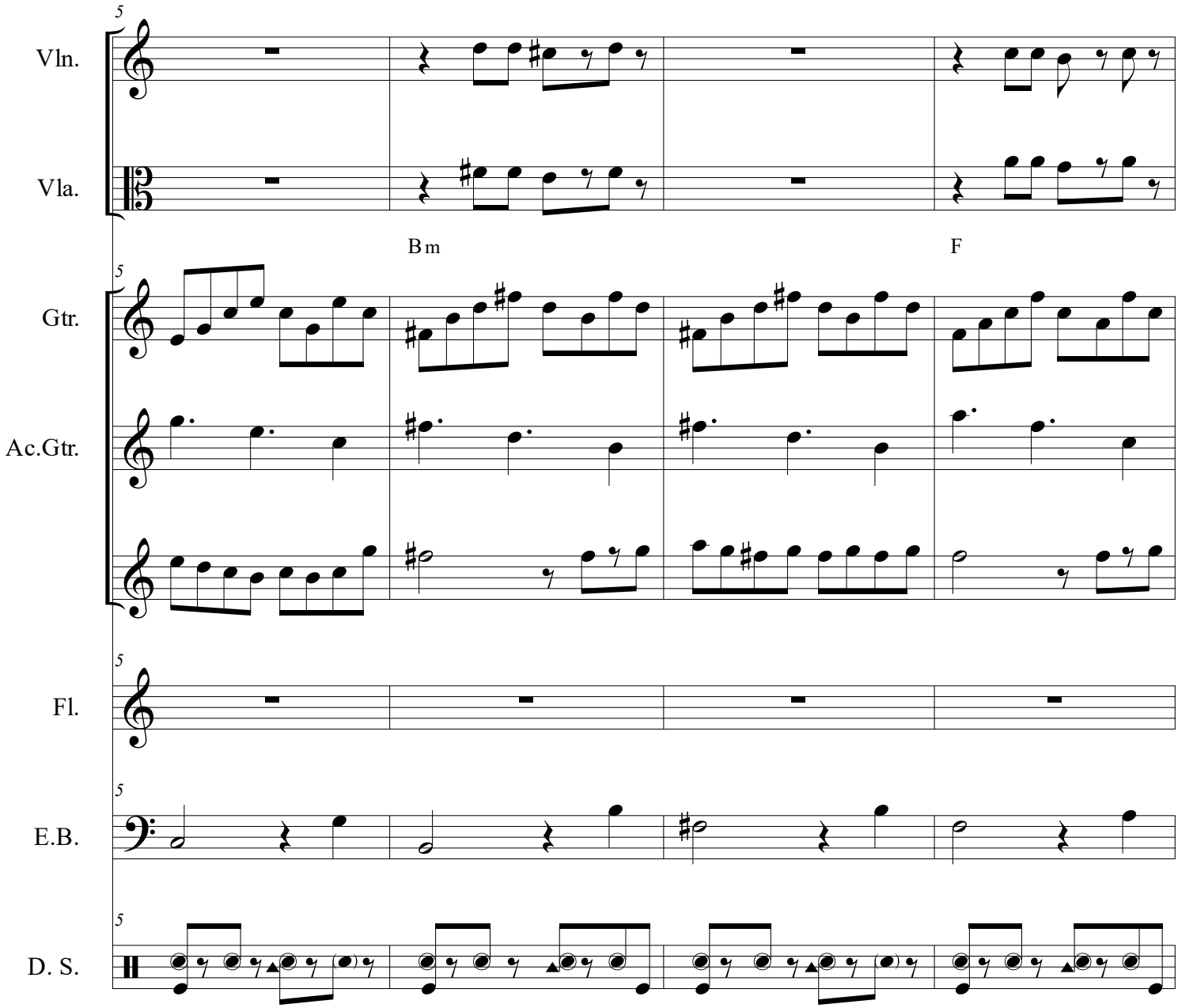
TE AMO

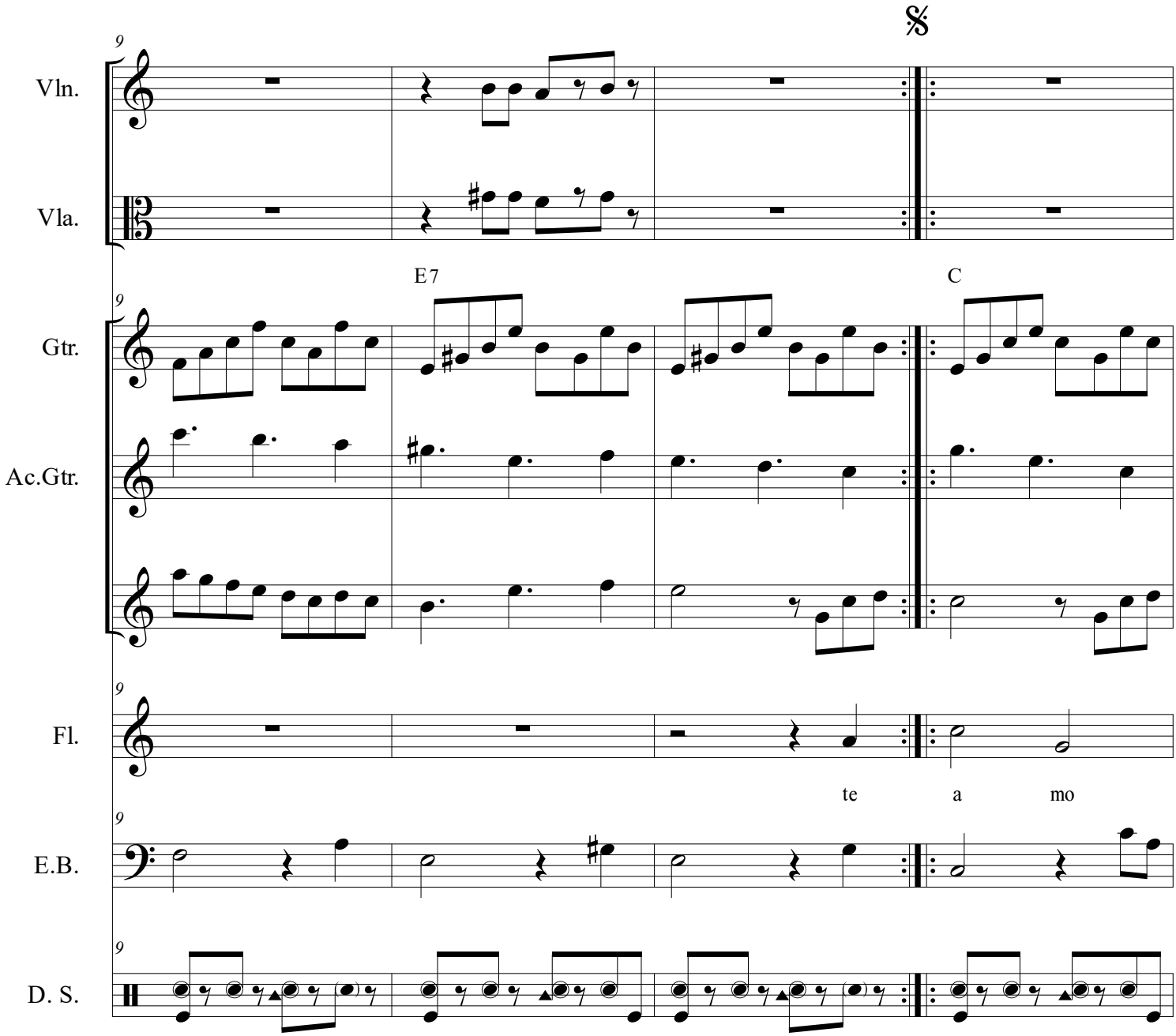
Canción Andina

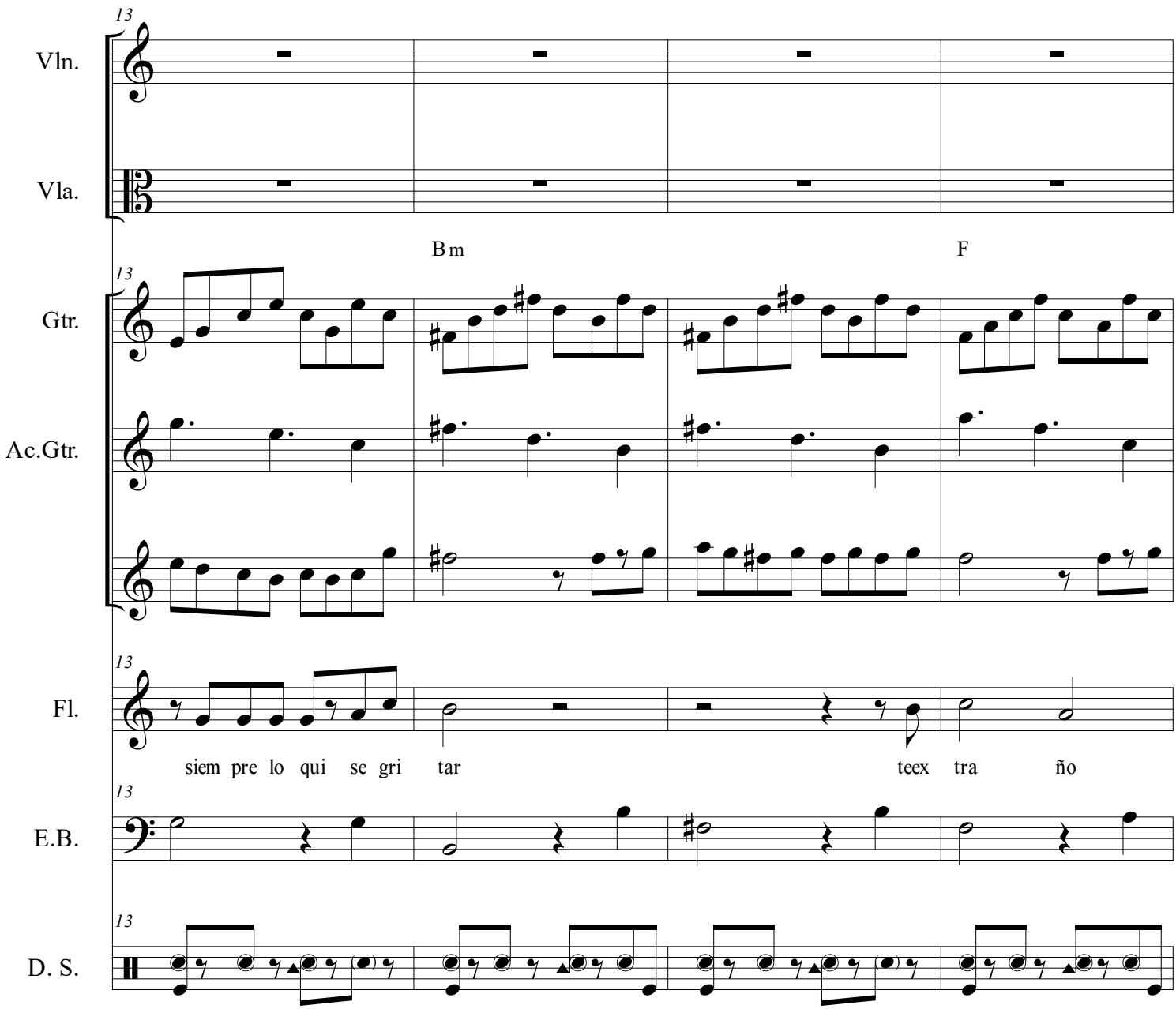
Compositor
Miguel Ángel Vallejo

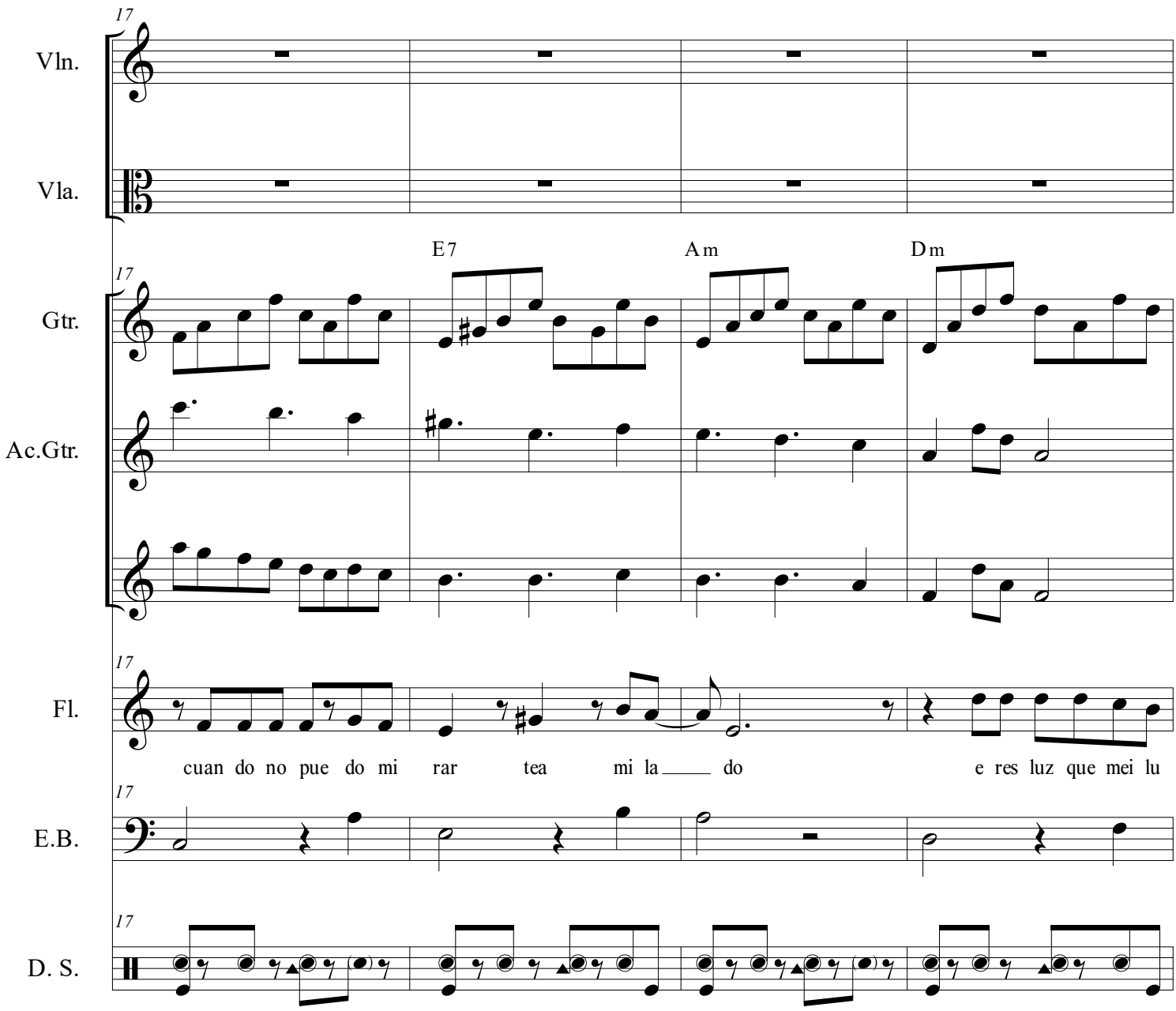


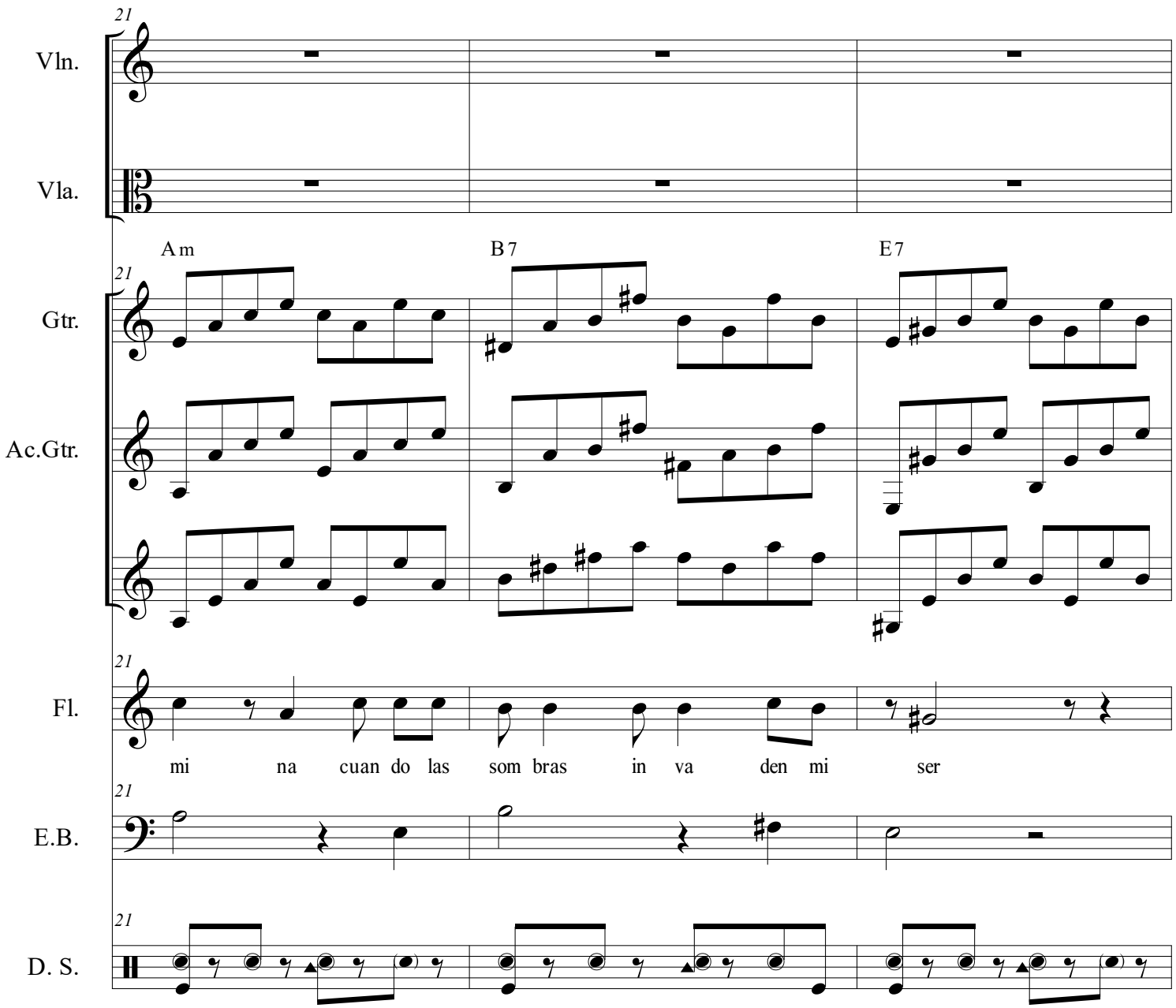
©

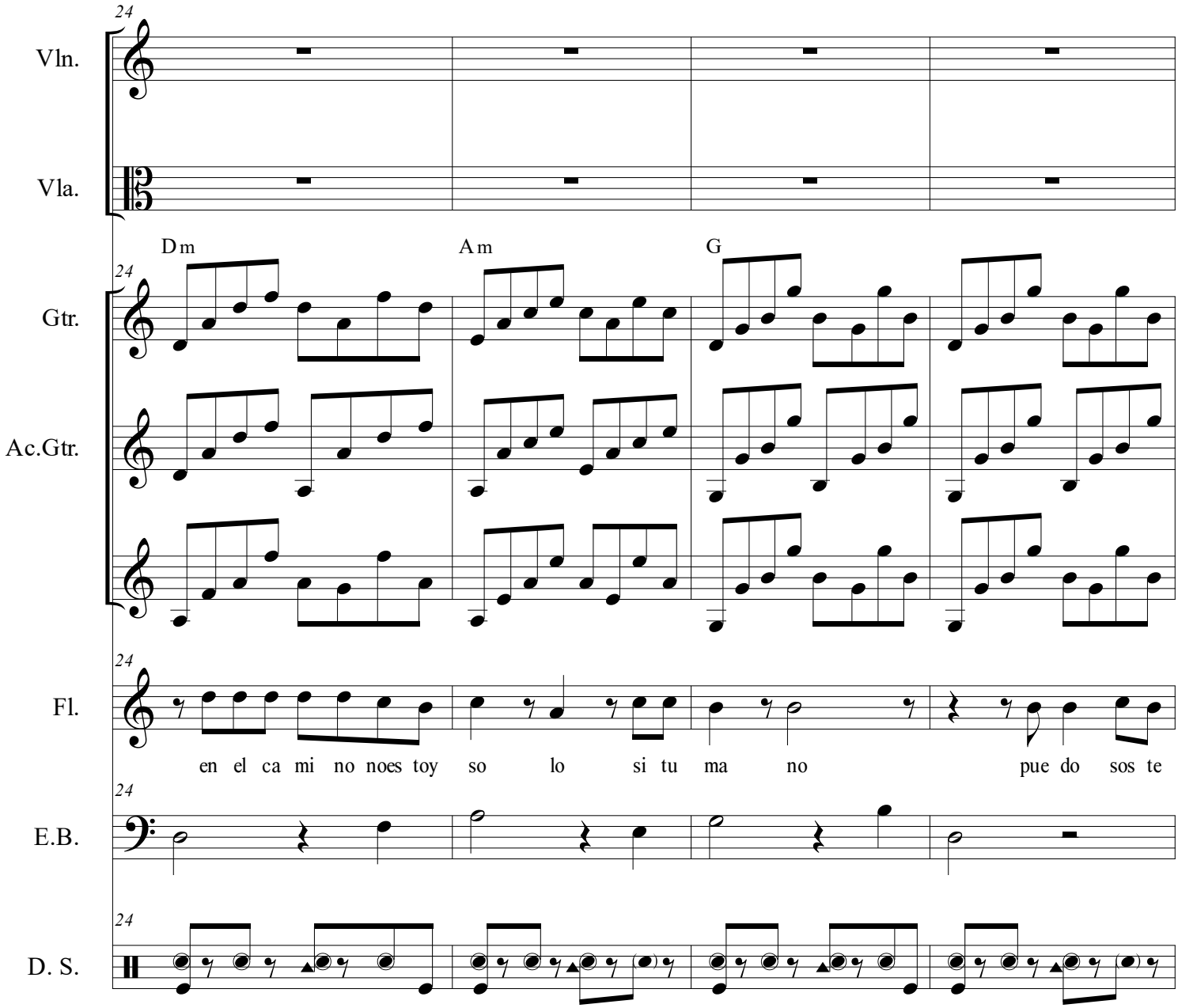

5
Vln.
Vla.
Bm
F
5
Gtr.
Ac.Gtr.
5
Fl.
5
E.B.
5
D. S.

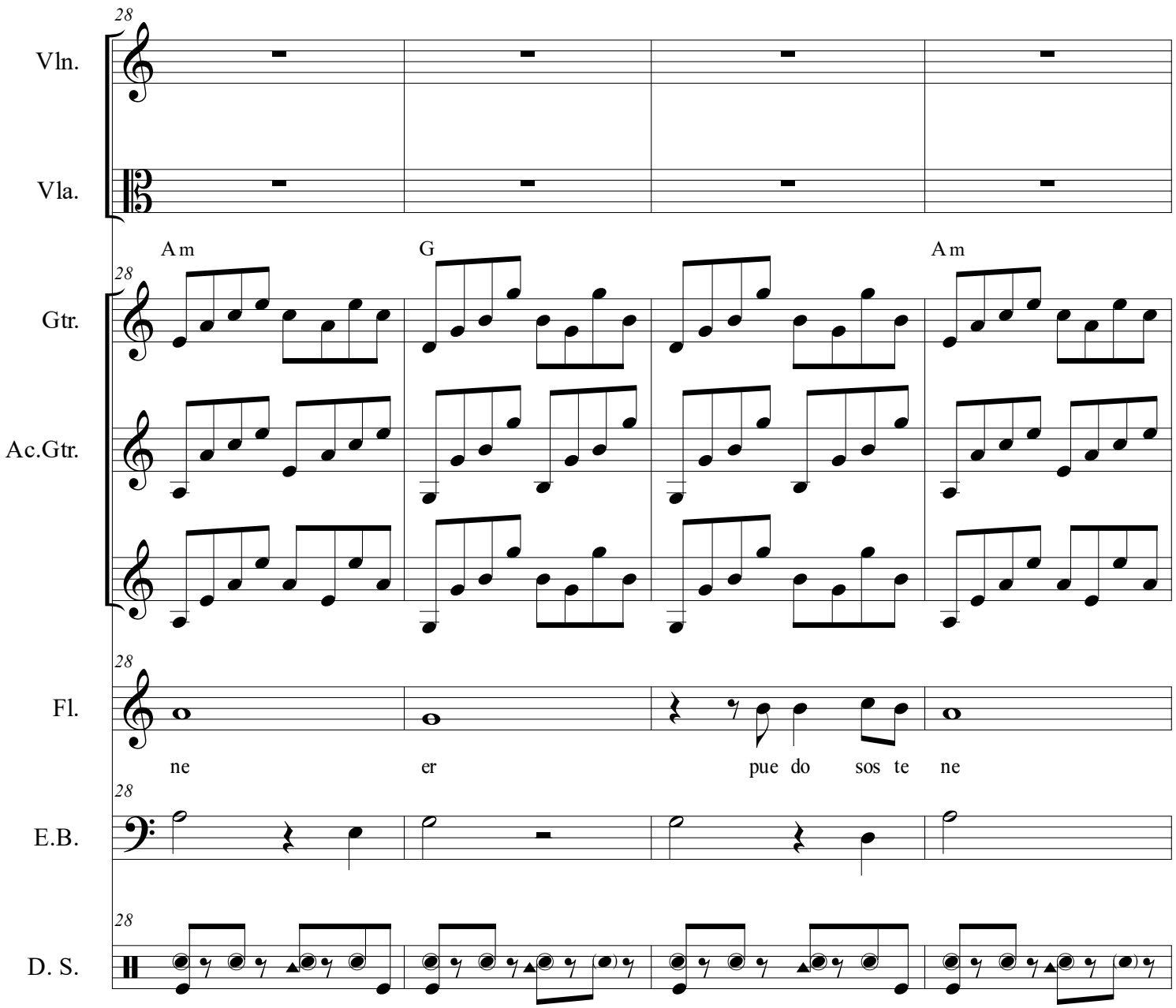

Vln.
Vla.
Gtr.
Ac.Gtr.
Fl.
E.B.
D. S.
E7
C
te a mo

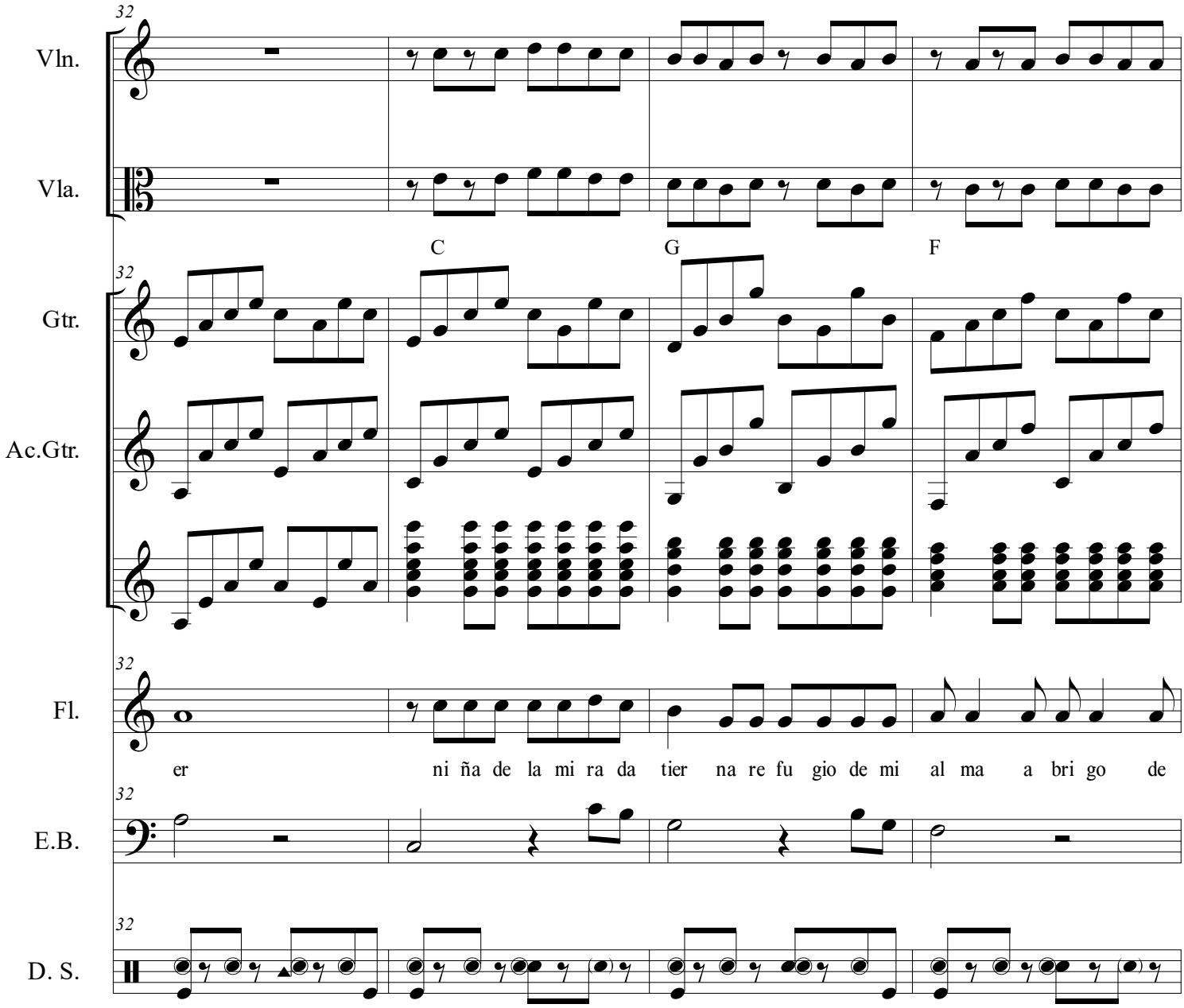

13
Vln.
Vla.
Bm
F
13
Gtr.
Ac.Gtr.
13
Fl.
siem pre lo qui se gri tar
teex tra ño
13
E.B.
13
D. S.

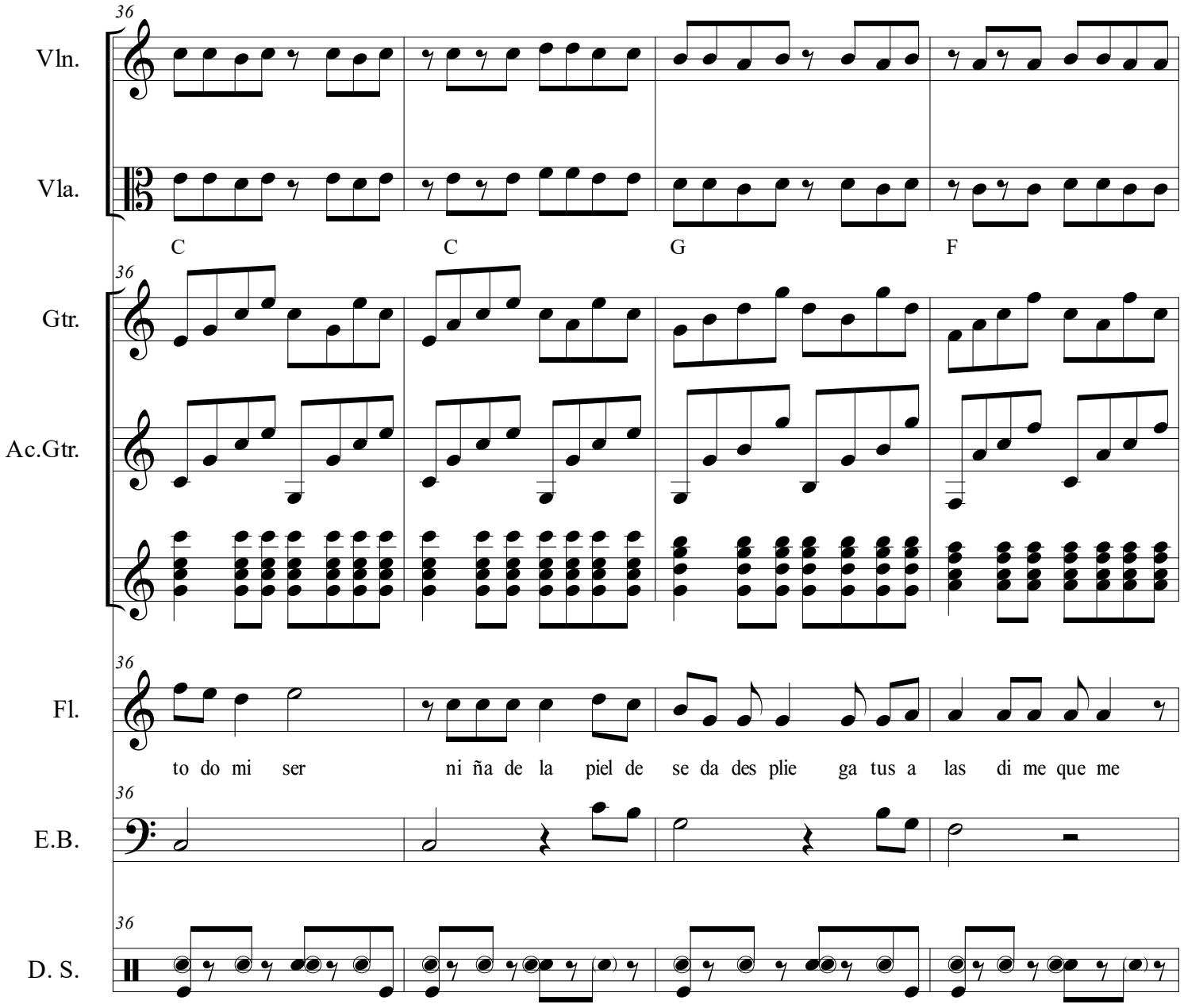

17
Vln.
Vla.
E7
Am
Dm
17
Gtr.
Ac.Gtr.
17
Fl.
cuan do no pue do mi rar tea mi la do e res luz que mei lu
17
E.B.
17
D. S.

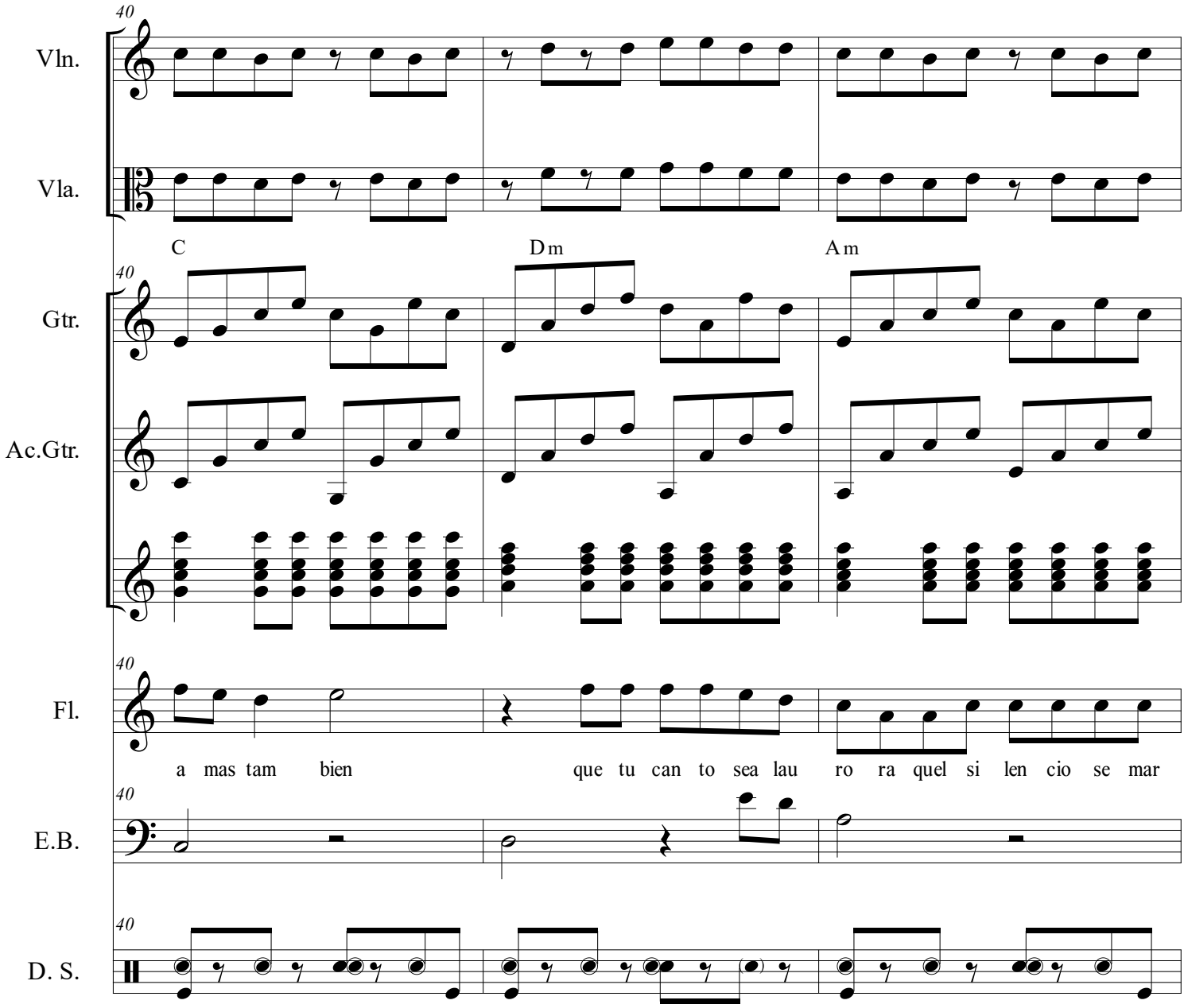

21
Vln.
Vla.
Am
B7
E7
Gtr.
Ac.Gtr.
Fl.
mi na cuan do las som bras in va den mi ser
E.B.
D. S.

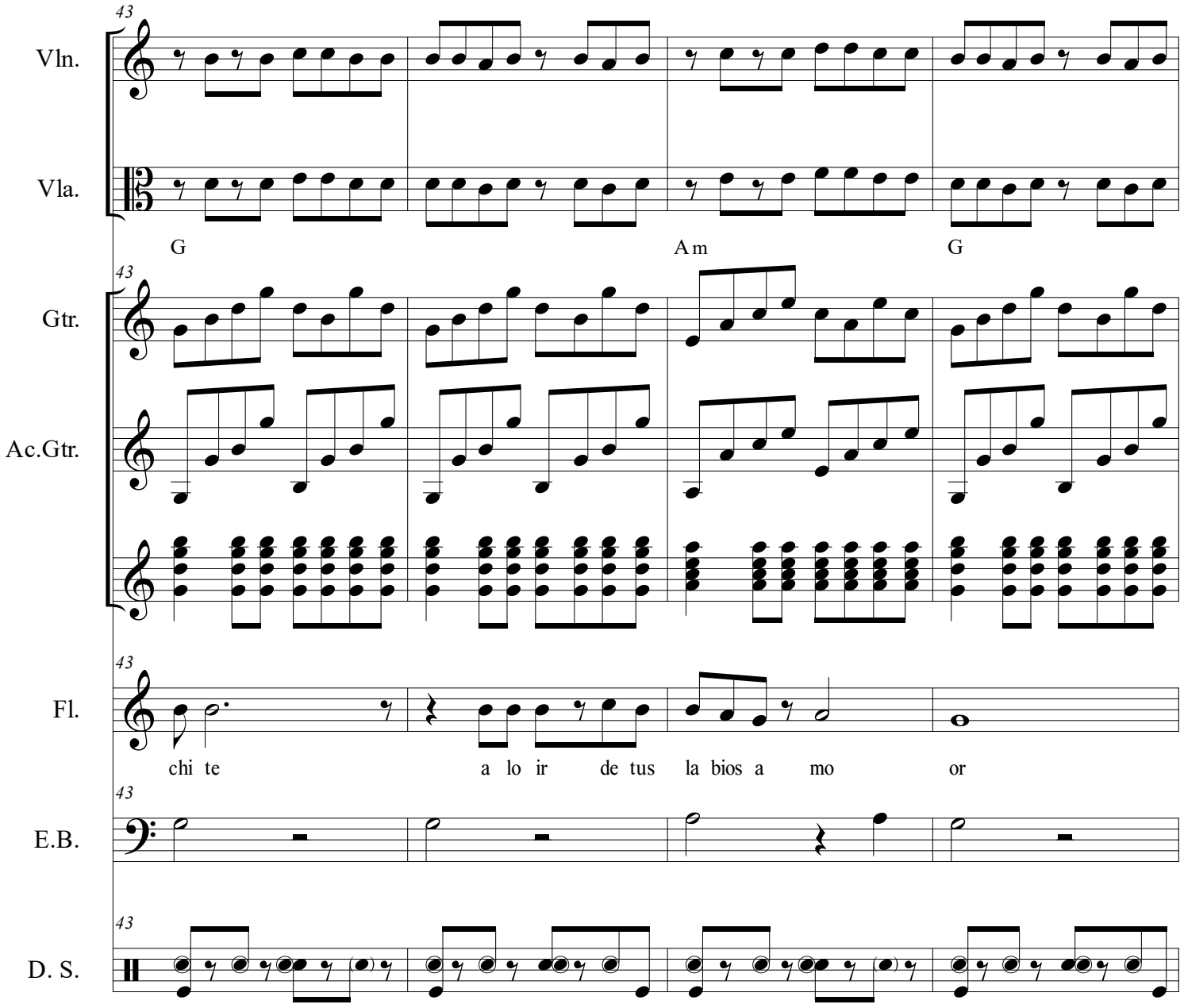

24
Vln.
Vla.
Dm
Am
G
24
Gtr.
Ac.Gtr.
24
Fl.
en el ca mi no noes toy so lo si tu ma no pue do sos te
24
E.B.
24
D. S.

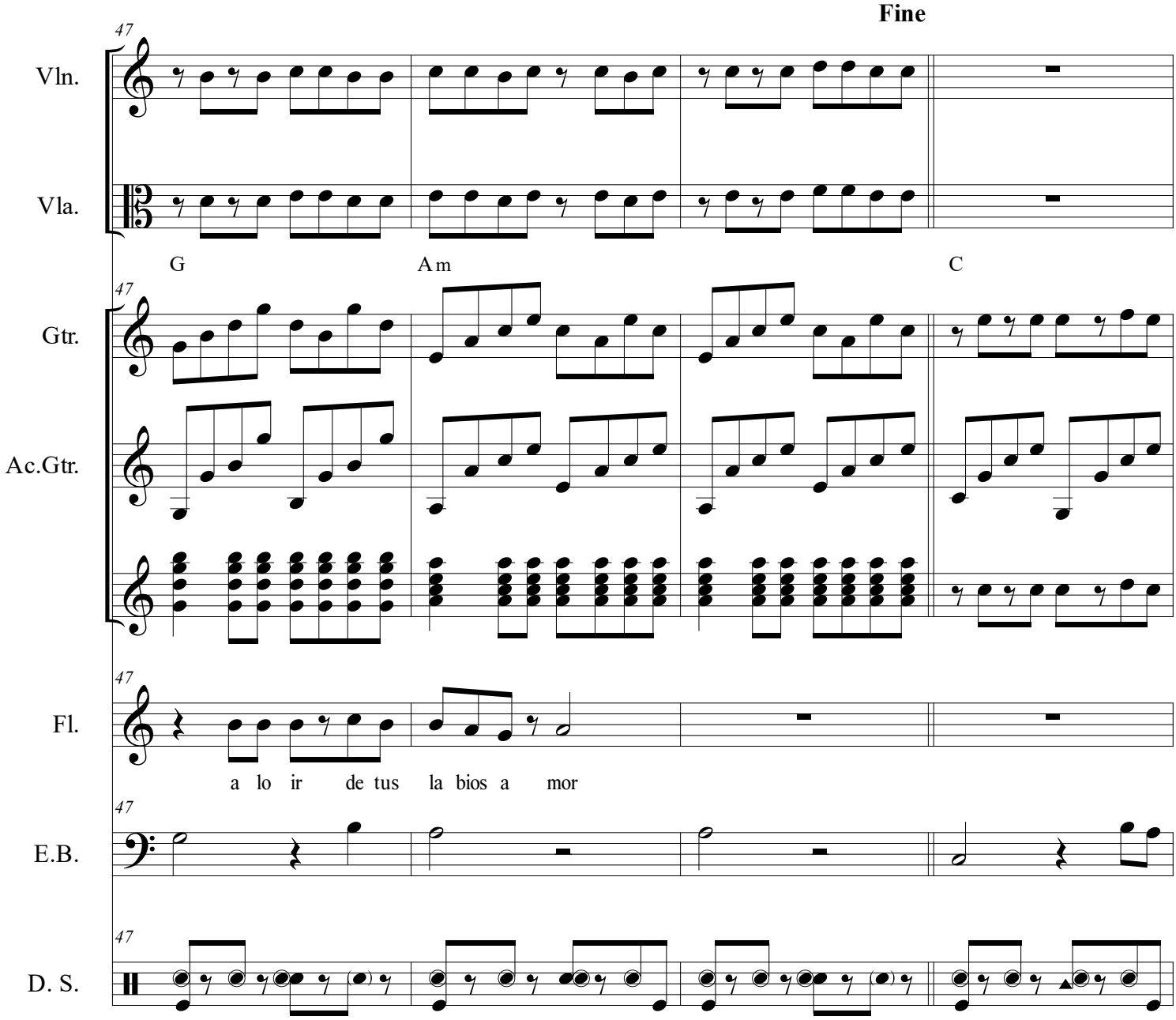

28
Vln.
Vla.
Am
G
Am
28
Gtr.
Ac.Gtr.
28
Fl.
ne er pue do sos te ne
28
E.B.
28
D. S.

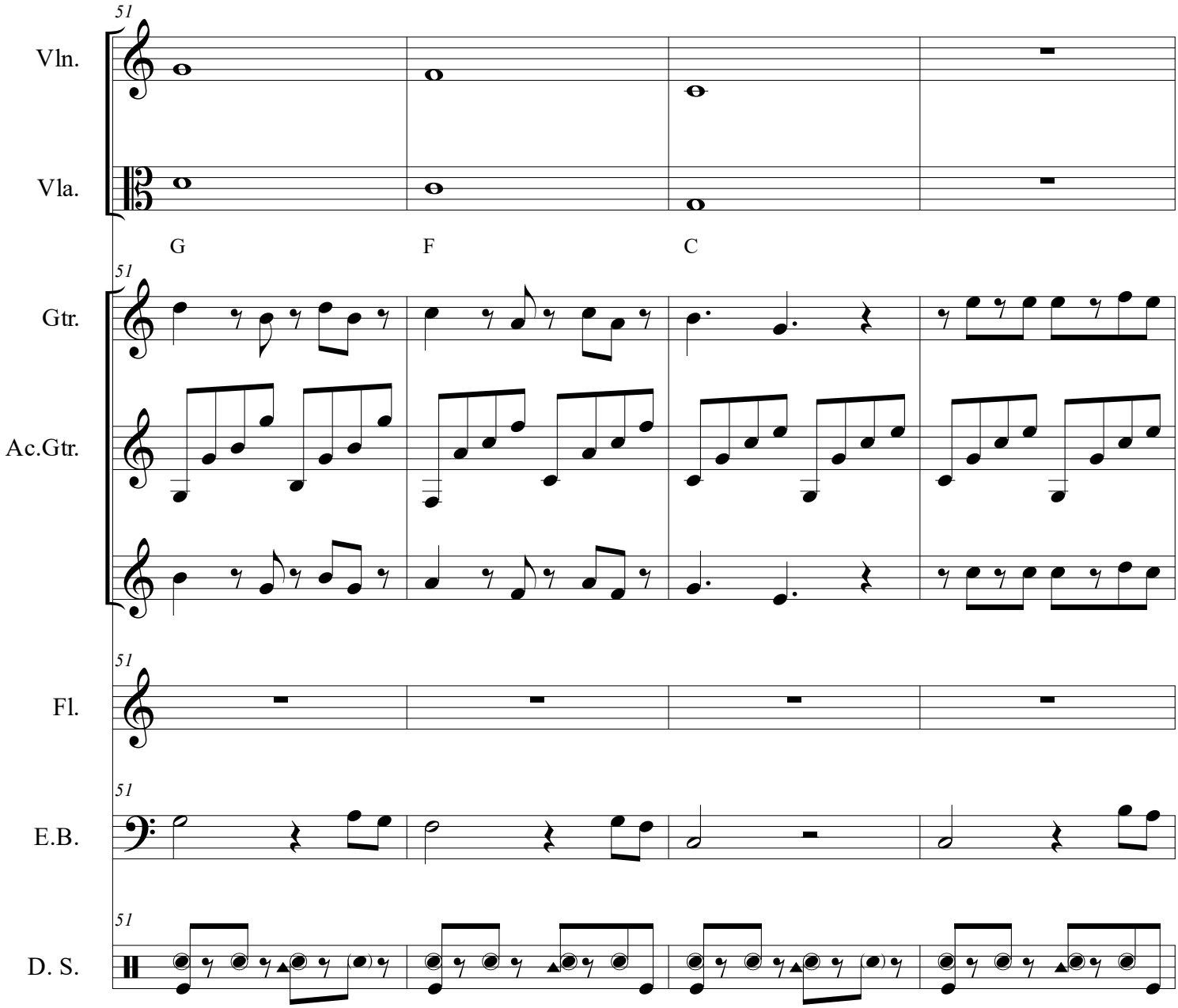

32
Vln.
Vla.
C
G
F
32
Gtr.
Ac.Gtr.
32
Fl.
er ni ña de la mi ra da tier na re fu gio de mi al ma a bri go de
32
E.B.
32
D. S.

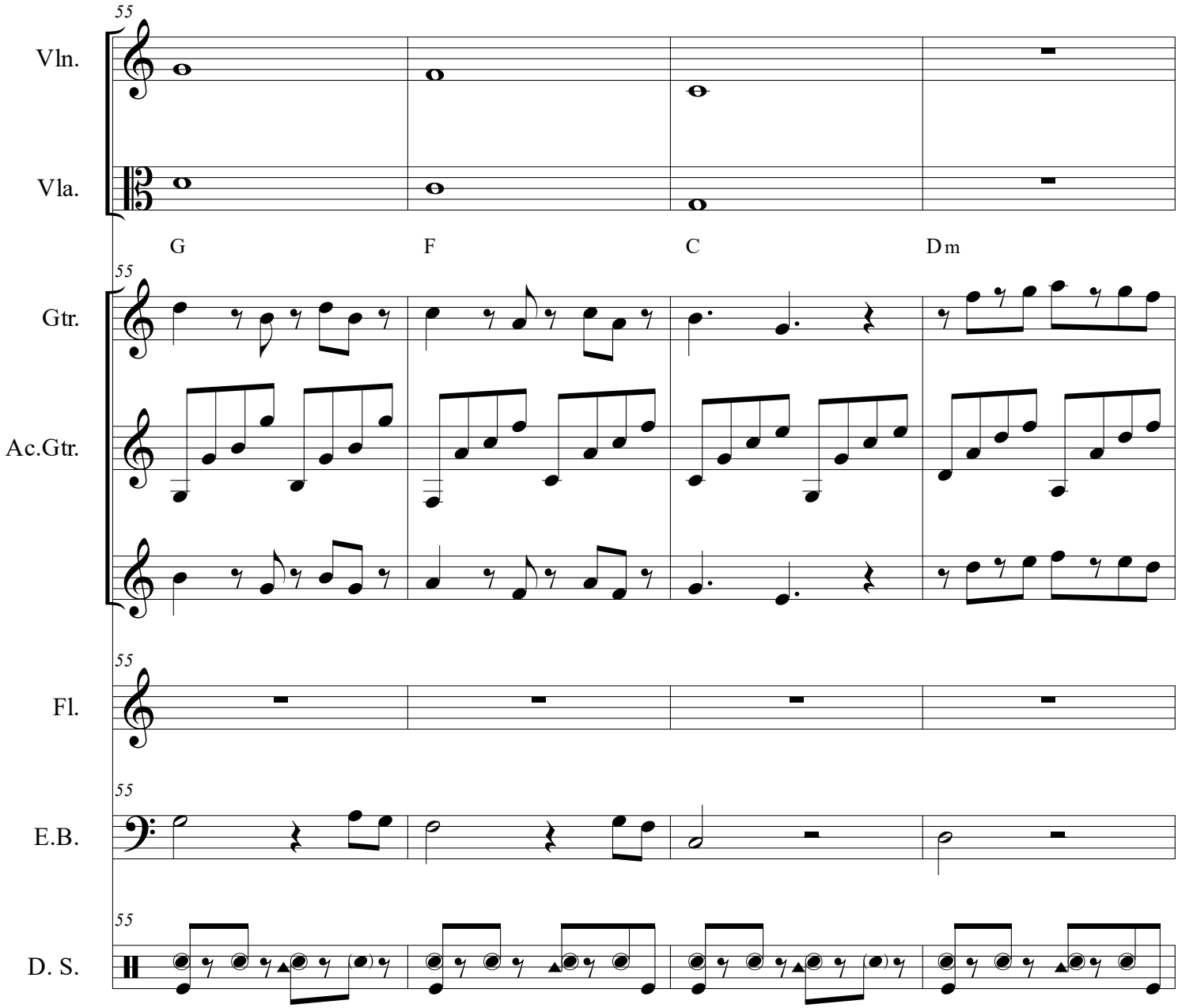

36
Vln.
Vla.
C
C
G
F
36
Gtr.
Ac.Gtr.
36
Fl.
to do mi ser
ni ña de la piel de se da des plie ga tus a las di me que me
36
E.B.
36
D. S.

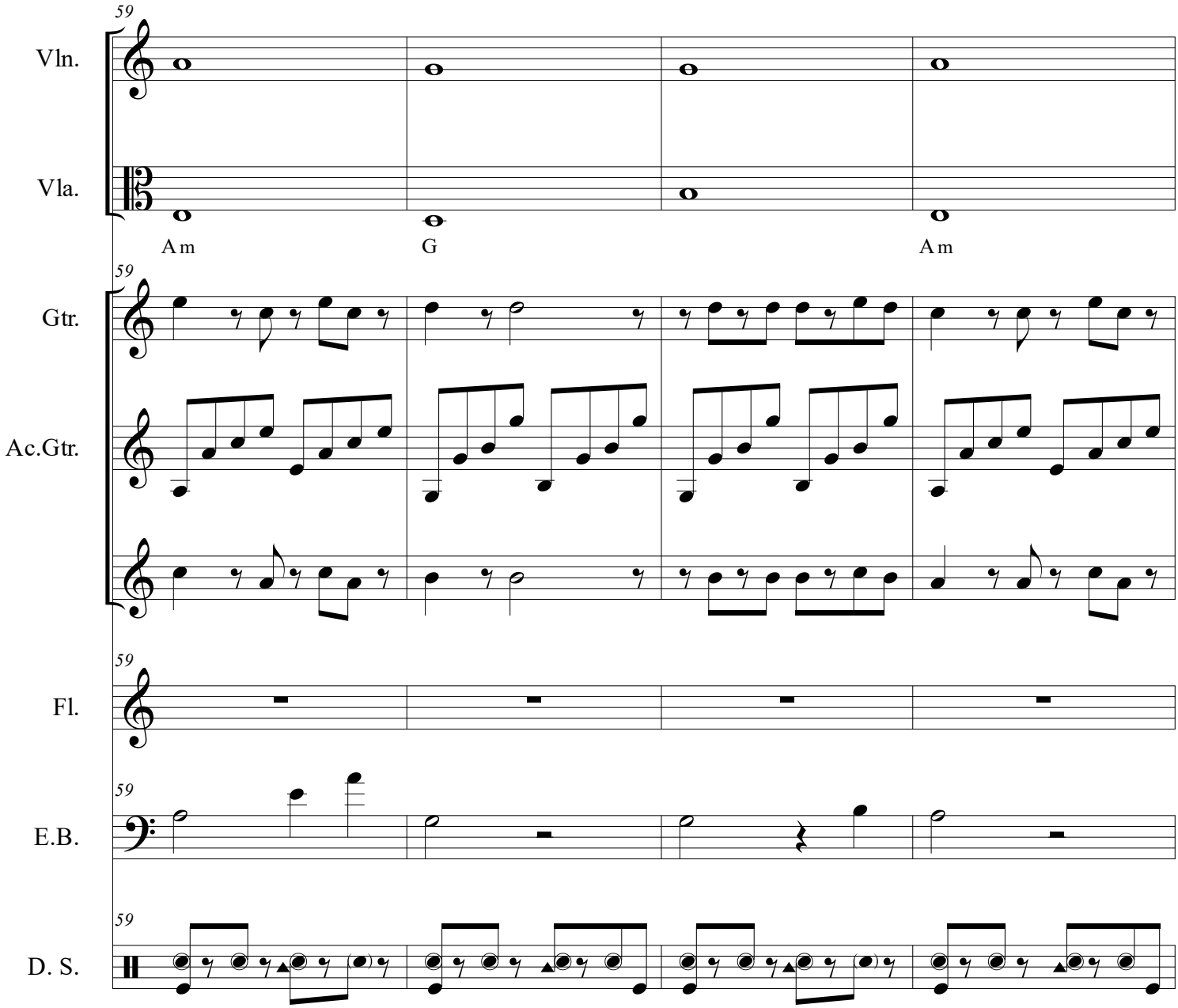

Vln.
Vla.
C
Dm
Am
Gtr.
Ac.Gtr.
Fl.
a mas tam bien que tu can to sea lau ro ra quel si len cio se mar
E.B.
D. S.

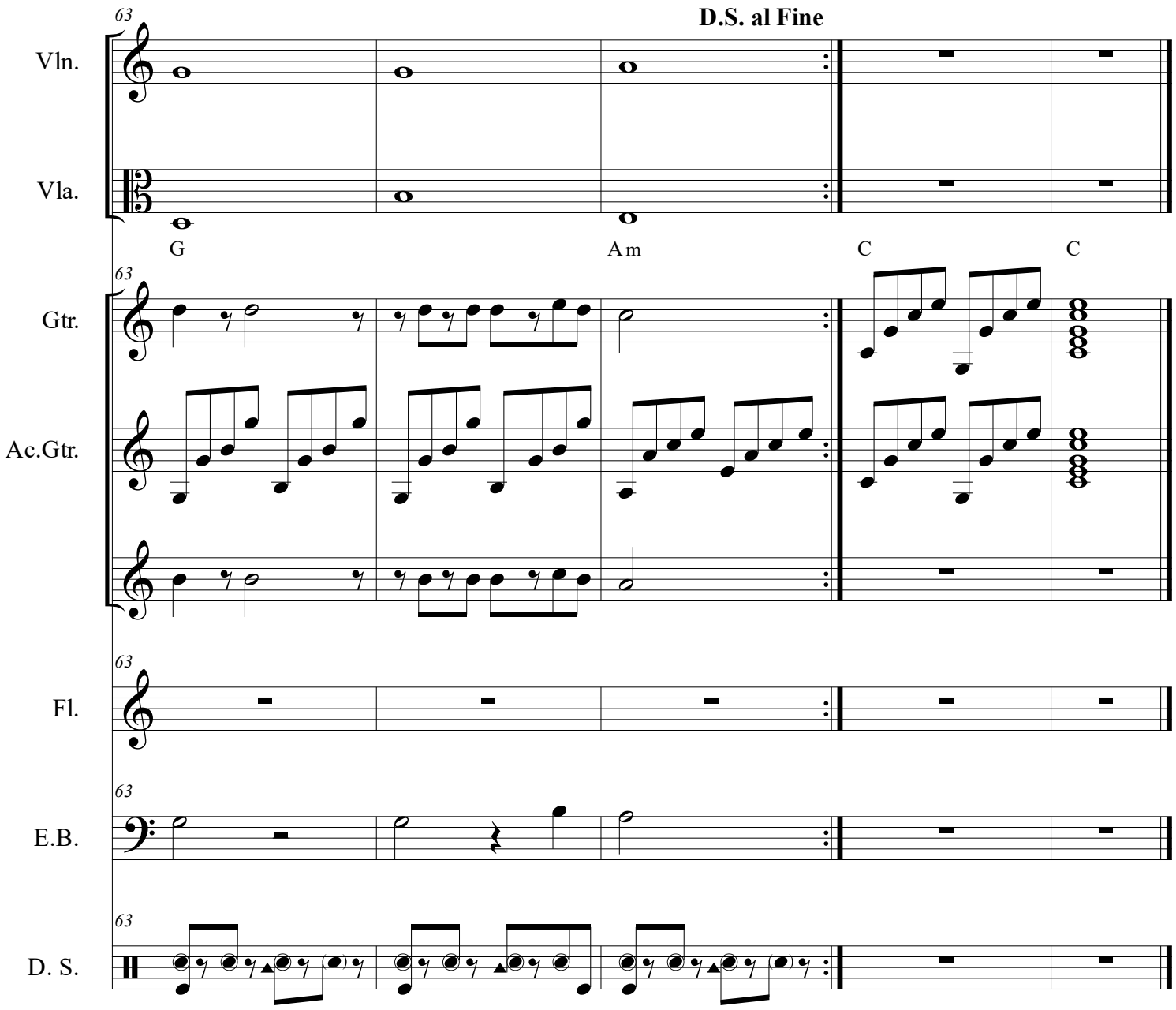

43
Vln.
Vla.
G
Am
G
43
Gtr.
Ac.Gtr.
43
Fl.
chi te
a lo ir
de tus
la bios a
mo
or
43
E.B.
43
D. S.


Fine
47
Vln.
Vla.
G
Am
C
47
Gtr.
Ac.Gtr.
47
Fl.
a lo ir de tus la bios a mor
47
E.B.
47
D. S.


51
Vln.
Vla.
G
F
C
51
Gtr.
Ac.Gtr.
51
Fl.
51
E.B.
51
D. S.


55
Vln.
Vla.
G
F
C
Dm
55
Gtr.
Ac.Gtr.
55
Fl.
55
E.B.
55
D. S.


59
Vln.
Vla.
Am
G
Am
59
Gtr.
Ac.Gtr.
59
Fl.
59
E.B.
59
D. S.


D.S. al Fine
63
Vln.
Vla.
G
Am
C
C
63
Gtr.
Ac.Gtr.
63
Fl.
63
E.B.
63
D. S.