

PROCESO CREATIVO DE COMPOSICIÓN DE TRES OBRAS DE MÚSICA
ANDINA LATINOAMERICANA PARA FORMATO VIOLÍN Y PIANO EN LOS
GÉNEROS DE HUAYNO, YARAVÍ, SON SUREÑO Y SAN JUANITO

BRAHIAN STEVEN OSPINA VASQUEZ
STEPHANNY QUIÑONES RAMIREZ

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2021

PROCESO CREATIVO DE COMPOSICIÓN DE TRES OBRAS DE MÚSICA
ANDINA LATINOAMERICANA PARA FORMATO VIOLÍN Y PIANO EN LOS
GÉNEROS DE HUAYNO, YARAVÍ, SON SUREÑO Y SAN JUANITO

BRAHIAN STEVEN OSPINA VASQUEZ
STEPHANNY QUIÑONES RAMIREZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
MÚSICA

DIRECTOR: MAGISTER FREDY MUÑOZ NAVARRO

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2021

Dedicatoria

Este trabajo va dedicado a nuestros familiares que nos brindaron su apoyo durante esta etapa de la vida. También para aquellas personas que contribuyeron a la realización de este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a nuestros padres por brindarnos su apoyo en nuestra carrera musical. También especial agradecimiento a nuestro director Fredy Muñoz Navarro y a la asesora de grado la profesora Juliana Henao Ramírez. Además, a las comunidades de los cabildos indígenas de la Universidad Tecnológica de Pereira por su trabajo de fortalecer el folclore del país y preservar la diversidad cultural de las distintas comunidades que habitan nuestro territorio.

CONTENIDO

	Pág.
1. RESUMEN-ABSTRACT	12
2. INTRODUCCIÓN	13
3. OBJETIVOS	14
3.1 OBJETIVO GENERAL	14
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
4.1 PREGUNTA	
4.2 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	15
4.3 JUSTIFICACIÓN	15
5. CARACTERIZACIÓN	16
6. MARCO TEÓRICO	17
7. METODOLOGÍA	29
7.1 MATERIALES	30
8. DESARROLLO DEL PROYECTO	31
9. CRONOGRAMA	68
10. DISCUSIÓN DE RESULTADOS	71
10.1. SÍNTESIS DE LAS ENTREVISTAS	72
10.2 CONCLUSIONES DE LAS ENTREVISTAS	75
11. CONCLUSIONES	76
11.1 RECOMENDACIONES	77
12. BIBLIOGRAFÍA	78
13. WEBGRAFÍA	80
14. ANEXOS	81

LISTA DE TABLAS

	Pág
Tabla 1. Análisis composición Kuskay.	40
Tabla 2. Análisis composición Fique.	48
Tabla 3. Análisis composición Quinina.	58
Tabla 4. Cronograma.	68
Tabla 5. Síntesis de las entrevistas.	72

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Adiós pueblo de Ayacucho Huayno.	34
Figura 2. Final de frase Huayno.	35
Figura 3. El pajarillo Yaraví.	35
Figura 4. Ritmo de Yaraví.	36
Figura 5. Pasto mi ciudad Son Sureño.	37
Figura 6. Melodía principal Ñuca llacta San Juanito.	38
Figura 7. Análisis melódico Kuskay fragmento lento.	40
Figura 8. Análisis melódico Kuskay fragmento allegro.	41
Figura 9. Análisis melódico Kuskay primera parte andante.	42
Figura 10. Análisis melódico Kuskay segunda parte andante.	43
Figura 11. Análisis melódico Kuskay parte final del andante.	44
Figura 12. Análisis melódico Kuskay allegro.	45
Figura 13. Análisis armónico Kuskay fragmento lento.	45
Figura 14. Análisis armónico Kuskay fragmento allegro.	45
Figura 15. Análisis armónico Kuskay fragmento allegro.	46
Figura 16. Análisis rítmico Kuskay ritmo Huayno.	46
Figura 17. Análisis rítmico Kuskay ritmo Yaraví.	46
Figura 18. Análisis rítmico Kuskay ritmo Yaraví variación 1.	46
Figura 19. Análisis rítmico Kuskay ritmo Huayno.	47
Figura 20. Análisis rítmico Kuskay ritmo Huayno variación 1.	47
Figura 21. Análisis rítmico Kuskay ritmo San Juanito.	47
Figura 22. Análisis melódico Fique primera parte introducción.	49
Figura 23. Análisis melódico Fique desarrollo del motivo de introducción.	49
Figura 24. Análisis melódico Fique última parte introducción.	50
Figura 25- violín. Análisis melódico Fique fragmento de introducción.	50
Figura 26- piano. Análisis melódico Fique fragmento de introducción.	50
Figura 27. Análisis melódico Fique fragmento parte A.	50
Figura 28. Análisis melódico Fique fragmento parte A.	51
Figura 29. Análisis melódico Fique fragmento parte A.	51
Figura 30. Análisis melódico Fique fragmento parte B.	51
Figura 31. Análisis melódico Fique fragmento parte B violín contra melodía.	52
Figura 32. Análisis melódico Fique fragmento parte B piano melodía principal.	52
Figura 33. Análisis melódico Fique recapitulación parte A.	53
Figura 34. Análisis Armónico Fique Introducción.	54
Figura 35. Análisis Armónico Fique Introducción segunda parte.	55
Figura 36. Análisis Armónico Fique parte A.	55
Figura 37. Análisis Armónico Fique parte B.	56
Figura 38. Análisis Armónico Fique recapitulación parte A.	56
Figura 39. Análisis rítmico Fique Son Sureño.	57
Figura 40. Análisis rítmico Fique Son Sureño variación.	57
Figura 41. Análisis melódico Quinina fragmento ritornello.	58

Figura 42. Análisis melódico Quinina puente hacia la parte A.	59
Figura 43. Análisis melódico Quinina parte A.	60
Figura 44. Análisis melódico Quinina final parte A.	61
Figura 45. Análisis melódico Quinina parte B.	61
Figura 46. Análisis melódico Quinina puente parte B.	61
Figura 47. Análisis melódico Quinina bajo parte B.	61
Figura 48. Análisis melódico Quinina ritornello simplificado.	62
Figura 49. Análisis melódico Quinina desarrollo parte B.	62
Figura 50. Análisis melódico Quinina final parte B.	63
Figura 51. Análisis melódico Quinina puente hacia el ritornello.	63
Figura 52. Análisis melódico Quinina ritornello final.	64
Figura 53. Análisis armónico Quinina ritornello.	64
Figura 54. Análisis armónico Quinina puente hacia la parte A.	65
Figura 55. Análisis armónico Quinina parte A.	65
Figura 56. Análisis armónico Quinina parte B.	65
Figura 57. Análisis armónico Quinina puente hacia el ritornello.	66
Figura 58. Análisis rítmico Quinina ritmo San Juanito.	67
Figura 59. Análisis armónico Quinina variación ritmo.	68
Figura 60. Análisis armónico Quinina variación 1 ritmo.	68

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Score y partitura Kuskay	81
Anexo B. Score y partitura Fique	87
Anexo C. Score y partitura Quinina	93
Anexo D. Audio Quinina	100
Anexo E. Audio Kuskay	100
Anexo F. Audio Fique	100

GLOSARIO

FIQUE: conocido también como cabuya, se da en América del Sur. Los indígenas y campesinos lo procesan e hilan en forma artesanal para la fabricación de alpargatas, redes y otros productos cotidianos. El fique es una fibra natural resistente, pero a su vez muy flexible. Se puede teñir con tintes naturales y trenzar y tejer para elaborar bolsos, mochilas, individuales y otras artesanías.¹

HERMOSATA: término utilizado por Néstor Guestrin en su libro la guitarra en la música sudamericana, donde según el contexto, hace alusión a un adorno vocal musical que podían hacer los maestros de las capillas católicas en España y enseñaban a todos los músicos en la época de la colonia y posterior a esta.²

KUSKAY: es una palabra en lengua quechua de los indígenas del Perú, esta palabra puede entenderse de las siguientes maneras: Juzgar, Igualar, nivelar, o Comparar. Esta palabra se divide en dos y se conoce más como Kuskachay.³

QUININA: planta rubiácea medicinal de donde se extrae el alcaloide. Tiene varios usos en Nariño. Una de ellas es como remedio, lo cual se evidencia en esta frase muy común en los hogares pastusos "Se toma otra quinina, niño, que lo veo medio maluco". Y el otro uso muy común es "en la mochila caminera con una botella de aguardiente amarguísimo con ajeno y con quinina."⁴

SIBUNDOYES: es la forma que se usa para denominar a las personas nacidas en Sibundoy, el cual es un pequeño municipio en el que se mezclan la belleza de la naturaleza y el misticismo de las culturas ancestrales que lo habitan. Ubicado al sur occidente de Colombia, en el departamento del Putumayo, en este valle convergen cuatro poblaciones con culturas e identidades propias.⁵

TARKA: es una flauta vertical de madera que en el medio lleva seis agujeros para los dedos y una extensión de aproximadamente dos octavas. "También llamadas anatas, pinkillus o pinkuyllus, dependiendo de la región en la que se las haga sonar y del pueblo o comunidad que las construya e interprete, las tarkas o tarqas son flautas tradicionales del altiplano meridional andino".⁶

¹Instituto Caro y Cuervo. Portal de Lenguas de Colombia. Glosario. Recuperado de: <https://lenguasdecolombia.caroycuervo.gov.co/glosario/>

² GUESTRIN, Néstor. La Guitarra en la Música Sudamericana. Argentina. 2012.

³ Gobierno Regional Cusco. Diccionario, Academia Mayor de la Lengua Quechua. Perú, Cusco. 2005. p 122

⁴ ALBOR, Hugo. Apuntes lexicográficos del español hablado en Nariño. Thesaurus. Tomo XXVII. Núm. 2. 1972. p 10

⁵Sibundoy. Colombia Travel. 2021. Recuperado de: <https://colombia.travel/es/sibundoy>

⁶ CIVALLERO, Edgardo. Introducción a las Tarkas. Wayrachaki editora. Bogotá, Colombia. 2021.

TAWANTINSUYU: los Inca llamaban a su imperio Tawantinsuyu que significa las cuatro regiones juntas, cada uno de estos Suyus o regiones tenía diversas poblaciones, recursos, con su red de caminos, depósitos, templos religiosos y estaciones administrativas. Fue Qhapha Ñan (red vial) quien integró a los Suyus en un imperio.⁷

RITORNELLO: esta palabra deriva del italiano y significa pequeño retorno o retornillo, a lo largo de los años esta palabra se ha visto empleada para describir cosas diferentes sin embargo su definición es la de repetición de un motivo o un tema durante una obra musical.⁸

⁷Cuatro suyus del Tawantinsuyu. Ingeniería del Imperio Inka. 2021. Recuperado de: <https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/es/activity/los-cuatro-suyus.html>.

⁸Diccionario Enciclopédico Vox 1. 2009 Larousse Editorial, S.L. Recuperado de: <https://es.thefreedictionary.com/ritornello>

1. RESUMEN

Este trabajo de grado es un proceso creativo de composición y además un aporte a la música folklórica, donde se utilizan géneros tradicionales latinoamericanos del sur de Colombia, Perú, Ecuador y Bolivia, para de esta manera visibilizar un género que no es comúnmente usado dentro del formato académico, para con ello fortalecer la cultura. Debido al poco material que se encuentra sobre repertorio de música andina latinoamericana para el formato de violín y piano en los principales repositorios de Universidades de Colombia, Perú, Ecuador y Bolivia, se buscó el tema a tratar sin hallar resultados semejantes a esta investigación.

Para llevar a cabo el trabajo se seleccionaron 4 géneros representativos de la cultura andina latinoamericana, entre ellos: Huayno, que es un ritmo binario originario de Perú y uno de los más representativos de ese país; el San Juanito ecuatoriano, ritmo alegre y danzable, considerado un himno para la festividad que lleva el mismo nombre; después está el Yaraví, proveniente de Arequipa, ritmo de carácter nostálgico; y por último el Son Sureño originario del departamento de Nariño, un ritmo danzante y festivo.

De cada género se investigó y recopiló información, además se hizo el análisis musical de las composiciones.

PALABRAS CLAVE: música andina, violín, piano, ritmos andinos, composición.

ABSTRACT

This degree work is a creative process of composition and also a contribution to folk music, where traditional Latin American genres from southern Colombia, Peru, Ecuador and Bolivia are used, in order to make visible a genre that is not commonly used within the academic format, in order to strengthen culture. Due to the little material that is found on the repertoire of Latin American Andean music for the violin and piano format in the main repositories of universities in Colombia, Peru, Ecuador and Bolivia, the topic to be discussed was searched without finding results similar to this research.

To carry out the work, four representative rhythms of the Latin American Andean culture were selected, among them: Huayno, which is a binary rhythm originating in Peru and one of the most representative of that country; the Ecuadorian San Juanito, a happy and danceable rhythm, considered a hymn for the festival that bears the same name; then there is the Yaraví, from Arequipa, a nostalgic rhythm; and finally the Son Sureño, originating in the department of Nariño, a dancing and festive rhythm. Each rhythm was used in the performance of the three compositions and musical analysis.

KEY WORDS: Andean music, violin, piano, Andean rhythms, composition.

2. INTRODUCCIÓN

Desde tiempos remotos la música ha acompañado al hombre a través de su evolución, viéndose permeada de diversos sucesos culturales, políticos y religiosos del momento. En la música, cabe destacar aquella que ha podido trascender los siglos, a lo largo de la historia y de generación en generación, ya sea por su enseñanza de forma oral o imitativa, o por los registros escritos que se han dejado. En este sentido, se evidencia la conservación y transformación de estos géneros musicales que dan identidad a una población específica, muchas de estas corrientes con el tiempo fueron transformándose mediante el pensamiento, las costumbres y las necesidades del hombre que iban cambiando, sin embargo, esto no representa un cambio drástico en la esencia misma del género. Este es el caso de la música andina latinoamericana, específicamente del formato instrumental de quena, charango, guitarra, bombo y zampoña.

Es importante resaltar el brillante esfuerzo de agrupaciones nacionales que se dedican a la tarea de componer música andina colombiana, teniendo como uno de los objetivos principales preservar las raíces y principalmente un pensamiento y actitud de sensibilidad hacia la conservación de la Naturaleza (conectarse con la tierra en su expresión más armoniosa e íntima y con todos sus habitantes).

La música andina ha ido creciendo en la actualidad gracias a las agrupaciones latinoamericanas que han contribuido por medio de composiciones, conciertos y documentación académica, además ha sido acogida fuertemente por los territorios vecinos y aunque sean géneros de diferentes lugares de Latinoamérica los intérpretes logran ejecutarlos sin alterar patrones musicales y estructurales básicos de gran importancia, logrando aportar a la identidad cultural que hace de estos géneros diferentes de otros. Hoy se puede ver como mucha de la esencia de este no ha sido desplazada ni notablemente modificada, sino que por el contrario se mantiene.

Se puede evidenciar cuanta es la variación de los diferentes ritmos dependiendo de la región, las diferencias entre el Bambuco de la zona sur de Colombia, con el Bambuco de la zona centro occidente del país o el caso de Nariño donde se adoptaron algunos géneros de otros países como parte de la identidad y patrimonio de su región, entre ellos los Sanjuanitos, los Huaynos y otros ritmos; esto debido a su situación geográfica y constante contacto con otras comunidades vecinas como Ecuador, Perú y Bolivia.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Componer tres obras de música andina latinoamericana para violín y piano en los géneros de Huayno, Yaraví, San Juanito y Son Sureño.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Realizar una búsqueda de los principales repositorios de Universidades de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú sobre música andina latinoamericana en formato instrumental académico.

Realizar un listado del material musical de referencia sobre otros autores, investigaciones y partituras, que se utilizaron para la creación de las obras compuestas.

Describir el proceso creativo y análisis de las composiciones.

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

4.1 PREGUNTA

¿Cómo hacer la composición de tres obras de música andina latinoamericana para formato de violín y piano en los géneros de Huayno, Yaraví, Son Sureño y San Juanito?

4.2 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La razón de esta investigación surge debido a la poca información sobre la música andina latinoamericana en el formato académico específico para violín y piano en los repositorios de las principales universidades de Colombia como la Universidad Nacional, Universidad Eafit, y la Universidad de Nariño, entre otros; en los cuales se hallaron trabajos relacionados con composición musical y temas relacionados a la cultura indígena, sin embargo, no hay trabajos que hablen específicamente de la composición basada en ritmos andinos latinoamericanos para violín y piano. Además, se buscó en repositorios de las principales Universidades de Ecuador, Bolivia y Perú, como lo son la Universidad de las Américas de Ecuador, Universidad de Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Perú, entre otras.

El objetivo de esta investigación es crear tres composiciones de música andina latinoamericana para violín y piano usando algunos de los géneros más representativos como lo son: Huayno, San Juanito, Son Sureño y Yaraví; dichas composiciones se realizaron partiendo de la experiencia personal que se obtuvo al experimentar tocando estos géneros, y así como la búsqueda de discografía, partituras e investigaciones sobre el tema.

4.3 JUSTIFICACIÓN

Se plantea la realización de este trabajo como un aporte al repertorio en el repositorio de la biblioteca de la Universidad Tecnológica de Pereira para ampliar el material de composiciones musicales latinoamericanas para violín y piano, por medio de creación de tres obras del género Andino; además, en este sentido se propone el reto para llevar la música andina a dicho formato de carácter académico, buscando que personas interesadas en este género, tengan repertorio y herramientas para la creación del mismo. Este trabajo sirve como aporte a la música folklórica, pues al llevar estos géneros a un formato de violín y piano, podrán ser presentados en escenarios académicos y de esta manera fortalecer el folklor musical.

5. CARACTERIZACIÓN

Entorno: Institución

Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, ubicada en la vereda La Julita en Álamos, Pereira, Risaralda, Colombia.

5.1. GRUPO DE CONTROL

El presente proyecto de investigación está dirigido principalmente a los intérpretes de música del género andino latinoamericano para formato de violín y piano, además a la población universitaria que pertenece a la región andina del sur de Colombia y posibles interesados en este género musical.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 Música Andina Latinoamericana

6.1.1 Reseña Histórica de la Música Andina Latinoamericana

Para hablar del desarrollo de la música latinoamericana es necesario tener en cuenta varios aspectos religiosos, económicos y territoriales de esta época, los cuales dieron las características que los distinguen. Para definir el concepto de contexto histórico, se cita al investigador Néstor Guestrin (1950) quien recopiló cartas y escritos pertenecientes a la época de la colonia y posterior a esta, dice Guestrin en su libro “La Guitarra en la Música Sudamericana” que:

A mediados del siglo XVI comienzan a llegar los jesuitas, algunos a las tierras que conquistaron los portugueses a partir de Bahía, internándose al sur; otros, llegados al Perú con los españoles, van desde allí hacia el sur y al occidente, hasta el Paraguay, fundando las Misiones Jesuíticas, centros de evangelización y asimilación de indígenas, que cubrieron buena parte del continente, hasta su expulsión en 1767.

[...]en esa tarea la música cumplió un papel de máxima importancia. En esos lugares se llegó a un desarrollo tal de la actividad musical que sorprendió a más de un visitante. No sólo había buenos cantantes, hábiles ejecutantes incluyendo a los vihuelistas, sino hasta se habían adentrado en el difícil arte de la luthería. Muchas veces bajaban a los poblados para animar oficios en festividades religiosas y civiles. De esas escuelas musicales salieron músicos indígenas poseedores de una gran pericia para la ejecución y hasta para la construcción de instrumentos.⁹

Por lo anterior, se puede observar cómo a partir de la música la iglesia católica llegó a sitios antes desconocidos y en su empresa se permitió el acercamiento a una nueva atmósfera musical para los indígenas ya que estos últimos, utilizaban la música para uso exclusivo ceremonial.

Néstor Guestrin en su libro cita a Gesualdo, quien refiriéndose a la escuela describe:

De los de la escuela surgen los de la mejor voz para cantores de la música y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla que les enseña su facultad de modo que lo hacen en las catedrales de España; pero no se halla maestro que sepa componer. Toda su felicidad está en entender el papel que le dan, y cantarlo más o menos presto, pues algunos no cantan de repente, sino que lo van repasando despacio y enterados de él cantan y tocan y nunca añaden cosa alguna, ni trinado, hermosata, ni cosa semejante, como hace cualquier músico,

⁹GUESTRIN, Néstor. La Guitarra en la Música Sudamericana. Argentina. 2012.

aunque no pase de mediano talento: todo lo canta liso y llano como esta en el papel, no alcanza más su entendimiento.¹⁰

Por lo tanto, se concluye, que el objetivo de los jesuitas era la sumisión del indígena quienes no podían despertar su capacidad creadora y se limitaban a repetir lo ya establecido, artesanos que imitaban modelos ya existentes.

6.1.2 Impacto de la Música Andina en el departamento de Nariño Colombia

El departamento de Nariño por su posición geográfica permite que haya influencia hacia la música y cultura de los países sudamericanos debido a que es una región fronteriza con la República del Ecuador y el resto de los países pertenecientes a la Cordillera de los Andes.

La acogida de la música andina en el municipio de Pasto es desarrollada por Julián bastidas quien habla sobre la incidencia de esta en Colombia y la llegada de la música Andina al sur de Nariño en su libro “Son sureño”:

En Colombia, el movimiento andino fue recibido con admiración y simpatía. Sobre todo, en los medios estudiantiles. Pero en la tradición había pasillos, bambucos, tiples, guitarras y bandolas. En el sur, en la región de Nariño, hubo mejor afinidad y recepción, aunque no había los elementos para respaldar la tradición incaica. Se conocían algunas flautas que vendían los sibundoyes en la plaza de mercado y que tocaban con sonidos diferentes, muy extraños para su oído. Pero los aires andinos no eran desconocidos, sonaban familiares, quizás por la cercanía con el Ecuador.¹¹

De esta manera se entiende que la ola de música andina tuvo gran acogida en el departamento de Nariño y después se empezó a esparcir por todo el país.

6.1.3 Música Andina

Es un término que ha sido definido en su forma general como aquella música que surge en la región de los andes de América del sur. No obstante, hablar de música andina conlleva a varias interpretaciones que dependen del enfoque que se quiere; en ese sentido por ejemplo se encuentra que:

En lo territorial, lo andino, es un amplio espacio multinacional que incluye, además de los andes, la costa occidental y la Amazonía de Sudamérica, a sociedades multiétnicas y pluriculturales, donde se conjugan y complementan, la unidad y la diversidad. Lo andino, es un proyecto de identidad e integración, es un proceso cultural dinámico. La música andina generalmente es entendida como la música de

¹⁰GUESTRIN, Néstor. La Guitarra en la Música Sudamericana. Argentina. 2012.

¹¹ BASTIDAS, Julián. Son Sureño. Bogotá, Colombia. Ediciones testimonio. 2003.

estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos – mestizos, negros, por una sociedad históricamente jerarquizada.¹²

La música andina refleja por lo tanto la unión de pueblos que buscan transmitir su cultura de forma integral, en una unión que transforme las barreras del espacio-tiempo a través de un idioma, estilo, formato y semántica propios que los caracteriza.

6.1.4 Ritmos Andinos

Huayno o Huayño (quechua, wayñu)

Danza más representativa del género musical andino. Abadía Morales Guillermo en su libro ABC del Folklore Colombiano, define el Huayno como:

Un importante género musical y de baile andino de origen Incaica y actualmente muy difundido entre los países andinos que formaban parte del Tawantinsuyu principal en Bolivia y Perú, menos populares en el norte argentino y chileno.¹³

En el Perú, además, se encuentran diferentes variantes del Huayno como el ayacuchano, el cuzqueño, el ancashino, el arequipeño o pampeña.

La estructura musical del Huayno surge de una base pentatónica de ritmo binario 2/4, en el libro “50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile” Margot Loyola y Osvaldo Cádiz mencionan que aparte del patrón de ritmo en 2/4, también hay una intercalación de compases de 3/4 y son estas características estructurales las que han permitido al género convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino.

Por otra parte, en cuanto a los instrumentos más usados son los aerófonos, diferentes instrumentos como lo son las zampoñas o sikus, sikus, pinkillo, quena y aun dos quenenas en terceras paralelas y que para acompañarlo se usa percusión de bombo y cajas redoblantes.

En otras ocasiones, es ejecutada por “tropillas o tropas” de Tarkas (también llamadas Anatas) en quintas paralelas. Asimismo, también es interpretada por bandas de bronce, bandas integradas por trombones, trompetas, clarinetes, saxos, entre otros. En la actualidad, es frecuente en algunos poblados oír tocar dos pies de cueca rematados por un huayno, a lo que le llaman “remate de huayno”.

¹² GODOY, Mario. Hacia la redefinición de la música andina. Ecuador. 2009 Recuperado de: <http://www.observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>.

¹³ ABADÍA, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá, Colombia. 1995 p.

Antiguamente hubo acompañamiento en cordófonos, guitarras, banjo, mandolina, laúd, violín, etc.¹⁴

Por último, cabe mencionar que en la lírica se mezclan vocablos indígenas con textos en castellano, su canto es acompañado con guitarra y los textos vienen con métrica libre en diferentes lenguas como el castellano, aimara y quechua.

Yaraví

Es un género musical principalmente de Ecuador, Perú y Bolivia, tiene su origen en Arequipa, una ciudad de Perú donde sus ritmos más representativos son tanto el Huayno como el Yaraví, como lo menciona José María Arguedas en “La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético” donde dice que:

El único caso notable de creación de un género de música popular enteramente distinto, pero de inobjetable procedencia india, es el Yaraví. El Yaraví fue creado por el pueblo mestizo más diferenciado del indio, por un pueblo fronterizo con la costa, por Arequipa; en la época del romanticismo libertario, poco después y casi a raíz de la popularización de los poemas del primer poeta mestizo del Perú, don Mariano Melgar, el mártir más puro de la revolución libertaria, el más grande de los románticos peruanos.¹⁵

Sin embargo, Arguedas asegura que en Arequipa es común que el Yaraví se cante ya que este género no es precisamente para el baile sino para el canto y esto denota la importancia que tienen las letras de las canciones sobre todo para hacer alusión a acontecimientos tristes y melancólicos como la pérdida de la esperanza y el sentimiento de las penas.

Según el trabajo de Juan Alcedo de la Universidad de Cuenca en Ecuador se encontró la siguiente definición para este ritmo.

El Yaraví es un ritmo autóctono precolombino que fue precursor de gran variedad de ritmos primeramente se acompañaba de la poesía y sus letras reflejaban el desamor y el dolor por la partida de un ser querido, pero después en la segunda mitad del siglo anterior que en el Yaraví se establecieron dos partes, rítmicamente parecidas pero diferentes en su tempo. En la parte final de algunos Yaravíes se introducía un albazo o una tonada en movimiento allegro.¹⁶

También se hace mención sobre el antecesor del Yaraví el cual sería el Harawi, un ritmo preincaico, entonado por las mujeres en el proceso de cosecha de granos.

¹⁴ LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. 50 Danzas Tradicionales Y Populares En Chile. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile, 2014 p.42.

¹⁵ ARG UEDAS, José María. La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. publicado por el centro de estudios y cooperación para América latina. Perú. 2002 p. 203.

¹⁶ ALCEDO, Juan Gabriel. Estudio Histórico de las Influencias del Yaraví en la Música Folklórica en el Ecuador Durante los Últimos 25 Años. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2012.

Yaraví por lo tanto es un ritmo que tiene carácter melancólico, es acompañado por varios silencios al momento de ejecutarlo y es esta característica la que añade un profundo dramatismo al escucharlo. Por tanto, este género musical no esailable como lo son otros: como el San Juanito o el Huayno.

San Juanito

Es un género musical ecuatoriano de música andina. Muy popular a inicios del siglo XX, es originario de la provincia de Imbabura y hace alusión a las celebraciones del Inti Raymi en el solsticio de verano, también llamadas Fiestas de San Juan en honor a San Juan el Bautista. Ciertamente como asegura Carlos Delgado en su tesis El San Juanito como ritmo nacional del Ecuador: “El Sanjuanito es sin duda el ritmo autóctono más representativo del Ecuador, debido principalmente a que expresa un mensaje de unidad, sentimiento, identidad y relación con la naturaleza, sin olvidar que de ella provienen estos sonidos”.¹⁷

La forma binaria simple de este género en compás de 2/4 y en movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con sustrato rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornelos, tiene una estructura cuadrada y simétrica y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente. El ritmo del que se desprende el San Juanito es denominado San Juan, que son canciones interpretadas sobre todo en comunidades indígenas quechuas otavaleñas, sus melodías están también en compás de 2/4 tienen la característica de que poseen un motivo dominante en tono menor, y uno secundario en tono mayor, por lo general son pentatónicas y se interpretan solo con flautas y percusión, así es definido por Jonatan Jair. Navarrete Hernández en su tesis Adaptación de los Ritmos de Música Andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al Set de Batería, donde además dice: “Por otra parte, los Sanjuanitos son una adaptación mestiza de los primeros. Aunque el tempo y el carácter son parecidos (quizás un poco más vivaces), la estructura cambia un poco debido a que el tono menor no domina, y las melodías suelen ser pentatónicas. También en la instrumentación se suman cordófonos e incluso instrumentos electrónicos”.¹⁸

El San Juanito es un género andino originario del Ecuador, sin embargo, también este ritmo se baila, se escucha y se interpreta desde el sur de Colombia hasta la costa norte del Perú, Chile y Bolivia, caracterizándose como un género de alegría y festejo.

¹⁷ DELGADO, Carlos. El San Juanito como ritmo nacional del Ecuador. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2011 p. 29.

¹⁸ NAVARRETE, Jonatan Jair. Adaptación de los Ritmos de Música Andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al Set de Batería. Universidad de Cundinamarca. Colombia. 2019. p. 22.

Son Sureño

Ritmo proveniente del municipio de Nariño en Colombia, se trata de un género complejo de definir ya que es fácilmente confundido con el Bambuco Sureño, esto es debido a las múltiples influencias de formación de los aires andinos de la música del interior de la región, en este caso el Bambuco, y las influencias de los países del sur (Ecuador, Perú y Bolivia). Es por lo anterior que el son sureño es considerado el resultado de una fusión de ritmos, sin embargo, es el preferido de muchos compositores nariñenses. Los instrumentos utilizados para este género, como se ha visto con los anteriores, parten de la herencia prehispánica musical de la época colonial.

En el trabajo “El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense” escrito por Lydia Tobo y José Bastidas para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas se encuentra que:

(...) Es pertinente buscar una sola denominación para identificar este ritmo nariñense, como una contribución al conjunto de aires andinos de Colombia. Son Sureño es la más posible porque, según lo dicho, permite agrupar una serie de variantes que tienen relación con diferentes influjos. Llamarlo bambuco sureño excluye a las variantes procedentes del currulao y del albazo. Igual pasaría si se le llama bambuco pastuso. Son sureño abarcaría las denominaciones de aire danzable nariñense y aire sureño, reduciendo a uno solo el vocablo que puede determinar la caracterización de este ritmo.¹⁹

Lo anterior como forma de esclarecer la confusión del Son Sureño al ser relacionado con el Bambuco, pero además con el Currulao y el Albazo ecuatoriano. Tobo y Bastidas también mencionan a lo largo de su trabajo que el Son Sureño tiene una estructura asimétrica, está compuesto por dos frases de seis compases cada una y por otra de cuatro que hace las veces de coro, van escritos en 6/8 y mencionan que compositores e intérpretes convienen en acompañar el ritmo utilizando lo que llaman dos “Yambos” (corchea y negra) en un compás, signado como 6/8 o 3/4, y tres negras en el siguiente compás. Sin embargo, hay en su trabajo un consenso donde dice que: “no puede existir una manera única y estereotipada de acompañar un aire vivo que deviene en la dinámica social de un pueblo expuesto a relaciones de múltiples procedencias”²⁰, es por esto que se encuentran muchas variantes de acompañamientos del ritmo de Son Sureño que son válidas, donde se acompaña indistintamente como Bambuco, Albazo ecuatoriano o Currulao.

¹⁹ TOBO, Lydia y BASTIDAS, José. El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia. 2015. p. 138.

²⁰ TOBO, Lydia y BASTIDAS, José. El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia. 2015. p. 138.

6.2 Formatos Instrumentales andinos

En las regiones andinas que van de Bolivia, Perú, Chile, Ecuador y sur de Colombia tienen entre sus más los instrumentos característicos las flautas de caña, flautas de pan como son la zampona, siku, antara, rondador, y las rectas que son las quenachos o quenachos y normalmente van acompañadas del charango y el bombo.

Como ya se ha visto en cada género, estos instrumentos varían dependiendo de la región en la que se encuentren. Colombia, por ejemplo, posee su propio estilo de música andina que integra los palos de lluvia o palos de agua, además instrumentos de cuerda que pueden ser el requinto, la guitarra, el tiple y la bandola andina colombiana. En algunos países se incluyen también el violín, el cuatro, el tiple, la guitarra, la mandolina, y van generalmente acompañados por instrumentos de percusión como las maracas y el güiro.

En la investigación: "Música patrimonial del Ecuador" realizada por Juan Mullo Sandoval se encuentra que: "Los instrumentos musicales andinos, principalmente los de viento, cuyo origen se remonta a las culturas prehispánicas, están relacionados a rituales y ceremonias del calendario agrícola y el sistema festivo dentro de la cosmovisión andina, momentos claves como las cosechas del maíz, correspondientes con el Inti Raymi, son un ejemplo de ello."²¹

Así como es expresado anteriormente, se encuentra por ejemplo que la quena es el instrumento más visible y uno de los más representativos de la cultura musical andina latinoamericana moderna, se han hallado restos de elaboraciones en cerámica de este instrumento en Perú, Bolivia y Ecuador, aproximadamente desde el siglo XX, grupos musicales destacados de la música andina y folclórica, han promovido el uso de la quena incluso para solistas virtuosos.

Por otra parte, Mullo habla sobre los instrumentos de cuerda y menciona que son parte de un proceso en el que culturas coloniales latinoamericanas han ido apropiando instrumentos renacentistas europeos, y en este proceso incluyéndose como parte de la identidad mestiza. En aquella época colonial la cultura española trajo instrumentos de cuerda como símbolo de desarrollo constructivo para la música en ese tiempo y sirvieron como modelo para los instrumentos de hoy como lo es el charango que ahora hace parte fundamental del ritual andino.

Otro aspecto importante en cuanto a los formatos andinos tiene que ver con la pregunta ¿de dónde viene la idea de agrupar instrumentos en un orden para crear los diferentes formatos que hoy se conocen? La creencia, como lo explica Mullo, es que es una imitación del modelo de grupos orquestales que también viene por influencia de los europeos. "La visión de juntar los instrumentos de distintas familias

²¹ MULLO, Juan. Música patrimonial del Ecuador. Fondo editorial del Ministerio de Cultura. Quito, Ecuador. 2009. p. 46.

a manera de grupo orquestal –por ejemplo: la flauta dulce junto a cordófonos como la vihuela, el laúd o la viola da gamba y finalmente acompañados por la percusión– parte de un concepto propio de la cultura europea donde se buscaba un tipo de expresión musical de carácter secular funcional a las danzas cortesanas.”²² En consecuencia, al adoptar esta estética de agrupar los instrumentos, se da el desarrollo de la orquestación y así se abre paso a la búsqueda de posibles combinaciones y nuevos timbres, consolidándose al poco tiempo las primeras orquestas que agrupaban las cuerdas, los vientos y la percusión.

6.2.1 Formato de cámara

El término música de cámara abarca generalmente lo que se conoce como un tipo de música académica que está conformada por un grupo reducido de integrantes, aunque realmente no hay un número límite para los grupos establecidos, se suelen encontrar grupos denominados duetos, tríos, cuartetos, entre otros. Lo que caracteriza el formato de cámara es su contenido, ya que la música que se selecciona para interpretar es de carácter formal y académico. Entre los formatos instrumentales, usualmente encontrados en la música de cámara, abarcan desde los duetos conformados por piano y un instrumento melódico como podrían ser el violín, la viola, el violonchelo, la flauta traversa, clarinete, entre otros; o incluso un dueto puede conformarse por dos instrumentos melódicos. Así sucesivamente se van añadiendo instrumentos sinfónicos y dependiendo del número de integrantes, se denominan tríos o cuartetos.

El diccionario de Oxford Dictionary of Music tiene la siguiente definición para música de cámara:

La música de cámara está destinada a un pequeño ensamble, ya sea para ejecución privada (doméstica) o, si es en presencia de un público, en una sala relativamente pequeña. Esta definición excluye la música para instrumentos solos, ya que un ingrediente esencial de la música de cámara es el placer de tocar en conjunto.²³

Entre los formatos de mayor relevancia para esta investigación se encuentra el dueto para violín y piano. El violín, al igual que los otros instrumentos de cuerda ya mencionados, fue introducido a la cultura andina por los españoles en la época de la conquista.

²² MULLO, Juan. Música patrimonial del Ecuador. Fondo editorial del Ministerio de Cultura. Quito, Ecuador. 2009. p. 47.

²³ LATHAM, Alison. “música de cámara” Diccionario de Oxford de la Música. México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 2008. p. 256.

Violín

Según Botina²⁴ en su tesis “Paisaje Musical Andino” para la Universidad de Nariño; el violín es un instrumento de cuerda frotada (el más pequeño de una familia de cuatro: violín, viola, violonchelo y contrabajo) que tiene cuatro cuerdas. Las cuerdas se afinan por intervalos de quintas: sol², re³, la³, mi⁴. Las partituras de música para violín usan casi siempre la clave de sol, llamada antiguamente “clave de violín”. El violín no posee trastes, a diferencia de la guitarra. Es el más pequeño agudo de la familia de los instrumentos de cuerda clásicos, que incluye la viola, el violonchelo y el contrabajo, los cuales, salvo el contrabajo, son derivados todos de las violas medievales, en especial de la fíbula.

La introducción hacia fines del siglo XVI e inicios del XVII del violín en el ámbito del Cono Sur se debe principalmente a los frailes jesuitas y franciscanos, muchos de ellos nacidos italianos como Doménico Zipoli, cuyo nombre lleva una famosa escuela de música cordobesa.

Los jesuitas introdujeron la enseñanza musical en las reducciones creadas en territorios que hoy pertenecen a la Argentina, Paraguay, Bolivia y el sur de Brasil, en una región poblada en los citados siglos por indígenas entre los cuales prepondera la cultura guaraní. La mayor parte de esas pequeñas ciudades fue destruida con la expulsión de los jesuitas, en 1767 en la colonia española, precedida por una decisión del reino de Portugal. Las misiones jesuíticas de Bolivia son las únicas que se salvaron de la destrucción que sobrevino a la expulsión de los religiosos. Se trata de siete ciudades en la región conocida como Chiquitania donde anualmente se realiza un festival de música barroca.

Piano

En el texto “Estudio del Piano, Aspectos Metodológicos” de Jhany Lara Iser²⁵, la creación de los primeros pianofortes se le acredita al italiano Bartolomeo Crisóforo. Estos pianofortes, como su nombre lo indica, podían realizar los matices de dinámica que, con otros instrumentos de teclado existentes hasta este momento, era imposible realizar. Se trata de un instrumento de cuerdas percutidas por unos martinetes forrados por un fieltro. Dicho mecanismo de martinetes difiere marcadamente del mecanismo de plectros del clavecín: la fuerza con que el martinete percute las cuerdas y el volumen sonoro se encuentran en relación directa con la presión inicial del dedo sobre la tecla. Crisóforo tuvo que vencer algunas dificultades que se presentaban con el mecanismo de martinetes, como,

²⁴ BOTINA, Robert. Paisaje Musical Andino. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Colombia. 2013.

²⁵ ISER, Jhany Lara. (2014). Estudio del piano: Aspectos metodológicos. Barranquilla. Ediciones universidad del norte.

por ejemplo: al martinete golpear la cuerda, si se mantiene pegado a ella, podía apagar el sonido; el rebote del martinete después de golpear la cuerda podía provocar que la volviera a golpear; la fuerza del golpe podía desplazar la cuerda de su punto de apoyo en el puente del piano, lo que produciría un sonido distorsionado y desafinado. A este tipo de situaciones se enfrentaba Crisóforo, a las que le encontró soluciones con el fin de lograr una “perfección” en el instrumento.

El rango de registros del piano fue extendiéndose de las cuatro octavas de Crisóforo a cinco en la época de Mozart y seis hacia finales del siglo XVIII. Para mediados del siglo XIX, no se requerían más de seis octavas y media (Schumann y Chopin); mientras que, en la actualidad, el rango común es de siete octavas y tres notas (88 teclas). Cinco en la época de Mozart y seis hacia finales del siglo XVIII. Para mediados del siglo XIX, no se requerían más de seis octavas y media (Schumann y Chopin); mientras que, en la actualidad, el rango común es de siete octavas y tres notas (88 teclas).

6.3 Composición musical

La composición musical es el acto de crear la música. Es combinar los diferentes elementos musicales y darle vida a un lenguaje sonoro armonioso donde el compositor expresa ideas mediante el uso de los sonidos. En el trabajo *La composición musical, de la universidad al aula* presentado por Carmen Fernández y Julio Schinca, se encuentra que:

El hecho compositivo supone la integración de múltiples conocimientos musicales presentes en la praxis artística: el diseño, la experimentación y la selección de sonoridades; la elaboración de estrategias compositivas; la aplicación de recursos; la toma de decisiones temporales, espaciales y formales —por mencionar solo algunos— son todos conocimientos que interactúan holísticamente al momento de componer.²⁶

Es de esta forma necesario pasar por cada etapa a la hora de componer, donde el estudio de la composición supone el uso de lenguajes con los que se describan y analicen las creaciones sonoras y así, explicar lo que se escucha, y es por medio de la escucha y el análisis de las obras que se llega a comprender los procesos para la composición en general. Además de todo, Fernández y Schinca explican algunas formas de llegar a la acción de componer como se expone a continuación: “Para componer hay que decidir sobre el material, el cual nos permite configurar la obra. En el recorrido didáctico de la materia, el punto de partida que establecimos es el estudio de las diferentes problemáticas que ofrecen los materiales”.²⁷

²⁶ FERNANDEZ, Carmen y SCHINCA, Julio. *La composición musical, de la universidad al aula*. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. 2017. p.5.

²⁷FERNANDEZ, Carmen y SCHINCA, Julio. *La composición musical, de la universidad al aula*. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. 2017. p.5.

Al hablar de material, se refiere al uso de referencias externas que tengan relación con lo que se desea componer y definir el punto de partida. Es, en resumen, como lo mencionan en su trabajo, mantener un diálogo entre el material a estudiar y el compositor, que exige que se piense en los procedimientos compositivos y operaciones formales al que puede someterse el material, para llegar a una interpretación en la cual se pueda trabajar en función de la música que se desea.

6.3.1 Características musicales de las composiciones

Se inicia una obra musical seleccionando el ritmo que se va a emplear, para eso se necesita una investigación sobre las características musicales que aportan la autenticidad de cada uno de los géneros musicales, entre las características principales se definirá, compás, armonía, motivo, frases y períodos, forma musical.

Compás: cada ritmo musical latinoamericano seleccionado se ejecuta en un compás específico, según Roca y Molina “El compás es la base regular de la estructura rítmica de una pieza o de un fragmento según la alternancia de tiempos fuertes y débiles”²⁸, esta característica hace que sea posible diferenciar entre los diferentes ritmos andinos.

Armonía: en la música andina se creó una mixtura armónica puesto que según Guerrero. P “La música indígena no se armonizaba en el sentido europeo, pero es seguro que haya tenido tratamientos armónicos propios”²⁹ además, menciona que al armonizarse con la escala tonal en la escala pentatónica se encuentra una mixtura o unión entre dos lenguajes armónicos el pentatónico y el tonal, la armonía en el mayor de los casos es ejecutada por instrumentos acompañantes y se realiza por medio de acordes puede ser que aparezca con el cifrado americano encima del pentagrama o que está implícito en la partitura por medio de sonidos que se ejecutan simultáneamente y forman parte del acorde.

Motivo: en la música un motivo musical se considera como “unidad temática breve con significado musical y con una configuración propia que lo hace fácilmente reconocible”³⁰, así es definido por Devesa en fundamentos de composición, donde además dice que estos motivos generalmente son de una duración corta y aparecen en varios lugares durante las obras musicales, los motivos también se pueden ir desarrollando durante la obra dando paso a nuevas frases o periodos musicales.

²⁸ ROCA, Daniel y MOLINA, Emilio. (2016). Vademécum Musical. Enclave Creativa Ediciones S.L. 2016. p. 24

²⁹GUERRERO, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Puyen & Sons / Conmusica. Ecuador, Quito. 2002.

³⁰DEVESA, Manuel. Fundamentos de Composición. Valencia: RIVERA EDITORES. 2007.

Periodo y Frase: en música el periodo y las frases se componen por uno o varios motivos los cuales según Schönberg. “Giran en torno a una tónica y tiene un final definido”³¹, los periodos cuentan de una cierta número de compases que por lo general son 8 o múltiples de este número , cabe resaltar la diferencia entre periodo y frase, el periodo se encuentra conformado por fragmentos iguales (antecedente y consecuente) que complementan entre sí, mientras que la frase según Devesa tiene en su consecuente un ritmo armónico más acelerado en relación con el antecedente y además en la frase no existe una necesidad de contrastar el consecuente con el antecedente (pregunta-respuesta) lo que sí sucede generalmente con los periodos.

Forma musical: la forma musical hace referencia a la forma como una obra musical es organizada, entre los elementos que la integran, como lo menciona Schönberg la forma se refiere “al número de partes o su extensión como: binaria, ternaria, rondó, y forma sonata”³², la forma musical es determinada por el estilo o el ritmo que se usa para componer, en música andina latinoamericana las formas más utilizadas son las bipartitas y las ternarias.

³¹DEVESA, Manuel. Fundamentos de Composición. Valencia: RIVERA EDITORES. 2007.

³²DEVESA, Manuel. Fundamentos de Composición. Valencia: RIVERA EDITORES. 2007.

7. METODOLOGÍA

Este proyecto se inscribe en la investigación cualitativa de tipo creativo y descriptivo ya que como estudio caracteriza valores, interpretaciones, y la cultura de la música andina para llegar a la comprensión del problema de estudio, es decir, cómo llevarla a un formato no convencional. También se enmarca en un proceso de composición para formato no convencional en la que sus participantes de manera bilateral no sólo construyen sentidos individuales y colectivos relacionados con la educación y la música, sino, además, contextos compartidos que favorecen sus propias transformaciones a través de un círculo hermenéutico de continua evaluación, enriquecimiento y resignificación de las realidades que enfrentan.

El procedimiento por el cual se realizará el proyecto consta de las siguientes fases:

Fase 1. Hacer una búsqueda de los principales repositorios de las universidades de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú sobre música andina latinoamericana en formato instrumental académico. De esta fase hacen parte la siguiente actividad:

Actividad 1. Describir el contenido de los resultados arrojados por los diferentes repositorios.

Fase 2. Realizar un listado del material musical de referencia sobre otros autores, investigaciones y partituras, que se utilizaron para la creación de las obras compuestas. De esta fase hacen parte la siguiente actividad:

Actividad 1. Descripción y selección de los elementos musicales hallados sobre material musical.

Fase 3. Descripción del proceso creativo de las 3 composiciones musicales. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

Actividad 1. Describir el proceso de creación a partir del uso de diarios de campo y conclusiones de cómo fue la creación de las obras.

Actividad 2. Análisis estructural melódico y armónico de cada una de las obras musicales.

7.1 MATERIALES

Los materiales que se usaron para la recolección de datos en la investigación fueron el análisis de partituras, referencias de audio y video, observaciones, escritos acerca de los géneros a tratar en la composición; serán expuestos en el punto 6 del desarrollo del proyecto.

8. DESARROLLO DEL PROYECTO

8.1 Búsqueda de los principales repositorios de universidades de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú sobre música andina latinoamericana en formato instrumental académico.

Con el fin de establecer la importancia de crear material de música andina latinoamericana para violín y piano, se realizó una búsqueda en los diferentes repositorios de bibliotecas de las universidades de Colombia y las principales de los países Ecuador, Bolivia y Perú, donde ciertamente no se hallaron resultados específicos para esta investigación, por lo que se hizo entonces una recopilación de trabajos de grado cercanos a dicho tema y una pequeña reseña de estos.

8.1.1 Primero se abordarán las Universidades de Colombia:

Universidad de Nariño, donde se encontraron numerosos trabajos sobre música andina, aunque en su mayoría sobre composiciones en el formato tradicional andino o como contexto histórico de la cultura, por ejemplo, el trabajo titulado Paisaje Musical Andino, hecho por Robert Wilson Botina³³ que trata sobre el recital de una obra conformada por piezas elaboradas dentro del género de la música tradicional Andina, estas piezas hacen uso del formato instrumental andino: quena, zampoñas, charango, guitarra, bombo, también se incluye el bajo eléctrico, el violín, el violonchelo e instrumentos de percusión como el redoblante, y el platillo; además en este trabajo se puede encontrar un análisis de las piezas musicales a presentar.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, uno de los trabajos que más se asemeja a un formato instrumental no convencional es el trabajo de maestría presentado por Santiago Felipe Villota³⁴ Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas, donde esta última vendría siendo una orquesta no convencional dentro del formato andino. Según el autor:

Este trabajo tiene la oportunidad de entrelazar dos importantes prácticas musicales, la tradición empírica y popular propia de las músicas andinas Latinoamericanas y la extraída de la formación académica, partiendo del lenguaje de notación musical como elemento fundamental. Se busca entonces unir estas dos tradiciones

³³BOTINA, Robert. Paisaje Musical Andino. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Colombia. 2013.

³⁴VILLOTA, Santiago. Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. 2018.

respetando los elementos vivos de cada una, complementándose así la una de la otra³⁵.

Lo anterior es de mucha importancia debido a que contribuye a lo que se quiere en el presente trabajo al buscar aportar a la música tradicional y folklórica por medio de composiciones en otros formatos diferentes.

Universidad Tecnológica de Pereira, Folklore a la cámara: Descripción del Proceso de Adaptación de una Obra Andina Colombiana para Coro de Flautas Traversas en Do, es el trabajo escrito por Alexandra Rivera Zuluaga³⁶, donde se encuentran pasos detallados de cómo llevar a cabo el proceso de adaptación de la música andina a un formato no convencional, algo muy valioso para tener en cuenta en los aspectos de calidad sonora, re armonización y conceptos básicos para llevar a cabo la propia experiencia de llevar la música andina a otros formatos. Rivera en su investigación, resalta la preocupación sobre la carencia de repertorio andino colombiano para coro de flautas traversas, y este sentido, realiza un análisis a nivel armónico, rítmico, melódico y formal para seguidamente realizar la creación de una versión de música andina para coro de flautas.

En el resto de las universidades como lo son por ejemplo la Universidad de EAFIT, la Universidad del Valle, la Universidad Nacional de Colombia; no se encontraron trabajos relacionados con la composición de ritmos andinos latinoamericanos en formatos instrumentales académicos.

8.1.2 A continuación se muestran las principales universidades de los países mencionados anteriormente en donde se encontraron resultados similares.

Universidad de las Américas en Ecuador, donde se encuentran principalmente tres trabajos relacionados con la música andina latinoamericana. El primero tiene por título: Composición de una obra de tres partes en base al análisis del Yaraví instrumental “tristes alegrías” del compositor ecuatoriano Corsino Duran Carrión, trabajo realizado por Santiago Tufik Mahauad Wittmer.³⁷ El segundo trabajo es Desde el más allá. - Composición de cuatro obras expuestas en un formato de bajo, batería, piano y quena. Basados en el análisis formal y estilístico del Yaraví ecuatoriano en los temas: Pobre barquilla mía, No me olvides y Puñales interpretados por el dúo Benítez y Valencia, trabajo realizado por Ismael Alejandro

³⁵VILLOTA, Santiago. Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. 2018. p. 1.

³⁶ RIVERA, Alexandra. Folklore a la cámara: descripción del proceso de adaptación de una obra andina colombiana para coro de flautas traversas en do. Universidad Tecnológica De Pereira. Pereira, Colombia. 2017.

³⁷ MAHAUAD, Santiago. Composición de una obra de tres partes en base al análisis del yaraví instrumental “tristes alegrías” del compositor ecuatoriano Corsino Duran Carrión. Universidad de las Américas. Ecuador. 2019

Montesdeoca Morales; y por último el trabajo titulado Sonidos incaicos: análisis formal de un repertorio que incluye tres Huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas escrito por Elena Daniela Aguirre Aguilar³⁸.

Universidad de Cuenca en Ecuador, donde se encuentran también tres trabajos de los más relacionados al tema mencionado. El primer trabajo de maestría realizado por Jorge Alfredo Ortega Barros, titulado: Concierto de arreglos inéditos de sanjuanitos ecuatorianos³⁹; el segundo trabajo titulado: Creación de una suite sinfónica con los géneros de la Música Popular más representativos del Ecuador y su desarrollo estético basado en las concepciones compositivas contemporáneas, realizado por Edison Javier Talavera Sosa⁴⁰, y por último el trabajo de Franklin Leonardo Oña Vega titulado: Composición de cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales: Yaraví, Yumbo, Danzante y San Juanito e interpretación en concierto.

Pontificia Universidad Católica del Perú, donde no se hace referencia como tal de un trabajo de grado sino del libro titulado: Sonidos Andinos una antología de la música campesina, realizado como una compilación de varios autores por Raúl R. Romero.

Este libro presenta una introducción general al mundo sonoro de los Andes peruanos, y una antología de grabaciones de campo obtenidas en vivo, en sus propios contextos y localidades originales, incluidas en dos discos compactos que acompañan a esta publicación. Entre ellas se encuentran grabaciones históricas realizadas por José María Arguedas, Josafat Roel Pineda, Rosa Alarco y Enrique Cuentas Ormachea, y registros más recientes obtenidos por otros importantes investigadores⁴¹.

Este libro es de gran importancia ya que recoge dentro la historia musical del folklore peruano que se obtiene de grandes autores, además. Destacado trabajo que realiza el director ejecutivo del centro de etnomusicología andina.

La última referencia es una de las más valiosas para la realización de la presente investigación, es el trabajo que lleva por título "Mundo Azul: Piano Popular del

³⁸AGUIRRE, Elena. Sonidos incaicos: análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas. Universidad de las Américas. Ecuador. 2018.

³⁹ ORTEGA, Jorge. Concierto de arreglos inéditos de sanjuanitos ecuatorianos. Universidad de Cuenca. Ecuador. 2016.

⁴⁰ TALAVERA, Edison. Creación de una suite sinfónica con los géneros de la Música Popular más representativos del Ecuador y su desarrollo estético basado en las concepciones compositivas contemporáneas. Universidad de Cuenca. Ecuador. 2012.

⁴¹ ROMERO, Raúl. Sonidos Andinos una antología de la música campesina. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú. 2002.

Perú⁴², producido en homenaje a Doris Gibson Parra, fundadora de la revista Caretas, es un disco contiene una muestra de piezas populares andinas y costeñas recopiladas por Claudio Rebagliati, Flor Canelo, los hermanos García Zárate y Kike Pinto abarcando más de 150 años de historia musical peruana. Los temas son interpretados por la pianista Flor Canelo en el piano de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Producido por Caretas y la fundación Caminos del Inca, Inc.

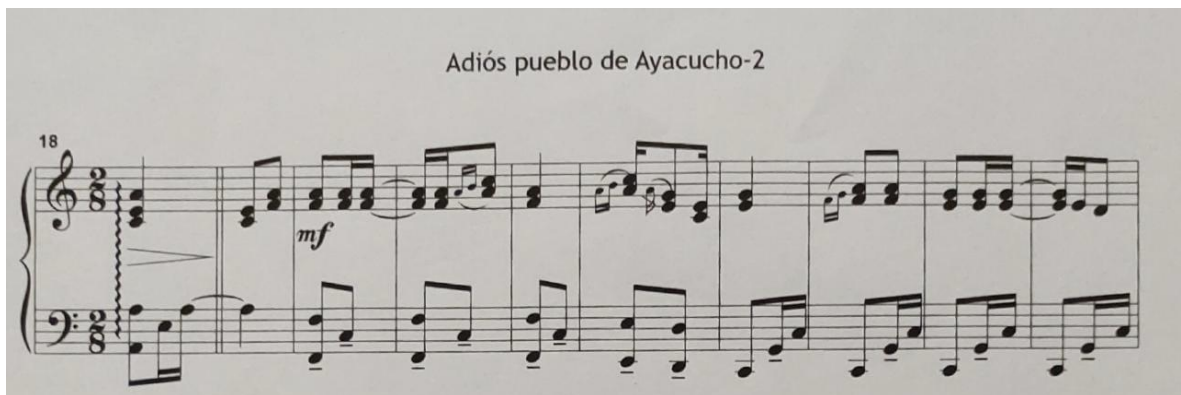
8.2 Descripción del Material Musical

Durante la recolección de información se buscaron gran variedad de ritmos, motivos melódicos y armónicos de la música andina suramericana de los cuales se tomaron como referencia y de este modo por cumplir con ciertos parámetros, puesto que son géneros son muy populares y son ejecutados muy frecuentemente por los grupos y artistas de esta música.

8.2.1. Elementos usados para la primera composición Kuskay:

Huayno - Yaraví:

Ritmos encontrados en las obras Adiós Pueblo de Ayacucho (Huayno) y Pajarillo (Yaraví) del Álbum Mundo Azul Piano Popular obra de flor canelo en su trabajo de adaptación de música andina de Perú para piano.



(Figura 1)

La anterior es una foto tomada de la segunda página de la obra presentada por Flor Canelo en ritmo de Huayno y es en el bajo donde está presente el ritmo principal ya mencionado. En el tercer compás en la parte del bajo, se puede observar cómo se octava la fundamental del acorde simultáneamente para darle más peso en cuanto a sonoridad en el primer tiempo del compás, diferente del segundo tiempo ya que

⁴²CANELO, Flor. Mundo Azul: Piano Popular del Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2010. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HRCEcEafPDK&ab_channel=Bastian

es menos marcado porque poner solo una nota sin duplicar octava y utiliza la quinta del acorde para dar la sensación de que se resuelve remarcando la tonalidad.

Luego en el séptimo compás pasa a la figura conocida como galopa (una corchea y dos semicorcheas), es este patrón rítmico el que caracteriza el Huayno y vendría representando el papel del bombo y la guitarra, así lo explica un tutorial de Huayno para piano, una de las docentes⁴³ de la página web Educ.Ar⁴⁴ de Argentina, ella propone además que este patrón rítmico puede tener una variación donde la galopa se convierte en cuatro semicorcheas, pero siempre manteniendo el acento en la primera semicorchea para no perder la dinámica del atresillado que hace la guitarra y el bombo, el acento mencionado es más como una forma de alargar el tiempo en la primera corchea para que siga siendo similar al efecto que tiene la galopa. Este último recurso será usado posteriormente para la introducción de la primera obra.

En las composiciones de César Augusto Ruiz Chulan⁴⁵ se encuentra el siguiente patrón melódico-rítmico al final de la frase de Huayno y el cual es muy autóctono a dicho género musical, es en general muy usado en el ritmo de Huayno para algunos finales de frases ya que remarcan la tonalidad debido a las alteraciones propias de la dominante que resuelven a la tónica.



(Figura 2) Final de frase del Huayno.

El ritmo de Yaraví se obtuvo de los fragmentos a continuación extraídos de la canción Pajarillo, donde se encuentran dos variaciones del ritmo que posteriormente se adaptaran a la tonalidad de la obra a componer.

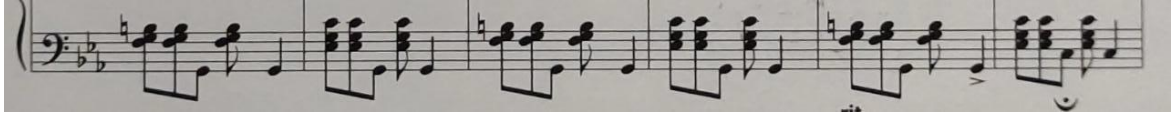
(Figura 3)

⁴³FALÚ, Juan. Cajita de Música Argentina. Como tocar huayno en piano. 2016. Recuperado de: <https://youtu.be/BI3n4Z30NmM>

⁴⁴FALÚ, Juan. Cajita de Música Argentina. 2012. Recuperado de: <https://www.educ.ar/recursos/108972/cajita-de-musica-argentina>

⁴⁵RUIZ, Cesar Augusto. 7 introducciones de Huayno en La menor. 2020. Recuperado de: <https://youtu.be/68M5NPCFZc8>

Ritmo de yaraví



(Figura 4)

Variación 1

Yaraví aparece como un ritmo relativamente sencillo, ya que en la adaptación de la primera imagen propone los bajos en la mano izquierda duplicando octavas con la fundamental del acorde y en la mano derecha hace acorde en primera inversión con tercera duplicada. La segunda imagen “variación 1” es el mismo ritmo de la primera imagen, pero tocando en el piano solo con la mano izquierda, esto para poder hacer melodías con la mano derecha. En consecuencia, se modifica el uso marcado de la nota fundamental del acorde y las octavas, que pasa a hacer cuatro corcheas y una negra donde las primeras dos corcheas son acordes de tres notas, la tercera corchea es la fundamental tocada una octava por debajo, la cuarta corchea hace de nuevo el acorde y por último la negra que vuelve a fundamental.

Este cambio en la dinámica de acorde y fundamental, hace que se altere la sonoridad con respecto a la de la primera imagen y así permitiendo que haya dinamismo en el sonido lo que es bueno pues este ritmo no contiene por lo visto más variaciones durante toda la obra presentada por Flor Canelo.

Según la información encontrada acerca del Yaraví, sugiere que este género musical tiene como característica principal sus melancólicas letras, es por esta razón que la melodía de esta sección está inspirada en el poema de Mariano Melgar titulado “Yaraví II”⁴⁶ buscando que el carácter triste de sus versos está impreso aquí y además pudieran ser cantados si se desea.

San Juanito: recopilado de videos tutoriales de Mariano Llanos Herrera⁴⁷ donde enseña el ritmo de San Juanito para guitarra.

⁴⁶MELGAR, Mariano. “Por Más que Quiero” Poema Yaraví II. 2021. Recuperado de: <https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=Yarav%C3%AD%20II&iden=7168>

⁴⁷LLANOS, Mariano. Método audiovisual del Curso de guitarra. 2013. Recuperado de: <https://youtu.be/FD4A9GpwHf0>.

8.2.2 Elementos usados para la segunda composición Figue:

Son sureño:

PASTO MI CIUDAD
Son Sureño

JAVIER FAJARDO CH

Am G F G Am Dm Dm7 E7

Co - mo/u -
Sem - bra -
Son - tus
No - ble

(Figura 5)

Recopilado del artículo que tiene como título “El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense”⁴⁸ escrito por Lydia Tobo y José Bastidas para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

La anterior es una imagen tomada del mismo artículo donde más adelante se explica que la rítmica usada en el piano es denominada son sureño, género nariñense que se asemeja al Bambuco, pero es diferente del Bambuco Sureño. Sobre la sección del piano estará basado el ritmo de la segunda composición.

8.2.3 Elementos usados para la tercera composición Quinina:

San Juanito:

Toda la composición tuvo como referencia diferentes canciones de este género, una que se destaca es la de Inti Illimani llamada San Juanito⁴⁹ y las variaciones rítmicas en cada línea de instrumentos; bombo, bajo guitarra y charango, también se tomó como referencia la composición Núca Llacta de Alfonso Cachiguango⁵⁰, el cual es uno de los más representativos de la cultura andina, de esta partitura se tomaron en cuenta elementos musicales tales como el ritmo, la escala pentatónica, y algunos

⁴⁸TOBO, Lydia y BASTIDAS, José. El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia. 2015.

⁴⁹Inti Illimani. San Juanito. Canto de Pueblos Andinos vol II. 1976. Recuperado de: <https://youtu.be/1j6Wj7r914E>.

⁵⁰NAVARRETE, Jonatan Jair. Adaptación de los Ritmos de Música Andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al Set de Batería. Universidad de Cundinamarca. Colombia. 2019. p. 23.

elementos estructurales puesto que Ñuca Llacta consta de 3 partes que se repiten dos veces cada una.

Ñuca Llacta

San Juanito

Alfonso Cachiguango / Director Ñanda Mañachi

The musical score is for a Pan Flute part in 2/4 time. It consists of four staves of music. Above the first staff, the notes are labeled with letters: E A C, AA EA C, A EA C, AA EA C, A EA C, AA EA C, A EA C. Above the second staff, the notes are labeled: AA EA C, A AC E, EG ED B, B BDD, DE DC A, A AC E, EG EG D, B BDD. Above the third staff, the notes are labeled: DE DC A, A AC E, EG ED B, B BDD, DE DC A, A AC E, EG EG D, B BDD. Above the fourth staff, the notes are labeled: DE DC A, A EA C, A EA C, AA EA C, A EA C, AA EA C, A EA C, AA EA C. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

(Figura 6)

8.3 ANÁLISIS DEL DESARROLLO DEL PROYECTO

8.3.1 Acto Creativo

8.3.1 Análisis obra 1 Composición ritmos andinos Kuskay

Descripción general de la obra

La primera obra compuesta tiene por nombre Kuskay, palabra que significa “mañana” en lengua Páez. Fue inspirada en el trabajo de adaptación de música andina en el piano de la maestra peruana Flor Canelo que hizo un álbum en homenaje a Doris Gibson.

Esta obra se creó como un viaje por diferentes lugares de América del Sur, está inspirada en 4 ritmos representativos de la música andina suramericana como lo son el Huayno, Son Sureño el Yaraví y el San Juanito. Tiene una estructura libre donde se busca un balance entre estados anímicos diferentes para los cuales se emplearon cambios de tempo, motivos melódicos y tonalidades que cambian de ritmo, procurando así desarrollar una sonoridad andina que sea reconocida pero además que incluya nuevas y diferentes temáticas que van ligadas al carácter de la obra. Se utilizan las variantes del ritmo de Huayno para conectar entre los diferentes elementos temáticos.

Análisis formal

La obra empieza con una introducción arpegiada de 9 compases en ritmo de Huayno lento en tonalidad de Am, el violín posee la melodía y el piano acompaña asimilando la textura armónica del arpegio del charango.

Posterior a la introducción aparece el allegro de 33 compases en ritmo de Yaraví, un ritmo proveniente del legado del imperio inca en los pueblos del Perú. En Perú se dieron dos tipos de Yaraví, el indígena y el señorial, el segundo hacía énfasis en letras de desamor derivados de cantos renacentistas, diferente del primero que era más libre en su temática y mostraba relieves de climas en acordes mayores. Esta parte de la obra empieza en tonalidad de E mayor que es la dominante de A menor y después de 8 compases modula de nuevo a A menor donde se desarrollan nuevos elementos temáticos en cuanto a motivos melódicos y contra cantos por parte del piano quien poco a poco se conduce hacia al ritmo de Huayno.

La obra continua con un andante de 88 compases que viene a ser un Huayno más rápido a 2/8, se muestra ligeramente transformado al ritmo de sanjuanito un ritmo muy característico del ecuador y que en zonas del departamento de Nariño tuvo un gran impacto y desarrollo.

Tabla 1.

Métrica	4/4 3/4 2/8 2/4
Tonalidad	Am
Forma	<p>Cuatro secciones: Lento (9 compases) Allegro (33 compases) Andante (88 compases) Allegro (29 compases) Asimétrica en cuanto al número de compases de cada parte</p>
Melodía	<p>Lento: frases construidas a partir de grados conjuntos y terceras haciendo uso de la escala Am pentatónica, en esta sección se encuentran dos melodías independientes una ejecutada por el violín y la otra por la mano derecha del piano. Ambas melodías se construyen sobre la escala pentatónica de A menor.</p> <p>Motivos destacados en el compás 5, 6 y 7 en la sección del violín, en el compás 9 modula.</p> <p>En los compases 8 y 9 la melodía pasa brevemente al piano para después modular a otra tonalidad.</p>  <p>(Figura 7)</p>

Allegro: frases construidas a partir de grados conjuntos y terceras haciendo uso de la escala E pentatónica, desde el compás 10 hasta el 18, luego cambia la armadura donde regresa a la escala Am pentatónica que sería el desarrollo de la parte mayor anterior.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 3/4 time, marked 'Allegro'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Violin part features melodic lines with eighth and quarter notes, while the Piano part provides harmonic support with chords and a steady eighth-note bass line. At the end of the second system (measure 18), the key signature changes to two sharps (F#, C#).

(Figura 8)

Andante: frases construidas a partir de grados conjuntos y terceras haciendo uso de la escala Am pentatónica.

La primera parte del andante se encuentra conformada por frases de 8 compases cada una en ritmo de Huayno cabe resaltar el final de esta sección primera del Huayno en el compás 74 el uso de las alteraciones de la escala menor melódica la cual suele ser un elemento muy presente y característico de las melodías en el Huayno.

42 **Andante**

52

64

(Figura 9)

La segunda parte del andante va desde el compás 76, consta de 5 frases cada una de 4 cuatro compases de duración y funciona como puente para la parte final del andante, además también en este final de la segunda parte del Huayno el motivo con las alteraciones de la escala menor melódica en el compás 98.

76

Vln.

Pno.

88

Vln.

Pno.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system starts at measure 76. The Violin part (Vln.) is in a treble clef with a 2/8 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part (Pno.) is in a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/8 time signature, providing harmonic support with chords and eighth-note patterns. The second system starts at measure 88 and continues the same instrumental parts.

(Figura 10)

La parte final del andante va desde el compás 100 hasta el compás 130 y consta de 4 frases de 4 compases cada una.

100

Vln.

Pno.

109

Vln.

Pno.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system starts at measure 100. The Violin part (Vln.) is in a treble clef with a 2/8 time signature, showing a melodic line. The Piano part (Pno.) is in a grand staff with a 2/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second system starts at measure 109 and continues the same instrumental parts.

118

Vln.

Pno.

125

Vln.

Pno.

(Figura 11)

Allegro: frases construidas a partir de grados conjuntos y terceras haciendo uso de la escala Am pentatónica. Es la sección más corta de la obra y en la primera parte (desde el compás 131 hasta el 146) se expone el que es el tema principal del allegro y después tiene un pequeño desarrollo (desde el compás 147).

131 **Allegro**

Vln.


Pno.


137

Vln.

Pno.

	 <p>(Figura 12)</p>
--	--

Armonía	<p>Lento: acordes arpegiados que pasan por tónica, tercer grado y séptimo grado. A partir del compás 9 modula a E por medio del acorde B7, dominante de la nueva tonalidad.</p>  <p>(Figura 13)</p>
---------	--

	<p>Allegro: la primera parte en E se compone de acordes que pasan por tónica, sexto grado y dominante. en el compás 19 utiliza tónica (E) como dominante de Am para continuar en esa tonalidad el resto del allegro con acordes que pasan por tónica, sexto grado, séptimo grado y dominante.</p>  <p>(Figura 14)</p>
--	--

	<p>Adagio: acordes de Am que pasan por tónica, tercer grado (relativo mayor) y dominante.</p> <p>Allegro: acordes de Am que en la primera parte pasan por tónica, sexto grado y séptimo grado. En el primer compás (131) la armonía empieza con acorde de C con bajo en A, que podría tomarse como primer grado en tonalidad de C mayor ya que después pareciera</p>
--	--

que la dominante es G, pero siempre después de esa tensión se remarca la nota A en la melodía y el bajo como también en el compás 134, es por eso que la tonalidad principal es Am.

131 **Allegro**

(Figura 15)

En la segunda parte se destaca el uso de la dominante en la armonía para reemplazar el séptimo grado.

Ritmo

Lento: ritmo de Huayno que hace arpeggio durante toda la sección.

(Figura 16)

Allegro: ritmo de Yaraví.

(Figura 17)

Variación 1:

(Figura 18)

Andante: ritmo completo de Huayno.



(Figura 19)

Variación 1:



(Figura 20)

Allegro: ritmo de San Juanito.



(Figura 21)

8.3.2 Análisis Fique Son Sureño:

Descripción general de la obra

La obra está compuesta en 6/8 en tonalidad de Am con ritmo de Son Sureño el cual es un ritmo muy destacado e importante del folclor colombiano, un ritmo de carácter festivo, alegre que es muy ejecutado en las fiestas. Su nombre en lengua muisca significa cabuya la cual es un material que es utilizado por los indígenas del sur para para la fabricación de alpargatas, redes y otros productos cotidianos. La composición es de carácter festivo y presenta una tonalización a la dominante de la tonalidad inicial, también presenta dos contrastes de carácter entre las diferentes partes de la composición. Esta obra estructuralmente es tripartita.

Reflexiones

La reflexión más importante que nos deja la composición de esa obra, es la perseverancia puesto que se modifica una y otra vez la partitura en pro de nutrirla de nuevos elementos armónicos, y formales que le dieran más cercanía al folclor de este tipo de género musical tan importante como lo es el Son Sureño, también se destaca entre la reflexión el trabajo en equipo para organizar y aportar diferentes ideas y propuestas para crear una versión que contuviera los elementos apropiados que estábamos buscando al componer en este ritmo.

Tabla 2

Métrica	6/8
Tonalidad	A menor
Forma	Introducción: (desde el compás 1 hasta el 23) Parte A: (desde el compás 24 hasta el 51) Parte B: (desde el compás 52 hasta el 71) Recapitulación parte A: (desde el compás 80 hasta el 105)

Melodía

Introducción: en la primera parte de esta composición se encuentra conformado de frases de 4 compases cada una, las cuales conforman un periodo de 8 compases y su respectivo puente hacia la parte A, en esta sección se emplearon la escala pentatónica de la menor y se usa la nota b como una nota de paso.



(Figura 22)

Posteriormente se encuentra un nuevo material motivico rítmico y melódico el cual se realiza junto con el acompañamiento en el piano en donde se resalta las células rítmica corchea negra, la cual es un motivo rítmico muy usado en el género de son sureño en el compás 15 de esta parte podemos hallar un desarrollo del motivo principal de la la introducción el cual es ejecutado por el piano y sirve para conectar con la melodía del violín en el compás 16.



(Figura 23)

En el compás 16 encontramos dos melodías una por parte del violín y la otra por parte de la mano derecha en el piano. Desde el compás 15 se inicia con la primera semifrase de esta última parte de la introducción, un elemento motivico importante en toda la obra es un cromatismo que se analiza como una nota de paso y ocurre con cierto grado de frecuencia en la voz del piano en el piano en donde se evidencia las notas A- Ab-G como nota de paso que se venía presentado en el bajo anteriormente, ahora aparece en la melodía con la nota E, este elemento motivico es tomado de un son sureño el Tambo del compositor Javier Farjardo Ch. en el compás 19.



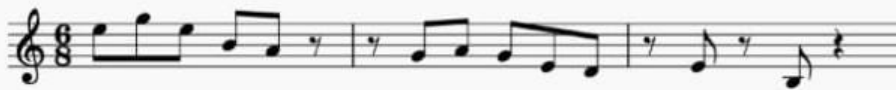


(Figura 24)

En el compás 20 encontramos la segunda semifrase correspondiente al nuevo motivo expuesto con el cual se concluye la introducción y se da paso a la parte A de la obra, en esta sección sigue prevaleciendo la mano derecha del piano como una melodía acompañamiento del violín.



(figura 25-violín)



(Figura 26-piano mano derecha)

Parte A: durante toda esta sección de la obra la melodía es ejecutada por el violín y está construida con semifrases de 4 compases en donde se emplea el uso de la escala pentatónica de E menor.



(Figura 27)

Cabe resaltar que en compás 42 al compás 51 se presenta otro periodo de dos semifrases de 4 compases.



(Figura 28)



(Figura 29-contramelodía del piano)

Parte B: esta sección inicia desde el compás 52 hasta el compás 71, el violín se realiza contra melodía o acompañamiento, esta parte se diferencia de la parte A, en su carácter puesto que la parte B es más tranquila.



(Figura 30)

El violín desde el compás 56 realiza una contra melodía en un registro grave de dicho instrumento, mientras que la melodía principal la encontramos en la mano izquierda en el piano la cual está conformada por la escala pentatónica de Em.



(Figura 31 Violín contra melodía)



(Figura 32 Melodía principal en el piano)

Recapitulación parte A: desde el compás 72 hasta el compás 103 el violín lleva la melodía principal. La estructura de los periodos es cuadrada con frases 4 compases. La melodía se basa en la escala de Pentatónica de Am usando la nota B como nota de paso.

The image shows a musical score for violin in 6/8 time, spanning measures 72 to 104. The score is divided into five systems. The first system (measures 72-75) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second system (measures 76-86) continues the melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4. The third system (measures 87-94) features sixteenth-note runs and quarter notes. The fourth system (measures 95-103) shows a change in rhythm with quarter and eighth notes, and a final quarter rest. The fifth system (measures 104) ends with a double bar line and a repeat sign.

(Figura 33)

Armonía

Introducción: esta sección abarca desde el compás hasta el 23. Los primeros 6 compases están en el acorde de la menor o función tónica en el compás 7 encontramos la dominante 7, y las frases abarcan de a 4 compases.

The musical score for the piano introduction is written in 8/8 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The chord 'Am' is indicated above the first measure. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The chord 'E7' is indicated above measure 7, and 'Am' is indicated above measure 8. Measure numbers 10 and 5 are marked at the beginning of the first and second systems, respectively.

(Figura 34)

En la segunda parte de la introducción la cual se caracteriza por tener nuevos elementos melódicos y armónicos como el acorde de B disminuido en el compás 15, y se puede encontrar una melodía que da paso a la parte A de la composición.

The musical score for the second part of the introduction involves violin and piano. It is written in 8/8 time. The first system (measures 9-12) shows the violin part with rests and the piano accompaniment. The chords 'Am', 'Bdis', 'Am', and 'Em' are indicated above the piano staff. The second system (measures 13-16) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment. The chord 'Em' is indicated above measure 13. Measure numbers 9 and 16 are marked at the beginning of the first and second systems, respectively.

(Figura 35)

Parte A: esta sección abarca desde el compás 24 en la cual se tonicalinza en E menor, está muy presente las células rítmicas del son sureño y algunas variaciones de la misma, en el compás 44 por ejemplo encontramos una textura de acordes ascendentes en la tónica que posteriormente dan paso a una variación del ritmo.

(Figura 36)

Parte B: la textura de los acordes está en arpeggios a cargo de la mano derecha en el piano desde el compás 56 al 71.



Musical score for Part B, measures 56 to 71. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 6/8. The melody consists of eighth notes. Chord changes are indicated above the staff: Em (56), C (57), Am (58), B7 (62), Em (63), C (64), Am (68), and B7 (69).

(Figura 37)

Recapitulación parte A: cabe resaltar la síncopa que encontramos en el último pulso de cada compás en la mano derecha, las cuales se encuentran en los acordes C, G, B7.

Musical score for Part A recapitulation, measures 76 to 87. The score is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The time signature is 6/8. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a bass line in the bass clef. Chord changes are indicated above the staff: C (80), G (81), B7 (82), C (84), G (85), B7 (86), and Em (87).

(Figura 38)

Ritmo	<p>Ritmo de Son Sureño</p>  <p>(Figura 39)</p> <p>Variación</p>  <p>(Figura 40)</p>
-------	---

8.3.3 Análisis Quinina San Juanito:

Descripción general de la obra


Quinina es una obra compuesta en el género de San Juanito en donde se trasladaron algunos aspectos básicos de instrumentos como el bombo el cual hace fuerte presencia en los graves del piano, los estribillos o ritornelos asemejan las zampoñas y posterior a eso se construye un diálogo entre el piano y el violín asemejando al sicuri que es cuando dos músicos tocan una sola melodía con zampoñas diferente. Es una composición de carácter alegre y festivo al ritmo de Sanjuanito con compás de 2/4. La obra hace notable énfasis en la célula rítmica característica en este género y se presentan variaciones de esta célula rítmica tanto en la línea melódica como en el acompañamiento.

La obra permanece siempre en una misma tonalidad y se hizo bajo la estructura característica de San Juanito la cual incluye introducción estribillo parte A parte B y finalizando en el estribillo, las melodías se crearon a partir de la influencia de obras tradicionales representativas de este género.

Reflexiones

Para la creación de esta obra se repartieron algunas tareas en colaboración en donde se fue seleccionando distintos motivos melódicos, enlaces armónicos que nutrieron la composición aportándole algo de la esencia musical del San Juanito. Se busca imitar instrumentos específicos de la música andina plasmando su protagonismo en algunos momentos relevantes de la obra musical.

Tabla 3

Métrica	2/4
Tonalidad	Pentatónica de Am
Forma	<p>Ritornello: (16 compases)</p> <p>Parte A: (32 compases)</p> <p>Parte B: (46 compases)</p> <p>Puente hacia el ritornello: (8 compases)</p> <p>Ritornello final: (16 compases)</p> <p>Cuadrada en cuanto al número de las frases musicales en sus diferentes secciones.</p>
Melodía	<p>Ritornello: frases construidas a partir de la escala Am pentatónica.</p> <p>Motivos rítmicos melódicos destacados en el compás 1,3 y 4 este ritornello parte desde el compás 1 hasta el compás 16.</p>  <p>(Figura 41)</p>

Puente parte A: el violín desarrolla una melodía en semicorcheas y tresillos para la cual se emplearon grados conjuntos y terceras de la escala Menor pentatónica, esta melodía es de carácter transitorio puesto que conduce la obra hacia su parte A, este puente abarca desde el compás 17 hasta el compás 24.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 2/4 time. The score is divided into two systems, measures 17-20 and 21-24. The Violin part features a melodic line with eighth notes and triplets. The Piano accompaniment consists of chords and a bass line. Chords are labeled as Am, F, E, and Am. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (Measures 17-20):

- Measure 17: Vln. Am, Pno. Am
- Measure 18: Vln. F, Pno. F
- Measure 19: Vln. E (triplet), Pno. E
- Measure 20: Vln. Am, Pno. Am

System 2 (Measures 21-24):

- Measure 21: Vln. Am, Pno. Am
- Measure 22: Vln. Am, Pno. Am
- Measure 23: Vln. E (triplet), Pno. E
- Measure 24: Vln. Am, Pno. Am

(Figura 42)

Parte A: en esta sección se puede encontrar una polifonía entre la melodía del violín y la melodía del piano, la frase melódica que ejecuta el violín y el Piano se desarrolla sobre las notas de la escala menor pentatónica, se hace énfasis en ambas melodías de la la célula rítmica característica del San Juanito.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 25 to 33, and the second system covers measures 34 to 39. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Chords are indicated above the staves: Am, C, Am, C, Am, Am, C, G, Am, Am, Em.

(Figura 43)

Se puede encontrar en el compás 27 que la línea del violín es contraria a la melodía que realiza el piano la cual se considera la melodía principal y se puede notar el uso de esta figura o patrón rítmico en el compás 25, En esta sección se puede apreciar como el piano lleva la melodía principal mientras que el violín hace una segunda que además de complementar tiene su propia dirección y cierto grado de independencia.

En el compás 39 se da un pequeño desarrollo de la melodía que primeramente se presenta en el violín y es expuesta en figuras de semicorcheas y posteriormente es retomada por el piano. La importancia de este fragmento reside en que conduce a la obra hacia un nuevo fragmento popularmente denominado “el alta” por agrupaciones de su música andina y que aquí vendría siendo la parte B.

39 Am Am Em Am Dm

Vln.

Pno.

(Figura 44)

Parte B: la melodía principal en esta sección es conducida por el violín, se emplea el uso de terceras sobre la pentatónica menor y se desarrolla sobre el registro agudo del violín. El piano por el contrario con la mano derecha realiza una contra melodía.

49 Am C

Vln.

Pno.

53 Am E Am

Vln.

Pno.

(Figura 45)

Esta frase melódica tiene una ligera variación al final en su segunda repetición y sirve para conducir la parte B a una parte B1 o desarrollo de esta.

64 Am

Vln.

Pno.

(Figura 46)

Cabe resaltar que al final de cada frase melódica se puede apreciar un corte en la línea del piano por parte de la mano izquierda la cual es una célula importante en el ritmo de San Juanito, normalmente es ejecutada por el bombo durante una frase melódica o al finalizar. Este motivo rítmico-melódico se encuentra en distintas partes de toda la obra y casi siempre es ejecutado por la mano izquierda en el piano usando como referencia los grados de tónica y subdominante.



(Figura 47)

De nuevo se presenta el ritornello de forma simplificada



(Figura 48)

En esta sección se presenta un diálogo de tipo pregunta y respuesta entre la mano derecha del piano y el violín.

(Figura 49)

Después el violín desarrolla un pequeño solo para el cual se emplea la pentatónica y se usa un pequeño cromatismo en las notas de E y D de la respectiva escala, esto solo sirve para dar final a la parte B de la obra, se destaca que se retoma un fragmento ya presentado con anterioridad en la contra melodía del piano. La parte B empieza desde el compás 49 hasta el compás 91.

84

Vln.

Pno.

Em₃ Dm Em Dm Am

(Figura 50)

Puente hacia el ritornello: la melodía en este fragmento es conducida únicamente en el piano puesto que busca un estado apaciguador para conducir al ritornello que inicia la obra. Para esta melodía se emplearon grados conjuntos y saltos de tercera, esta parte va del compás 92 al 99.

92

Vln.

Pno.

Am Dm Em E7 Am

(Figura 51)

Ritornello final: la melodía en esta sección es exactamente igual a como inicia la obra el cual abarca desde el compás 100 al 115.

100

Vln.

Pno.

Am C Am

104

Vln.

Pno.

Am Em Am

(Figura 52)

Armonía

Ritornello: en esta sección se encuentra una progresión armónica que va de tónica, tercer grado y el compás 7 pasa al acorde de quinta menor. En el compás 9 retoma el primer motivo de la primera frase que varía al final, haciendo uso de los acordes tercer grado en el compás 14 y subdominante en el compás 15.

Violín

Piano

Am C Am Am Em

8

Vln.

Pno.

Am Am Am Am C Dm

(Figura 53)

Puente hacia la parte A: indica el compás 17 y realiza una progresión armónica de tónica, sexto grado, dominante. En el compás 22 hace progresión de tónica, dominante y resuelve a la tónica de nuevo.

Figure 54 shows two systems of music. The first system covers measures 17 to 20. The second system covers measures 21 to 24. In both systems, the Violin (Vln.) part is on a single staff, and the Piano (Pno.) part is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Violin part consists of eighth notes and triplets. The Piano part consists of chords and a bass line. Chords are labeled: Am, F, E (with a triplet), and Am.

(Figura 54)

Parte A: esta sección abarca desde el compás 25 hasta el 48, pasa por los acordes de tónica y tercer grado y en el compás 38 hace séptimo grado. A partir del compás 40 hace una progresión de quinto menor, tónica, subdominante, dominante siete y resuelve a tónica.

Figure 55 shows two systems of music. The first system covers measures 25 to 32. The second system covers measures 29 to 36. In both systems, the Violin (Vln.) part is on a single staff, and the Piano (Pno.) part is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Violin part consists of eighth notes. The Piano part consists of chords and a bass line. Chords are labeled: Am, C, and Am.

(Figura 55)

Parte B: empieza en el compás 49 y va hasta el 64 con la progresión de tónica, tercer grado y dominante. A partir del compás 64 pasa por los acordes de tónica, subdominante quinto menor, dominante, y séptimo grado, finalizando la parte b en el compás 91.

(Figura 56)

Puente hacia el ritornello: va desde el compás 92 hasta el 99 con una progresión de tónica, subdominante, quinto menor, dominante con séptima que resuelve a su respectiva tónica.

(Figura 57)

Ritmo

Ritmo de San Juanito



(Figura 58)

Variación



(Figura 59)

Variación 1



(Figura 60)

9. CRONOGRAMA

Por medio de la siguiente tabla se muestra el tiempo que tomó el desarrollo de cada etapa de este trabajo.

Tabla 4

	Actividad	2020										2021					
		F e b	M a r z	A b r i	M a y	J u n	J u l	A g o	S e p t	O c t	N o v	F e b	M a r z	A b r i	M a y	J u n	J u l
1	Inicio y desarrollo de la investigación con la asignatura proyecto de grado I.																
2	Realizar el marco teórico: definir los conceptos fundamentales para la investigación.																
3	Hacer una búsqueda de los principales repositorios de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú sobre música andina.																

	latinoamericana en formato instrumental académico.																			
4	Describir el contenido de los resultados arrojados por los diferentes repositorios.																			
5	Realizar un listado del material musical de referencia sobre otros autores, investigaciones y partituras, que se utilizaron para la creación de las obras compuestas.																			
6	Descripción y selección de los elementos musicales hallados sobre Material Musical.																			
7	Proceso creativo y análisis de la composición Kuskay.																			
8	Proceso creativo y análisis de la composición Fique.																			
9	Proceso creativo y																			

	análisis de la composición Quinina.																
1 0	Correcciones. Análisis de resultados y entrega del proyecto final.																
1 1	Acompañamiento del asesor y director de proyecto.																

10. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El presente trabajo se llevó a cabo seleccionando cuatro géneros andinos para la creación de tres obras en las que se tuvo en cuenta el género, la forma y la melodía; que en este tipo de música están determinados por grados conjuntos terceras y motivos rítmicos que caracterizan cada género escogido. Además, por parte de la armonía se usaron acordes de tiradas que generalmente se encuentran en I-III-IV grados, dentro del género andino.

Esta investigación hizo crecer los conocimientos y la profundización en este género. Se llevó a cabo la composición por medio de tres etapas diferentes, en donde la primera etapa se hizo la búsqueda de los principales repositorios de las universidades de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú de diferentes trabajos de grado que estuvieran relacionados con el presente documento. En la segunda etapa se realiza un listado del material musical de referencia sobre otros autores, investigaciones y partituras, que se utilizaron para la creación de las obras compuestas, y de esta forma, se seleccionaron los géneros, ritmos, motivos y material necesario. Por último, se hace una descripción del proceso creativo de las tres composiciones musicales y el análisis estructural melódico y armónico de cada una de las obras.

La intención de esta investigación es aportar al género andino por medio de la composición musical, para que haya más material sobre composiciones musicales latinoamericanas para violín en el repositorio de la biblioteca de la Universidad Tecnológica de Pereira, además, busca que personas interesadas en este género, tengan repertorio y herramientas para la creación de música. Este trabajo también sirve como aporte a la música folklórica, pues al llevar estos géneros a un formato de violín y piano, podrán ser presentados en escenarios académicos y de esta manera fortalecer el folklor musica

10.1 SÍNTESIS DE LAS ENTREVISTAS

Se realiza a tres personas un cuestionario a modo de entrevista para generar así, un intercambio de saberes y conocimientos importantes que dan aporte a la realización de este proyecto, además, se proponen varios puntos que quedarán para toda la vida.

Tabla 5.

Entrevistados	1. ¿Cuáles cree que son los tres factores importantes para realizar una composición con géneros de música andina Latinoamericana?	2. ¿Cuáles cree que son las características interpretativas y estilísticas más importantes de los géneros de música andina Latinoamericana?	3. ¿Qué piensa de llevar la música andina a otros formatos no convencionales?
<p>Juliana Henao Ramírez.</p> <p>Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, enfocada al área de piano complementario.</p>	<p>“Me parece que la estructura general de la obra, la armonía que se suele utilizar, tener presente las progresiones armónicas que se suelen utilizar, observar si hay alguna particularidad en la melodía, es decir, qué tipo de escala se utiliza y observar los patrones rítmicos de acompañamiento y sobre todo tener presente el manejo del bajo”.</p>	<p>“Si al mencionar unas características interpretativas se refiere a un manejo de dinámicas, de fortes, de piano, de acelerandos o ritardandos, pienso que no hay uno en particular que sea más importantes dentro de los géneros de la música andina latinoamericana, sino que cada región, de acuerdo al país, tiene sus diferentes estilos y todos son igual de importantes,</p>	<p>“Me parece una alternativa interesante debido a la gran creatividad y observación que se debe tener en cuanto al género estudiado, en cuanto a las características como son el movimiento melódico, la progresión armónica, las células rítmicas, el acompañamiento, el manejo del bajo, a las letras de las canciones si las hay. Es muy interesante que se lleven a otros formatos, además</p>

		<p>asimismo sobre las características estilísticas, porque el estilo es muy propio de la composición y del compositor de acuerdo a la región y pienso que todos tienen igual de importancia”.</p>	<p>porque las personas que están trabajando en otros formatos, están estudiando a fondo las características y el estilo de esos géneros musicales y a su vez están haciendo una divulgación de ese trabajo y enseñando al público que ese tipo de música y ese folclor tienen forma de hacerse en otros formatos y quedan similares a este original que incluso si fueran diferentes (por la estética de cada quien le parecerá bonito o feo), igualmente será un trabajo novedoso, innovador y creativo”.</p>
<p>Mauricio Zapata Galvis.</p> <p>Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, enfocado al área de piano complementario y piano sinfónico.</p>	<p>“Conocer el estilo. Se deben usar técnicas extendidas de composición para darle un carácter internacional y académico. Conocer el instrumento para el que se escribe y dominar los rudimentos de la composición musical”.</p>	<p>“La síncopa. los efectos particulares de cada género (rubatos, glissandos, portamentos, etc) y el polirritmo”.</p>	<p>Es necesario e indispensable para llevar las músicas folklóricas a un nivel internacional. Ya que los grandes compositores lo han hecho (cómo Chopin con la mazurka, Malher con el landler. Así como Bach con las</p>

			danzas del periodo barroco).
<p>Miguel Eduardo Vega Tapasco.</p> <p>Estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, integrante del grupo Jaury del resguardo indígena de San Lorenzo Caldas, Colombia.</p>	<p>“Los instrumentos, ritmos tradicionales y la interpretación hacen parte de los factores para crear una canción andina. A veces se saca la música de la montaña, se va hasta la montaña para escuchar el agua, escuchar todos esos sonidos que brotan de la montaña, del aire, del agua para poder transformarlos en música y que cada grupo pueda tener su canción propia traída desde la montaña. El agua, las montañas son fundamentales para nuestros procesos. Yo pienso que la cultura nuestra se da a través de escuchar y de respetar el entorno. Es importante el sonido para hacer nuestra música es fundamental, todo se mueve en nuestro universo y la música viaja en el universo, viaja con este mensaje de nosotros que hay que poner en los sonidos”.</p>	<p>“En la interpretación los sonidos fuertes, rajados es decir al reproducir un sonido con su armónico. se busca un efecto que no solo sea el efecto de tocar una melodía, sino que ocurra una catarsis de sonido que entre en contacto con el cuerpo y lograr obtener un trance a través del sonido, que también recorre toda la comunidad. Se bajaba la música de la montaña y para eso hay que tener mucha fuerza para ir tocando, ir conectando estos sonidos, para ir tejiendo esa magia musical que en algún momento iba ser utilizada para la Pachamama o para las diferentes utilidades del grupo”.</p>	<p>“No me parece tan importante llevar la música andina a formatos de bandas u orquestas, me gustaría más que las personas aprendieran los cantos ancestrales, aprendieran a construir estos instrumentos, la forma de cómo se tocan y por medio de esto tocar jazz, música clásica, otros géneros, suena diferente, pero con un concepto nacional mostrando lo que es nuestro”.</p>

10.2 CONCLUSIONES DE LAS ENTREVISTAS

10.2.1. En la primera pregunta se concluye que ambos profesores Juliana y Mauricio, coinciden en que es de vital importancia investigar para realizar una composición musical y así conocer y explorar los patrones rítmicos y las progresiones armónicas que se suelen utilizar en los determinados géneros a profundizar, además de conocer bien el instrumento al cual se le escribe y sus posibilidades técnicas. En el mismo sentido, es complementario con el aporte de Miguel quien es perteneciente al grupo de música andina Jaury del resguardo de San Lorenzo Caldas donde resalta que es el entorno y la armonía que tiene la naturaleza la que nos da la inspiración y el conocimiento para poder componer música trascendental, la cual puede dar claridad o sanación a la persona que la escuche.

10.2.2. En la segunda pregunta se encuentra que la profesora Juliana habla de la importancia de conocer el contexto de donde viene el género musical de donde se toman elementos que enriquecen la interpretación musical, puesto que en cada región se da una serie de patrones que proporcionan una identidad. Algo similar dice el profesor Mauricio que habla sobre tener en cuenta los efectos particulares técnicos que proporcionan cada instrumento y enriquecen así el género musical. Por último, Miguel cuenta que existe una gran importancia entre la conexión del instrumento con el cuerpo del interprete, y que, según él, por medio de los sonidos se logra una especie de conexión con la naturaleza, la comunidad y la vida misma.

10.2.3. En la tercera pregunta los dos profesores coinciden en que es importante llevar las músicas folclóricas a otro tipo de escenarios por medio de composiciones, adaptaciones y arreglos para que se pueda potenciar un nivel más amplio, o si se quiere internacional debido a que la música académica permite que se enseñe en otros lugares alejados de esa cultura andina. Miguel por el contrario dice que no le parece importante llevar la música andina a otros formatos que no sean los auténticos, porque pierde parte de la esencia tradicional de esta misma y así conociendo mas sobre la propia cultura, posiblemente hacer fusiones donde no se pierda la tradición cultural andina.

11. CONCLUSIONES

Al realizar una búsqueda en los principales repositorios de Universidades de Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú sobre música andina latinoamericana en formato instrumental académico, se evidencia la riqueza de material que incluye la música andina, buscando que este folclor musical prevalezca y sea reconocido en la actualidad como un patrimonio intangible que une distintos países. Con esta investigación se hizo un aporte a la música andina para que este género no solo prevalezca, sino en cierta medida llevarla a un plano académico, llevándola a otros formatos instrumentales no convencionales (como en los trabajos recopilados citados) y en particular para este proyecto en el formato de violín y piano; de los cuales, como se evidenció por medio de la revisión de los repositorios mencionados, no es aún un formato que se haya abordado para combinar con la música andina. En efecto, hacer un listado de los trabajos que integran la música andina para otros formatos académicos, es una gran ayuda para los estudiantes, investigadores interesados en el tema tengan una clara visión de lo que se puede lograr en dicho propósito.

Al realizar un listado del material musical de referencia sobre otros autores, investigaciones y partituras, que se utilizaron para la creación de las obras compuestas, permite que los procesos académicos de las personas que realizaron las composiciones tomadas como material de apoyo, demuestre diferentes avances que dan la oportunidad a otras personas de abordar y edificar sus propios desarrollos musicales sobre composiciones e ideas innovadoras. Cada elemento utilizado enriquece la propia actividad creativa musical y es una base para nuevas composiciones, ya que parten de ideas diferentes que en conjunto integran y dan vida a la música.

El estudio de cada material por separado es un mundo que arroja mucha información sobre la música andina y los ritmos seleccionados, y además permite que se aprecien muchos aspectos propios de la cultura musical de esta región.

El principal objetivo de este trabajo el cual se basa en la composición de las tres obras inspiradas en ritmos andinos latinoamericanos pudo ser llevada a cabo con éxito, lo que demuestra que es posible llevar estos géneros para ser adaptados en un formato académico como el violín y el piano cuando originalmente son géneros que son ejecutados por instrumentos como la quena, la zampoña, el bombo la guitarra y el charango. Así mismo, estas composiciones quedarán a disposición para futuras investigaciones, donde además se podrá evidenciar el proceso de creación de las obras musicales en esta investigación como material de referencia.

11.1 RECOMENDACIONES

Se recomienda a los músicos, compositores y creadores, tener en cuenta los géneros tradicionales de cada lugar, para preservar y fomentar la identidad cultural de las personas y la región a la que pertenezca, así hacer crecer el repertorio andino latinoamericano en otros formatos y diversos escenarios a los cuales llevar estas obras musicales.

Las agrupaciones musicales académicas y demás organizaciones de enseñanza musical deberían incluir repertorios con géneros musicales folclóricos o tradicionales, los cuales pueden ser arreglos, adaptaciones y transcripciones de estos géneros según el lugar donde este se origine; para que por medio de la enseñanza estos se preserve la cultura en la academia.

Gracias a los resultados obtenidos en este trabajo, se evidencia la importancia de tener en cuenta más géneros musicales de Latinoamérica a la hora de componer o interpretar música, por medio de la adaptación de estos a un formato determinado. Además de eso por medio de este trabajo, se le sugiere a los músicos intérpretes que al abordar una obra de música andina latinoamericana se realice una búsqueda en trabajos de grado o distintas investigaciones culturales sobre el género de la obra que se quiere abordar, para tener un panorama amplio y buscar una forma más adecuada de interpretación, en todo lo que simboliza cada ritmo, célula y patrón musical dentro de la cosmovisión de la comunidad en la hay fuerte presencia de estos géneros musicales a estudiar.

12. BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá, Colombia. 1995 p. 202.

AGUIRRE, Elena. Sonidos incaicos: análisis formal de un repertorio que incluye tres huaynos peruanos y tres sanjuanitos ecuatorianos, aplicado a la composición de una suite de cuatro danzas. Universidad de las Américas. Ecuador. 2018.

ALCEDO, Juan Gabriel. Estudio Histórico de las Influencias del Yaraví en la Música Folklórica en el Ecuador Durante los Últimos 25 Años. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2012.

ALBOR, Hugo. Apuntes lexicográficos del español hablado en Nariño. Thesaurus. Tomo XXVII. Núm. 2. 1972. p 10

ARGUEDAS, José María. La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. publicado por el centro de estudios y cooperación para América latina. Perú. 2002 p. 203.

BASTIDAS, Julián. Son Sureño. Bogotá, Colombia. Ediciones testimonio. 2003.

BOTINA, Robert. Paisaje Musical Andino. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Colombia. 2013.

CIVALLERO, Edgardo. Introducción a las Tarkas. Wayrachaki editora. Bogotá, Colombia. 2021.

DELGADO, Carlos. El San Juanito como ritmo nacional del Ecuador. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2011 p. 29.

DEVESA, Manuel. Fundamentos de Composición. Valencia: RIVERA EDITORES. 2007.

FERNANDEZ, Carmen y SCHINCA, Julio. La composición musical, de la universidad al aula. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. 2017.

Gobierno Regional Cusco. Diccionario, Academia Mayor de la Lengua Quechua. Perú, Cusco. 2005. p 122.

GUERRERO, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Pylen & Sons / Conmusica. Ecuador, Quito. 2002.

GUESTRIN, Néstor. La Guitarra en la Música Sudamericana. Argentina. 2012.

ISER, Jhany Lara. (2014). Estudio del piano: Aspectos metodológicos. Barranquilla. Ediciones universidad del norte.

LATHAM, Alison. "música de cámara" Diccionario de Oxford de la Música. México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 2008. p. 256.

MAHAUAD, Santiago. Composición de una obra de tres partes en base al análisis del yaraví instrumental "tristes alegrías" del compositor ecuatoriano Corsino Duran Carrión. Universidad de las Américas. Ecuador. 2019

MULLO, Juan. Música patrimonial del Ecuador. Fondo editorial del Ministerio de Cultura. Quito, Ecuador. 2009.

NAVARRETE, Jonatan Jair. Adaptación de los Ritmos de Música Andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al Set de Batería. Universidad de Cundinamarca. Colombia. 2019.

ORTEGA, Jorge. Concierto de arreglos inéditos de sanjuanitos ecuatorianos. Universidad de Cuenca. Ecuador. 2016.

RIVERA, Alexandra. Folclore a la cámara: descripción del proceso de adaptación de una obra andina colombiana para coro de flautas traversas en do. Universidad Tecnológica De Pereira. Pereira, Colombia. 2017.

ROCA, Daniel y MOLINA, Emilio. (2016). Vademécum Musical. Enclave Creativa Ediciones S.L. 2016. p. 24

ROMERO, Raúl. Sonidos Andinos una antología de la música campesina. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú. 2002.

TALAVERA, Edison. Creación de una suite sinfónica con los géneros de la Música Popular más representativos del Ecuador y su desarrollo estético basado en las concepciones compositivas contemporáneas. Universidad de Cuenca. Ecuador. 2012.

TOBO, Lydia y BASTIDAS, José. El Son Sureño y la Identidad Musical Nariñense. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia. 2015.

VILLOTA, Santiago. Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. 2018.

13. WEBGRAFÍA

CANELO, Flor. Mundo Azul: Piano Popular del Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2010. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=HRCEcEafPDk&ab_channel=Bastian.

Cuatro suyus del Tawantinsuyu. Ingeniería del Imperio Inka. 2021. Recuperado de:

<https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/es/activity/los-cuatro-suyus.htm>

Diccionario Enciclopédico Vox 1. 2009 Larousse Editorial, S.L. Recuperado de:

<https://es.thefreedictionary.com/ritornello>.

FALÚ, Juan. Cajita de Música Argentina. Como tocar huayno en piano. 2016.

Recuperado de: <https://youtu.be/BI3n4Z30NmM>

FALÚ, Juan. Cajita de Música Argentina. 2012. Recuperado de:

<https://www.educ.ar/recursos/108972/cajita-de-musica-argentina>

GODOY, Mario. Hacia la redefinición de la música andina. Ecuador. 2009

Recuperado de:

<http://www.observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>.

Instituto Caro y Cuervo. Portal de Lenguas de Colombia. Glosario. Recuperado de:

<https://lenguasdecolombia.caroycuervo.gov.co/glosario/>.

Inti Illimani. San Juanito. Canto de Pueblos Andinos vol. II. 1976. Recuperado de:

<https://youtu.be/1j6Wj7r914E>.

LLANOS, Mariano. Método audio-visual del Curso de guitarra. 2013. Recuperado

de: <https://youtu.be/FD4A9GpwHf0>.

MELGAR, Mariano. "Por Más que Quiero" Poema Yaraví II. 2021. Recuperado de:

<https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=Yarav%C3%AD%20II&iden=7168>

RUIZ, Cesar Augusto. 7 Introducciones de Huayno en La menor. 2020.

Recuperado de: <https://youtu.be/68M5NPCFZc8>

Sibundoy. Colombia Travel. 2021. Recuperado de:

<https://colombia.travel/es/sibundoy>.

14. ANEXOS

KUSKAY

Huayno, Yaraví, San Juanito

Brahian Steven Ospina Vasquez
Stephany Quiñones Ramirez

♩ = 70
Largo

Violín

Piano

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

p *mp* *p*

Efecto atresillado

p

mp *p*

mp *p*

mp *p*

mp *p*

mp *p*

Allegro
♩ = 120

10

Vln.

mf *p* *mp*

Pno.

15

Vln.

p *f* *mp*

Pno.

20

Vln.

p *mp*

Pno.

25

Vln.

Pno.

31

Vln.

Pno.

mp

37

Vln.

Pno.

42

Vln.

Pno.

mp *p* *mp*

$\text{♩} = 90$
Andante

53

Vln.

Pno.

p *mp* *p*

65

Vln.

mf *f* *mp*

Pno.

77

Vln.

mf

Pno.

89

Vln.

p *f*

Pno.

102

Vln.

p

Pno.

111

Vln.

Pno.

f

120

Vln.

Pno.

p *f*

$\text{♩} = 130$
Allegro

131

Vln.

Pno.

mf

137

Vln.

Pno.

145

Vln.

Pno.

152

Vln.

Pno.

159

Vln.

Pno.

FIQUE

Son Sureño

Brahian Steven Ospina Vasquez
Stephany Quiñones Ramirez

$\text{♩} = 150$

Violín

Piano

5

Vln.

Pno.

9

Vln.

Pno.

16

Vln.

Pno.

20

Vln.

Pno.

24

Vln.

p *mp*

Pno.

28

Vln.

cresc.----- *f*

Pno.

mf

34

Vln.

Pno.

38

Vln.

Pno.

mp

44

Vln.

Pno.

p

mp

48

Vln.

Pno.

52

Vln.

Pno.

p

mp

56

Vln.

Pno.

mf

62

Vln.

Pno.

68

Vln.

Pno.

72

Vln.

mp
Expresión

Pno.

76

Vln.

Pno.

80

Vln.

Pno.

p *mp*

p

84

Vln.

Pno.

cresc.----- *f* *mp*

f

90

Vln.

Pno.

94

Vln.

Pno.

mf

98

Vln.

Pno.

mp

102

Vln.

Pno.

p

f

QUININA

San Juanito

Brahian Steven Ospina Vasquez
Stephanny Quiñones Ramirez

$\text{♩} = 120$

Violín

Piano

f

5

Vln.

Pno.

p

9

Vln.

Pno.

f

13

Vln.

Pno.

p

17

Vln. *mp* *p*

Pno.

21

Vln. *mf*

Pno.

25

Vln. *f*

Pno.

29

Vln. *p*

Pno. *mf*

33

Vln.

Pno.

f

37

Vln.

Pno.

p

mf

mf

42

Vln.

Pno.

44

Vln.

Pno.

49

Vln. *mf* *p*

Pno. *p*

53

Vln. *cresc.* *mf*

Pno.

57

Vln. *mf*

Pno. *mf*

61

Vln.

Pno.

67

Vln.

Pno.

p *mp*

70

Vln.

Pno.

p *mp*

73

Vln.

Pno.

mf *p* *mf*

78

Vln.

Pno.

p *mp* *mf* *p*

84

Vln.

Pno.

p

Measures 84-87. Violin part: Treble clef, 2/4 time. Measure 84: quarter note G4, quarter note A4. Measure 85: triplet eighth notes G4, A4, B4. Measure 86: triplet eighth notes C5, B4, A4. Measure 87: eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, B4, A4. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 84: eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, B4, A4. Measure 85: quarter note G4, quarter note A4. Measure 86: eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, B4, A4. Measure 87: quarter note G4, quarter note A4. Dynamic: *p*.

88

Vln.

Pno.

p

Measures 88-91. Violin part: Treble clef, 2/4 time. Measure 88: eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, B4, A4. Measure 89: quarter note G4, quarter note A4. Measure 90: quarter note B4, quarter note C5. Measure 91: quarter note B4, quarter note A4, quarter rest. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 88: quarter note G4, quarter note A4. Measure 89: quarter note B4, quarter note C5. Measure 90: quarter note B4, quarter note A4. Measure 91: quarter note G4, quarter note A4, quarter rest. Dynamic: *p*.

92

Vln.

Pno.

mf

Measures 92-95. Violin part: Treble clef, 2/4 time. Measures 92-95: whole rests. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 92: quarter note G4, quarter note A4. Measure 93: quarter note B4, quarter note C5. Measure 94: quarter note B4, quarter note A4. Measure 95: quarter note G4, quarter note A4. Dynamic: *mf*.

96

Vln.

Pno.

p

Measures 96-99. Violin part: Treble clef, 2/4 time. Measures 96-99: whole rests. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time. Measure 96: quarter note G4, quarter note A4. Measure 97: quarter note B4, quarter note C5. Measure 98: quarter note B4, quarter note A4. Measure 99: quarter note G4, quarter note A4, quarter rest. Dynamic: *p*.

100

Vln.

Pno.

f

104

Vln.

Pno.

p

108

Vln.

Pno.

f

112

Vln.

Pno.

ff

Anexo C. Audio Kuskay

https://www.youtube.com/watch?v=-cysVCgbD_Q

Anexo D. Audio Fique

https://youtu.be/_LukicerhX0

Anexo E. Audio Quinina

https://youtu.be/0Kfn4waZ_qo