

VIRGINIA YEP

Floreos,  
bordones y  
contrapuntos  
Sonidos de la costa peruana

OBRAS PARA GUITARRA



Universidad  
Nacional de Música

Instituto de Investigación



**VIRGINIA YEP**

Floreos,  
bordones y  
contrapuntos  
Sonidos de la costa peruana

**OBRAS PARA GUITARRA**



Universidad  
Nacional de Música

**Instituto de Investigación**

*Un día  
la guitarra llegó a mí,  
de mis papás fue el regalo.  
Otro día  
Florencia y Juan se gozaban  
cuando mis toques escuchaban.*  
Virginia Yep



*Floreos, bordones y contrapuntos. Sonidos de la costa peruana. Obras para Guitarra*  
**Virginia Yep**

**Universidad Nacional de Música**

Lydia Hung Wong  
**Presidenta de la Comisión Organizadora**

Diego Puertas Castro  
**Vicepresidente de Investigación – Comisión Organizadora**

Víctor Hugo Ñopo Olazábal  
**Director del Instituto de Investigación**

Aurelio Tello Malpartida  
**Responsable del Fondo Editorial y Publicaciones**

Miguel Ángel Alfaro Ugaz  
Alexandra Cipriani Ronceros  
Joselyn Rodríguez Lamas  
**Comité editor del Fondo Editorial y Publicaciones**

Aurelio Tello Malpartida  
**Corrección de estilo**

Juan Pablo Campana  
**Diseño de portada y diagramación**

Primera edición, agosto 2024  
© 2024 Virginia Yep  
© 2024 Universidad Nacional de Música  
Instituto de Investigación – UNM  
Av. Emancipación 180, Lima  
Tel.: (511) 4269677 – anexo 2162  
E-mail: [fondoeditorial@unm.edu.pe](mailto:fondoeditorial@unm.edu.pe)

Tiraje: 300 ejemplares  
Representaciones A & V Servicios Generales S.A.C.  
Av. Alfonso Ugarte N.º 252 Int. 3253, Lima

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú  
Nº 2024-09330

ISBN: 978-612-49104-9-4

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de la Universidad Nacional de Música y de la autora.

## ÍNDICE

Presentación	9
Semblanza	10
Introducción	11
De las obras	14
Glosario	17
Dossier de fotografías	18
Las obras	27
• <i>Bordón</i> (2002)	28
• <i>Cinco estudios criollos</i> (2005)	30
~ I. Danza	30
~ II. Valse romántico	32
~ III. Polka	34
~ IV. Valse elegante	36
~ V. Zamacueca	38
• <i>Solo de marinera</i> (2006)	42
• <i>Solo de festejo</i> (2008)	46
• <i>Landó clásico</i> (2008)	50
• <i>Diferencias sobre el aguenieve</i> (2016)	54



## Presentación

Por largos años, Virginia Yep ha sido una destacada embajadora musical y cultural del Perú en Alemania. Desde que se afincara en ese país, su labor de difusión y divulgación de nuestra música ha sido persistente, lo mismo interpretando obras de diversos compositores que dando ella misma un aporte con trabajos salidos de sus búsquedas por expresarse como una artista peruana.

La mayoría de sus álbumes de partituras plasma una interesante fusión de la técnica clásica de la guitarra con la elaboración de piezas que proceden de las canteras de la música popular. Con bastante nitidez, sus estudios y conocimiento de la música y la cultura de la costa peruana han dado fruto en numerosas piezas que recogen los aires del vals criollo, la polka, la marinera, el alcatraz, el festejo, el landó y otras vertientes criollas del Perú.

La colección de piezas que aquí se ofrece es, precisamente, una variada y rica muestra de la diversidad de manifestaciones populares a las que Virginia cobija en sus pentagramas, logrando crear una suerte de gran suite peruana. No abundaré en dar explicaciones del contenido de este cuaderno, porque ya la autora lo hace en un pequeño, pero importante glosario. Sí diré que estamos ante un genuino aporte al repertorio guitarrístico del Perú, que se reflejará cuando intérpretes de todo calibre las incluyan en sus programas de concierto.

Este álbum alberga las siguientes piezas: *Bordón*, que es un juego sobre la música costeña en la que las cuerdas graves del instrumento tienen un papel protagónico; la suite *Cinco estudios criollos* que incluye “Danza”, “Valse romántico”, “Polka”, “Valse elegante” y “Zamacueca”, cada una de ellas identificada con alguna de las más tradicionales expresiones de la cultura criolla del Perú; *Solo de marinera*, en el que se ensaya diverso tipo de manejo de las cuerdas con la mano derecha, ya sea arpegiando los acordes, ya sea rasgueándolos, cantando con los bordones, el uso de las notas repetidas y el de efectos como el *pizzicato* y variadas ornamentaciones (el *mordente*, por ejemplo). En lo melódico, la pieza deja escuchar giros característicos de las marineras sin que necesariamente se cite alguna que provenga de la tradición popular. *Solo de festejo* trae consigo rasgos melódicos y rítmicos del popular baile afroperuano, así como momentos percusivos, en el que la guitarra va más allá de su habitual modo de ejecución para recrear sonoridades similares a las del cajón. En la misma línea, *Landó clásico* rememora los aires de esta singular danza afroperuana, en la cual los ritmos aditivos y las proporciones sesquiálteras tejen un sugerente entramado rítmico. También el juego de densidades armónicas dan a la pieza un carácter marcadamenteailable que gana fuerza mientras más amplio es el rango de sonidos de los acordes. Por último, el álbum se cierra con unas *Diferencias sobre el aguenieve*, esa danza de origen barroco (está asentada sobre un bajo de chacona) de la cual sólo sobrevivió precisamente la fórmula del bajo que se reitera indefinidamente mientras se crean voces superiores con ideas melódicas contrastantes. Al tema, le suceden una serie de variaciones denominadas Diferencias –a la vieja usanza hispánica–, y un Final, que coronan una sugerente agrupación de obritas maestras inscritas en los aires de las músicas costeñas del Perú.

Que este aporte de Virginia Yep al acervo guitarrístico del Perú sirva de estímulo para más creaciones que enriquezcan el repertorio de tan simbólico instrumento de la peruanidad.

**Aurelio Tello Malpartida**  
Editor responsable del ININ-UNM



Fotografía realizada por Juan Ponce

**VIRGINIA YEP** (Lima) se inició en la guitarra a los 8 años en el Conservatorio Nacional de Música (Lima) con Nelly Borda, para luego continuar con Juan Brito. Más tarde estudió con José Luis Rodrigo en el Real Conservatorio Superior de Música, Madrid, donde culminó con Mención Honorífica. Ha sido becaria de los Cursos de Perfeccionamiento en Granada, Santiago de Compostela, Siena, Castres, etc. Además, realizó estudios de Ciencias de la Comunicación (Licenciatura) en la Universidad de Lima y de Musicología Comparada (Maestría y Doctorado) en la Freie Universität Berlin. Tiene composiciones, obras didácticas, artículos y libros publicados, producciones discográficas y un documental. Es dedicataria de obras escritas para ella, ha realizado estrenos mundiales y participado en festivales y conciertos internacionales en Perú, Sudamérica, Centroamérica, Estados Unidos, Europa, Norte de África, Turquía y China. Es directora de la revista virtual *Cuadernos de Música Peruana*, co-directora del colectivo “Mujeres guitarristas” y desde 2022, Profesora Honoraria de la Universidad Nacional de Música.

[www.virginiayep.de](http://www.virginiayep.de)

# Introducción

## Floreos, bordones y contrapuntos Sonidos de la costa peruana Obras para guitarra

En el Perú todavía somos poco conscientes del potencial de la guitarra para la composición de obras académicas o clásicas. Sin embargo, en nuestro vasto acervo musical, la guitarra cumple un papel fundamental, entre otras razones, porque es responsable de proporcionar el acompañamiento armónico a los cantos populares.

¿Por qué no unir estas dos realidades hacia una identidad de la guitarra peruana que no se contradiga a sí misma? Ese es mi objetivo. Me preocupa ver a guitarristas con grandes posibilidades quienes, al buscar música peruana para su repertorio, encuentran en su mayoría solamente arreglos para guitarra solista de canciones conocidas.

Reconozco que también he pasado por esto desde mi época de estudiante hasta empezar a componer mi propia música.

Pero las cosas pueden cambiar. En el año 2021, gracias a la iniciativa de la Sección de Guitarra de la Universidad Nacional de Música, tuve la oportunidad de ofrecer un “Taller de Interpretación de obras originales para guitarra de Virginia Yep” para los estudiantes de guitarra de mi *alma mater*. Para mí fue una hermosa experiencia ver a gente joven interpretar mis obras y escuchar sus comentarios e inquietudes. Los resultados fueron muy satisfactorios e inspiradores. Como material para el mencionado taller envié a la UNM una carpeta con mis composiciones, clasificadas por mí según su temática.

Las obras “con influencia de la música de la costa” son las que están incluidas en este álbum. Con este granito de arena espero facilitar el esfuerzo de los guitarristas que deseen tocar música original para guitarra clásica que nos identifique y “que suene a nosotros”.

### “Niña, ¿dónde es la jarana?”

Empecé a tomar conciencia de la importancia de la guitarra en nuestra música criolla –costeña por extensión y limeña por su origen– cuando un día iba a la tienda de instrumentos musicales del jirón Paruro, en el tradicional distrito de Barrios Altos, cargando mi guitarra y acompañada de mi madre. De pronto, unos señores muy alegres me gritaron desde un taxi: “¡niña! ¿dónde es la jarana?” Y siguieron su camino con sonoras carcajadas que quedaron resonando en mis oídos. En esa época, yo tendría unos 12 años y nunca olvidé ese revelador incidente.

Desde entonces, me he topado inevitablemente con esa vinculación entre la guitarra y la jarana, es decir, la bohemia, las serenatas, las trasnochadas, las encerronas, las borracheras, etc., menesteres de todo criollo “buen cantor, guitarrista y chupacaña”.<sup>1</sup> En diversas situaciones, alguien me ha dicho: “tócate un valsecito o acompáñanos el *Contigo Perú*.”<sup>2</sup> Tampoco ha faltado quien, en plena jarana o peña, me ha plantado una guitarra en el regazo y dicho: “¡tóquese alguito, maestra!”. O simplemente, como gran honor a mi persona, han anunciado por altavoz: “Tenemos la presencia de la maestra Yep, a quien pedimos nos deleite con lo mejor de su repertorio” (refiriéndose, por supuesto, a los vales criollos). Supongo que todos los guitarristas clásicos peruanos hemos pasado por estas situaciones.

1 Frase del valse “China hereje” de Juan Pedro López.

2 Título de un valse de Augusto Polo Campos.

Pero, ¿qué pasa con nosotros –los guitarristas clásicos peruanos– frente a la guitarra criolla o a la andina? Pues, nos enfrentamos ante dos instituciones con identidades muy sólidas, que además han servido para el desarrollo de sendas vertientes musicales. De la guitarra andina no me ocuparé en esta oportunidad, por ser un tema que merece un estudio propio y que directamente tiene poco que ver con las obras de este álbum. La guitarra criolla posee grandes exponentes como Pepe Torres, Rafael Amaranto, Lucho González, Willy Terry, descendientes de otros grandes que lograron configurar un estilo criollo, como Oscar Avilés, Félix Casaverde, Carlos Hayre, Adolfo Zelada, solo por mencionar algunos. En esta búsqueda, la mayoría de ellos intentaron en algún momento de su carrera indagar en la metodología de la guitarra clásica, por las posibilidades técnicas que ésta ofrece al instrumento. Esto comprueba que no estamos tan lejos los unos de los otros. En tal sentido, los guitarristas clásicos del Perú no deberíamos sentirnos apartados de lo que sería mi sueño guitarrístico: la “escuela peruana de la guitarra” en su significado más amplio.

**“...y siguen las guitarras con sus trinos, quitando el sueño a todos los vecinos...”<sup>3</sup>**

La guitarra siempre será un instrumento de esencia netamente popular, y si la guitarra clásica tuvo cierta influencia en los guitarristas criollos, en las obras que conforman este álbum la situación se invierte. Así como lo popular buscó a lo clásico, aquí lo clásico busca a lo popular. Al respecto, echemos una vista panorámica a través de la historia:

En España, el repertorio para guitarra clásica no se entiende sin los muchos elementos de la música popular que le dan forma. Pensemos en las cinco obras para guitarra de Joaquín Turina (1882-1949): “Fandanguillo”, “Sevillanas”, “Ráfaga”, “Garrotín y Soleares” y “Sonata” y en todas las obras –en su mayoría originales para piano– de Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla que Andrés Segovia (1893-1987) transcribió magistralmente para guitarra y que hoy son obras que todo guitarrista toca.

El compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) sentó escuela con sus *Cinco preludios*, *Doce estudios* y la *Suite popular brasileira*, obras que, sin perder su esencia popular, presentan una exigencia armónica más contemporánea y, sobre todo, muy propia de la guitarra.

El uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001) elaboró su *Serie didáctica*, método que ofrece una nueva dimensión a la técnica de la guitarra. Por ejemplo, en sus *Preludios americanos*, Carlevaro plasmó elementos de la música popular uruguaya, como el candombe.

Del venezolano Antonio Lauro (1917-1986), quien escribió más de una decena de obras para nuestro instrumento, conocemos principalmente sus *Cuatro vals venezolanos*, tan cercanos a nuestro vals peruano y que han servido de ejemplo a más de un arreglista.

Leo Brouwer (1939) utilizó muchos elementos rítmicos de la música cubana. Por ejemplo en sus *Estudios simples*, para que el estudiante de guitarra, ya desde sus inicios, se familiarice con la esencia popular que conlleva nuestro instrumento.

Esto, por citar solo a los más famosos. Hoy en día existen muchos guitarristas compositores que se apoyan en la música popular para sus creaciones, incluso, si no son originarios del país en cuya música se inspiran.

---

<sup>3</sup> Frase del valse “Callejón de un solo caño” de Victoria y Nicomedes Santa Cruz.

**“Guitarra, tú que interpretas en tu vibrar mi quebranto, tú que recibes en tu madero mi llanto...”<sup>4</sup>**

Estoy convencida de que no se puede hablar de una escuela peruana de la guitarra sin un repertorio que la defina, y es aquí donde debemos tener mucho cuidado. Me parece excelente que los guitarristas clásicos toquen arreglos de vals criollos, marineras, etc., que, en su mayoría, suelen ser de una exigencia técnica muy alta. Pero lo que no sería justo es identificar estos arreglos como música peruana para guitarra, porque estaríamos partiendo de una falsa premisa.

Mi sueño guitarrístico es llegar a la síntesis de la guitarra peruana en una sola escuela, con la metodología de la guitarra clásica y la esencia de nuestra música popular a través de los estilos de la guitarra criolla, la andina y todas las de otras regiones del país, que den su aporte para alcanzar este objetivo. Si bien el Perú es un país multicultural, es indiscutible que la guitarra es un común denominador que puede ser un elemento de identidad y orgullo de nuestra cultura.

**“Al dulce bordonear de las vihuelas...”<sup>5</sup>**

En el conjunto criollo, la guitarra tiene roles muy definidos según las voces: primera, segunda y hasta tercera guitarra.

La melodía puede ser cantada o instrumental, incluso ser asumida por una guitarra solista que “puntea”, es decir, que toca una melodía llana.

La primera guitarra toca los adornos a la melodía, “floreá”, es decir improvisa rematando las frases melódicas, toca adornos, contesta, hace un contrapunto a la melodía y también bordonea (o sea, toca una secuencia de bajos en las cuerdas graves) cuando no hay una tercera guitarra que cumpla esa función.

La segunda guitarra asume la armonía en forma de acordes. Su función es rítmica y armónica. Es común la fórmula del tun-de-te, en el caso del valse, pero se suele variar esta base con síncopas y fórmulas rítmicas cercanas al compás de 6/8.

La tercera guitarra toca secuencias con los bajos de los acordes, los bordones. Con frecuencia es reemplazada por un bajo eléctrico.

En las obras de este álbum, todas estas funciones están presentes y se alternan para darles forma.

**“Una cosa es con guitarra y otra con cajón...”**

Es un dicho popular que quiere decir que el rendimiento o la eficiencia para realizar una actividad que ya se domina, no necesariamente se cumple en otra actividad parecida o complementaria a la primera.

El cajón es otro tema que merece un estudio propio. Fue muy discutida su presencia en la música criolla, en danzas que no pertenecen directamente al repertorio afro peruano, pero actualmente ya se ha asumido que es un elemento importante en el conjunto criollo, porque apoya a las guitarras a mantener la métrica y las inspira a seguir una rítmica más rica, alternando compases de 3/4 y 6/8, según el género que se interprete.

Para comprender mejor las obras del presente álbum, podríamos invertir el dicho: “una cosa es con cajón, otra con guitarra”, ya que algunas obras, en especial las de influencia afroperuana, toman prestados algunos toques del cajón para aplicarlos a la guitarra y así dibujar rítmicamente las danzas que se reflejan en ellas. Volveremos con este tema en las explicaciones de cada obra.

---

4 Frases del valse “Cuando llora mi guitarra” de Augusto Polo Campos.

5 Primera frase del valse “Callejón de un solo caño” de Victoria y Nicomedes Santa Cruz.

## De las obras

### ***Bordón (2002)***

Es una de mis primeras obras.

Comienza con una melodía sincopada como canto de los “bordones”, que son las cuerdas graves de la guitarra. Luego la melodía bordoneada adquiere una armonía y empieza un desarrollo que lleva a una segunda parte en modo mayor, muy cercana a un minueto. Ahora, la melodía está en la voz superior y se alterna con las respuestas de los bordones en estilo criollo: sincopados, *pizzicato*, *staccato*, con *mordentes*, etc.

Es una obra divertida, donde el guitarrista tiene la libertad de darle el énfasis criollo que desee.

### ***Cinco estudios criollos (2005)***

Con estos estudios quise hacer una especie de abanico de las danzas criollas más representativas.

#### 1. Danza

La danza es el pregón, es decir, lo que se cantaba y bailaba en la calle para ofrecer en venta generalmente alguna delicia culinaria.

La obra tiene por base el ritmo de habanera, que luego desarrolla hacia un ritmo básico de rumba (3+3+2) en un registro agudo para volver al ritmo inicial.

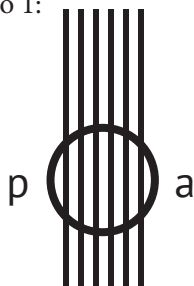
#### 2. Valse romántico

Mientras la melodía del valse, en *la menor*, tiende a un compás de 3/4, el acompañamiento armónico tiende a un 6/8, lográndose un rico juego de acentos. Se debe interpretar *rubato* y cadencioso.

#### 3. Polka

Como toda polka, es de carácter alegre. Comienza con bordones a los que luego se suman armonías. En los compases 17, 19, 56-57 y 60-61 hay un efecto percusivo que se logra golpeando con la mano derecha la tapa en la zona de la boca de la guitarra: el pulgar al lado izquierdo de las cuerdas y el anular al lado derecho de las mismas, quedando éstas entre el pulgar y el anular (ver gráfico 1). Esta forma de percudir resulta práctica, ya que está en un contexto armónico.

Gráfico 1:



#### 4. Valse elegante

Comienza con bordones y tundete, que luego se enriquecen armónicamente hacia un desarrollo que casi escapa a las exigencias del valse con una marcada tendencia al compás de 6/8. Las armonías son menos tradicionales que en el “Valse romántico”. Se recomienda interpretar con precisión y a la vez con creatividad.

#### 5. Zamacueca

En este estudio he tratado de reflejar este baile a través de su rítmica, marcando deliberadamente el compás de 3/4 con tres negras del acorde de tónica, que sirven como enlace entre las pequeñas secuencias.

Los bordones, floreos y contrapuntos alternan entre sí. El rasgueo tradicional de la zamacueca aparece también en *Solo de marinera* y *Solo de festejo* que incluye un “chasquido”, “apagado” o “palm mute”, consistente en terminar de rasguear las cuerdas, abriendo la palma de la mano sobre las mismas, produciendo un chasquido que apaga los sonidos determinados (ver compases 17-20, 45-48). La obra finaliza con el tradicional cierre: “za-za-za, zamacueca”.

### ***Solo de marinera* (2006)**

No es una marinera, sino un *solo* para guitarra inspirado en la marinera limeña. Bajo el principio de “guitarra llama a cajón...”,<sup>6</sup> son los bordones y los rasgueos los que dan inicio a toda marinera limeña. La obra no tiene la estructura de desafío que caracteriza a la marinera limeña; sin embargo, se utilizan como tales las fórmulas melódicas que funcionan como indicadores de enlaces y cierres entre las partes. La obra finaliza con el tradicional: “para gusto, ya está bueno” en tercetas. El curso de la obra tiene una tendencia a la danza del minueto.

### ***Solo de festejo* (2008)**

Como en el caso del *Solo de marinera*, esta obra no es un festejo, sino un *solo* de guitarra. Al inspirarme en esta danza afroperuana alegre y festiva, fui consciente de la obligación de utilizar los recursos percusivos de la guitarra. Al respecto, pueden ser útiles los siguientes gráficos.

Gráfico 1 (ver Gráfico 1 en pág. 14, compás: 127).

Gráfico 2:



Esto se aplica en los compases 16, 74, 76, 81, 124-126 y 128.

Otro efecto se produce en los compases 78-80 y 137-140, donde la primera corchea se percute con la palma de la mano derecha sobre la *tastiera* debajo del traste XII.

### ***Landó clásico* (2008)**

Está inspirada en el landó afroperuano, danza que muestra un patrón rítmico en 12/8 con el que comienza la obra. El título *Landó clásico* se debe a que en el curso de la obra aparecen dos citas: la segunda frase del tema del tradicional “Toro mata” (compases 51-55) y *Para Elisa* de Beethoven (compás 22).

<sup>6</sup> “Guitarra llama a cajón, cajón a la voz primera. Escuchen con atención, ¡aquí está la marinera!”, cuarteta de la décima de pie forzado “Guitarra llama cajón” de Nicomedes Santa Cruz.

En los compases 1 y 2, la percusión se toca en la tapa con la mano derecha y sobre el aro con la mano izquierda; igualmente en los compases 56, 57 y 58 (ver gráfico 2).

Las semicorcheas se percuten sobre la tapa con el pulgar y la palma a ambos lados de las cuerdas (ver gráfico 1).

### ***Diferencias sobre el aguenieve (2016)***

Recuerdo que una de las primeras obras del siglo xvi que toqué fue *Diferencias sobre “Guárdame las vacas”*, de Luis de Narváez, obra que me llamó la atención desde su título, que yo encontraba muy gracioso. “¿Qué tendrán que ver las vacas?”, pensé en mi joven inocencia. Más tarde supe que el título no estaba completo, ya que se trataba de una antigua melodía española: “Guárdame las vacas y te daré un beso”. Ahora sí, todo tenía sentido.

En homenaje a ello, compuse estas diferencias sobre el tema original del aguenieve afroperuano, que siempre me fascinó y que tiene como base armónica la cadencia del fandango español sobre los acordes: *la menor, sol, fa, mi*.

**“En la redonda encrucijada, seis doncellas bailan”<sup>7</sup>**

### **Recomendaciones para los guitarristas**

Mi principal consejo para los guitarristas es el de escuchar y observar con oídos atentos y analíticos las danzas que me han servido de inspiración para componer estas obras.

Escuchen a los criollos tocando valeses, polkas, marineras, zamacuecas, festejos, landós, etc. y piensen: ¿cómo puedo expresar eso mismo en la guitarra? Aparecerán muchas ideas.

En la partitura hay sugerencias para los efectos de percusión, que no son otra cosa que la imitación de los golpes del cajón, según el ritmo de cada danza. Escuchen a los cajoneros, reconozcan los patrones rítmicos y hasta podrían sacar su propia interpretación y aplicarla a la obra. Lo mismo vale para los rasgueos y los apagados, que también tienen una función más rítmica que armónica.

En algunas piezas, por ejemplo en el “Valse romántico” de los *Cinco estudios criollos*, hay voces en los bajos que son imposibles de mantener. Esto no significa un problema, puesto que las resonancias por simpatía hacen que estas voces no se corten o se pierdan.

El llamado “trino doble” muy común en los guitarristas populares, puede utilizarse, especialmente en terceras. Es típico empezar una frase en anacrusa con este trino. Su uso es libre y no está indicado en la partitura. ¿Cómo se logra el trino doble? Tocando con la derecha dos cuerdas continuas con los dedos a-m-i y, al mismo tiempo, un *mordente* con la izquierda.

En general, hay libertad de aplicar todo recurso técnico que cumpla con el ritmo, el compás y la expresión.

Antes de llegar a las partituras, pasaremos por el paisaje urbano de la Lima de los años 40 y 50. En esa época, Juan Yep, mi padre, junto con Juan Wong y Juan Wu cargaban cámaras, trípodes y luces en el auto de uno de ellos y enrumbaban al centro de Lima, cuando “*la noche cubre ya, con su negro crespón*”<sup>8</sup>, para hacer sus prácticas fotográficas. Las fotos de este dossier nos ubicarán en un contexto histórico inspirador, que revela el bagaje musical criollo inherente a los músicos de formación académica. Que sean estas imágenes un preámbulo que nos transporte hacia el espíritu de las obras de este álbum.

<sup>7</sup> Primera cuarteta del poema “Adivinanza de la guitarra” de Federico García Lorca.

<sup>8</sup> Primera frase del valse “El Plebeyo” de Felipe Pinglo.

## Glosario

**Agüenieve.** Se conoce poco sobre esta danza. Lo que está claro es que tiene su base armónica en la cadencia típica del fandango español: Am-G-F-E7 y que es tocada por una guitarra solista.

**Bordones.** Son las tres cuerdas graves de la guitarra, que generalmente se usan para tocar los bajos de los acordes en contrapunto o como notas de paso entre un acorde y otro, lo que en el lenguaje popular se llama “bordonear”.

**Danza.** También llamada pregón, es una forma lenta y cadenciosa, muy popular a comienzos del siglo xx. Se basa en el ritmo de la habanera.

**Festejo.** Es una danza afroperuana de carácter alegre y festivo, cantado en forma responsorial con acompañamiento de guitarras, cajón y percusión menor (quijada, cajita, cucharas, etc.). Se suele escribir en compás de 2/4 o de 6/8.

**Landó.** Es una danza afroperuana lenta que presenta un patrón rítmico definido, posible de anotar en 12/8, generalmente en modo menor. Igual que el festejo, es un canto responsorial.

**Marinera.** Es una danza mestiza de pareja en compás alternado de 6/8 y 3/4. Presenta algunas variantes regionales que se diferencian por la forma. La marinera limeña se canta en desafío de versos octosílabos de pie forzado. Las demás variantes son por lo general de forma binaria.

**Zamacueca.** Es una danza mestiza que surgió en el virreinato. Como la marinera, es un baile de pareja en compás alternado de 6/8 y 3/4 y por su antigüedad, es considerada la madre de la zamba, la cueca, la chacarera y la marinera.

## Dossier de fotografías





















**Las obras**

# Bordón

Virginia Yep

Tempo di valse

Musical notation for measures 1-5. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody is marked *f marcato*.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6'. The melody is marked *mf*. The instruction *cantando (2º vez con bajo staccato)* is written above the staff.

Musical notation for measures 11-15. The melody continues with various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 16-20. The melody continues with various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 21-25. The melody continues with various rhythmic patterns. A first ending bracket is present over measures 24-25.

Musical notation for measures 26-28. The melody is marked *gentile, dolce* and *mp*. A second ending bracket is present over measures 26-27.

31

36

41

# Cinco estudios criollos

## I. Danza

Virginia Yep

Tempo di habanera

*ritmico*

*mf* *mp*

7

13

18

*vibr.*

24

*p* *mp*

29

34 *cantabile*  
*p*

39 *vibr.* *III*

44 *p*

49 *f*

55 *rit.* *Tempo I*  
*mf* *p subito*

61 *mf*

67 *poco rit.* *a tempo* *vibr.*  
*f* *mf*

## II. Valse romántico

Virginia Yep

Tempo di valse

The musical score is written in 3/4 time and consists of five staves of music. The key signature has one sharp (F#). Measure 1 begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff contains measures 1-5, with a 'CV' (Crescendo) marking above the first measure. The second staff contains measures 6-10, with a 'CII' (Crescendo) marking above measure 8. The third staff contains measures 11-15, with a 'CV' marking above measure 12. The fourth staff contains measures 16-21, featuring first and second endings (1. and 2.) above measures 16-17. The fifth staff contains measures 22-24, with 'VII 5' and 'VII 4' markings below measures 22 and 23 respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



# III. Polka

Virginia Yep

**Allegro grazioso**

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is marked with a *pizz.* (pizzicato) instruction. Fingering numbers 0, 1, 3, 0, 3, 1, 2, 4, 1 are shown below the notes. A slur covers the entire phrase, with two accents (^^) over the notes in measures 3 and 5.

Musical notation for measures 8-15. The melody is marked with a *ritmico* (rhythmic) instruction and *nat.* (natural). A slur covers the phrase, with two accents (^^) over the notes in measures 10 and 12. Chordal figures are labeled CII and CII.

Musical notation for measures 16-21. The melody is marked with *p a p* (piano-accendo-piano) and *i m i m*. A slur covers the phrase, with two accents (^^) over the notes in measures 17 and 19. Chordal figures are labeled CII and CIV.

Musical notation for measures 22-28. The melody is marked with *decresc.* (decrescendo). A slur covers the phrase.

Musical notation for measures 29-36. The melody is marked with *cantabile* and *XII*. A slur covers the phrase, with two accents (^^) over the notes in measures 30 and 32. Chordal figures are labeled CII and CII. Fingering numbers 4, 4, 2, 4, 4 are shown below the notes.

Musical notation for measures 37-44. The melody is marked with *CII*. A slur covers the phrase, with two accents (^^) over the notes in measures 38 and 40. Fingering numbers 0, 4, 1, 4, 3, 3, 0, 1, 3, 3, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 4, 0, 2 are shown below the notes.

43

CI

1.

50

(posición fija)

rasgueado

acell.

55

2.

⑥

*p a p p a p*

59

CV.

*p a p p a p*

# IV. Valse elegante

Virginia Yep

Tempo di valse

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di valse'. The dynamic marking is *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: Measure 1-5. Includes a dynamic marking of *mf*.

Staff 2: Measure 6-10. Includes a circled 4 and a circled 3.

Staff 3: Measure 11-15. Includes a circled 4.

Staff 4: Measure 16-20. Includes a circled 5.

Staff 5: Measure 21-25. Includes a circled 5.

Staff 6: Measure 26-28. Includes a circled 5.

Staff 7: Measure 29-32. Includes a circled 1 and circled 3s.

*cantabile, vibrato*

34 *a*

*p m i p i m* *p m i*

39

44

49

*f*

54

60 Dal.  $\text{C}$  al  $\text{C}$  e Coda *ritmico*

64

# V. Zamacueca

Virginia Yep

Cadencioso, danzante

*pizz.*

6

*cantabile*

*nat.*

11

*rasgueado*

16

*mf* *p* *p*

21

25

*mp*

29

XII

⑥

34

1. 2.

*p* *p*

39

XII ⑥

44

rasgueado

*p* *p* *p* *p*

49

⑤ ④ ④ ④

*p* *p*

53

*p* *f*

57

*pizz.*

63

nat. *mf* *grazioso*

68 *Tapa* *p* *simile*

73 *simile*

78 0 1 3 0 3 ③ *acell.*

81

84 *a tempo* *p*

89 *rit.* *a tempo* XII ⑥

94 1ra. vez *p*, 2da. vez *cresc. y accel.*

97 1. 2. *acell.*



# Solo de marinera

Virginia Yep

Cadencioso, ritmico

rasgueo

rasgueo (*simile*)

*p* *p*

rasgueo (*simile*)

rasgueo (*simile*)

*p*

*p*

*p*

rasgueo (*simile*)

*p*

*p*

34 *IV*

39

44 *rasgueo (simile)* *rasgueo (simile)*

49 *rasgueo (simile)*

53 *Piu Mosso*  
*cv*

56 *CIV* *cv*

59 *CII*

62 *CIX* *CX* *CIX*

65 CV

68 CIV

72 Tempo I

*pizz.*

78

83 nat.

87

93

*p* *p*

98 libero

CII



# Solo de festejo

Virginia Yep

**Allegro**

*met.*

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 1 starts with a rest followed by a quarter note G#4. Measure 2 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 3 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 4 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 5 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 6 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'. The dynamic is *p* and the instruction is *met.* and *sul tasto*.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 8 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 9 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 10 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 11 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 12 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *p* and the instruction is *met.*

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 14 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 15 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 16 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 17 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 18 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *poco rit.* and the instruction is *met.*. There are markings for *aro* and *tapa* in measure 17. The second ending is marked with *a tempo* and *pizz.* and the dynamic is *mf*.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 20 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 21 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 22 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 23 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 24 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *mf* and the instruction is *nat.*. There is a marking for *XII* in measure 23.

Musical notation for measures 25-31. Measure 25 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 26 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 27 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 28 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 29 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 30 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 31 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *mf*.

Musical notation for measures 32-38. Measure 32 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 33 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 34 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 35 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 36 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 37 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 38 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *mf*.

Musical notation for measures 39-45. Measure 39 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 40 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 41 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 42 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 43 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 44 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 45 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *mf*. There are markings for ⑤ and ④ in measure 44.

Musical notation for measures 46-52. Measure 46 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 47 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 48 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 49 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 50 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 51 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. Measure 52 has a quarter note G#4 and a quarter note A5. The dynamic is *mf*. There is a first ending marked with a '1.' and markings for ⑤ and ④ in measure 51.

52 *dolce*

*p* *mf*

58

*p*

63

*met.* *pizz.*

68

*nat.* rasgueo

74

*aro mano izq.* *simile* *golpe tastiera m. d. (\*)*

tapa mano der.

80

*aro* *tapa*

*p*

87

*p*

94

*p*

101

107

113

118

123

129

135

139



# Landó clásico

Virginia Yep

## Ritmo de landó

tapa aro pizz.

4

7 nat.

10 2

12

14 4

16 rasgueo

18

Musical notation for measure 18, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 0.

19

Musical notation for measure 19, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 4.

20

Musical notation for measure 20, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 0.

21

Musical notation for measure 21, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 0. A slur above the notes is labeled "repetición *ad libitum*".

22

Musical notation for measure 22, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 0. A slur above the notes is labeled "dolce".

25

Musical notation for measure 25, featuring a treble clef, a series of sixteenth-note runs, and a bass line with fingerings 1, 3, and 0. A slur above the notes is labeled "incisivo".

28 *p* *dolce*

30 *i* *p*

33 *(simile)*

35

37

40

42

4 1 4 1

44

rasgueo (*simile*)

46

pizz.

49

met.

52

55

tapa

a p a p a m i a a a m i a a a m i a

aro

58

a p a

pizz.

nat.

# Diferencias sobre el aguenieve

Virginia Yep

## Gentil

Tema

rit.

## Allegro

Dif. 1

8

14

*Lento, lontano*

20

rit.

## Andante

Dif. 2

27

34

37 *dolce*

43

50

57

63 **Energico**  
**Dif. 3**

67

74

79

CV

85

91

97

101

*simile*

105

**Ritmico**  
Dif. 4

*rit.*

*pizz.*

110

115 *rasgueado*

121

126 *rit.* *marcato* *acell.*

133 *rit.* **Finale** *f*

139

143 *Lento* *p* *pp*

148 *pizz.* *rit.*







Universidad  
Nacional de Música

ISBN: 978-612-49104-9-4



9 786124 910494