



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"FUNDAMENTOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ENSEÑANZA DEL HUAYNO PERUANO EN EL TIPLE SOLISTA"

Presentado por el estudiante:

OSCAR ORLANDO AMADOR MANCIPE

c.c. 1013601875
cód. 2010275043

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. La coherencia entre los objetivos propuestos y el resultado final, evidencia un proceso de investigación muy bien fundamentado.
2. La escritura y presentación del documento final, es adecuada, organizada y evidencia el manejo, de parte del autor, de un lenguaje académico y técnico.
3. Los estudios presentados, como resultado final del trabajo, aporta en la construcción de la mirada académica al interior de una comunidad de práctica pedagógico musical, ampliando referentes técnicos e interpretativos en relación al objeto de estudio.
4. Realiza un aporte importante en la sistematización y caracterización de herramientas técnicas, idiomáticas y sonoridades aplicadas al instrumento.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	IVAN TOVAR		5.0
Jurado 2-lector	VICTORIANO VALENCIA		5.0
Jurado 3 - asesor	OSCAR SANTAFE		5.0

NOTA FINAL: CINCO (5.0)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C., a los 4 días del mes de diciembre de 2015

**“FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ENSEÑANZA DEL
HUAYNO PERUANO EN EL TIPLE SOLISTA”**

OSCAR ORLANDO AMADOR MANCIPE

2010275043

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

**MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
NOVIEMBRE DE 2015**

**“FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ENSEÑANZA DEL
HUAYNO PERUANO EN EL TIPLE SOLISTA”**

OSCAR ORLANDO AMADOR MANCIPE

2010275043

ASESOR

ÓSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR

**MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
NOVIEMBRE DE 2015**



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 4 de 185

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	"FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ENSEÑANZA DEL HUAYNO PERUANO EN EL TIPLE SOLISTA"
Autor(es)	AMADOR MANCIPE OSCAR, ORLANDO
Director	OSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 181 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	TIPLE COLOMBIANO, HUAYNO PERUANO AYACUCHANO, ETNOGRAFÍA, MUSICOLOGÍA, ANÁLISIS MUSICAL, ESTUDIOS, TRADICIÓN, METODOLOGÍA, CONSTRUCTIVISMO, DESCUBRIMIENTO SIGNIFICATIVO.

2. Descripción

Es una propuesta metodológica para la interpretación y entendimiento del huayno ayacuchano en el tiple colombiano solista, concretizando los elementos del análisis musical, el estudio etnográfico y musicológico, el análisis de la organología instrumental, en una aplicación pedagógica bajo parámetros constructivistas, relacionados con factores teóricos del aprendizaje significativo, descubrimiento significativo, saberes previos y metacognición.

3. Fuentes

El texto está sustentado desde distintos autores tales como José María Arguedas, Ludovico Bertonio, Ernesto Camassi, Bernabé Cobo, Inca Garcilaso de la Vega, Raoul y Margarite D'hartcourt., Chalena Vásquez y Abilo Vergara, los textos producidos por dichos autores fueron utilizados para contextualizar el género de huayno peruano desde lo histórico, lo cultural y lo musical.

Pedagógicamente está sustentado desde autores tales como David Ausubel y Bruce Archer, pensadores que radican su propuesta pedagógica en el aprendizaje significativo, y la investigación creación con el fin de la generación de nuevos conocimientos basados en la metacognición y los procesos investigativos.

4. Contenidos

Para el desarrollo de este documento fue necesario dividirlo en cinco secciones o capítulos los cuales abordan diferentes temáticas: en el capítulo inicial se aborda el huayno peruano desde una perspectiva histórica y cultural, tomando como referencias o fuentes primarias distintos textos que datan desde la época colonial hasta nuestra actualidad, en dichos textos se evidencia la cotidianidad del pueblo peruano y por ende el uso de distintas músicas usadas en su día a día, esto con el fin de indagar un posible origen del huayno ayacuchano sus instrumentos, formatos e intérpretes.

Posteriormente se plantea un análisis morfológico del huayno ayacuchano decantando y delimitando las características armónicas, melódicas y rítmicas más usuales y características en la composición e interpretación de este género. Para realizar tales análisis se tomaron como ejemplos dos huaynos tradicionales anónimos de inicio del siglo XX, dos huaynos compuestos por compositores contemporáneos y un huayno tradicional en versión para guitarra solista.

En el tercer capítulo habla sobre el tiple colombiano, sus características morfológicas actuales y los distintos tipos de técnicas de ejecución de este instrumento, para ello fue necesario hacer una sistematización a manera muy personal de las diversas técnicas interpretativas utilizadas por los intérpretes de tiple en las distintas regiones del país al igual que sus métodos de enseñanza.

En el cuarto capítulo se plantea una propuesta pedagógica para la interpretación y enseñanza del huayno ayacuchano en el tiple, en la cual por medio de una serie de ejercicios preparatorios busca abordar gradualmente este género y que el intérprete de tiple conozca las características técnicas y estilísticas más marcadas de este género aplicadas al instrumento, para ello se establecen una serie de técnicas complementarias las cuales son extraídas de otros instrumentos como el charango y el arpa, instrumentos fundamentales en el huayno ayacuchano y que transpuestas al tiple generan sonoridades diferentes a las tradicionalmente ejecutadas en el tiple colombiano.

En el quinto capítulo se presenta una propuesta creativa en la cual se presentan 3 estudios para tiple solista basados en el huayno ayacuchano, titulados "DOBLE YO", "RITAK'UWA y PACHACAMAC. Estudios en las cuales se evidencian las distintas

características, morfológicas melódicas, armónicas y rítmicas evidenciadas en los análisis anteriormente realizados, además de involucrar y aplicar las distintas técnicas instrumentales interpretativas tanto tradicionales como complementarias.

5. Metodología

El presente trabajo está enmarcado dentro lo denominado investigación creación este tipo de investigación hace parte de la investigación social y por ello asume etapas tales como recolección de datos, organización y clasificación, presentación y descripción de información y por último análisis de los elementos encontrados, todas ellas presentes en este documento adicional a esto el autor hace uso y le da una gran importancia a la imaginación ya que la imaginación brinda una serie de elementos o herramientas al momento importante al momento de abordar una investigación en artes. La imaginación le posibilita al creador proyectar y vivenciar mundos fantasiosos, para finalmente crear.

6. Conclusiones

- Se estableció un posible origen del huayno peruano
- Se establecieron las características estructurales y formales del huayno peruano.
- Se clasificaron los distintos formatos instrumentales en el formato de huayno.
- Se sistematizaron las distintas técnicas interpretativas del tiple.
- Se establecieron distintas técnicas complementarias para la ejecución del tiple colombiano.

Elaborado por: Óscar Orlando Amador Mancipe.

Revisado por: Oscar Orlando Santafé Villamizar.

Fecha de elaboración del Resumen: 0007 12 2015

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está dedicado especialmente a mis padres Orlando Amador y Margarita Mancipe por apoyarme incondicionalmente en este camino de la música, de igual forma a mi compañera Lorena Silva por su incondicional amor y apoyo en toda situación; a mis maestros de charango y tiple, Tatiana Naranjo y Oscar Santafé por sus valiosas enseñanzas y por enseñarme a amar la música colombiana y andina latinoamericana; por último quiero agradecerle a Aldemar González mi primer maestro de música, gracias Alde por mostrarme este camino de la música.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	11
PLANTEAMINETO DEL PROBLEMA	13
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	15
OBJETIVO GENERAL.....	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
METODOLOGIA.....	17
INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	18
1. El huayno peruano.....	22
1.1 Posibles orígenes del huayno peruano.....	22
1.1.1 Inti-Raymi.....	23
1.1.2 Situa.....	24
1.1.3 Capac-Raymi.....	24
1.1.4 Cusque-Raymi.....	24
1.1.5 El canto amoroso.....	29
1.1.6 La canción.....	30
1.2 El huayno ayacuchano huamanguino.....	34
1.2.1 Panorama histórico del huayno en huamanga.....	39
1.2.2 Organología instrumental del huayno en huamanga.....	46
1.2.3 <i>Calendario de Festividades celebradas en Huamanga (Ciudad de Ayacucho)</i>	77
2. Categorías para el análisis musical del huayno ayacuchano.....	79
2.1 Análisis de huaynos ayacuchanos:.....	80
2.1.1 Huayno ayacuchano tradicional anónimo 1	80
2.1.2 Huayno ayacuchano tradicional anónimo 2:	86
2.1.3 Huayno ayacuchano contemporáneo 1	91
2.1.4 Huayno ayacuchano contemporáneo 2	99
2.1.5 Análisis de un huayno para guitarra solista	105
2.1.....	112
2.2 Nociones estructurales e interpretativas del huayno ayacuchano huamanguino.....	112
3. Características actuales del Tiple colombiano.....	116

3.1	Clasificación.....	116
3.1	116
3.2	Partes del tiple colombiano:	116
3.3	Encordado	117
3.4	Afinaciones.....	118
3.5	Afinación en Do	118
3.6	Afinación en Si Bemol.	118
3.7	Tesitura del tiple en Do.....	118
3.8	Rango práctico del tiple en Do.	119
3.9	Técnicas de ejecución del tiple colombiano	120
3.9.1	El Guajeo.	121
3.9.2	Los Aplatillados.....	122
3.9.3	Los Rasgados: golpes plenos o abiertos.....	125
3.9.4	Abierto hacia abajo. (Ver video 5)	125
3.9.5	Abierto hacia arriba. (Ver video 6).....	126
3.9.6	El Rasgueado o Abanico. (Ver video 7)	126
3.9.7	El Brisado. (Ver video 8)	127
3.9.8	Los Apagados.....	127
3.10	Los tipos de pulsación.....	129
3.11	Pulsaciones sin plectro.	129
3.11.1	Pulsación simple o sin apoyo. (Ver video 11)	129
3.11.2	Pulsación apoyada. (Ver video 12).....	130
3.11.3	Pulsación a manera de plectro. (Ver video 13)	131
3.11.4	Pulsación en bloque. (Ver video 15)	132
3.11.5	Arpegios. (Ver video 16).....	132
3.12	Efectos de pulsación especiales.	133
3.12.1	Armónicos.	133
3.12.2	Pizzicato. (Ver video 21).....	134
3.12.3	Pizzicato armónico. (Ver video 22)	135
3.12.4	Metálico. (Ver video 23).....	135
3.12.5	Sul tasto.....	136

3.12.6	Trémolos. (Ver video 24).....	136
3.13	Pulsaciones con plectro.	136
3.13.1	Tipos de sujeción del plectro:.....	137
3.13.2	Pulsación o ataque de la cuerda con plectro.	139
3.13.3	Tipos de ataque con el plectro.	139
3.14	Métodos de enseñanza del tiple colombiano.....	141
3.14.1	Santander.....	141
3.14.2	Valle del cauca.....	142
3.14.3	Eje cafetero.....	143
3.14.4	Cundinamarca y Boyacá.....	144
	Introducción.....	146
4	Técnicas complementarias.....	146
4.1	Trino doble cuerda o trino mordente. (Ver video 30).....	146
4.2	Redoble o repique. (Ver video 31).....	147
4.3	K'alampeado o rasgueo melódico. (Ver video 32).....	148
4.4	Scordatura.....	149
4.5	Ejercicios preparatorios.....	150
4.6	Ejercicios melódicos.....	150
4.6.1	Trino doble cuerda.....	150
4.6.2	Ejercicios de acompañamiento.....	154
4.6.3	Ejercicios solistas.....	160
	Ritak' Uwa.....	166
5.1	Descripción de la obra.....	166
	Doble yo.....	167
5.2	Descripción de la obra.....	167
	Pachacamac.....	168
5.3	Descripción de la obra.....	168
5.4	Partituras.....	169
	CONCLUSIONES.....	175
	BIBLIOGRAFÍA.....	184

INTRODUCCION

Dentro de mí que hacer musical en los últimos años, dos han sido los instrumentos que han marcado mi vida profesional: el charango y el tiple, este par de instrumento tan hermanos y similares me han sumergido en dos universos musicales diferentes pero a su vez hermanos: la música andina colombiana y la música andina latinoamericana.

Uno de los objetivos de este trabajo es involucrar más a fondo el tiple colombiano en otros géneros foráneos a los colombianos, no solo desde la creación de repertorio basado en las músicas latinoamericanas (en este caso el huayno peruano ayacuchano) sino también desde una perspectiva pedagógica e investigativa en donde se evidencien secuencialmente los procesos de aprendizaje y enseñanza del instrumento.

Para el desarrollo de este documento fue necesario dividirlo en cinco secciones o capítulos los cuales abordan diferentes temáticas: en el capítulo inicial se aborda el huayno peruano desde una perspectiva histórica y cultural, tomando como referencias o fuentes primarias distintos textos que datan desde la época colonial hasta nuestra actualidad, en dichos textos se evidencia la cotidianidad del pueblo peruano y por ende el uso de distintas músicas usadas en su día a día, esto con el fin de indagar un posible origen del huayno ayacuchano sus instrumentos, formatos e intérpretes.

Posteriormente se plantea un análisis morfológico del huayno ayacuchano decantando y delimitando las características armónicas, melódicas y rítmicas más usuales y características en la composición e interpretación de este género. Para realizar tales análisis se tomaron como ejemplos dos huaynos tradicionales anónimos de inicio del siglo XX, dos huaynos compuestos por compositores contemporáneos y un huayno tradicional en versión para guitarra solista.

En el tercer capítulo habla sobre el tiple colombiano, sus características morfológicas actuales y los distintos tipos de técnicas de ejecución de este instrumento, para ello fue necesario hacer una sistematización a manera muy personal de las diversas técnicas interpretativas utilizadas por los intérpretes de tiple en las distintas regiones del país al igual que sus métodos de enseñanza.

En el cuarto capítulo se plantea una propuesta pedagógica para la interpretación y enseñanza del huayno ayacuchano en el tiple, en la cual por medio de una serie de ejercicios preparatorios busca abordar gradualmente este género y que el intérprete de

tiple conozca las características técnicas y estilísticas más marcadas de este género aplicadas al instrumento, para ello se establecen una serie de técnicas complementarias las cuales son extraídas de otros instrumentos como el charango y el arpa, instrumentos fundamentales en el huayno ayacuchano y que transpuestas al tiple generan sonoridades diferentes a las tradicionalmente ejecutadas en el tiple colombiano.

En el quinto capítulo se presenta una propuesta creativa en la cual se presentan 3 estudios para tiple solista basados en el huayno ayacuchano, titulados “DOBLE YO”, “RITAK’UWA y PACHACAMAC. Estudios en las cuales se evidencian las distintas características, morfológicas melódicas, armónicas y rítmicas evidenciadas en los análisis anteriormente realizados, además de involucrar y aplicar las distintas técnicas instrumentales interpretativas tanto tradicionales como complementarias.

En la parte final se encontraran las conclusiones bibliografía y anexos de entrevistas, cabe resaltar que adicional a los anexos implícitos en el trabajo, hay otra serie de anexos en formato de DVD en donde reposan los ejemplos musicales, los videos de ejercicios preparatorios y los audios de los estudios presentados como propuesta creativa.

Mi deseo como autor es que este trabajo investigativo sea de utilidad para las futuras generaciones de Tiplistas y que el instrumento siga incursionando e involucrándose en otras músicas ajenas a la andina colombiana, adicional a esto espero que este documento sirva como punto de partida para que más interpretes/compositores se involucren en la creación de material creativo y pedagógico para la enseñanza de este maravilloso instrumento.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El tiple colombiano es un instrumento de origen mestizo el cual ha ido evolucionando a la par con la música colombiana, este instrumento se ha venido ejecutando de diferentes formas: melódico, acompañante y solista. Esta última situación tiene diferentes facetas y tipos de solistas, los cuales serán nombrados y definidos a continuación:

- **Solista melódico con acompañamiento:** el tiple lleva la melodía y un instrumento armónico le acompaña.
- **Solista como en un grupo de cámara:** sucede en agrupaciones en donde a medida que se desarrolla el discurso musical cada instrumento va demostrando su faceta como solista, dependiendo de las necesidades del arreglista y las capacidades del instrumentista.
- **Solista como instrumentista:** el tiple lleva la melodía y el acompañamiento, en el cual se debe llevar a cabo un discurso musical completo de manera autónoma.

Aclaradas estas tres facetas del tiple nos enfocaremos en la última denominada **Solista como instrumentista** es decir que de ahora en adelante al referirse a tiple solista se hablará de esta forma de interpretación en la cual se encontrará la problemática a desarrollar durante este proyecto.

Varios han sido los intérpretes que a lo largo de la historia han recurrido a “auto-acompañarse” y a desarrollar repertorio para tiple solista basado en ritmos propios de la región andina colombiana y en algunos casos ritmos foráneos. Intérpretes como Gonzalo Hernández, Gustavo Adolfo Rengifo, Luis Enrique Parra, David Puerta, Fabián Gallón, Oriol Caro y Luis Carlos Saboya han sido algunos de los intérpretes que han involucrado al tiple en músicas de otras latitudes. Estos Tiplistas (y muchos otros más) han aportado al desarrollo de la técnica, interpretación, desarrollo de repertorios y enseñanza del instrumento.

Desde hace algunos años en Bogotá se ha institucionalizado el estudio del tiple en espacios académicos universitarios, estos programas son bastante jóvenes comparados con los programas de otros instrumentos. Así mismo se pueden encontrar distintos materiales pedagógicos y didácticos para abordar el instrumento, por ejemplo: el “Método de tiple” de Elkin Pérez Álvarez¹ publicado por la extinta EPA (Escuela Popular de Arte) de Medellín, Antioquia. En este libro se aprecian los diferentes estilos y técnicas de interpretación (melódico, acompañante, solista) según la experiencia musical del autor. Por otro lado están los “estudios melancólicos para

¹ Elkin Pérez Álvarez (1942-2007) fue un pedagogo multi instrumentista, integrante del trio típico colombiano.

tiple solista” de Oscar Santafé²; en este texto se encuentran una serie de estudios los cuales desarrollan diferentes recursos técnicos para la interpretación del tiple. Cabe anotar que estos textos están diseñados para abordar el tiple desde la música colombiana, hay algunas excepciones como el trabajo realizado por Enerith Núñez ³ titulado: “Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista” texto en el cual se abordan repertorios de todas las latitudes. Este material a pesar de contener un repertorio muy variado de música “internacional” no tiene gran contenido pedagógico.

Es en este punto donde se genera una problemática específica y es el poco desarrollo de material pedagógico y de repertorio para tiple solista basado en músicas latinoamericanas, se puede afirmar que los Tiplistas en su mayoría son conocedores de los ritmos colombianos en los cuales el tiple es participe, pero desafortunadamente no hay un conocimiento muy amplio de los ritmos latinoamericanos, al desconocer, los nombres, la formas estructurales y tipos de acompañamiento de estos ritmos, es casi imposible que el intérprete cree material para tiple solista basadas en estas músicas.

Muchas veces los intérpretes entran en una zona de confort en la cual se limitan a tocar bambucos y pasillos. Esta limitación del instrumento únicamente a un tipo de música hace que se llegue a pensar que el tiple es solo para tocar música colombiana. Al igual que la guitarra el tiple es un instrumento universal en el cual se puede hacer cualquier tipo de música. Un claro ejemplo es el uso que le han dado algunos grupos de la nueva canción chilena como Inti Illimani⁴, Quilapayún⁵ e Illapu⁶; la agrupación Inti Illimani en el año 1971 fue invitada a hacer una serie de conciertos en la ciudad de Cali dentro del marco de los VI juegos panamericanos celebrados en ese año, en una de sus presentaciones la cual fue en el teatro municipal de Cali por casualidad conocieron el tiple colombiano e inmediatamente quedaron cautivados de su sonoridad y su tímbrica tan particular, de ahí en adelante lo empezaron a incluir en sus temas y grabaciones, de la misma forma lo hizo Quilapayún e Illapu. Estas agrupaciones se pueden considerar como los referentes más grandes e importantes de la música andina latinoamericana.

Tales grupos han ejecutado distintos ritmos latinoamericanos en el tiple adaptando rasgueos de la guitarra y el charango. También han utilizado el tiple como instrumento melódico. Cabe aclarar que no existe ningún compendio o documento donde se describa la interpretación de estos ritmos en el tiple.

² Oscar Orlando Santafé Villamizar (1968-) Tiplista Norte santandereano, docente de la cátedra de tiple de la Universidad Pedagógica Nacional.

³ Enerith Núñez Pardo Tiplista Huilense, es egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Realizó estudios de música Folclórica en la Academia Distrital “Luis A. Calvo”.

⁴ nombre compuesto del término quechua inti, 'Sol', y la palabra aimara Illimani, 'águila dorada', nombre de la montaña cercana a La Paz, Bolivia es un conjunto musical chileno formado en 1967.

⁵ Quilapayún (del mapudungun kila, 'tres', y payún, 'barbas') es una banda chilena de música folclórica, que formó parte de la llamada Nueva Canción Chilena durante la década de 1960 y que sigue vigente a la fecha.

⁶ Illapu es un reconocido grupo chileno de música de raíz folclórica fundado en 1971 en la ciudad de Antofagasta, Región de Antofagasta.

Gracias a las situaciones anteriormente descritas se puede afirmar, que la falta de exploración, la falta de creación de repertorio original y material pedagógico basado en músicas latinoamericanas, genera un vacío en los procesos pedagógicos de enseñanza del tiple colombiano, estancando su crecimiento y posibilidades técnico-interpretativas en ámbitos populares y académicos, además de limitar el instrumento frente a la globalización y siendo desplazado por otros instrumentos no colombianos en espacios musicales y académicos.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué aportes técnicos y pedagógicos proporcionaría a los intérpretes de tiple colombiano la creación de repertorio para tiple solista basado en un ritmo latinoamericano? (huayno peruano).

OBJETIVO GENERAL

Establecer los aspectos técnicos y pedagógicos que puede ofrecer la creación de material para tiple solista basado en el Huayno Peruano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Componer una serie de obras a manera de estudio basadas en huayno peruano.
- Explorar nuevas sonoridades y formas de afinación a través de las músicas latinoamericanas.
- Explorar nuevas técnicas interpretativas o complementarias.
- Sistematizar las diferentes técnicas interpretativas convencionales utilizadas en la interpretación del tiple
- Crear ejercicios preparatorios para la interpretación y enseñanza del huayno en el tiple.
- Indagar sobre el contexto socio-histórico del huayno en el Perú

JUSTIFICACION:

La música está en constante evolución, no es estática, A través de la historia se ha evidenciado como esta ha sufrido cambios de diversos tipos. Estos cambios han ido aportando paulatinamente y han enriquecido la paleta de posibilidades interpretativas, compositivas y técnicas, de la mano de intérpretes y compositores. En la música latinoamericana y en sus instrumentos estos cambios y evoluciones se dan constantemente aportando a la creación de escuela y al fortalecimiento del discurso musical.

El desarrollo del presente proyecto pretende aportar al avance de la escuela del tiple colombiano desde el punto de vista creativo e interpretativo, fortaleciendo su literatura y sus procesos de enseñanza, esto a través de la exploración musical con el tiple en músicas ajenas a las colombianas. La inmersión del instrumento en tales músicas y la implementación de diversas técnicas le brindarán al tiplista una nueva perspectiva interpretativa la cual le abrirá nuevos horizontes sonoros y creará la inquietud de explorar más sonoridades y géneros ajenos.

La enseñanza del tiple deberá tener en cuenta que al abordar estos diferentes elementos (y tal vez novedosos) ayudaran a la innovación de su técnica y metodología de aprendizaje, descentralizando el instrumento de un solo género musical acercándolo a cualquier tipo de género y público, así mismo ampliando el campo de acción del instrumentista haciéndolo participe en diversos tipos de agrupaciones de cualquier género musical.

El presente trabajo incluirá obras para tiple solo a manera de estudios en las cuales se evidenciaran las distintas técnicas interpretativas tradicionales y complementarias las cuales trabajaran en comunión y fortalecerán las capacidades técnicas e interpretativas del instrumentista. Varias de estas nuevas técnicas se extraerán de instrumentos propios del huayno pero que a su vez son afines al tiple. Estas técnicas ayudaran a un desarrollo más íntegro del Tiplista.

METODOLOGIA

TIPO DE INVESTIGACION:

Investigación Creación

La presente propuesta pedagógica tiene por objeto delimitar los aspectos técnicos y pedagógicos que pueden ofrecer los distintos repertorios de músicas latinoamericanas en el tiple, para llevar a cabo esto es necesario la creación de pequeñas obras a manera de estudio en las cuales estarán involucradas técnicas convencionales y complementarias, la delimitación y sistematización de estas técnicas es fundamental para el desarrollo del trabajo.

En el marco de la investigación cualitativa se encuentra la investigación-creación, este tipo de investigación hace parte de la investigación social y por ello asume etapas tales como recolección de datos, organización y clasificación, presentación y descripción de información y por último análisis de los elementos encontrados, todas ellas presentes en este documento.

La investigación-creación está delimitada por la triada artista-creación-receptor propuesta por Bruce Archer⁷ en su texto "la naturaleza de la investigación". Cabe destacar que el investigador-creador hace uso y le da una gran importancia a la imaginación en este tipo de procesos creativos, ya que la imaginación brinda una serie de elementos o herramientas al momento importante al momento de abordar una investigación en artes. La imaginación le posibilita al creador proyectar y vivenciar mundos fantásticos, para finalmente crear.

En este trabajo el conocimiento del investigador-creador fue usado para realizar los estudios para tiple solista, es decir el investigador creador haciendo uso de sus conocimientos prácticos en la ejecución del instrumento realizó procesos de introspección y auto reflexión. Guiado por sus emociones y sentires, el proceso reflexivo y el constante cuestionamiento acerca de sus decisiones fueron componentes que proporcionaron solidez al resultado final de esta investigación sumada a los conocimientos obtenidos a través del análisis del huayno peruano.

Dentro de la propuesta pedagógica cabe resaltar la creación de una serie de ejercicios preparatorios los cuales encaminado hacia una lógica constructivista, tomando como referentes teóricos del psicólogo David Ausubel⁸ con su teoría del aprendizaje significativo.

⁷ Leonard Bruce Archer (1922-2005) fue un ingeniero e investigador británico el cual defendió la investigación en las artes en especial en el diseño y ayudo a que este se convirtiera en una disciplina académica.

⁸ David Paul Ausubel (Nueva York, 21 de octubre de 1918-9 de julio de 2008), psicólogo y pedagogo estadounidense, una de las personalidades más importantes del constructivismo.

Según Ausubel en el aprendizaje significativo el individuo relaciona los conocimientos previos con los conocimientos nuevos reajustando y reconstruyendo ambas informaciones, además creando un nuevo tipo de información, es decir, que en este proyecto se partirá de los conocimientos musicales previos de los individuos, tales como pulsaciones y efectos usados en la música colombiana para así poder implementar sobre estos diferentes aspectos melódicos, rítmicos y armónicos del huayno. Esto se hará mediante una serie de ejercicios preparatorios en los cuales progresivamente se desarrollaran diferentes habilidades interpretativas. Tales ejercicios harán que el estudiante se involucre de forma activa y participativa ya que no son ejercicios estáticos sino que requieren también de que el alumno haga su propia propuesta creativa frente al ejercicio.

INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Entrevistas de respuesta abierta

Entrevista 1:

La siguiente entrevista estuvo dirigida a diferentes maestros e intérpretes de tiple, con el fin de indagar sobre su acercamiento hacia el tiple solista y la interpretación de músicas latinoamericanas en este instrumento.

Se utilizó la entrevista de respuesta abierta, en la cual hubo una serie de preguntas premeditadas la cual podrá ser respondida libremente por el entrevistado:

Pregunta 1: ¿Hace cuánto interpreta usted el tiple solista?

Pregunta 2: ¿Cómo fue su acercamiento hacia esta forma interpretativa?

Pregunta 3: ¿Ha interpretado música latinoamericana en el tiple?

Pregunta 4: ¿Cree usted que el tiple se ha involucrado de manera amplia en la música latinoamericana?

Pregunta 5: ¿Ha escuchado en el repertorio de otros Tiplistas solistas obras de música latinoamericana?

Pregunta 6: ¿Ha hecho usted versiones o composiciones para tiple solo basándose en algún ritmo latinoamericano?

Pregunta 7: De haber compuesto o arreglado obras de este estilo ¿las ha escrito?
¿Las ha publicado?

Pregunta 9: ¿Cree usted pertinente la creación e interpretación de géneros distintos a los colombianos en el tiple?

Pregunta 10: De tener obras y/o arreglos de música latinoamericana ¿estaría dispuesto a facilitarlas para hacer una recopilación de estas en esta investigación?

Entrevista 2:

Esta entrevista estuvo dirigida a diferentes maestros e intérpretes del huayno peruano, con el fin de indagar sobre el conocimiento acerca del origen de este ritmo. Se utilizara la entrevista de respuesta abierta, en la cual hubo una serie de preguntas premeditadas la cual podían ser respondidas libremente por el entrevistado:

Pregunta 1: ¿Cuál cree que es el origen del huayno?

Pregunta 2: ¿En qué textos se han basado históricamente para dar con el origen del tiple?

Pregunta 3: ¿Conoce el tiple colombiano?

Pregunta 4: ¿Cree usted que sería funcional la creación de repertorio de huayno para el tiple?

Pregunta 5: ¿Cuál es la etimología de la palabra huayno?

Pregunta 6: ¿Cuáles son los tipos de huayno existentes en Perú?

Pregunta 7: ¿Cuáles son las diferencias entre cada tipo de huayno?

Pregunta 9: ¿Cuáles fueron formatos instrumentales en los cuales se concibió este ritmo?

Pregunta 10: ¿Cuáles son los formatos instrumentales actuales de este ritmo?

Pregunta 11: ¿Cuáles son las festividades en las que es utilizado?

Entrevista 3:

La siguiente entrevista estuvo dirigida a diferentes estudiantes de tiple de diferentes ciudades con el fin de establecer los métodos de enseñanza de su región, Se utilizara la entrevista de respuesta abierta, en la cual hubo una serie de preguntas premeditadas la cual podía ser respondida libremente por el entrevistado:

Pregunta 1: ¿Hace cuantos años toca el tiple?

Pregunta 2: ¿Con que maestros o quien le enseñó a tocar tiple?

Pregunta 3: ¿Cuál fue el método de enseñanza aplicado por este maestro?

Pregunta 4: ¿Cree usted que sería funcional la creación de repertorio de huayno para el tiple?

Pregunta 5: ¿Con que regularidad y en que espacios se ve o veía con su maestro
Que técnicas en el tiple le enseñó ese maestro?

Pregunta 6: ¿Cuál es la técnica de ejecución predominante en su región?

Pregunta 7: ¿Ha ejecutado tiple solista?

Pregunta 9: ¿Se considera empírico o académico?

Pregunta 10: ¿En su región hay centros de formación en cuerdas típicas?

Pregunta 11: ¿Ha interpretado música latinoamericana en tiple solista?

FECHA	ACTIVIDAD A REALIZAR
Marzo 2014	Entrevista a Julián Solano.
Marzo 2014	Entrevista a Paulo Olarte.
Marzo 2014	Entrevista a Óscar Santafé.
Abril 2014	Entrevista a intérpretes de tiple de Santander.
Abril 2014	Entrevista docentes formadores en cuerdas típicas.
Abril 2014	Entrevista a Tatiana Naranjo.
Mayo 2014	Entrevista a estudiantes del IPC de Cali
Mayo 2014	Entrevista a estudiantes de la Universidad Tecnológica y Pedagógica de Pereira.
Julio 2014	
Agosto 2015	Composición de las obras
Septiembre 2015	Composición de las obras Viaje a Lima-Perú Entrevistas a interpretes e investigadores del huayno y de la música andina latinoamericana
Noviembre 2015	Grabación de las obras.

Comentado [A1]: Maestra no tengo ni idea que fechas poner

Comentado [N2]: coloca fechas tentativas, como para organizarte tu

Capítulo I

HUAYNO: IDENTIDAD PERUANA

1. El huayno peruano.

El huayno ha sido motivo de estudio de diferentes músicos e investigadores los cuales han tratado de reconstruir y dar una explicación a su origen, a partir de documentos históricos como crónicas y diccionarios de las lenguas nativas.

Dentro del presente trabajo investigativo se ha tratado de recopilar algunas de las hipótesis referentes al origen del término huayno o wayno como género y como expresión musical del Perú. Tales hipótesis datan desde la época colonial hasta nuestros días y se plantean desde dos puntos de vista:

- Desde el punto de vista etnomusicológico buscando origen de este ritmo a partir de lo documentado en libros que datan desde la época de la colonia hasta nuestros días.
- desde el punto de vista del origen etimológico de la palabra huayno.

1.1 Posibles orígenes del huayno peruano.

Las teorías que tratan de explicar el origen del huayno desde el punto de vista etnomusicológico nos afirman que el huayno tiene su origen en las músicas prehispánicas y que gradualmente se fue mezclando, transformando y evolucionando con la llegada de las músicas traídas por los invasores en el periodo colonial.

Como se había nombrado anteriormente las fuentes teóricas para sustentar estas conjeturas son las crónicas e investigaciones realizadas a partir de la invasión de Aamérica, las cuales estudian gran parte de las costumbres del imperio Inca en todos los aspectos, social económico y cultural; ejemplos claros de esto son los "*Comentarios Reales de los Incas*" escrito por Inca Garcilaso de la Vega⁹, "*historia del*

⁹ Gómez Suárez de Figueroa, apodado Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, Gobernación de Nueva Castilla, 12 de abril de 1539 - Córdoba, Corona de Castilla, 23 de abril de 1616), fue un escritor e historiador peruano de ascendencia española e inca.1 Se le considera como el "primer mestizo biológico y espiritual de América".

nuevo mundo” de Bernabé cobo ¹⁰ y “nueva coronica y buen gobierno” de Felipe Guamán Poma¹¹ entre otros.

El imperio incaico denominó *tawantinsuyo*¹² a su territorio el cual —abarcaba aproximadamente 2 millones de kilómetros cuadrados entre el océano Pacífico y la selva amazónica, desde las cercanías de San Juan de Pasto en el norte hasta el río Maule en el sur, este gran estado se dividía en 4 regiones o suyos:

- Collasuyo al sur este, denominado Región de la llama
- Chinchaysuyo al Noroeste, denominado Región del tigrillo
- Antisuyo al Noreste, denominado Región del jaguar
- Contisuyo al Oeste, denominado Región del cóndor

Distintos autores clasifican algunas de las festividades celebradas dentro del imperio Inca, estas fiestas consistían de una serie de ceremonias que variaban dependiendo de la fecha. Se puede especular que es en estas festividades en donde puede estar el primer insumo musical y dancístico con el cual se fue tejiendo este ritmo al que se le denomina huayno hoy en día, algunas de estas fiestas son:

1.1.1 Inti-Raymi.

Es quizá la festividad más importante y más reconocida a nivel mundial, en quechua significa “fiesta del sol”. Antiguamente fue llamada también “*Wawa Inti Raymi*” (fiesta del sol niño). Este evento era celebrado en honor del “Inti” (*el padre sol*), se realizaba cada solsticio de invierno. En esta celebración se danzaba y se cantaba, en parte de este ritual los nativos se dirigían a la población de mantucalla cercana al cusco en la cual danzaban cuatro veces al día el “taki Huallina” para celebrar la obra del creador y se repetía vigorosamente la palabra triunfal ¡HAYLLI! ¹³ Posterior a esto se volvía al cusco. (Camassi, 2007, pág. 20)

Por otro lado Jesús Lara nombra esta festividad como “*Intip Raymi*”. La describe de forma muy similar a Camassi: “*El Jailli o Haylli sagrado de los incas veía su efusividad en el Intip Raymi fiesta dedicada al sol. Canto y danza al mismo tiempo, no era ejercicio exclusivo de los sacerdotes, sino del pueblo entero, cálida y luminosa como el dios.*” (Lara Lara, 1947, pág. 30)

¹⁰ Bernabé Cobo y Peralta, S. J. (Lopera, Jaén, España), 1582 - Lima (Virreinato del Perú), 9 de octubre de 1657) fue un cronista, científico y sacerdote jesuita español.

¹¹ Felipe Guamán Poma de Ayala, (¿1534/1556?), ocasionalmente escrito también como Felipe Huamán Poma de Ayala, fue un cronista indígena del Virreinato del Perú.

¹² Es el territorio ocupado por ellos, su patria o nación era el Tawantinsuyo, nombre compuesto que proviene de dos voces quechuas, “tawa”: cuatro y “suyo”: nación o estado; de tal manera que Tawantinsuyo, en el sentido idiomático Quechua, es un todo que tiene cuatro naciones.

¹³ Haylli Expresión alegre, entusiasta que precedía el festejo de algún acontecimiento: ya de exaltación religiosa, ya de la guerra, ya de la cosecha. los cantares de “triumfo” eran dedicados al “sol”, o sea a la divinidad; a sus reyes como conductores de la guerra; y a la tierra cuando daba frutos.

Comentado [A3]: Referencia agregada

Comentado [A4]: Texto agregado para reforzar el anterior

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: Trebuchet MS, 9 pto

1.1.2 Situa.

En este ritual se evocaba la purificación del pueblo inca, tanto en lo físico como en lo espiritual. Para este ritual se ordenaba un ayuno estricto y se daba la orden de hacer salir de la ciudad a los enfermos y ciegos, además de las personas con los lóbulos reventados (situación producida por el uso de pesados aretes). Posteriormente a esto los jefes del imperio se reunían en la plaza y después de un toque de lanzas cada uno de estos jefes se tenía que dirigir por uno de los cuatro caminos que dividían el imperio en provincias, con el fin de apartar las enfermedades del imperio. Una vez terminado este ritual se daba inicio a las celebraciones en las cuales se danzaba el “taki alaui citúa” el cual era una danza acompañada de antaras y se interpretaba el aire de “tica tica”. (D'hartcourt , 1905, págs. 93,94)

Comentado [N5]: Todo esto necesita citas porfis tienes que dar los créditos pues tu esto lo sacaste de libros o entrevistas, porfis

Comentado [A6]: listo

1.1.3 Capac-Raymi.

Esta es la tercera fiesta del año tenía lugar en diciembre En esta ceremonia se celebraba la mayoría de edad de los jóvenes nobles. A los jóvenes se les ponían diferentes pruebas físicas y de agilidad además de ser azotados como prueba de resistencia y desprecio al dolor físico. Durante este ritual se cantaba el canto llamado “taki huari”, posterior a esto se dirigían a la población de raucana en donde se entonaba el canto de “guarita” acompañado de caracolas marinas.

...”Las pruebas sufridas por los jóvenes eran variadas y numerosas, pruebas de resistencia física, agilidad y destreza, se reunían en una quebrada del Cuzco y luego de recibir golpes de fuste de correa en las piernas y brazos para demostrar su desprecio por el dolor físico entonaban el canto huari para regresar al cuzco, precedidos de una llama ornada y haciendo sonar las caracolas marinas llamadas hayyay-quipaq o trompeta de triunfo...” (De la Vega, 1609, pág. 64)

1.1.4 Cusquie-Raymi.

Esta fiesta tiene lugar en marzo, estaba relacionada directamente con las festividades agrícolas y el trabajo de la tierra. El quechua en su labor cotidiana labraba la tierra en conjunto ordenado por filas, espacio en el cual sincrónicamente se hacían los movimientos de arado y se entonaban cánticos.

“...Los cantos entonados eran compuestos bajo la significación de la palabra haylli, que en lengua general del Perú quiere decir triunfo, como si triunfasen sobre la tierra trabajándola, y removiéndola para que dé sus frutos, a estos cantos se mezclaba graciosas historias de amor y relatos guerreros, pero todo se significaba con lo que significaba el trabajo de la tierra, el estribillo de las coplas consistía en repetir la palabra haylli, que era

repetida sobre todo cuando se trataba de mantener la cadencia de la entrada y salida del azadón. A fin de que tomando aliento la tierra fuese mejor dividida... (De la Vega, 1609, pág. 79)

Este testimonio es también documentado por Bernabé Cobo en su texto *“historia del nuevo mundo”* en donde reafirma lo descrito De la Vega años antes: *“es un verdadero placer ver a los indios trabajar según su estilo, como yo mismo los he visto muchas veces; sus cantos son agradables y se oyen a más de media legua de distancia”* (Cobo, 1893).

Comentado [N7]: Bien, pon las citas anteriores, porfis

Por otro lado Lara hace una descripción de esta fiesta: *“También era canto y danza el Cuskij Raymi fiesta en que se agradecía al sol por el nacimiento de los maizales y se le pedía que ellos no fueran destruidos por el granizo y la helada.”* (Lara Lara, 1947, pág. 31)

Comentado [A8]: Se me había olvidado poner esta referencia que es lo mismo dicho por otro autor.

Como lo muestran las descripciones anteriores, en varias de las festividades aparece el término “taki” refiriéndose a un tipo de canto, estos cantos integraban expresiones como la danza, la poesía y la música, en varios textos son nombradas también como *“taquis” “taquies” o “Takis”*.

Poma de Ayala (1615), realizó un listado de los takis realizados por los nativos en su texto *nueva coronica y buen gobierno*¹⁴:

- Haylli
- Arawí
- Qachwa
- Llamaya
- Pachaca
- Guanca
- Variaczo
- Qawa
- Araui

Por otro lado Lara Lara al igual que Guamán Poma en *“la poesía quechua”* hace una clasificación personal de géneros musicales prehispánicos en donde el término wayñu hace su aparición. Según el autor este taki o género musical es la expresión máxima del indio en donde intervienen la danza, la música y la poesía. (Lara Lara, 1947, pág. 34)

¹⁴ Texto descubierto casualmente en Dinamarca en 1908, este documento es una obra dedicada al entonces rey de España, Felipe III, en donde se recogen datos de finales del siglo XVI y los primeros del siglo XVII y narra la cotidianidad de los habitantes del Perú, las “necesidades” que este pueblo padecía y la urgencia de una reforma por parte de la corona española al gobierno colonial para salvar al pueblo andino de la explotación, las enfermedades y las mezclas raciales.

- Quena-quena
- Zamacueca
- Arawí
- Qhaluyo
- Qhaswa
- wayñu

Camassi (2007) cita al desaparecido musicólogo cusqueño Leandro Alviña¹⁵ quien también propone en una corta tesis la clasificación de la música indígena del pasado (inicio de la invasión) hasta su época, (1900 aproximadamente), en esta clasificación se pueden apreciar tres géneros específicos:

Comentado [A9]: Esta referencia está bien hecha???

- Harawi
- Wayno
- Wanka

Según Alviña Harawi es designado a la música íntima o amorosa, Wanka era la música para las celebraciones religiosas y wayno era el género donde se reunía la danza.

En la actualidad musicólogos y músicos peruanos comparten y se adhieren a la posición de los cronistas coloniales y del siglo pasado, describiendo estas músicas y rituales como géneros indígenas de hermandad y de trabajo en comunidad. Vásquez afirma lo siguiente:

...En el mundo andino siempre hay música, bien sea para celebrar la vida, la muerte, siempre hay música, entonces hay momentos sociales y de trabajo donde se fortalece, la familia y el sentido de reciprocidad, como por ejemplo la construcción de casas o el trabajo de las chacras para cultivar... (Vásquez, entrevista Citada Lima, Perú, septiembre 22 de 2015).

Por otro lado Javier Molina Salcedo guitarrista y profesor de la cátedra de guitarra de la escuela nacional superior de folklore José María Arguedas opina algo similar:

“...El origen del huayno no sé cuál será exactamente, pero nos podemos remitir a los cronistas de la colonia quienes desde una perspectiva muy personal nos enseñan los géneros y rituales de los indígenas, esos rituales tenían como fin fortalecer la comunidad y agradecer a la tierra y al Sol, puede que esos cantos hayan sido el primer insumo para la creación o evolución del huayno posteriormente...” (Molina Salcedo, entrevista citada,

¹⁵ Leandro Alviña Miranda (1878 – 1919) Gran intérprete del violín, musicólogo y docente del Colegio Nacional de Ciencias del Cusco.

escuela superior de folklore José María Arguedas, Lima, Perú septiembre 23 de 2015)

Como es bien sabido históricamente la iglesia fue erradicando en la época de la conquista la mayoría de las celebraciones anteriormente nombradas, imponiendo el catolicismo. Prueba de esto se puede encontrar en textos religiosos católicos como *“las constituciones Sinodales del arzobispado de lima”* en donde se hace énfasis en destruir instrumentos musicales y objetos asociados a estas prácticas rituales, como lo fueron los “kipus” o “quipus”¹⁶ en los cuales se plasmó por siglos los asuntos contables y cultos religiosos de los nativos para que fueran perpetuados.

Comentado [N10]: citas

“... y para que Nro. Sr. Se quiten las ocasiones, que por experiencia se han visto, que lo han sido para las dichas idolatrías y el demonio no prosiga en sus engaños, estarán advertidos de no consentir los vayles, cantares ó taquies antiguos, en lengua materna, ni general, y harán que se consuman los instrumentos, que para ellos tienen, como los son los tamborillos, cabezas de venados, antaras y plumería, y los demás, que se hallaren dejándose también los atambores, que usan en las danzas del Corpus Christie, consumasen también los llamados quipus o libros nativos anudados...” (Arzobispado de lima, 1754, pág. 16)

Comentado [A11]: cita agregada de acuerdo a la sugerencia.

Algunos de estos takis perduraron después de su prohibición gracias a grupos de indígenas que en la clandestinidad seguían celebrando estos rituales y acomodándolas a las fiestas del calendario occidental. Fue de esta forma que los clérigos de la época aprovecharon y utilizaron estos takis para involucrar de lleno a los nativos y naturalmente a los mestizos a las tradiciones religiosas propias del catolicismo español en ceremonias que evocaban la misa católica pero con la intervención de cantos y aires propios indígenas.

“salieron ocho muchachos mestizos de mis condiscípulos, vestidos como indios, con sendos arados en la manos, con que representaron en la procesión el cantar y el Haylli de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios de ver que con sus cantos y bailes solemnizasen la fiesta del señor dios nuestro al cual ellos llaman Pachacamac, que quiere decir el que da vida al universo.” (De la Vega, 1609)

Comentado [A12]: Cita agregada

¹⁶ sistema mnemotécnico mediante cuerdas de lana o algodón y nudos de uno o varios colores desarrollado por las civilizaciones andinas. fue usado como un sistema de contabilidad por los quipucamayoc (khipu kamayuq), administradores del Imperio inca y como método de escritura.

Es de esta forma que el Perú poco a poco se convierte en un país netamente religioso. Un ejemplo claro es la ciudad de Huamanga o Ayacucho que hasta nuestros días ha sido catalogada a nivel nacional como “la capital religiosa del país”, en donde es común escuchar en las liturgias celebradas allí (y a lo largo de la geografía peruana) cantos religiosos entonados en idioma local quechua, como por ejemplo: “Apu yaya Jesucristo” y “Qollanan María” (ver anexo de audio 1 y 2).

Comentado [A13]: Maestra adjunto audios de estos cantos como anexos? Por favor es necesario , además los citas y hace las nota de ver anexos en audio, eso sugiere que los tienes que organizar y clasificar para ir citando los anexos dentro del texto

“Lo hecho por el maestro de capilla del Cusco trataron otros, sin duda, de imitarlo. Los mestizos debieron servir de intermediarios naturales así se explica el gran número de aires indígenas tomados por los músicos de iglesia de esos tiempos. Cánticos que aun en nuestros días, son entonados en las iglesias serranas ejemplo claro son Apu yaya Jesucristo y Qollanan María.” (Camassi, 2007, pág. 28)

Comentado [A14]: Cita agregada

Los procesos de mestizaje musical dieron pie al nacimiento de nuevos géneros musicales, fenómeno que fue documentado en especial por investigadores europeos, dentro de las investigaciones más prominentes y destacadas hechas a finales del siglo XIX e inicio del pasado siglo se encuentra el texto de los esposos franceses Raoul y Marguerite D’hartcourt ¹⁷ titulado “las musiques des incas et ses survivances” (las músicas de los incas y sus supervivencias), texto en el cual abordan música de los andes ecuatorianos, peruanos y bolivianos, en este texto se abordan temas de análisis musical y clasificación de los géneros indígenas y mestizos.

Comentado [N15]: créditos

Según los D’hartcourt (1905) los géneros mestizos son 7:

- *Canto religioso*
- *Lamentaciones funerarias*
- *Canto amoroso*
- *La canción*
- *La danza cantada o instrumental*
- *Los cantos de despedida,*
- *La pastoral*

Como se puede apreciar a simple vista, dentro de esta clasificación aparecen tanto géneros dedicados a la música popular como otros enmarcados dentro de los rituales religiosos, es decir, música sacra.

¹⁷ Marguerite y Raoul d’Harcourt fueron una pareja de esposos franceses músicos y etnomusicólogos. Los cuales hicieron diversas investigaciones etnomusicales en varios países de América del Sur como Ecuador, Perú y Bolivia.

El mestizaje de lo propio (rituales indígenas) con lo foráneo (misa católica) es quizá el primer resultado y el primer género que naciera en la Colonia. Este sería el caldo de cultivo que diera inicio a los otros 6 géneros restantes clasificados por D'hartcourt.

Comentado [A16]: maestra esta idea es mía, no la copie ni la parafrasee de ningún texto.

En este punto se puede afirmar que el huayno actual se formaría basado en los géneros que tienen un origen más popular debido a las temáticas que se encuentran en sus letras como lo son: *el canto amoroso, la canción y la danza cantada o instrumental*.

Comentado [N17]: esta bien el texto pero por favor Oscar no te olvides de dar los créditos , pues como está, es plagio...pues son ideas tomadas de libros o dicho por otros, que no citas

Comentado [A18]: esto lo concluyo después de leer la clasificación hecha por los D'hartcourt y después de analizar las temáticas que tratan los huaynos campesinos y ciudadanos.

1.1.5 El canto amoroso

D'hartcourt (1905) afirma que este tipo de canto fue bastante popular dentro de la música naciente en la Colonia, ya que era la música que se interpretaba en las calles de las ciudades peruanas por parte de indios y mestizos, popularmente se le atribuía el nombre de *yaraví*. Tal término inicialmente no pretendía encasillar la música como un ritmo género o definido si no más bien se refiere específicamente a la temática, independientemente de cómo y con qué instrumentos se interpretara. Este término tiene como origen el taqui "*harawik*" o "*Harawí*".

Comentado [D19]: listo

"...Es el canto amoroso en donde la música antigua se ha conservado en toda su originalidad, cuando un extranjero llega a lima y ansioso de impresiones se pasea por las calles, puede observar y oír, sobre todo en días de fiesta o domingos a la sorprendente cantidad de mendigos indígenas o mestizos, la mayoría ciegos cantando y tocando el arpa, incluso e violín y el acordeón [...] si se le preguntase que es lo que canta o toca respondiese invariablemente "es un yaraví" esta denominación tan general, resume hoy en día para la mayoría de del pueblo toda la música nacional amorosa..." (D'hartcourt , 1905, pág. 169)

El yaraví en el periodo colonial ha de sufrir cambios y se ha de definir como un género con un ritmo lento y melancólico con una estructura definida la cual se conforma por una serie de estrofas melódicamente casi iguales pero con texto diferente y un pasaje final llamado coda o fuga la cual no tiene relación melódica con las estrofas anteriormente cantadas. Esta característica de incluir una coda está latente en casi todos los huaynos ayacuchanos como se podrá apreciar en los análisis estructurales realizados posteriormente en este texto.

Comentado [N20]: créditos

"...Ciertos yaravíes ya no llevan un preludio, sino un pasaje, una especie de coda, de movimiento rápido, probablemente debida a la influencia española

[...] esta coda lleva el nombre de fuga, no debe traducirse el termino fuga por el término francés “fugue” cuyo sentido escolástico musical conocemos, simplemente debe tomarse por un movimiento más animado, la fuga recuerda movimientos acelerados del yaraví interviniendo solo para concluir. Otras veces esta coda se repite después de cada estrofa a manera de estribillo, y puede no tener relación con el tema de la melodía misma...” (D'hartcourt , 1905, pág. 172)

1.1.6 La canción

D'hartcourt (1905) afirma que la canción al igual que el canto amoroso era un género callejero en el cual también se hablaba del amor, pero que podía hablar de otras temáticas más variadas como: expresiones patrióticas, improvisaciones, canciones de viajeros etc. En su forma estructural se asemeja bastante al rondó europeo formado por coplas o estrofas y estribillos.

“...las canciones titulados “urpi” o palomita (esta última es la traducción del termino quechua urpi que significa paloma) son similares al yaraví pero no siempre conserva su carácter triste y lento, estos cantos se compara la mujer con la paloma, y al igual que puede hablar de la paloma pude hablar de otras temáticas variadas...” (D'hartcourt , 1905, pág. 173)

Comentado [N21]: ejemplos ¿???? Fuentes primarias para probar o legitimar lo dicho.....

Comentado [A22]: maestra en este género los D'hartcourt no especifican muchos ejemplos sobre este género, busque en otras fuentes pero no encontré nada... ☹

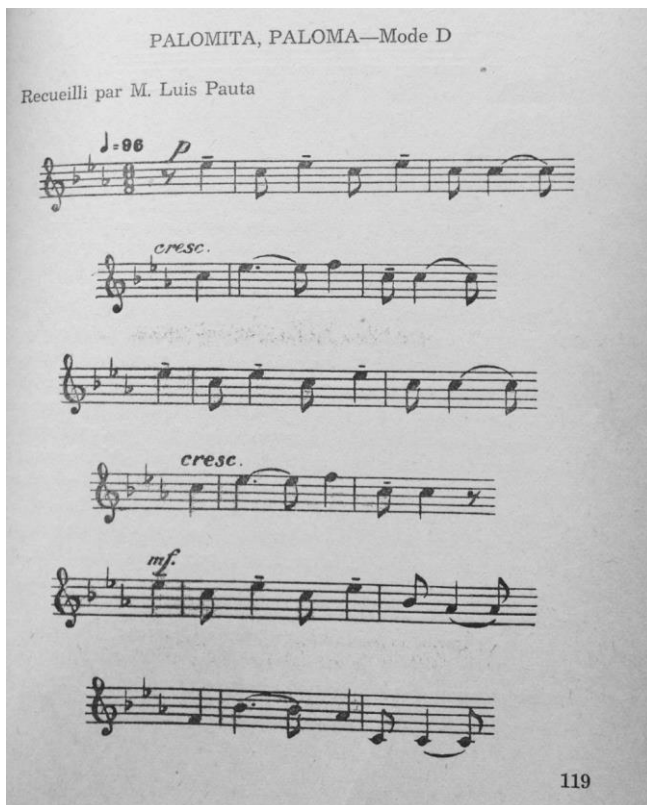


Imagen 1 transcripción de un urpi (D'hartcourt , 1905, pág. 119)

La danza cantada o instrumental

Dentro de las danzas cantadas o takis más populares se encuentra las KASWA (*qachwa*) la cual tiene como característica clara la marcación del ritmo apoyado en el pulso y pasos sincopados son características que se pueden observar claramente e el huayno huamanguino.

El huayno ayacuchano huamanguino y el campesino poseen un paso específico al bailar denominado “zapateado” en la ciudad y “kaskeo” en la región campesina. En la qachwa el equivalente a este zapateado es denominado “*ttakteo*” que significa patear y

es muy probable que sea en este género donde el huayno haya tenido su mayor influencia.

“...El ttakteo del verbo ttaktani, patear, es una danza viva, insertada a menudo en la kaswa, consiste en un rápido golpeteo de los pies sobre el suelo sin cambian de lugar, es una danza, que a falta de gracias, requiere de gran habilidad [...] los españoles radicados en Perú traducían ttakteo por zapateo, contracción de zapateado...” (D'hartcourt , 1905, pág. 174)

Comentado [D23]: listo

Por otro lado el origen del termino huayno abordado desde su etimología ha tenido definiciones de diverso sentido, pero de lo que sí se puede estar seguro es que este término surge para referirse a un tipo de música acompañado de danzas (como ocurre en la mayoría de las músicas latinoamericanas). A continuación se procederá a exponer algunas de las definiciones atribuidos a esta palabra y sus distintos significados los cuales fueron hallados en distintos textos.

Comentado [N24]: créditos y a todo el texto le falta legitimarlo con fuentes primarias, esto es, lo que conseguiste allá con entrevistas , etc.

Ludovico *Bertonio*¹⁸ al igual que Alviña clasifica la palabra **Wayñu** dentro del dialecto Aymara como palabra alusiva al baile o danza.

Diego Gonzáles Holguín ¹⁹ en su texto “Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca” define las palabras **Huay ñunaccuni**, o **huayñuni** significa Bailar de dos en dos pareados de las manos.

Cúneo Vidal ²⁰propone que la palabra wayno proviene del término “**wayñuq**” que significa muerto, puede que también esta palabra se le haya atribuido a una especie de ritual funerario. Por otra parte *Mario Florián*,²¹ tras señalar que el wayñu era descomposición “tierna y galante”, que idealizaba la belleza de la mujer y el amor, y que era a su vez “canto-música-baile para parejas”.

El padre *Jorge A. Lira* ²²señala que éste califica al **wayñu** como “danza netamente incaica, de elegancia y belleza singular, que, además de su delicadeza, agilidad y gracia, participaba del sentimiento de unidad social.”

El etnomusicólogo *Josafat Roe*²³ Pineda rescata que el **wayñu**, en el imperio Inca, era conocido como jatun taki (gran canto, canto grande o canción principal).

¹⁸ Ludovico Bertonio (1572 -1625), sacerdote jesuita, lingüista, traductor, lexicógrafo y escritor de origen italiano, pionero en el estudio del idioma Aymara.

¹⁹ Fray Diego Gonzáles Holguín, (1560 -1620) fue un sacerdote jesuita español, investigador del idioma quechua, variedad extinta y por entonces usada en la costa, durante la época del Virreinato del Perú.

²⁰ Juan Rómulo Cúneo Vidal (Arica, 24 de junio de 1856 - Callao, 8 de abril de 1931), intelectual peruano que escribió libros sobre historia peruana, literatura, biografía, toponimia y heráldica.

²¹ Mario Florián Díaz (Nanshá, Cajamarca, Perú, 5 de octubre de 1917 - † Lima, 1 de octubre de 1999) fue un poeta y profesor peruano. Representante de la poesía nativista, ha dejado una extensa obra, considerada por muchos críticos como la expresión poética más auténtica del hombre andino. Fue también narrador, ensayista e historiador.

²²

Carlos Saturnino Almonacid²⁴, en sus diferentes géneros, no duda en afirmar que el **wayno** es una canción auténtica de la sierra peruana, con ciertos elementos de marinera. Proviene del quechua “**huayna**” que significa joven.

Por otra parte Chalena²⁵ Vásquez y Abilio Vergara afirman lo siguiente:

“...“Wayno” “waynu” o “wayñu” son palabras que designan a este género musical. Algunas veces se dice que viene de la palabra “wayna” que significa joven, sin embargo, por la presencia la palabra WAYNO designa a este género musical concreto. A riesgo de parecer especulación señalamos que muchos géneros musicales citados en cronistas así como otros que están en vigencia, tienen la sílaba “wa”, “Gua”, o hua, tales como *Walina, Waylash, Wayllacha, Waylia, Waylijia; Wayra*, así también notamos que en el *Harawi o Wanka*, se inicia el trozo musical cantando *wa, wa, wa ya ya...*” (Vergara Abilo, Vasquez chalena, 1990, pág. 116).

Comentado [N25]: muy bien , todo debe ir así citado

Vásquez propone en la actualidad que las sílaba nombradas anteriormente como “wa”, “Gua”, o hua, se refieren al sonido. “*Cuando aparece la partícula hua o wa en el idioma es habitual que esa palabra se refiera al sonido, como la palabra wajay que significa llanto o llorar*” (Vásquez entrevista Citada Lima, Perú, septiembre 22 de 2015).

Comentado [N26]: o citado así, muy bien

A manera de reflexión personal según los tópicos anteriormente nombrados y definidos se puede especular que:

- Algunos de los aires populares nacidos en la colonia tienen su origen primordialmente en la mezcla de la música sacra con takis propios de la cultura inca.
- El Huayno originalmente pudo haber sido un taki.
- Puede que el huayno sea un género nacido en un ambiente popular con influencias del taki denominado Harawi.
- Por sus similitudes el huayno actual es tal vez una agilización del yaraví con secciones estructurales completamente definidas.
- El huayno habla de temáticas variadas dentro de un ambiente popular, como la vida cotidiana y el amor.

Comentado [N27]: muy bien , pero esto a la vez son hipótesis que debes desarrollar a lo largo del trabajo y probarlas además.

²³ Josafat Roel Pineda (*Canta, Lima, 1921 - †Lima, 15 de febrero de 1987) fue folclorista, etnomusicólogo y antropólogo peruano.

²⁴ músico y compilador de canciones andinas

²⁵ Sullana. Piura, Perú. (1950-) Musicóloga Graduada en Musicología (1983) por el Conservatorio Nacional de Música. Lima Perú. Realizó post-gradados en Etnomusicología y Folklorología (en Venezuela 1977-1978)

Estudió también Ciencias Económicas (tres años, en Trujillo) y Ciencias Sociales. (cursos de Antropología y Sociología en la PUCP 1975) ganadora de diversos premios de investigación y musicología

- El término huayno se refiere a lo concerniente al sonido y al movimiento, es decir a la danza grupal acompañado con música o viceversa.
- El huayno y el yaraví tienen estructuras similares: poseen estrofas y una parte final a manera de coda o fuga.

1.2 El huayno ayacuchano huamanguino.

El huayno, wayno²⁶, wayño o wayñu, hace parte fundamental de la identidad y sociedad peruana, siendo parte hoy en día de la cotidianidad de los habitantes de este país, José María Arguedas²⁷, afirma que *“la historia del wayno es la historia del pueblo andino”* (Arguedas J. M., señores e indios, pág. 201), en esta frase se reconoce la función que ha tenido el huayno como herramienta de conservación de la memoria colectiva del pueblo andino.

Comentado [N28]: Bien la cita

“En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha de todos los instantes en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores” (Arguedas J. M., señores e indios, pág. 202)

En Lima, capital del Perú es común escuchar huaynos en todas las festividades que se celebren y en el día a día: en las calles, en las plazas, en el mercado etc. Este ritmo (también otros ritmos andinos, además de la música criolla y afroperuana) desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días ha tenido una buena difusión por los distintos medios de comunicación en especial radio, televisión y hoy en día internet.

“...A diferencia de otras formas musicales que se usan con exclusividad en determinados fiestas o eventos, el huayno está presente durante todo el año y en toda ocasión festiva o ceremonial...” (Vergara Abilo, Vasquez chalena, 1990, pág. 115)

La inquietud que surge entonces en este punto es: ¿por qué este tipo de música nacional (como lo es el huayno) tiene tanta fuerza y difusión en los medios al interior del Perú? Según la musicóloga Peruana Chalena Vásquez este fenómeno y en

²⁶ En quechua wayno se escribe con “w” en español con “h”.

²⁷ José María Arguedas Altamirano (Andahuaylas, 18 de enero de 1911 - Lima, 2 de diciembre de 1969) fue un escritor, poeta, traductor, profesor, antropólogo y etnólogo peruano.

especial a lo que concierne a la difusión del huayno ayacuchano se debe a un personaje: al guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate²⁸ quien durante varios años tuvo su propio programa de radio en la radio nacional del Perú en donde él interpretaba sus composiciones y versiones de música ayacuchana para guitarra solista, siendo difundida por todo el Perú y conocida e interpretada por músicos y aficionados.

“...La guitarra ayacuchana ha tenido mucha presencia mediática más allá de la región, por García Zárate que tenía su programa de radio en radio nacional, entonces de la música andina, la que más se ha difundido es la ayacuchana por la presencia de Raúl García Zárate en los medios, sus grabaciones Etc...” (Vásquez entrevista Citada Lima, Perú, septiembre 22 de 2015)

El huayno como expresión musical y artística del pueblo peruano se divide en diversos sub-géneros dependiendo la región en que sea interpretado, es decir, cada región tiene una forma particular de interpretar y llamar este ritmo; esta variedad es la que enriquece la paleta de sonidos y posibilidades tanto instrumentales como sonoras para este universo del huayno en el Perú. Gracias a ello se pueden apreciar en cada región de este país las diferentes variantes estructurales y armónicas que las diferencia entre sí, ejemplos claros son los huaynos ancashinos o “chuscadas” de la región de Ancash ubicada al norte de Perú los huaynos arequipeños o “pampeñas” de la región de Arequipa al sur del Perú, los huaynos de pandilla en la región de Puno, los huaynos o “taki” en Cuzco y cholada o chutada en Ayacucho.

Cada uno de estos ejemplos se diferencia en el tipo de acompañamiento que se haga en los diferentes instrumentos armónicos como el arpa y la guitarra acción a la cual se denomina “bordoneo”, otro aspecto que los diferencia entre si son de los diversos formatos instrumentales que puede tener cada región, en el cual se pueden usar distintos instrumentos de cuerda pulsada (guitarras, charangos, mandolinas, laudes), de cuerda frotada (violines), de teclas (pianos, armonios y acordeones) y de viento siendo esta la familia más extensa debido a la diversidad de instrumentos de este tipo que existe en la zona.

²⁸ Ayacucho, Perú (1931-) Abogado y concertista autodidacta de guitarra, es uno de los más grandes exponentes de la guitarra andina peruana actuando en diversas salas de conciertos a nivel mundial, Reconocido por el Instituto Nacional de Cultura como “Patrimonio Cultural Vivo del Perú”, recibió de la Presidencia de la República del Perú la Condecoración de la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el Grado de Gran Cruz y la Condecoración de la Orden del Servicio Civil del Estado en el Grado de Comendador.

“...Lo que diferencia los huaynos en el Perú es el acompañamiento en la guitarra, el huayno se acompaña con bordones, de esos bordones hay diferentes tipos, por ejemplo en el cuzco, siguen casi la melodía con los bordones, haciendo octavas, en unas partes con bordones, en cambio en Ayacucho es más variado, si estamos acompañando un huayno los bordones son una corchea y dos semicorcheas, en ocasiones se puede variar omitiendo la corchea, haciendo silencio de corchea, dos semicorcheas, eso sería lo característico, de eso no lo hay en otro huayno solo en el ayacuchano, otro estilo bien marcado es el ancashino en donde los bordones hacen dos corcheas todo el tiempo...”(Molina salcedo, entrevista citada, escuela superior de folklore José maría Arguedas, Lima, Perú septiembre 23 de 2015)

Este fenómeno es totalmente comparable en su similitud con lo sucedido con la música andina colombiana (fenómeno que sucede en la mayoría de las músicas latinoamericanas), en la cual se pueden apreciar los diferentes estilos, formatos y formas de interpretar un género específico o un instrumento ejemplos claros son el bambuco y sus variantes: bambuco sureño, bambuco caucano, bambuco fiestero, bambuco campesino, bambuco cachaco, pasillo arriado, pasillo canción, pasillo lento etc. Es decir las variaciones y transformaciones que puede sufrir un género o ritmo musical varían según de donde sea interpretado.

Perú en su división territorial cuenta con 24 departamentos los cuales desde el tiempo de la conquista están divididos en tres grandes sectores: costa, sierra y selva. La Costa tiene una correspondencia con el desierto costero del Perú, de clima desértico subtropical y que a su vez forma parte del desierto del Pacífico sudamericano; la Sierra constituye la parte central de la cordillera de los Andes y tiene clima de montaña y alta montaña; y la Selva con su vegetación exuberante forma parte de la Amazonía con clima tropical cálido y lluvioso.

Comentado [N29]: En el mapa debe ir un comentario diciendo algo así como: en verde: selva...etc. y debe ir la fuente, esto es, de dónde lo sacaste



Imagen 2 - división de Perú por regiones. Recuperado de: http://enperu.about.com/od/regiones_y_ciudades/a/Las-regiones-del-Peru.htm

Comentado [A30]: Listo! La cita de fotografías es así????

El huayno hace su presencia en departamentos situados bajo la región serrana y en otros enmarcados dentro de la zona costera, cada uno con una personalidad y estilo bien definidos.

En el presente texto se profundizará en el huayno del departamento de Ayacucho el cual está ubicado en la región serrana sobre los andes al sur del Perú, Ayacucho colinda con los departamentos de Ica, Arequipa, Apurímac, Cusco y Huancavelica, (ver imagen 6) y está dividido en once provincias (ver imagen 7), provincias en las que el huayno o wayno prevalece latente y sigue creciendo a diario en aspectos concernientes a lo compositivo e interpretativo. Tales aportes creativos han ido nutriendo aún más este pequeño universo denominado huayno peruano, siendo así el huayno ayacuchano uno de los más reconocidos e interpretados ritmos a nivel nacional e internacional.



Imagen 3- mapa del departamento de Ayacucho y sus regiones recuperado de: <http://dntdt.pcm.gob.pe/node/460>

Comentado [N31]: Igual que lo anterior , citar la fuente

Comentado [A32]: listo

La capital de este departamento se encuentra dentro de la provincia de huamanga, inicialmente esta ciudad fue conocida como “San Juan de la Frontera de Huamanga”, el termino huamanga viene de “uaman qaqa” que es la voz quechua con la cual se conocía el sitio de la actual ciudad a la llegada de los españoles. Según la tradición local, el Inca Viracocha descansó en este lugar durante una de sus campañas y dio de comer de su mano a un halcón que se posó en sus hombros. “El inca exclamó: «Guaman ka», que significa «toma, halcón»” (León, 1973)

Posteriormente mediante un decreto del Libertador Simón Bolívar del 15 de febrero de 1825 la ciudad paso de llamarse Huamanga a Ayacucho, el cambio se dio como homenaje a la victoria del ejército patriota en la Batalla de Ayacucho.

Es allí en esta zona de Huamanga actualmente llamada Ayacucho donde se forjó en la invasión y durante el mestizaje un estilo particular de huayno: el “huayno

ayacuchano huamanguino” también denominado “*huayno señorial*”, Este es un tipo de huayno “citadino” producto de lo indígena-campesino con lo español que fue especialmente interpretado y difundido mundialmente en guitarra, charango y quena por personajes Ayacuchanos como Raúl García Zárate, Alberto Juscamaita²⁹, Jaime guardia³⁰ y Alejandro Vivanco³¹.

1.2.1 Panorama histórico del huayno en huamanga.

El huayno actualmente es un ritmo que no está ligado directamente a una festividad o época específica del año, por tal motivo se interpreta en las festividades y en el diario vivir del huamanguino, es por esta razón que puede abarcar diversos temas en sus letras y ser interpretado en festejos de índole popular o erudita. Camassi afirma que los primeros huaynos huamanguinos son de carácter anónimo y daten del siglo XVII y XIX. Estos fueron altamente difundidos en todo el Perú y países circunvecinos en ambientes populares por personajes a los que se denominó: “arrieros huamanguinos”.

Los arrieros huamanguinos fueron los primeros transportistas en la época del el virreinato en el Perú. Estos personajes eran lo equivalente hoy en día a una empresa transportadora, se dedicaban a recorrer el Perú y otros países llevando distintos tipos de mercancías en compañía de sus bestias, vihuelas, guitarras y charangos. (Camassi, 2007, pág. 63)

Estos personajes son natales del barrio *Carmen alto* o antiguamente llamado “Qarmenqa”, la profesión de arriero data del descubrimiento de las minas de lo que se denominó como “el gran espacio de potosí”³² en el siglo XVI. El descubrimiento de esta gran zona minera hizo que se creara un circuito comercial que involucraba espacios bolivianos, argentinos, chilenos y particularmente peruanos de la región serrana y costera.

Los arrieros abastecían esta gran región minera de mercurio o “azogue” el cual se empleaba en la extracción de la plata en el cerro rico de potosí, el mercurio era extraído en las minas de Huancavelica al norte de Ayacucho, Este dato histórico está

Comentado [A33]: listo

Comentado [N34]: créditos

²⁹ Alberto juscamaita (1921?-) es un reconocido precursor y baluarte de la guitarra andina solista.

³⁰ Jaime Guardia es un charanguista ayacuchano, cantor, compositor e investigador musical del Perú. Su trayectoria artística supera holgadamente el medio siglo.

³¹ Alejandro Vivanco Guerra (1920-1991) reconocido antropólogo, músico y pedagogo era un ejecutor virtuoso de la quena.

expuesto minuciosamente por José Tamayo herrera³³ en su texto “historia general del Qosqo”.

Luego del auge del transporte de azogue, el arriero huamanguino se dedica a comercializar los productos artesanales de su natal Huamanga, paralelo a esta actividad comercial el arriero se encargaría de ser difusor de la música huamanguina de una forma muy natural y sin pretensiones, es de esta forma que el arriero esparce por el territorio nacional los ritmos y canciones autóctonas de su región como huaynos, yaravíes y carnavales entre otros. De forma muy simpática las músicas huamanguinas que el arriero transmite en sus recorridos por las diferentes regiones son apropiadas por otros pueblos en donde se les cambiaba la letra y se les adaptaba una nueva, convirtiendo ese huayno huamanguino en huayno “propio” de ese lugar, como ejemplo en la región de sicuani el famosísimo huayno “Adiós pueblo de Ayacucho” es nombrado “adiós pueblo de Sicuani” en coracora el huayno “sanqarara” es denominado “lamedallay” entre muchos otros ejemplos. (Camassi, 2007)

Comentado [N35]: créditos por favor

Comentado [A36]: listo

El huayno continúa su desarrollo y difusión a inicios del siglo XX. En Huamanga surgen distintos centros culturales los cuales eran frecuentados especialmente por un círculo de intelectuales y estudiosos de la alta sociedad de la época.

La interpretación y el estudio de la música se convierten en tendencia dentro de las altas esferas huamanguinas siendo común la interpretación de músicas clásicas centro europeas y vernáculos peruanas las cuales convivían y desarrollaban altos niveles de calidad en aspectos interpretativos y compositivos.

A comienzos del siglo XX más exactamente en 1934 nace en Huamanga el “*Centro cultural Ayacucho*” gracias a la gestión e iniciativa de Alfredo Parra Carreño³⁴. A su vez al interior de este centro nace la revista “Huamanga” la cual fue publicada hasta el año 1963 con un total de 96 intermitentes ediciones. En esta revista se abordaban aspectos culturales e intelectuales de la época, como era de esperarse uno de los temas abordados en esta revista fue el estudio de la identidad huamanguina en donde varios jóvenes antropólogos y estudiosos del folklore hacían sus aportes.

Fue en el número 94 de esta revista donde se incluyó un artículo denominado “nuestra música” escrito por francisco Gonzáles Verástegui³⁵, En este texto el autor hace una

³³ José Armando Tamayo Herrera (Cuzco, 5 de diciembre de 1936). Es un historiador, escritor y profesor universitario peruano. En el campo de la investigación histórica, ha desarrollado la historia regional, de las ideas y del arte, aplicando novedosos métodos y análisis. Ha sido dos veces director de la Biblioteca Nacional del Perú.

³⁴ Nació en Ayacucho, el 24 de Agosto de 1905. Estudió en el Seminario San Cristóbal y en el colegio San Ramón. Prosiguió sus estudios Superiores en las Facultades de Letras y Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ejerció la docencia en Lima, entre 1926 y 195

³⁵ Sin información sobre esta persona.

descripción de la sociedad huamanguina de inicios del siglo XX y su música desde su perspectiva acomodada y de alta alcurnia, en la cual recalca la importancia de la superación en varios aspectos como la literatura, la poesía y el arte.

Comentado [N37]: cita

...A principios del presente siglo huamanga exhibía todavía los rasgos de la categoría de ciudad residencial, que en tiempos idos, fue albergue de familias de alta alcurnia social, de raigambre y prosapia española [...] en este ambiente no solo predominaba la cortesía social con las vastas relaciones de simples cumplidos; existía antes bien, el afán de superación en los campos de la literatura, la poesía y el arte, aunque en estrecho desarrollo a causa de la carencia de centros artísticos y de alta cultura... (González Verástegui, 1963)

Comentado [A38]: listo

En este artículo el autor afirma que la música en la sociedad e intérpretes huamanguinos era sinónimo de “calidad distintiva” música que era ejecutada en instrumentos como el piano, las cuerdas pulsadas y la voz. Era tan importante la música en la alta sociedad de la época (inicios de siglo XX) que en todos los hogares con un status social debía haber un piano traído de Europa.

“Tal fue la afición a este arte , que en ningún hogar de raigambre aristocrática, de tiempos idos, faltaba un piano importado de Europa, al extremo de encontrarse, aún a principios del presente siglo, hasta un centenar de estos bellísimos instrumentos, a cual más artísticos, desaparecidos al momento, en más de una mitad.” (González Verástegui, 1963)

Comentado [A39]: listo

La música interpretada por lo general era la traída de Europa como valeses y mazurcas, estas músicas se interpretaban en los hogares y en actuaciones públicas de distinta índole. En dichas presentaciones finales el punto final era la interpretación de música y danza autóctona o vernácula de huamanga como huaynos y yaravíes.

Comentado [N40]: cita

...preferiblemente se cultivaba la música clásica, composiciones de salón, valeses brillantes, la cuadrilla, la mazurca, etc., [...] existían también escrituras o composiciones selectas, las que eran ejecutadas para solaz de los hogares y para el deleite del público en actuaciones teatrales, veladas a beneficio humanitario, conmemoraciones y acontecimientos patrióticos,

siendo el número final la **música vernácula** como huaynos y yaravíes ejecutadas por bellas huamanguinas de nuestra distinguida sociedad... (González Verástegui, 1963)

Comentado [A41]: listo

Años después llega la ópera y la zarzuela a Huamanga, acto que tuvo gran éxito y parió una gran cantidad de intérpretes y compositores de alta calidad, siendo en la década de los 20's una década en donde el arte musical toma una gran fuerza en lo referente a la música clásica.

La música vernácula no se queda atrás y empieza a manifestarse en personajes de clase media los cuales interpretaban instrumentos de cuerda pulsada como guitarras, charangos y arpas. González Verástegui (1963) describe la música interpretada en estos instrumentos como *"melodías nacidas de la conciencia colectiva en un momento dado, como fruto de una emoción o de una pasión, con un tilde de patrimonio propio y auténticamente huamanguino"*.

Y no es para menos con la difusión y cultivo que hicieron personajes como Víctor modesto Villanueva, Moisés Vivanco, Carlos Anchorena entre otros destacados intérpretes que llevarían este tipo de música al academicismo y a distintas salas de concierto internacionales.

El autor en la parte final del texto pide con gran énfasis rescatar la música de la región ya que está siendo apropiada por otras regiones y sugiere estudiar su significado literario y sentimental.

Este nacimiento de un nacionalismo basado en músicas vernáculas es similar o igual a lo sucedido en Colombia con compositores como Pedro Morales Pino³⁶, Antonio María Valencia³⁷, Guillermo Uribe Holguín³⁸ entre otros autores que tomaron aspectos de la música vernácula y empezaron a componer obras basados en conocimientos teóricos de la música de Occidente, además de transcribir melodías populares.

³⁶ Pedro Morales Pino (Cartago, Valle del Cauca, 22 de febrero de 1863 - Bogotá, 4 de marzo de 1926) fue un compositor y músico colombiano. Considerado como el padre de la música andina colombiana

³⁷ Antonio María Valencia Zamorano (Cali, Valle del Cauca 10 de noviembre de 1902- Cali, 22 de julio de 1952) fue un músico y compositor colombiano, considerado como una de las figuras más emprendedoras de la actividad musical de la primera mitad del Siglo XX; fue de los primeros músicos colombianos que completó su formación en Europa y uno de los precursores de la institucionalización de la enseñanza musical en el país.

³⁸ Guillermo Uribe Holguín (Bogotá, Cundinamarca; 17 de marzo de 1880 – ibídem, 26 de junio de 1971) fue un compositor, violinista y docente colombiano considerado como uno de los más influyentes músicos de Colombia.

Ya entrado el medio siglo la música popular en especial el huayno en Ayacucho se convierte en medio de denuncia y “acto político” frente al gobierno militar de Juan Velasco Alvarado³⁹ y el conflicto interno generado por sendero luminoso en los ochentas.

Durante la época de los 60 surgen en Ayacucho diversos grupos musicales de diferente tipo como dúos tríos, estudiantinas y solistas, la interacción y aprendizaje desde el que hacer musical como lo son las serenatas hace parte fundamental de la formación musical y artística de la mayoría de músicos ayacuchanos.

“A todo lo anterior se suman las clásicas serenatas en Ayacucho. Se echaba serenatas escapando de la policía pero los guardias se sumaban casi siempre porque eran amigos, o el trago o la música los convencían, claro siempre que no hubiesen escándalos, pasaban la serenata por alto [...] Llegábamos de puntillas y cantábamos canciones ante un balcón escondido y nos retirábamos a otro sitio, generalmente los hacíamos por los alrededores” (Vergara Abilo, Vasquez chalena, 1990, pág. 56)

En el aspecto compositivo cabe resaltar la fuerte denuncia social que empezó a impregnar el huayno en su poética. Dentro de los autores más destacados y reconocidos se encuentra Ranulfo fuentes autor del famoso huayno “el hombre”, quien en una entrevista cuenta los factores que hicieron que la poética del huayno tomara otro rumbo:

“...Hubo hechos históricos que influyeron. El 69, las luchas estudiantiles. Además yo era muy amante de la lectura y estaba al tanto de la primera, segunda Guerra Mundial, de las persecuciones del cristianismo en Roma. Leía mucho. Pero también influyó la lucha estudiantil, la derogatoria del Decreto 006, esa matanza de niños, de estudiantes de primaria el 21 de junio de 1969 en Ayacucho, cuando vinieron por primera vez los “sinchis”. Es la primera vez que se siente ese efecto de los gases lacrimógenos, bombazos, balas, palos, palizas. Las calles estaban invadidas por las fuerzas policiales. El 70 escribí “El hombre”, pero allí no sólo recogí el

³⁹ Juan Francisco Velasco Alvarado (Piura, 16 de junio de 1910 - Lima, 24 de diciembre de 1977), fue un militar y político peruano. Siendo jefe del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas de Perú, dirigió el golpe de Estado del 3 de octubre de 1968 que depuso al presidente Fernando Belaúnde Terry, electo democráticamente.

sentimiento que me causaron estos hechos. Vietnam también influyó. No me interesan solamente los problemas, el sufrimiento de los Ayacuchanos, sino de la humanidad entera. Me interesa eso, lo universal...” (Fuentes-entrevista hecha por María Alvarado diciembre del 1991)

Como se puede analizar en el testimonio de fuentes el conflicto nacional, la injusticia social y el conflicto mundial son algunos de los aspectos que afectan a la música huamanguina, Pero es en los años ochenta donde con el surgimiento de sendero luminoso⁴⁰ se desatara una ola de violencia y de desplazamiento en Huamanga, cabe resaltar que el origen de SL se da en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y esta misma población sería la base por varios años de este movimiento guerrillero.

El desplazamiento y la guerra interna causada por el SL (como ya se había dicho anteriormente) generan grandes oleadas de muertes y desplazamientos, afectando en todos los aspectos la cultura huamanguina, En consecuencia a ello miles de campesinos dejan sus tierras y se desplazan a sus ciudades llevándose consigo sus festividades y músicas a las grandes ciudades capitales.

Comentado [N42]: todo esto merece dar los créditos.....

“la explosión de la violencia política, organizada por sendero luminoso, que busca conquistar el poder vía la lucha armada y la represión a cargo de las fuerzas policiales y armadas, progresivamente ganan todo el espacio regional, acentuando su accionar en las zonas campesinas, provocando éxodos masivos hacia las ciudades haciéndolas crecer, numerosas barriadas aparecen en huamanga y las capitales de provincia también crecen por la búsqueda perentoria de seguridad” (Vergara Abilo, Vasquez charena, 1990, pág. 55)

Comentado [A43]: listo.

Las ciudades fueron creciendo y a su vez los barrios populares sitios donde llegaban las oleadas de campesinos desplazados. En Ayacucho este fenómeno intensificó las fiestas locales en barrios.

⁴⁰ Sendero Luminoso (SL), cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú (PCP-SL), es una organización terrorista de tendencia ideológica marxista, leninista y maoísta originada en el Perú.1 La meta de Sendero Luminoso es reemplazar las instituciones peruanas, que consideran burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista, presumiblemente iniciándose a través del concepto maoísta de la Nueva Democracia.

Este tipo de acciones violentas contra el pueblo son los detonantes para intensificar la labor artística en Huamanga. *“Ayacucho en los ochenta convoca los procesos más diversos y contradictorios. Muerte y migración, solidaridad y fiesta, arte y silencio estos procesos atraviesan todo el conjunto social de diversa manera”* (Vergara Abilo, Vasquez chalena, 1990, pág. 47)

Paralelo al desplazamiento y al fulgor musical y literario de los huaynos ayacuchanos surgen subgéneros musicales producto de la mezcla de ritmos tropicales como la cumbia, con el huayno peruano. De esta forma se empiezan a implementar instrumentos y artistas que explotan esta fusión en ámbitos populares y comerciales con gran éxito. Este tipo de música es denominado “cumbia andina” o “chicha andina” la cual posee una sonoridad distinta de carácter más “rumbero” y bailable. Ejemplos claros son agrupaciones como los “los shapis” “pintura roja” “grupo maravilla” entre otros.

En la actualidad el huayno ayacuchano es interpretado y reconocido por todo el Perú gracias a la divulgación y fuerza que obtuviera en los tres periodos descritos anteriormente, además del trabajo constante de intérpretes y compositores contemporáneos que siguen construyendo el huayno desde la música y la poética. Por dar un ejemplo se expondrá el huayno “Cerquita del corazón” de (la ya muy nombrada en este trabajo) Chalena Vásquez:

CERQUITA DEL CORAZÓN (Huayno ayacuchano)

Chalena Vásquez

I

“Debajito de su poncho, cerquita del corazón
Abrigaba su charango, murmurando una canción
Abrigaba su charango, como abrigando al amor
Debajito de su poncho, cerquita del corazón.

II

De pronto, un grito, un disparo, rompió su pecho y su voz
Aferrándose a la vida al charanguito abrazó
Aferrándose a la vida, aferrándose al amor
Debajito de su poncho, cerquita del corazón.

III

¿Quién dijo que su charango es arma para matar?
¿Quién quiso matar sus sueños? cerquita del corazón

Comentado [A44]: listo

Comentado [N45]: autor

¿Quién quiso matar sus sueños? ¿Quién quiso matar su amor?
¡Como si matar pudiera, la magia de su canción!

Fuga

Por el camino a Huamanga se escucha en el manantial
Doliente la Pachamama y el charanguito llorar
Por el camino a Huamanga se escucha en el manantial
Doliente la Pachamama y el charanguito llorar
Y el charanguista cantar”.

1.2.2 Organología instrumental del huayno en huamanga.

Los instrumentos y formatos

El instrumental utilizado por los músicos en el huayno huamanguino o señorial es diverso, pasando por instrumentos de cuerda pulsada, frotada y de viento. Los formatos también varían. Se pueden encontrar desde solistas instrumentales, hasta medianas y grandes agrupaciones como tríos y estudiantinas, (parecido o similar a la música andina colombiana). En cada uno de éstas, instrumentos y formatos se pueden encontrar particularidades correspondientes a afinación, técnica interpretativa instrumental y conformación de dichas agrupaciones.

Por consecuente se hará una breve descripción de cada uno de estos aspectos (instrumental y de formatos) para el entendimiento del huayno huamanguino y sus intérpretes, haciendo énfasis en tres de sus instrumentos más destacados como lo son el charango, la guitarra y el arpa.

1.2.2.1 Instrumentos de cuerda pulsada.

1.2.2.1.1 El arpa o Tawtín.



Imagen 4 Arpa andina o Tawtín, imagen recuperada del catálogo de arpas espíver:
<http://arpas-espiver.blogspot.com.co/2010/11/blog-post.html>

Comentado [D46]: listo no sé si este bien citada

El arpa es un instrumento de origen europeo que llegó a América junto con los españoles. Es un instrumento que se interpreta en varios países andinos y ha sufrido en cada región una transformación particular. Es gracias a ello que se pueden encontrar en todo el continente arpas de distintos tamaños afinaciones y número de cuerdas.

En el Perú el arpa andina es uno de los instrumentos más representativos e interpretados en toda su geografía. Este instrumento adopta una forma muy particular dentro de la estética del instrumento como tal ya que es más grande que la céltica, más pequeña que la clásica, más ancha que la paraguaya.

Este instrumento es interpretado por varios departamentos serranos y costeros siguiendo la Cordillera de norte a sur, desde el norte del Departamento de Ancash hasta el sur del Departamento de Cuzco.

Claude Ferrier⁴¹ (2004) la describe de la siguiente forma: el arpa tiene como caja de resonancia un cuerpo de forma cónica y puede estar fabricado de distintas maderas tales como cedro nogal y en la actualidad hasta “triplex”. Esta caja de resonancia recibe varias denominaciones tales como “kara”, “pecho” o “mesa”, en su tapa armónica posee una serie de orificios que sirven como bocas para que el sonido salga del instrumento, el número de estas bocas puede variar dependiendo la zona, el constructor e incluso el gusto del interprete.

El arpa cuenta con un mástil en donde se encuentran los clavijeros donde se ajustan las cuerdas las cuales pueden variar en cantidad de (26 a 36 cuerdas). Dependiendo del tamaño del instrumento, en el mercado se pueden encontrar arpas desde 90 centímetros hasta los 160 cms de largo con diferentes tipos de cuerdas bien sean de tripa, nylon o metal.

El tañido de las cuerdas se produce con los dedos y la uñas de las manos y en algunas zonas con uñetas de plástico o cacho que se posan sobre los dedos de ambas manos.

El arpa andina se afina diatónicamente de acuerdo con las teclas blancas del piano y no posee pedales que permiten alterar las notas de sus cuerdas al momento de su ejecución.

En el arpa huamanguina la melodía se hace con las cuerdas más agudas que se tañen con la mano derecha, esta mano va haciendo la melodía del tema, la mano izquierda toca las cuerdas graves y lleva el acompañamiento. Este estilo de interpretación es uno de los más complejos y tuvo gran difusión a partir de las grabaciones y programas radiales de Raúl García Zárate. En las danzas de tijeras el arpa se toca al revés o cuando se desfila, posando la parte del clavijero sobre el hombro del intérprete.

Se trata de un estilo esencialmente solista que se ha desarrollado mucho, de forma parecida al de la guitarra ayacuchana, que alcanzó su apogeo con las magistrales interpretaciones del maestro Raúl García Zárate. Las cuerdas utilizadas son siempre de nylon. Es probablemente el estilo más complejo a nivel puramente técnico. La posición base de la Mano Derecha es en las cuerdas agudas llevando la melodía y la mano izquierda en los bajos haciendo octavas y llevando el acompañamiento. (Ferrier, 2004, pág. 70)

⁴¹ Claude Ferrier (suiza 1964) es un músico e investigador de origen suizo, estudioso de la cultura andina en especial la peruana, interprete del arpa y ganador de la beca de creación de la escuela nacional de folklore José María Arguedas gracias a su método de arpa andina.



Imagen 5 arpista acompañando a los danzantes de tijeras con el arpa al hombro, fotograma extraído de la presentación del violinista Andrés "Chimango" Lares ⁴²en Washington D.C <https://www.youtube.com/watch?v=nmfHeUCdTso>

Comentado [N47]: Fuente???

Comentado [A48]: Listo, no sé si esto se cite así....

Los efectos más utilizados son los trinos a doble cuerda (al igual que el charango) y el uso de duplicación melódica por medio de octavas. En la interpretación del arpa cabe resaltar la importancia de la improvisación ya que este aspecto es muy utilizado de acuerdo al sentimiento y las emociones que tenga el músico a la hora de ejecutar el instrumento.

⁴² Andrés Lares León "Chimango" (1957- Cabana Sur, Lucanas, Ayacucho), es un valioso intérprete de nuestra música andina interpreta desde muy joven el violín, trabaja desde sus inicios acompañando a la Danza de Tijeras, a las Huaylías (Navidad), Negritos y otras danzas costumbristas, especialmente de la región de Ayacucho. Es uno de los más renombrados violinistas del universo andino y ha mostrado su talento y su sabiduría en escenarios del Perú, América y Europa.

AFINACION DEL ARPA ANDINA		
AFINACION O TEMPLE	ESTRUCTURA	TONALIDAD
AFINACION EN DO		Do mayor

Tabla 1-afinacion del arpa andina.

1.2.2.1.2 La Guitarra.



Imagen 6- Gomer Valverde ⁴³y su guitarra peruana electroacústica, durante el festival "sonamos Latinoamérica, imagen recuperada de: <http://www.sonamoslatinoamerica.com/>

Comentado [N49]: Fuente???

Comentado [D50]: Cambié la imagen,

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada de origen europeo, fue introducido a América en la invasión y colonia y es quizá el único instrumento que es interpretado en la mayoría de músicas latinoamericanas. Se puede especular que gracias a la llegada de este instrumento (y a otros como la vihuela y guitarrillas barrocas) fueron naciendo nuevos instrumentos como el charango, el tiple y el cuatro llanero Etc.

La fabricación de guitarras se origina en las ciudades de Huamanga (ciudad Ayacucho) Arequipa, Puno, Cusco e Ica, siendo hoy por toda una tradición artesanal y de alta factura. En Huamanga la guitarra ha tenido fuerte difusión debido a la gran producción hecha por ingeniosos artesanos locales que copiaron los ejemplares

⁴³ Gomer Ediviges Valverde Valverde (1962, Pomabamba, Perú) es un músico guitarrista, integrante de la agrupación los cholos.

traídos desde Europa en el siglo XIX además de la gran habilidad del músico huamanguino para interpretarla.

Las características de las guitarras fabricadas en huamanga son iguales a las de la guitarra clásica española: cuerpo en forma de ocho fabricados en madera laminada de diversos tipos, con 6 o 7 órdenes de cuerdas.

“...Tuvo, por tanto, acceso a ella el mestizo. Y, como el oficio del mestizo fue la artesanía, se convirtió en buen fabricante de guitarras. Las ciudades con mayor porcentaje de mestizos se hicieron famosas por sus guitarras: Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Huaraz. Pero el guitarrista ayacuchano logró obtener el mayor prestigio en el país...” (Arguedas J. M., "Raul García, un interprete de la musica completa de ayacucho", 1977, pág. 24)

La escuela de la guitarra andina huamanguina o ayacuchana es quizá la más representativa del Perú, en la cual el virtuosismo, la creatividad y la expresividad se mezclan dando como resultado versiones y composiciones de un bello y gran valor estético.

Afinaciones:

Este aspecto es uno de los más característicos de la guitarra andina ayacuchana solista la cual le dio una identidad a no solo la guitarra del Perú sino a la latinoamericana en general. Estos nuevos “temples” fueron surgiendo a partir de las afinaciones tradicionales europeas y de las necesidades técnicas-expresivas y prácticas del músico andino en un proceso de mestizaje donde lo indígena y lo europeo se mezclan en un sincretismo con resultados excepcionales.

La guitarra ayacuchana solista trabaja los aspectos de melodía y acompañamiento en un mismo plano sonoro al igual que el tiple solista, utilizando varios efectos técnicos como trémolos, rasgueos, aplatillados y especialmente pizzicatos en el bordoneo de los bajos, lo cual hace más llamativo y complejo a la vez su interpretación. También dentro de estas necesidades técnicas es común el uso de distintas afinaciones originalmente se hacían para solucionar tensiones exageradas o excesivas en los

instrumentos, En cuanto a lo práctico estas scordaturas⁴⁴ se hacían con el fin de imitar los bordoneos hechos en el arpa que básicamente consisten en llevar la armonía del tema.

La siguiente tabla ilustrará las afinaciones comúnmente usadas en la música huamanguina en general (no solo en los huaynos). Cabe aclarar que el origen de estas afinaciones no se debe a un personaje en especial más bien han sido cultivadas y perpetuadas por diversos intérpretes, en especial por el ya nombrado anteriormente Raúl García Zarate, para más información al respecto se pueden consultar varios textos como “Raúl García Zarate: fundamentos para el estudio de su vida y obra” de Camilo Pajuelo (2005)⁴⁵ y “Pedagogía de la guitarra ayacuchana” de Milton Elar Mendieta Callirgos (2007)⁴⁶.

Comentado [N51]: Realiza bien las citas




Comentado [A52]: listo




AFINACIONES UTILIZADAS EN LA GUITARRA AYACUCHANA.		
AFINACION O TEMPLE	ESTRUCTURA	TONALIDAD
Natural o Universal	 <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Mi</p>	<i>La menor (Am).</i> <i>Mi menor (Em).</i>

⁴⁴ Una scordatura es un cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda, para tocar determinada música o pieza musical. Se cree que fue inventada por el compositor italiano Marco Uccellini (1603-1680).

⁴⁵ Camilo Pajuelo Valdez (Huancayo, Perú 1973) músico e investigador, adelanto sus estudios de guitarra en el conservatorio nacional de música de Lima, es maestro en artes de la universidad de Helsinki.

⁴⁶ Milton Elar Mendieta (Ayacucho, Perú 1964) es un músico y docente de la universidad nacional de san Cristóbal de huamanga.

<p>Baulín O Arpa</p>	 <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Fa# 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Re</p>	<p><i>Si menor (Bm).</i></p>
<p>Morochuco O Comuncha</p>	<p>A) Con la quinta cuerda en Si y la sexta cuerda en Sol</p>  <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: Si 6ta cuerda: Sol</p> <p>B) Con la quinta cuerda en Sol y la sexta cuerda en Re</p>  <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: Sol 6ta cuerda: Re</p>	<p><i>Mi menor (Em).</i></p> <p><i>o</i></p> <p><i>Sol mayor (Gm).</i></p>

<p>En Re</p>	<p>A) con la sexta cuerda en Re.</p>  <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Re</p> <p>B) Con la sexta cuerda en Fa.</p>  <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Fa</p>	<p><i>Re mayor (Dm). Re menor (D). Si menor (Bm).</i></p>
<p>Transportado o Diablo</p>	<p>A) Con la sexta cuerda en Solb, la cuarta cuerda en Reb, la tercera cuerda en Solb y la primera cuerda en Mib.</p>  <p>1era cuerda: Mib 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Solb 4ta cuerda: Reb 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Solb</p>	<p><i>Sol bemol menor (Gbm).</i></p>




	<p>B) Con la cuarta cuerda en Reb la tercera cuerda en Solb y la primera en Mib.</p>  <p>1era cuerda: Mib 2da cuerda: Si 3ra cuerda: Solb 4ta cuerda: Reb 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Mi</p> <p>C) Con la sexta cuerda en sol, la quinta cuerda en Sib y la segunda cuerda en Do.</p>  <p>1era cuerda: Mi 2da cuerda: Do 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Reb 5ta cuerda: La 6ta cuerda: Sol</p> <p>D) Con la sexta cuerda en Fa, la quinta cuerda en Sib y la segunda cuerda en do.</p>  <p>1era cuerda: Mib 2da cuerda: Do 3ra cuerda: Sol 4ta cuerda: Re 5ta cuerda: Sib 6ta cuerda: Fa</p>	<p>Sol bemol menor (Gbm).</p> <p>Sol menor (Gm).</p> <p>Sol menor (Gm).</p>
--	--	---

Tabla 2- Tabla de afinaciones de la guitarra en huamanga (Pajuelo , 2005)

1.2.2.1.3 El charango.



Imagen 7 - Charango peruano tradicional laminado, fabricado por Federico Tarazona, imagen extraída de www.Federicotarazona.com

Comentado [N53]: fuente

Comentado [D54]: listo

A lo largo de la historia se han generado diversas discusiones por parte de músicos peruanos y bolivianos respecto al origen de este pequeño pero maravilloso instrumento denominado charango. Estas discusiones no serán tratadas en este texto ya que pueden ser tema de una ardua y extensa investigación relacionada con el origen de este, en este texto se abordaran primordialmente cuestiones relacionadas con estilos particulares de afinación, ejecución e interpretación.

Primeramente hay que aclarar que el charango tradicional peruano tiene características particulares partiendo desde lo estético y lo referente a su construcción, dicho instrumento estéticamente es diferente al charango convencional (que también es usado en el Perú), Por un lado el charango tradicional peruano está fabricado de madera laminada y se fabrica con una técnica similar o igual a la utilizada para la construcción de guitarras acústicas en proporciones de tamaño menores, en el charango convencional la madera es maciza y es vaciada manualmente con distintos tipos de cinceles hasta estructurar la caja armónica, (**Ver imagen 11**). Esta caja armónica puede estar fabricada de caparazón de armadillo o fibra de vidrio. (**Ver imagen 12**)



Imagen 8- Vaciado de un charango en madera y charango vaciado terminado.



Imagen 9- Charango tipo caparazón de fibra de vidrio y charango de caparazón natural colección personal 2015.

En el Charango las técnicas de ejecución son variadas, Se debe destacar y aclarar que es un instrumento que se tañe con los dedos y en algunos sitios se tañe con plectro, las técnicas interpretativas comúnmente usadas son: arpeggios, redobles o repiques, trémolos y trinos a doble cuerda.

“...En el tema de marinera el charanguista demuestra su habilidad interpretativa haciendo la melodía de manera arpegiada utilizando todas las cuerdas del instrumento, en finales de frase hace uso de redobles o repiques y rasgueos variados, entre tanto la guitarra se dispone a acompañar inicialmente con un bordoneo y cuando el charango aborda el

Comentado [N55]: puede ser lo del video y no olvides demostrar de dónde obtuviste la información, entrevistas, videos, libros etc.

Comentado [A56]: Hacer video ilustrándolas?

tema principal lo acompaña con rasgueos en 6/8...” (Observación participante, 2015)

Precisamente esta última técnica es la más característica del charango ayacuchano, la cual consiste en tocar dos cuerdas de manera intercalada a una velocidad constante, por lo general se interpreta en una cuerda superior y una inferior, tañendo la cuerda superior (4to o 5to orden) con el dedo pulgar y la cuerda inferior (1er o 2do orden) con el dedo índice o intercalando el dedo índice y medio dependiendo la duración de la figura. (Ver video 29).

Comentado [N57]: Observación participante???? O como llegaste a esta aseveración??? Eso es citar y traer a colación LAS FUENTES PRIMARIAS

“...García ejecuta diferentes huaynos ayacuchanos los cuales tienen por característica el uso de un trino a doble cuerda que según él es la técnica sonora que caracteriza al huayno ayacuchano interpretado en el charango, esta técnica consiste en tocar dos cuerdas de manera intercalada a una velocidad constante...” (Observación participante, 2015)

El trino a doble cuerda en el charango es similar o igual a los trinos hechos por el arpa en sus cuerdas agudas en la interpretación de música ayacuchana. Por lo general el charango va acompañado de una guitarra quien hace los bordones y ocasionalmente se canta.

Se pueden encontrar diversos tipos de charangos de varios tamaños, número y tipos de cuerdas (sencillas dobles triples). Estas pueden ser de tripa de metal, alambre, de plástico o nylon.

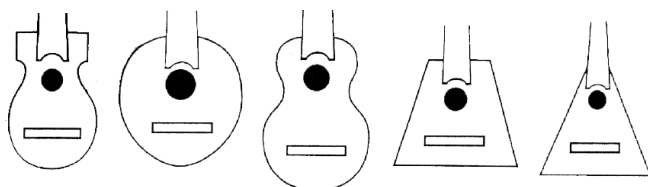


Imagen 10- formas de charangos en el Perú (Tarazona , 2006, pág. 13)

Federico Tarazona ⁴⁷ (2006) en su método “La Escuela Moderna Del Charango” hace una clasificación bastante interesante de algunos de los charangos utilizados en la

⁴⁷ Federico Tarazona (conocido como Fico Tarazona, 11 de junio de 1972) es un compositor y charanguista peruano, precursor e inventor del Hatun charango.

geografía peruana, en los cuales se pueden identificar diversas formas y número de órdenes.

Charango de caparazón de 5 órdenes sencillos

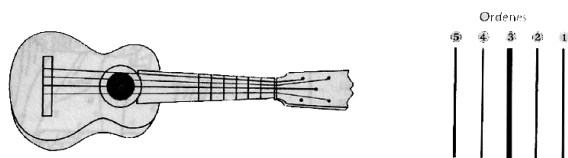


Imagen 11- charango de 5 órdenes. (Tarazona , 2006, pág. 13)

Es fabricado en caparazón de armadillo o fibra de vidrio, en su mástil presenta de 6 a 12 trastes, es usado en las regiones de: Ayacucho en la ciudad de Huamanga, Cusco en la ciudad de Canchis y en Puno. (Tarazona , 2006)

Charango de caparazón de 10 cuerdas:

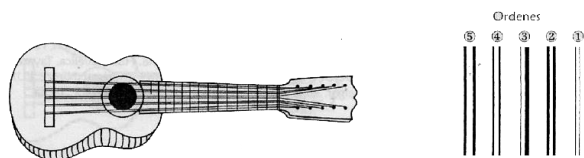


Imagen 12-Charango de 10 cuerdas. (Tarazona , 2006, pág. 14)

Tiene las características del charango anterior lo que los diferencia es el número de cuerdas, este posee cuerdas dobles por cada orden, es usado en las regiones de: Ayacucho en la ciudad de Huamanga, Cusco en la ciudad de Canchis y en Puno. (Tarazona , 2006)

Comentado [N58]: Fuentes en todas las ilustraciones

Comentado [A59]: Listo fuentes, actualizadas

Charango de caparazón de 12 cuerdas:

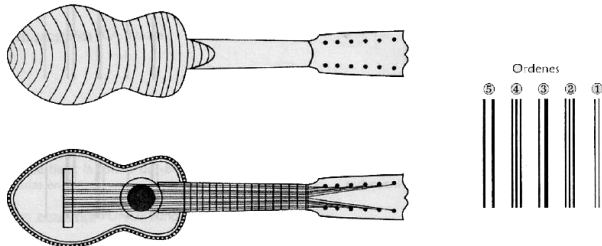


Imagen 13- charango de 12 cuerdas. (Tarazona , 2006, pág. 14)

Puede construirse de caparazón de armadillo, fibra de vidrio o madera es similar a los anteriores con la diferencia que cuenta con órdenes dobles y triples en el segundo y cuarto orden, es utilizado en la región del Cuzco. (Tarazona , 2006)

Charango de cascara de 10 cuerdas:

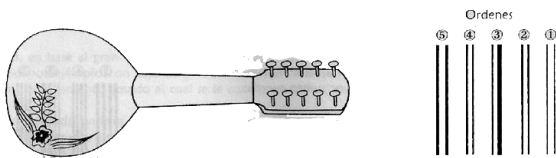


Imagen 14- charango de cascara. (Tarazona , 2006, pág. 14)

Está fabricado con calabazo, posee 10 cuerdas y es utilizado y fabricado en las regiones de cusco Ayacucho y puno. (Tarazona , 2006)

Charango laminado o de caja de 5 cuerdas:

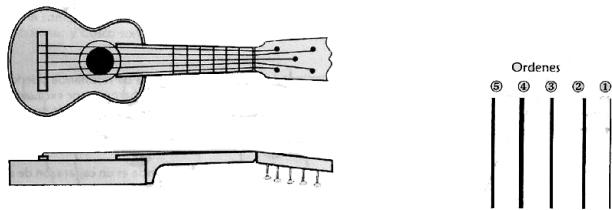


Imagen 15- charango laminado 5 órdenes (Tarazona , 2006, pág. 15)

Esta hecho de madera laminada y tiene 5 cuerdas es quizá uno de los más usados en Perú haciendo presencia en la regiones tales como: Apurímac, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Huancavelica Huánuco, Lima, Moquegua, Puno y Tacna.

Charango laminado o de caja de 10 cuerdas:

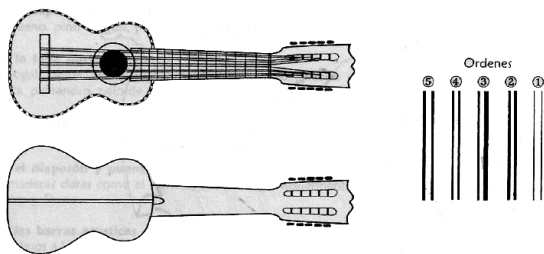


Imagen 16- charango laminado 10 cuerdas (Tarazona , 2006, pág. 15)

Es el charango más usado en el Perú. Cuenta con 10 cuerdas distribuidas en 5 órdenes cada uno de a 2 cuerdas, es utilizado en las regiones de: Apurímac, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Huancavelica Huánuco, Lima, Moquegua, Puno y Tacna. (Tarazona , 2006)

Charango chillador

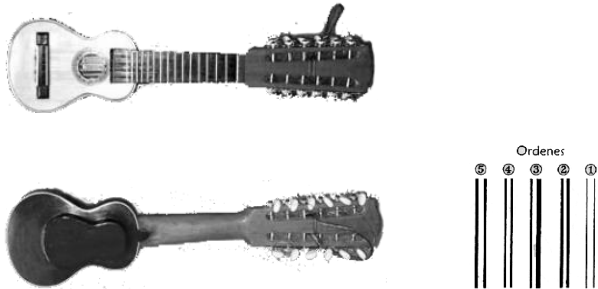


Imagen 17- Charango chillador laminado de 10 cuerdas (Tarazona , 2006, pág. 16)

Es el charango más pequeño; también es de ejecución digital, menos en Puno y regiones de Arequipa y Moquegua, donde se usa plectro para tocarlo por lo general se usan cuerdas de tripa nylon o metal para encordarlo, se caracteriza por su pequeño tamaño y agudo sonido, existe una gran variedad de afinaciones para este instrumento, la más común es la denominada “temple diablo”. (Tarazona , 2006)

Comentado [N60]: igual

AFINACIONES UTILIZADAS EN EL CHARANGO		
AFINACION O TEMPLE.	ESTRUCTURA	TONALIDAD
Afinación en Do o La menor. 1eras cuerdas: Mi 2das cuerdas: La 3ras cuerdas: Mi 4tas cuerdas: Do 5tas cuerdas: Sol		Es la afinación “standard” del charango se facilita su uso en Do mayor (C) y La menor (Am)
Afinación en Fa. 1eras cuerdas: La 2das cuerdas: Re 3ras cuerdas: La 4tas cuerdas: Fa 5tas cuerdas: Do		Fa mayor



<p>Afinación en Sol.</p>	 <p>1eras cuerdas: Si 2das cuerdas: Mi 3ras cuerdas: Si 4tas cuerdas: Sol 5tas cuerdas: Re</p>	<p><i>Sol mayor</i></p>
<p>Afinación del chillador (temple diablo)</p>	 <p>1eras cuerdas: La 2das cuerdas: Re 3ras cuerdas: La 4tas cuerdas: Fa 5tas cuerdas: Do</p>	<p><i>Sol mayor</i></p>

Tabla 3-Tabla de afinaciones de los charangos (Tarazona , 2006)

1.2.2.1.4 Bandolina o Mandolina.



Imagen 18- mandolina de madera laminada colección personal Chalena Vásquez, septiembre 22 de 2015.

La mandolina, bandolina o bandolín es un instrumento de cuerda pulsada de origen español con forma de “aperada” y cuerdas de metal. Las mandolinas en huamanga (ciudad Ayacucho) son interpretadas en conjuntos instrumentales como tunas y estudiantinas.

Este instrumento originalmente está construido de madera laminada con la misma técnica utilizada para la guitarra, pero en el Perú se pueden encontrar ejemplares fabricados con caparazón de armadillo gigante como sucede con el charango.

Según Camassi (2007) la mandolina es tañida gracias a la ayuda de un plectro que puede estar hecho de diversos materiales como carey, marfil, metal, pluma, plástico etc. Las cuerdas utilizadas son de metal y están organizados en cuatro órdenes dobles o triples

Existen 5 tipos de mandolinas:

- Mandolina de cáscara de 8 cuerdas: construida con madera y caparazón de armadillo, posee 4 órdenes dobles.
- Mandolina de cáscara de diez cuerdas: construida con madera y caparazón de armadillo, posee cuatro órdenes organizados en 2 órdenes triples (primero y segundo) y ordenes dobles (tercero y cuarto)
- Mandolina de caja de ocho cuerdas: está construida en madera laminada, posee 4 órdenes dobles.
- Mandolina de caja de diez cuerdas: está construida en madera laminada, posee cuatro órdenes organizados en 2 órdenes triples (primero y segundo) y ordenes dobles (tercero y cuarto)
- Mandolina de caja de doce cuerdas: está construida de madera laminada, posee 4 órdenes triples.

Comentado [N61]: créditos y mostrar fuentes primarias



Imagen 19- mandolina de cáscara o caparazón de armadillo o quirquincho recuperada de <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=69>

La mandolina es un instrumento que por lo general se utiliza para llevar la melodía de un tema, dentro de su técnica de ejecución se destacan los trémolos realizados con el plectro.

La afinación en la mandolina por lo general es exactamente igual a la mandolina europea, pero hay casos de instrumentistas que afinan la mandolina como las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, quedando así afinado este instrumento como un tiple o un tiple requinto a este tipo de afinamiento se le denominara "temple alterado".

AFINACION DE LA MANDOLINA		
AFINACION O TEMPLE	ESTRUCTURA	TONALIDAD
TRADICIONAL	 <p>1era cuerdas: Mi 2das cuerdas: La 3ras cuerdas: Re 4tas cuerdas: Sol</p>	<i>Todas las tonalidades.</i>
ALTERADO	 <p>1era cuerdas: Mi 2das cuerdas: Si 3ras cuerdas: Sol 4tas cuerdas: Re</p>	<i>Todas las tonalidades.</i>

Tabla 4 - Afinaciones de la mandolina.

1.2.2.2 Instrumentos de cuerda frotada.

1.2.2.2.1 El violín andino.



Imagen 20 violines imágenes tomadas de www.jvsaudiosystem.com.

Violín andino es el nombre que se le atribuyó al estilo interpretativo del violín en los andes.

Este tipo de instrumentos de arco llegó en la época colonial. Estos ejemplares no eran precisamente violines sino violas del medioevo y el renacimiento, con la llegada de

estos instrumentos los artesanos no dudaron en copiarlos y como resultado se obtuvieron una serie de violines rústicos más anchos y pesados que los violines de un luthier especializado ya que pueden ser construidos de todo tipo de maderas. En algunos violines la técnica de construcción es similar a la de los charangos, la cual consiste en vaciar un trozo de madera hasta obtener la forma deseada, los mástiles por lo general son anchos y robustos al igual que sus acabados de carácter tosco, las cuerdas utilizadas son de metal y pueden provenir de otros instrumentos como guitarra y mandolinas. La afinación utilizada es la afinación standard.



1eras cuerdas: Mi
2das cuerdas: La
3ras cuerdas: Re
4tas cuerdas: Sol

Este instrumento es tañido por un arco el cual hace vibrar las cuerdas la cuales resuenan en la caja armónica, la técnica, postura e interpretación del arco es variada ya que hay músicos que posan el instrumento a la altura de la axila o el estómago reposando el clavijero sobre sus piernas.

En la actualidad es más común el uso de violines comerciales debido a la sonoridad más amplia y potente que puede ofrecer sobre todo cuando se interpreta en la calle, es común su uso en conjuntos como, estudiantinas, tunas, Dúo de Arpa y violín siendo este último el dúo más llamativo en el huayno y las danzas de tijeras.

1.2.2.3 Instrumentos de viento.

1.2.2.3.1 La quena.



Imagen 21- quena de caña y quena de hueso imágenes tomadas de: www.artesanum.com

En los Andes hay un sinnúmero de instrumentos de viento fabricados de variados materiales y técnicas interpretativas diversas. Se pueden encontrar aerófonos⁴⁸ de hueso, madera, resina, metal etc.

La quena es un instrumento de viento interpretado en toda la región andina, es de origen precolombino y cumple una función melódica dentro de una agrupación, consta de un cuerpo de forma cilíndrica, en el extremo superior tiene una boquilla por la cual el intérprete posa sus labios y al soplar produce el sonido, también posee a lo largo de su cuerpo una serie de agujeros los cuales al ser tapados o destapados producen distintas notas. Las quenás actuales por lo general están hechas de caña o madera siendo la afinación standard la tonalidad de sol mayor.

⁴⁸ aerófonos son una familia de instrumentos musicales que producen el sonido por la vibración del viento y de la masa de aire en su interior, sin necesidad de cuerdas o membranas porque solo requiere del uso del viento.

En el huayno huamanguino su presencia aparece en conjuntos instrumentales de diversos instrumentos, específicamente en estudiantinas llevando por obvia razones un rol melódico.

Comentado [N62]: igual

Un ejemplo claro del uso melódico de la quena en este tipo de conjuntos es el huayno “umpa rosas” interpretado por la estudiantina municipal de huamanga⁴⁹, en el cual la quena refuerza al unísono las melodías hechas por las mandolinas especialmente. (Ver anexo de audio 3).

Comentado [A63]: listo

Tesitura de la quena.



⁴⁹ Agrupación ayacuchana de gran trayectoria difusora de los aires tradicionales, fundada el 12 de octubre de 1937.

1.2.2.4 Conjuntos y formatos instrumentales.

Los conjuntos instrumentales son diversos en el huayno huamanguino, Cada uno tiene una particularidad en cuanto a formación, instrumentación función de cada instrumento etc.

En esta clasificación de formatos instrumentales se tendrá en cuenta desde el solista hasta agrupaciones de numerosos integrantes:

1.2.2.4.1 Solista de guitarra



Imagen 22- foto tomada a la caratula del disco guitarra del Perú de Raúl García Zárate (1997).

Es uno de los formatos que más ha difundido la música ayacuchana, consta de un instrumentista de guitarra el cual hace la melodía y el acompañamiento a la vez, dentro de los intérpretes más reconocidos están:

- Alberto Juscamaita
- Raúl García Zárate
- Manuelcha Prado⁵⁰
- Javier Molina⁵¹

⁵⁰ Manuel prado Alarcón (1957-) más conocido como Manuelcha prado, es un reconocido cantante, compositor e intérprete de música andina peruana, se destaca su destreza para interpretar la guitarra.

Comentado [N64]: t

Comentado [N65]: u tomaste la foto???? O sino fuente????

Comentado [A66]: Puse una foto tomada por mi

Para reconocer la sonoridad de este formato se puede remitir a escuchar el huayno “puro sentimiento” interpretado por García Zárate. **(Anexo de audio 4)**

1.2.2.4.2 Solista de arpa



Imagen 23- Otoniel Ccayanchira – solista de arpa andina. Imagen extraída de www.tritontv.com

Al igual que la guitarra solista este tipo de intérprete ha tenido alta difusión nacional e internacional, consta de un instrumentista de arpa andina el cual hace la melodía y el acompañamiento a la vez ocasionalmente el intérprete canta y se acompaña a la vez. Dentro de los intérpretes más reconocidos están:

- Rosauro Medina Romaní⁵²
- Florencio Coronado⁵³

⁵¹ Músico egresado de la escuela nacional superior de folklore José maría Arguedas, se destaca su labor pedagógica transcribiendo y arreglando música peruana para guitarra solista.

⁵² Rosauro Medina Romaní (san pedro, Ayacucho 1942-) es un reconocido intérprete e arpa andina peruana ha sido concertista a nivel nacional e internacional.

⁵³ Florencio coronado (1918-2009) fue un destacado intérprete y concertista de arpa andina peruana, reconocido y galardonado a nivel nacional.

- Otoniel Ccayanchira⁵⁴
- Angel Dalmazo

Para reconocer la sonoridad de este formato se puede remitir a escuchar el huayno “alverqunisca” interpretado por Otoniel Ccayanchira. **(Anexo de Audio 5)**

1.2.2.4.3 Dúo de arpa y violín



Imagen 24 e imagen 25- dúo de arpa andina violín imagen tomada de: www.diariolaprimeraperu.com

Comentado [N67]: fuente

Este formato es muy característico en Ayacucho sobre todo en el área rural, consta de dos instrumentistas, uno de arpa andina otro de violín, el arpista se encarga de la parte armónica y duplica la melodía en fragmentos, el violín se encarga de llevar la melodía del tema en ocasiones está acompañado del canto. Este dúo es fundamental para el baile denominado “danza de tijeras”.

Comentado [N68]: más argumentos de fuentes primarias, para eso fuiste a la región, no parece que hayas ido

“...Hay bastantes estilos, formas grupos diferentes, hay por ejemplo arpa y violín en el huayno del campo, ahora también en la ciudad lo usan, en puquio por ejemplo, es una ciudad en donde se usa ese formato ahora, en el campo también se usa para acompañar los dansaq o las danzas de tijeras es muy común...” (Molina salcedo, entrevista citada, escuela superior de folklore José María Arguedas, Lima, Perú septiembre 23 de 2015)

Un ejemplo claro de la sonoridad del huayno en arpa y violín es el huayno “Huancapi” **(Ver anexo de audio 6)**

⁵⁴ Otoniel Ccayanchira Pariamanco es un arpista peruano reconocido por su sonido y estilo particular en la interpretación del arpa andina

1.2.2.4.4 Dúo de guitarra y charango



Imagen 26- Jaime guardia acompañado de guitarra y voz, imagen tomada de: www.peru.com

Comentado [N69]: igual

Este dúo es común encontrarlo en el área urbana de huamanga (ciudad Ayacucho) consta de dos instrumentistas, uno de guitarra uno de charango, el guitarrista se ocupa de la parte armónica del tema haciendo bordoneos y rasgueados en fragmentos dobla la melodía, el charanguista es el protagonista ya que se encarga de la parte melódica. Debido a lo anterior también se podría considerar o denominar como solista de charango con acompañamiento, este formato en ocasiones está acompañado de la voz. Dentro de los intérpretes más reconocidos están:

- Jaime guardia.
- Jesús Alvarado.⁵⁵
- Justino Alvarado⁵⁶.
- Omar Ponce.⁵⁷

Un ejemplo claro de la sonoridad del formato de guitarra y charango es el tema “marinera ayacuchana y huayno” interpretada por Ricardo García y Gomer Valverde. **(Ver anexo de audio 7)**

⁵⁵ Jesús Alvarado (1946 parinacochas - Ayacucho) es un intérprete de charango y luthier, perteneciente a una familia de destacados músicos ayacuchanos, su formación musical fue autodidacta y es reconocido por ser un excelente interprete.

⁵⁶ Justino Alvarado (1944 parinacochas - Ayacucho) es un intérprete de charango y es hermano de Jesús Alvarado, es un gran referente del charango ayacuchano.

⁵⁷ Omar Ponce (-) es un compositor, pianista, charanguista y antropólogo, se destaca su labor interpretativa e investigativa en torno a las músicas vernáculas peruanas.

1.2.2.4.5 Trio de guitarras y voz



Imagen 27 Trio Ayacucho, imagen tomada de www.vocesdeayacucho.com

Este formato también pertenece al área urbana de Huamanga (ciudad Ayacucho), consta de tres instrumentistas de guitarra, dos guitarras acompañantes, una lleva el ritmo de huayno en rasgueos, la otra hace los bajos, ocasionalmente alguna refuerza la melodía, y una tercera guitarra, la cual se encarga de la parte melódica doblando las voces y haciendo contramelodías. Por lo general la tercera guitarra es una guitarra requinto igual a la utilizada en los tríos de boleros, los instrumentistas de la primera y segunda guitarra hacen primera y segunda voz respectivamente. Tal vez uno de los tríos con más trayectoria y reconocimiento es el trio Ayacucho.⁵⁸ Este formato puede prescindir de un integrante quedando así solo una guitarra acompañante, una guitarra melódica y las dos voces, uno de los dúos más recordados es el dúo hermanos García Zárate.

⁵⁸ El trio Ayacucho es una agrupación peruana conformada por Ernesto Camassi en la primera voz y tercera guitarra, Carlos Falconi en la segunda voz y segunda guitarra y Amílcar Gamarra en la primera guitarra.

Un ejemplo claro de la sonoridad del formato de trio es el tema “con el mayor cariño” interpretado por el trio Ayacucho (**ver anexo 8**).

1.2.2.4.6 Estudiantinas y tunas



Imagen 28 Estudiantina municipal de Ayacucho imagen tomada de www.jornada.com.pe

La estudiantina hace parte de las expresiones más importantes del Perú, en Huamanga (ciudad Ayacucho) este tipo de agrupaciones son -propias del área urbana, pueden variar en tamaño, existen estudiantinas conformadas por 8 instrumentistas hasta los 30 o más músicos, en sus inicios se conformaba por:

- instrumentos de cuerda pulsada: guitarras, mandolinas, arpas, charangos y laudes.
- cuerda frotada: violines, de viento: quenas y pincullos.
- de tecla: el piano y el acordeón.

En la actualidad el formato de estudiantina está conformado por mandolinas guitarras violines, ocasionalmente charangos y voz.

El concepto de estudiantina peruana es exacto al de la estudiantina colombiana: un grupo de músicos que interpreta música vernácula con instrumentos europeos y mestizos.

El formato de tuna es similar al de estudiantina en cuanto a organología, la diferencia radica en que la tuna sigue las tradiciones grupales de la tuna española, jerarquías, motes, vestimentas Etc.

Para comparar sonoramente las dos agrupaciones se puede remitir al **anexo de audio 3 y 9**.

1.2.3 Calendario de Festividades celebradas en Huamanga (Ciudad de Ayacucho).

Anteriormente Ayacucho se había descrito como una ciudad netamente religiosa y por ende la mayoría de sus fiestas giran en torno a lo religioso, el huayno por su carácter camaleónico está presente casi en la mayoría de estas fechas de la mano de conjuntos de diversos formatos, cantantes y otros ritmos andinos que se interpretan dependiendo la festividad celebrada.

En el siguiente cuadro se mencionaran con fechas algunas de las festividades más importantes de huamanga destacándose la semana santa y el carnaval⁵⁹. (Vergara Abilo, Vasquez chalena, 1990, pág. 57)

Comentado [A70]: listo

Comentado [N71]: créditos y fuentes primarias?????

“en el libro de Ranulfo, recopilamos algunas de las fiestas de Ayacucho, unas se celebran en barrios específicos otras se celebran en todo Ayacucho, se referencian algunas, referenciarlas todas es una labor larga pero alguien lo debe hacer [...] el huayno y otros ritmos están inmersos en todas estas fiestas” (Vásquez, entrevista citada lima 22 de septiembre de 2015).

Comentado [A72]: listo

MES	DIA	NOMBRE DE LA FESTIVIDAD	BARRIO O POBLACION (si aplica)
Enero	6	Bajada de reyes.	Belén
Febrero	2	Virgen de la candelaria.	Santa clara y san Sebastián.
Febrero o marzo		Carnavales.	Todo el departamento de Ayacucho.
Marzo o abril		Domingo siguiente a la pascua de resurrección.	Carmen alto.
Mayo	3	Cruces.	Puca cruz, verde cruz, molle cruz
Junio	24	San juan bautista.	San juan bautista.
Julio	16	Virgen del Carmen	Santa teresa
agosto	15	"Mamacha asunta"	
agosto	22	Santa maría magdalena	Santa maría magdalena

⁵⁹ El Carnaval Ayacuchano es una festividad realizada en la ciudad de Ayacucho, Perú, en el mes de febrero, durante tres días. Fue declarado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) como Patrimonio Cultural de la Nación.

agosto	30	Santa rosa y niño de Praga	Belén.
agosto	31	"abuelita" santa Ana	tejedoras
septiembre	9	Mamacha Cocharcas	Quinoa
septiembre	14	Señor de Quinuapata-señor de Maynay	Huanta
octubre	15	Santa teresa	
noviembre	1	Todos los santos	
noviembre	2	Día de los muertos	
noviembre	Tercer domingo	Tullu pullay	
Diciembre	24 y 25	Navidad	Todo el país, todo Ayacucho especialmente barrio Belén

Tabla 5 Festividades celebradas en el año en Huamanga.

Capítulo II

ANÁLISIS MUSICAL DEL HUAYNO AYACUCHANO.

En el presente capítulo se seleccionarán una serie de huaynos ayacuchanos con el fin de entender morfológicamente como está estructurado este género para posteriormente realizar las adaptaciones o composiciones. Este análisis se realizará de acuerdo a el modelo de propuesto por Chalena Vásquez y Abilio Vergara en el texto “Ranulfo el hombre”, complementándolo con los conocimientos de análisis musical obtenidos y cursados en la denominada cátedra de “análisis musical” nivel I y II⁶⁰ en la Universidad Pedagógica Nacional, adicionalmente a estos análisis estructurales se analizará una versión para guitarra solista de un huayno ayacuchano, con el fin de puntualizar los elementos técnicos, creativos y de estilo interpretativo que utiliza el arreglista y que pueden ser utilizados en la creación de las versiones y composiciones para tiple solista.

2. Categorías para el análisis musical del huayno ayacuchano.

Aspectos generales.

En este ítem se analizaran aspectos básicos de la obra tales como nombre de la obra, compositor, fecha de nacimiento del compositor, fecha de muerte del compositor, nacionalidad y periodo histórico donde se compone la obra.

Estructuración o Forma.

Esta categoría pretende hacer un análisis a nivel general de la obra, es decir una macroestructura en la cual se verá reflejada otros elementos como frases, semifrases, puentes, codas etc.

Aspectos armónicos.

Esta categoría pretende analizar los diferentes movimientos armónicos que pueda tener la obra, definiendo aspectos tales como tonalidad, cadencias y sus direccionamientos, modulaciones, ritmo armónico y funciones tonales.

Aspectos melódicos.

Esta categoría analizará el tratamiento melódico de la obra, aspectos tales como giros melódicos, textura de las voces, intervalica utilizada en el tema.

⁶⁰ Cursados en el periodo de 2013- I y 2013 II bajo la tutoría de la maestra Svetlana Skriagina.

Análisis motivico.

Esta categoría aborda el análisis de pequeñas estructuras o microestructuras reiterativas que dan origen a los motivos presentados a lo largo de la obra.

Análisis rítmico.

Esta categoría abarca primordialmente el tratamiento rítmico de la obra analizando aspectos tales como el pulso, las sincopas, las divisiones y subdivisiones y su relación con aspectos armónicos y melódicos.

Formato instrumental:

Hace claridad sobre los instrumentos para los que originalmente la obra ha sido escrita y sus motivos. Consecuente a esto, notifica que tipo de formatos diferente al original han sido usados para la interpretación de la obra.

Textura:

Hace claridad sobre si la obra está escrita en polifonía, homofonía, monofonía, textura estratificadas y sus motivos.

Análisis de dinámicas.

Este ítem analizara las dinámicas que pueda tener la obra y su repercusión en la obra, cabe destacar que este análisis se hará desde la parte auditiva ya que en la mayoría de partituras y transcripciones no están escritas las dinámicas.

Para efectuar el anterior método de análisis se escogerán 4 obras, 2 de carácter tradicional o anónimo y 2 de carácter contemporáneo de compositores actuales.

Análisis de ornamentos o técnico expresivo.

Abarca el análisis de los elementos de ornamentación que pueda contener la melodía y las afectaciones que estas puedan reflejar sobre la obra.

2.1 Análisis de huaynos ayacuchanos:

2.1.1. Huayno ayacuchano tradicional anónimo 1

Nombre de la obra: “Adiós Pueblo de Ayacucho” o “Perlaschallay”.

Razones de selección:

Es quizá el huayno más representativo de la música huamanguina, posee todas las características morfológicas generales que caracterizan a un huayno ayacuchano, se puede decir que ha sido el huayno de su estilo más interpretado en la historia por los músicos ayacuchanos, del Perú y del mundo.

Compositor:

Esta composición es de origen anónimo, inicialmente se le atribuyó su composición al arpista ayacuchano Tany Medina⁶¹ quien fue el primer intérprete en grabarla como premio en un concurso en 1930.

Manuel Acosta Ojeda⁶² postula dos posibles conjeturas sobre el origen de este huayno, la primera es la relatada por Florencio Coronado⁶³ en una entrevista hecha por don Manuel en su programa “el Herald musical”⁶⁴ Coronado afirma que este tema fue dedicado a la victoria de los patriotas sobre los realistas en la Batalla de Ayacucho, el 9 de diciembre de 1824, la segunda hipótesis cuenta que este huayno estaba inspirado en el militar y político Andrés Avelino Cáceres Dorregaray⁶⁵ personaje que tuvo gran influencia sobre la población indígena de su país.

Periodo: república aristocrática del Perú (1895-1930).

Fecha de composición: El origen de esta obra puede remontarse a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Versión: Ricardo García Núñez⁶⁶

Partitura:

⁶¹ Estanislao o más conocido como “Tany” medina fue un Arpista y difusor de la música ayacuchana fue el primer intérprete en grabar el famoso huayno adiós pueblo de Ayacucho.

⁶² Manuel Abraham Acosta Ojeda (Lima, 16 de marzo de 1930 – ibíd., 20 de mayo de 2015)¹ fue un cantautor peruano de música criolla, es destacado como uno de los mejores compositores de este país.

⁶³ Florencio Coronado Gutiérrez (Ayacucho, Perú, 23 de febrero de 1918 - † Lima, 23 de octubre de 2009) fue un destacado concertista de arpa de música andina.

⁶⁴ Programa dedicado al folklore peruano, es transmitido por la radio nacional del Perú los días lunes, miércoles, viernes, domingo a las 21:00 horas.

⁶⁵ Andrés Avelino Cáceres Dorregaray (Ayacucho, 4 de febrero de 1833 - Lima, 10 de octubre de 1923) fue un militar y político peruano que luchó en la Guerra del Pacífico y fue Presidente Constitucional del Perú en dos ocasiones: de 1886 a 1890 y de 1894 a 1895. Hablaba español y quechua.

⁶⁶ Ricardo García Núñez, (el Callao en 1962-) charanguista peruano integrante del trío “los Cholos”

Adios Pueblo de Ayacucho
WAYNO DE AYACUCHO

J = 84
Cadencioso

Imagen 29 partitura de “adiós pueblo de Ayacucho” en versión de Ricardo García.

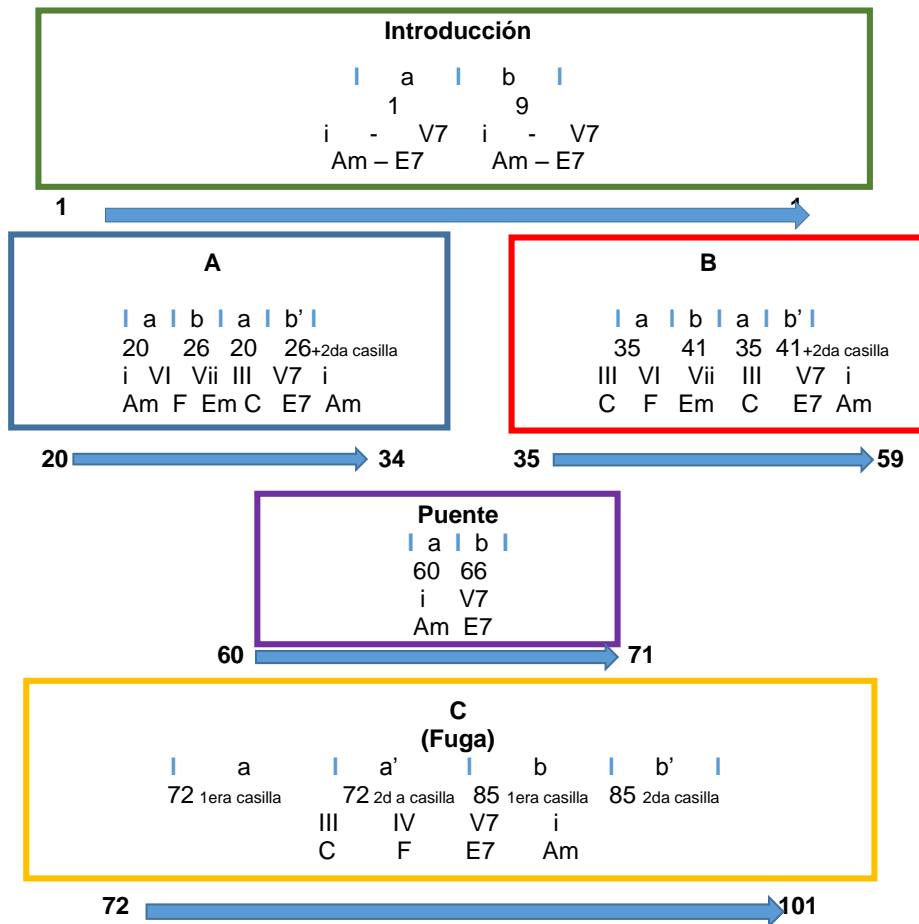
Estructuración.

Esta obra está estructurada de la siguiente forma:

- Introducción.
- Tema principal denominado “A”.
- Tema secundario denominado tema “B”.
- Puente para llegar a la fuga.

- Tema final o fuga denominada tema "C".

La siguiente gráfica expresa más explícitamente este análisis:



Aspectos Armónicos:

La armonía se encuentra dentro del sistema tonal, se desarrolla en tonalidad menor (Am) no tiene modulaciones abruptas o bruscas, solo se remite a hacer pasajes melódicos que direccionan la armonía al III y al VI grado pero no como modulación ya que en ningún momento aparece el V grado de la tonalidad mayor (G o G7) para ratificar la modulación, en ocasiones aparece el Vm o III m de la tonalidad mayor (Em) pero como acorde de paso con una duración de un pulso.

El ritmo armónico es lento e irregular con duraciones que van desde los 2 compases en una función hasta los 6 o más compases, este tipo de música y la presente versión no presenta muchas re armonizaciones o el uso de acordes agregados salvo las séptimas en la dominante.

El acompañamiento está hecho por una guitarra la cual hace una secuencia de bajos o bordoneos, la matriz principal es: corchea - dos semicorcheas con variaciones.



Variación:



Adicional a esto la guitarra es rasgueada con la misma figuración de corchea - dos semicorcheas, una de las características de este rasgueo es un acento que lleva la corchea similar al Aplatillado del tiple lo cual le da un brillo característico.



Aspectos Melódicos:

La intervalica general de la obra se mueve por grados conjuntos, terceras, cuartas justas y terceras menores correspondientes a los arpeggios de los acordes que componen las diferentes funciones armónicas utilizadas en el tema, los intervalos de 3ra menor y 4ta justa son recurrentes al igual que el uso de la escala menor melódica en introducción y puente, el doblamiento de voces por intervalo de tercera en esta versión es casi que permanente debido a que está escrito para charango melódico, la melodía en los temas "A" y "B" está estructurada dentro del uso de una escala pentatónica omitiendo la nota "Si" y la nota "Fa" en la melodía principal, las notas anteriormente nombradas y omitidas hacen su aparición un par de veces en la introducción y puente, en la segunda voz son utilizadas pero como apoyo y complemento armónico mas no como melodía principal, El recurso de imitación intervalica es muy recurrente, apoyándose en transposición de acuerdo a la armonía a la que se llega.

Análisis de ornamentos:

Dentro de esta versión los ornamentos más utilizados son los trinos a doble cuerda en finales de frase y en figuras rítmicas como negras y corcheas, adicional a esto se puede observar en la parte “C” o fuga el uso de un recurso llamado “K’alampeado” el cual consiste en hacer la melodía combinada con los acordes en una sucesión de movimientos a alta velocidad con direccionalidad arriba-abajo.

Análisis de dinámicas:

El tratamiento de las dinámicas en éste género y en éste huayno específicamente es muy libre. El tema mantiene en su mayoría un rango dinámico mezzo forte con una variación muy clara al final del tema producida por el K’alampeado en la fuga, elemento que realza el volumen y en casos también la agógica del tema.

2.1.2. Huayno ayacuchano tradicional anónimo 2:

Nombre de la obra: “Angel de mi vida”

Razones de selección: por gusto personal y porque posee todas las características morfológicas generales que caracterizan a un huayno ayacuchano.

Compositor: esta composición es de carácter anónimo según Raúl García Zárate, esta canción fue escrita por un hombre que sufrió un accidente y quedó lisiado. A raíz de esto es traicionado por su joven esposa.

Periodo: república aristocrática del Perú (1895-1930).

Fecha de composición: El origen de esta obra puede remontarse a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Versión: Ricardo García Núñez.

Partitura:

Angel de mi vida

Wayno de Ayacucho

Adapt. y tablatura: Ricardo García N.
Transc: Edgar Espinoza E.

INTRODUCCIÓN

$\text{♩} = 84$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 84 beats per minute. It consists of the following sections:

- INTRODUCCIÓN:** A single staff of music.
- Tema A:** A single staff of music.
- 1. (Variación de puente I):** A single staff of music.
- 2. (Variación de puente II):** A single staff of music.
- Tema B:** A single staff of music.
- 1.:** A single staff of music.
- 2.:** A single staff of music.
- FUGA:** A single staff of music.

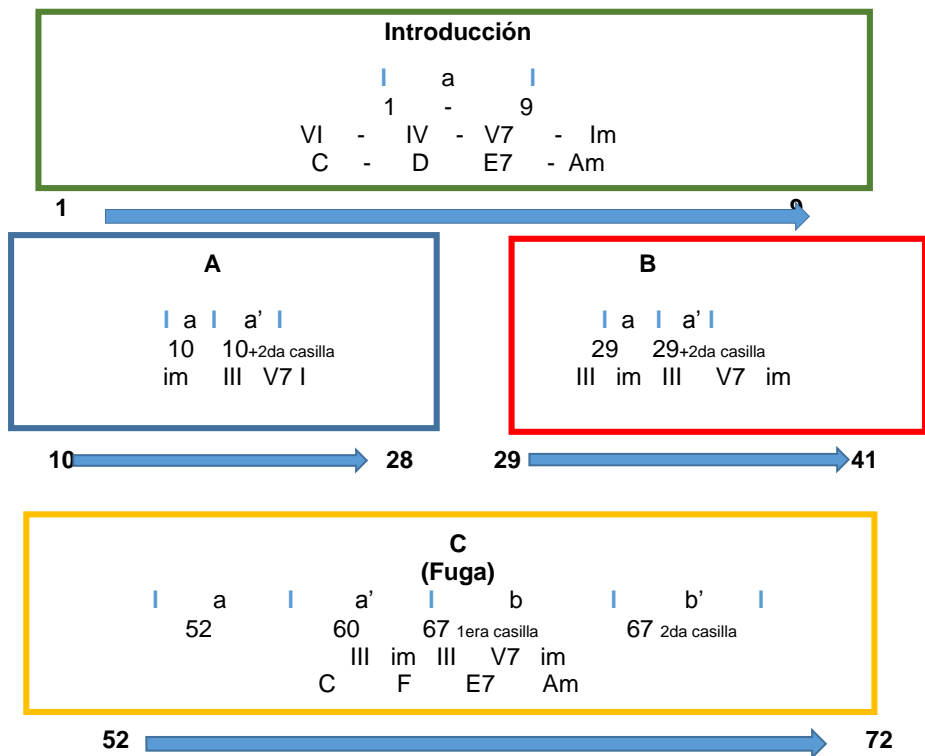
Imagen 30 partitura del huayno Angel de mi vida en versión de Ricardo García.

Estructuración.

Esta obra está estructurada de la siguiente forma:

- Introducción.
- Tema principal denominado "A".
- Tema secundario denominado tema "B".
- Tema final o fuga denominada tema "C".

La siguiente gráfica expresa más explícitamente este análisis:



Disposición de las repeticiones:

I INTRODUCCION I: A: I: B: I: INTRO I: A: I: B: I: INTRO I: FUGA I: INTRO+fin I

Aspectos Armónicos:

La armonía se encuentra dentro del sistema tonal, se desarrolla en tonalidad menor (Am) no tiene modulaciones abruptas o bruscas, solo se remite a hacer pasajes melódicos que direccionan la armonía a la tonalidad mayor, a diferencia del anterior ejemplo este huayno si utiliza el V grado (G o G7) del relativo mayor ratificando una modulación pasajera a la tonalidad mayor.

El ritmo armónico es lento e irregular con duraciones que van desde los 2 compases en una función hasta los 6 o más compases, este tipo de música y la presente versión no presenta muchas re armonizaciones o el uso de acordes agregados salvo las séptimas en la dominante.

El acompañamiento está hecho por una guitarra la cual hace una secuencia de bajos o bordoneos, la matriz principal es: corchea - dos semicorcheas con variaciones.



Variación:



Adicional a esto la guitarra es rasgueada con la misma figuración de corchea - dos semicorcheas, una de las características de este rasgueo es un acento que lleva la corchea similar al Aplattado del tiple lo cual le da un brillo característico.



Aspectos Melódicos:

La intervalica general de la obra se mueve por grados conjuntos, terceras mayores, terceras menores correspondientes a los arpeggios de los acordes que componen las diferentes funciones armónicas utilizadas en el tema, el uso de la escala menor melódica se hace presente en la introducción que a su vez hace de puente para unir partes, el doblamiento de voces por intervalo de tercera en esta versión es casi que permanente debido a que está escrito para charango melódico.

Al igual que en anterior tema la melodía en los temas está estructurada dentro del uso de una escala pentatónica omitiendo la nota "Si" y la nota "Fa", las notas anteriormente nombradas hacen su aparición un par de veces en la introducción, en la segunda voz

son utilizadas pero como apoyo armónico mas no como melodía principal, El recurso de imitación intervalica es muy recurrente, apoyándose en transposición de acuerdo a la armonía a la que se llega.

La sección “C” o fuga es similar a la parte “B” lo que las diferencia son algunas variaciones rítmica e interválicas.

Micro estructura:

Este huayno ayacuchano presenta varios desarrollos motivicos, El primero responde a la siguiente configuración rítmica:



El tresillo de corchea es el impulso rítmico en este motivo complementado con dos negras en las cuales se hace trino a doble cuerda, en ocasiones la negra se reemplaza por corcheas.



El segundo motivo combina la sincopa externa con el tresillo de corchea rematando con una negra la cual lleva trino a doble cuerda.

Las introducciones que también sirven de puentes presentan la siguiente figuración rítmica:



En esta versión el uso de semicorcheas agrupadas de a cuarto son frecuentes en estas secciones donde se utiliza la escala menor armónica, el carácter en estas secciones es más ágil debido a la ausencia de sincopas y de trinos.

Estructura rítmica:

Al igual que el anterior tema este huayno está escrito 2/8 o 1/4 para facilitar la lectura, omitiendo el uso de la amalgama rítmica la cual mezcla todo tipos de compases y complica un poco la lectura.

En este huayno se destaca su inicio tético en los temas e introducciones con una complejidad rítmica producida por los tresillos y las sincopas externas. La figuración rítmica empleada está compuesta por negras, corcheas, semicorcheas y tresillos de corcheas.

Formato instrumental:

El formato original es desconocido es muy probable que haya sido compuesto para ser cantado y posteriormente se popularizo su interpretación con instrumentos.

Es común escucharlo en dueto de voz + un instrumento melódico/armónico como la guitarra, el arpa, el charango etc. También es interpretado de manera instrumental, es decir, sin la voz, en conjuntos de diferentes organologías.

Textura:

Homofonía.

Análisis de ornamentos:

Dentro de esta versión los ornamentos más utilizados son los trinos a doble cuerda en finales de frase y en figuras rítmicas como negras y corcheas, en este tema la fuga K'alampeada no está presente.

Análisis de dinámicas:

El tratamiento de las dinámicas en éste huayno es muy libre, El tema mantiene en su mayoría un rango dinámico mezzo forte con una variación de intensidad en la fuga.

2.1.3. Huayno ayacuchano contemporáneo 1.

Nombre de la obra:

Cerquita del corazón.

Razones de selección:

Este huayno es seleccionado por gusto personal y porque posee todas las características morfológicas generales que caracterizan a un huayno ayacuchano contemporáneo.

Compositor:

Chalena Vásquez.

Periodo:

Época actual.

Fecha de composición:**Versión:**

Trio Los cholos

Partitura:

Cerquita del corazón

HUAYNO AYACUCHANO

Chalena Vasquez

INTRO.

$\text{♩} = 78$

CANTO

The image shows a musical score for the huayno "Cerquita del Corazón" by Trio Los Cholos. The score is arranged for three voices and includes several sections:

- CANTO:** The first section, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with triplets and slurs.
- FUGA:** A section with a more complex rhythmic pattern, featuring triplets and slurs in both the vocal and piano parts.
- FUGA RA'GUEADA:** A section characterized by a "ra'gueado" (ragged) rhythm, with many triplets and slurs in the piano accompaniment.

The score uses various musical notations, including triplets, slurs, ties, and dynamic markings, to convey the intricate rhythms and textures of the huayno.

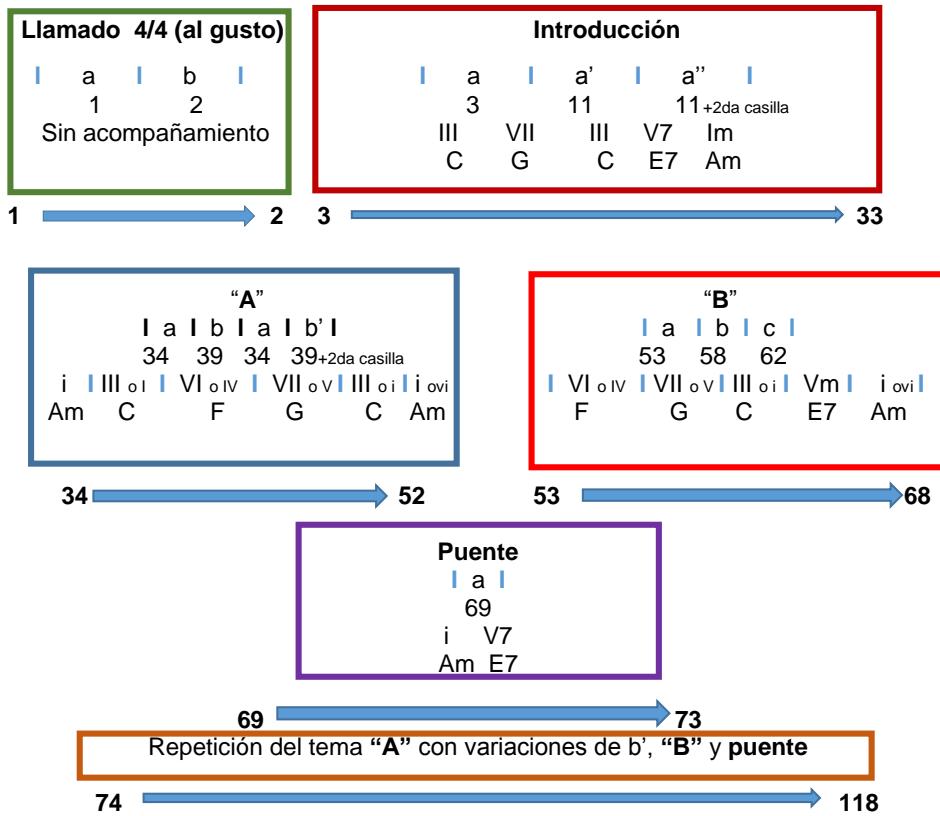
Imagen 31 partitura del huayno "cerquita del corazón" en versión del trio los cholos

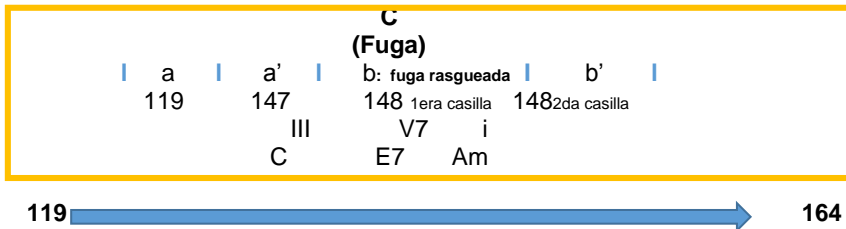
Estructuración:

Esta obra está estructurada de la siguiente forma:

- Llamado.
- Introducción.
- Tema principal denominado "A".
- Tema secundario denominado tema "B".
- Puente.
- Tema final o fuga denominada tema "C".

La siguiente gráfica expresa más explícitamente este análisis:





Disposición de las repeticiones:

I **llamado** I: **introducción**: I: **A**: I: **B**: I **PUENTE** I: **A**: I: **B**: I **FUGA** I

Aspectos Armónicos:

La armonía se encuentra dentro del sistema tonal, se desarrolla en tonalidad menor (Am) no tiene modulaciones abruptas o bruscas, solo se remite a hacer pasajes melódicos que direccionan la armonía a la tonalidad mayor, utiliza el V grado (G o G7) del relativo mayor haciendo una modulación pasajera a la tonalidad mayor.

El ritmo armónico es lento e irregular con duraciones que van desde los 2 compases en una función hasta los 6 o más compases, este tipo de música y la presente versión no presenta muchas re armonizaciones o el uso de acordes agregados salvo las séptimas en la dominante.

El acompañamiento está hecho por una guitarra la cual hace una secuencia de bajos o bordoneos, la matriz principal es: corchea - dos semicorcheas con variaciones.



Variación:



Adicional a esto la guitarra es rasgueada con la misma figuración de corchea - dos semicorcheas, una de las características de este rasgueo es un acento que lleva la corchea similar al Aplatillado del tiple lo cual le da un brillo característico.



Aspectos Melódicos:

La intervalica general de la obra se mueve por grados conjuntos, terceras mayores, terceras menores correspondientes a los arpeggios de los acordes que componen las diferentes funciones armónicas utilizadas en el tema, el uso de la escala menor melódica se hace presente en la melodía del tema “B”, la introducción y en los puentes, el doblamiento de voces por intervalo de tercera en esta versión es casi que permanente debido a que está escrito para charango melódico.

Micro estructura:

Este huayno ayacuchano presenta varios desarrollos motivicos, el más característico y que le da impulso a las frases es el siguiente:



Se puede apreciar el uso del tresillo de corchea finalizando con notas largas como negras, este motivo está presente en los temas “A” “B” y en la fuga.

En segunda instancia aparece un motivo basado en semicorcheas en agrupaciones de cuatro figuras, ocasionalmente con un silencio de semicorchea en el primer tiempo, es común su uso para rematar las frases de los temas A y B, además de su uso en el puente apoyado en la escala menor armónica.



Estructura rítmica:

Esta versión está escrito a 2/8 o 1/4 por cuestiones de lectura, destaca su inicio tético en los temas siempre con un tresillo de corchea, no es muy recurrente el uso de

sincopas internas y externas salvo en los remates de frases en dónde se hace uso de este recurso un par de veces. La figuración rítmica empleada está compuesta por negras, corcheas y semicorcheas.

Formato instrumental:

El formato original de este huayno según la autora es para guitarra y voz, en los últimos se popularizado su interpretación en varios formatos, especialmente en trío de charango, guitarra y voz o dúo de charango y guitarra.

Textura:

Homofonía.

Análisis de ornamentos:

Dentro de esta versión los ornamentos más utilizados son los trinos a doble cuerda en finales de frase y en figuras rítmicas como negras y corcheas, las apoyaturas hacen presencia en repetidas ocasiones, la parte “C” o fuga inicialmente se hace con trinos a dos cuerdas utilizando una pulsación normal o “pellizcada”, para la parte “b” de esta sección es utilizado el recurso del K’alampeo.

Análisis de dinámicas:

El tema mantiene en su mayoría un rango dinámico mezzo forte con una variación de intensidad en secciones donde la guitarra acompaña con rasgueos los temas y la fuga, adicional a esto en el K’alampeo aumenta la intensidad de volumen debido al uso de rasgueos y redobles en el charango.

2.1.4. Huayno ayacuchano contemporáneo 2.

Nombre de la obra:

“El hombre”

Razones de selección:

Es quizá uno de los huaynos más queridos e interpretados actualmente, su temática es muy acorde a la situación mundial actual además de que posee las características de un huayno ayacuchano.

Compositor:

Ranulfo fuentes.

Periodo:

Época actual.

Fecha de composición:

1969-1970, fu estrenado en el año 1973.

Versión:

Versión original.

El hombre
Huayno Ayacuchano

Ranulfo fuentes

10

19 fuga

32

41

50

59

68

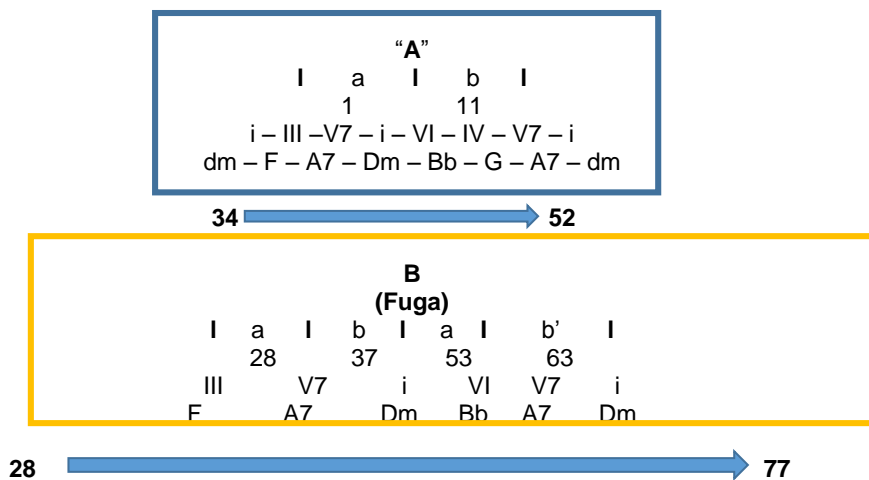
Imagen 33 partitura transcrita con compases del huayno “el hombre” de Ranulfo Fuentes

Estructuración:

Esta obra está estructurada de la siguiente forma:

- Tema principal denominado "A".
- Tema final o fuga denominada tema "B".

La siguiente gráfica expresa más explícitamente este análisis:



Disposición de las repeticiones:

I: A: I **FUGA** I

Este tema posee dos secciones la primera llamada parte "A" la cual es repetida varias veces con una letra distinta en cada exposición, en la parte "B o fuga" se pueden apreciar dos motivos denominados "a" Y "b" los cuales tienen sus variaciones y son denominados "a'" y "b'"

Aspectos Armónicos:

La armonía se encuentra dentro del sistema tonal, se desarrolla en tonalidad menor (Dm) no tiene modulaciones abruptas o bruscas, solo se remite a hacer pasajes melódicos que direccionan la armonía a la tonalidad mayor, no utiliza el V grado (C7)

del relativo mayor para ir a Fa mayor pero en partes como el inicio pareciera que hubiera modulado al modo mayor.

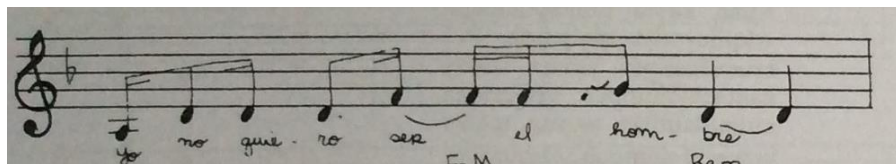
El ritmo armónico es lento e irregular con duraciones que van desde los 2 compases en una función hasta los 6 o más compases, este tipo de música y la presente versión no presenta muchas re armonizaciones o el uso de acordes agregados salvo las séptimas en la dominante.

Aspectos Melódicos:

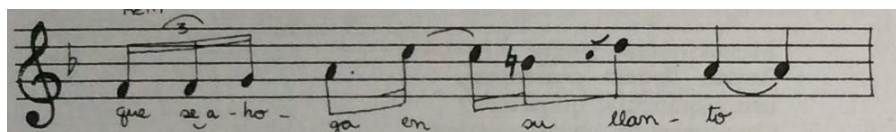
La intervalica general de la obra se mueve por grados conjuntos, terceras menores correspondientes a los arpeggios de los acordes que componen algunas de las funciones armónicas utilizadas en el tema, el intervalo de 4ta justa ascendente hace presencia en los inicios de frase, el uso de la escala menor melódica no esta tan presente en este tema debido a que en la versión encontrada solo se hace referencia a los temas principales y no posee introducciones y puentes en donde es más habitual el uso de este tipo de escalas, no hay doblamiento de voces debido a que la versión analizada es para voz y un instrumento armónico.

Micro estructura:

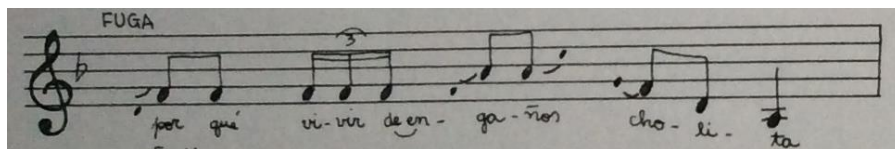
Este huayno ayacuchano presenta varios desarrollos motivicos, el más característico y que le da impulso a las frases es el siguiente:



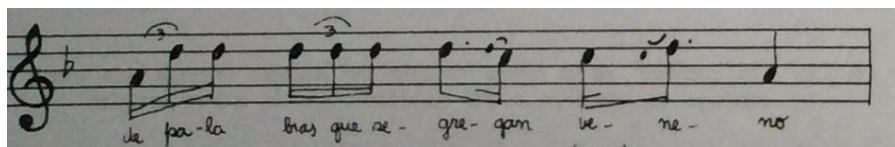
El anterior motivo sufre transformaciones al cambio de frases cambiando la figura inicial por un tresillo de corchea.



En la fuga pasa una situación similar:



Variación:



Se puede observar que el autor hace variaciones rítmicas en la segunda parte de las frases enriqueciendo y dando variedad rítmica.

El uso del tresillo es repetitivo en la parte “A” y en la fuga.

Estructura rítmica:

Como ya se había mencionado anteriormente, la transcripción inicial esta propuesta sin compases, es decir, está transcrita a pulso para facilitar la lectura del tema, para poder realizar el análisis se debió transcribir el tema en un compás de 2/8 y así poder determinar el inicio y final de cada sección.

Este huayno posee un inicio tético con una riqueza rítmica conformada por sincopas internas y externas, además del uso de variaciones rítmicas en las frases y el uso de la segunda división rítmica. La figuración rítmica empleada está compuesta por negras, corcheas, tresillos de corcheas y semicorcheas.

Formato instrumental:

Este tema inicialmente surgió como poesía y luego fue musicalizado, siendo el formato base la voz acompañada con un instrumento armónico, varios instrumentistas han hecho sus versiones como es el caso del maestro Raúl García Zárate quien ha hecho una adaptación de este tema para guitarra solista.

Textura:

Melodía acompañada.

Análisis de ornamentos:

Dentro de esta versión los ornamentos más utilizados son las apoyaturas ascendentes y descendentes, este tipo de adornos están

Análisis de dinámicas:

El tratamiento de las dinámicas en este huayno es el mismo en todo el tema, es como un mezzo forte que se mantiene, es un tema que transmite mucha tranquilidad debido a las características de sus letras.

2.1.5. Análisis de un huayno para guitarra solista.

El huayno ayacuchano ha sido motivo de estudio e interpretación en diversos instrumentos, la guitarra es uno de ellos y ha sido fundamental para su difusión y creación de material de estudio a partir de las versiones hechas por diferentes intérpretes.

A continuación se analizará el huayno anónimo “paloma desmemoriada” en una versión de Raúl García Zárate, transcrita por el Profesor Javier Molina quien ha sido uno de los cultores de la guitarra andina en los espacios de formación académica en el Perú.

El objetivo primordial de este análisis es consolidar los aspectos utilizados por el maestro Zárate en sus versiones para guitarra solista y así poderlos aplicar a las versiones o composiciones que se realizaran para tiple solista.

Partitura:

PALOMA DESMEMORIADA
Wayno ayacuchano

Arreglo:
Raúl García Zárate

Transcripción
Javier M. Molina Salcedo

6ta en fa

$\text{♩} = 78$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a tempo of 78 beats per minute. The piece is in 2/4 time. It begins with a *mf* dynamic and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (tr.) and triplets (3) throughout. The dynamics fluctuate, including *f*, *pp*, and *w.* (accents). The score is divided into systems of four staves each, with measure numbers 5, 8, 12, 16, 20, 24, and 28 marking the start of new systems. The piece concludes with a final cadence.

32

36 *mf*

40 *To Coda* *mf*

44 *D.S. al Coda* *pp*

48 *Coda* *mf*

51 *pp*

54 *Fuga* *f*

58

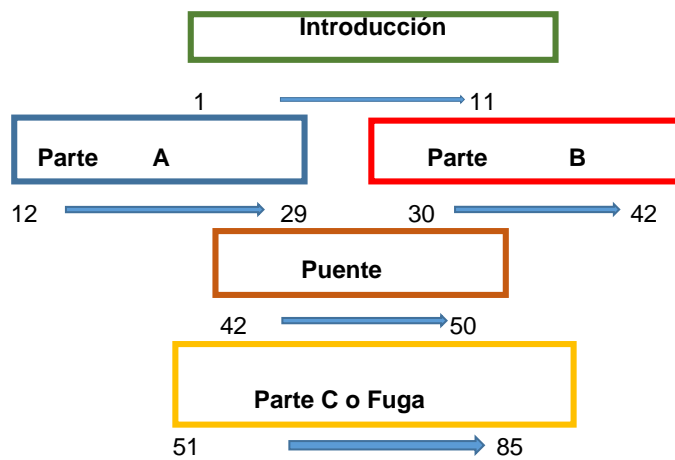
62

Detailed description: This page contains a single melodic line of a musical score, measures 32 through 62. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure 32 starts with a *f* dynamic. Measure 36 has a *mf* dynamic. Measure 40 is marked *To Coda* with a *mf* dynamic. Measure 44 is marked *D.S. al Coda* with a *pp* dynamic. Measure 48 is marked *Coda* with a *mf* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 54 is marked *Fuga* with a *f* dynamic. The score concludes with a double bar line at measure 62.



imagen 34 partitura para guitarra solista del huayno "paloma desmemoriada" en versión de Raúl García zarate, (Molina Salcedo, 2010, pág. 29)

Análisis formal de la obra:



Como se puede observar en el análisis formal, este huayno posee las mismas características estructurales de los huaynos anteriormente analizados, compuestas por tres partes principales, una introducción y un puente, en su versión Zárate respeta la estructura original del tema, la transcripción hecha por el profesor molina está escrita en compases de 2/4 y 1/4 siendo el 2/4 el compás predominante en el tema.

Análisis de estructuras melódicas y de acompañamiento.

El arreglista en esta versión utiliza ostinatos en los bajos los cuales recrean el bordoneo de la guitarra acompañante en el huayno y hace el uso de los dos primeros órdenes en la mayoría del tema para generar la melodía, estos dos aspectos se entrelazan creando una estructura solista con características bastante marcadas en cada sección.

En la secciones denominadas “introducción” y “puente” el arreglista hace la melodía a una y dos voces, usando figuraciones rítmicas como tresillos de corchea y semicorcheas, en el bajo como acompañamiento se encuentra un ostinato con una figuración rítmica de **negra con punto-corchea**, la escala menor melódica hace presencia en estas secciones al igual que en las obras anteriormente analizadas.



Ostinato en la introducción.



Ostinato en el puente.

En la sección “A” la melodía se hace a dos voces por intervalos de terceras, en el bajo se hace un ostinato de: **silencio de corchea-corchea- silencio de corchea-corchea**, este bajo en ocasiones no se corta sino que se deja sonando como si fuera una negra.



Melodía por terceras y ostinato en el bajo.

En la sección “B” y en la fuga la melodía se hace a una voz y a dos voces por terceras en el primer y segundo orden de la guitarra, en el bajo se lleva un ostinato de silencio de **corchea dos semicorcheas-silencio de corchea dos semicorcheas**.

El valor de la última corchea se recorta medio tiempo y se transforma en una fusa:



Ostinato de los bajos en la fuga

Dentro de las 3 secciones principales aparece un ostinato en el bajo que sirve para dar variedad al acompañamiento, este ostinato está compuesto por: **corchea-dos semicorcheas-dos corcheas**. Al igual que en el caso anterior la última semicorchea recorta su valor para convertirse en fusa, pero en ocasiones suena como semicorchea.



Ostinato común en las secciones principales.

Por otro lado en esta versión los ornamentos son diversos destacándose en toda la obra el uso de apoyaturas⁶⁷, trinos⁶⁸, glissandos⁶⁹ y mordentes⁷⁰.

⁶⁷ Las apoyaturas son notas que no pertenecen a la melodía o al acorde. Normalmente da lugar a una disonancia con respecto a la armonía predominante que inmediatamente después se resuelve por grados conjuntos en el siguiente tiempo débil.

⁶⁸ El trino consiste en una rápida alternancia entre dos notas adyacentes, por lo general a un semitono o un tono de distancia, que puede ser identificado por el contexto del trino.²⁷

⁶⁹El glissando es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento.



Ornamentos usados en la interpretación de la obra.

⁷⁰ Los mordentes son es un adorno melódico que por lo general indica que la nota principal o real (la nota escrita) debe ser tocada con una única alternancia rápida de dicha nota con la inmediatamente superior o inferior por grados conjuntos. Esta alternancia puede estar formada por tres, cuatro o cinco notas. En cualquier caso las notas del mordente se deben interpretar exclusivamente en el tiempo que antes ocupaba la nota principal.

2.2 Nociones estructurales e interpretativas del huayno ayacuchano huamanguino.

Como resultado de los análisis anteriormente realizados se han podido determinar distintos aspectos morfológicos del huayno ayacuchano huamanguino, aspectos que servirán de insumo para entender su estructura y para tener una breve idea de su interpretación:

- El huayno ayacuchano puede contener 1 o 2 secciones en su estructura (sección “A” y “B”) las cuales comparten similitudes rítmicas y armónicas, además de estas secciones también aparece una sección en la parte final la cual es denominada en el análisis como sección “C” y es conocida como fuga, esta sección es más prominente que sus antecesoras debido al aumento de agógica e intensidad.
- Además de las secciones A, B y C existen puentes que como su nombre lo indica, unen una sección con otra, utilizando una figuración rítmica usualmente de agrupaciones de 4 semicorcheas.
- En los puentes se hace uso de la escala menor armónica.
- El huayno cantado o instrumental posee una introducción la cual está basada en motivos rítmicos independientes, melódicamente al igual que en los puentes se hace uso de la escala menor armónica.
- Melódicamente se hace uso de grados conjuntos, terceras menores ascendentes y descendentes, cuartas justas ascendentes y descendentes.
- El tresillo de corchea es recurrente como motor rítmico en los motivos al igual que la figura semicorchea, corchea, semicorchea.
- Es recurrente el uso de apoyaturas en sentido ascendente y descendente.
- Es recurrente el uso de trinos.
- Es recurrente el uso de glissandos.
- Es recurrente el uso de mordentes y vibratos.
- las dinámicas en los temas “A” y “B” son similares (mezzo forte) y varían en la parte “C” o fuga en donde se incrementa la intensidad.

- Es conveniente escribir o transcribir el huayno a 2/8 o 1/4 para facilitar su lectura.
- En el final de las frases es usual encontrar un motivo rítmico basado en cuatro semicorcheas, en algunos casos se utiliza la escala menor armónica , este aspecto es similar al de los puentes.
- El uso del pentatonismo es evidente, se encontraron melodías las cuales omitían 2 notas formando el tema solo con 5 notas.
- Armónicamente está ubicada en una tonalidad menor y hace pasos por su relativo mayor.
- No hace modulaciones abruptas.
- No hace el uso de armonías o acordes “disonantes”
- Los huaynos contemporáneos mantienen la misma estructura que los escritos a finales del siglo XIX.
- En las versiones escritas para charango es común que en la fugas se haga uso de los K’alampeados o rasgueados melódicos.
- Las repeticiones de las secciones “A” y “B” están condicionadas con al número de estrofas que contenga el tema.
- Los acompañamientos en guitarra están basados en bajos o bordoneos y en rasgueos.
- En las versiones para guitarra solista los arreglistas desglosan el bordoneo creando una serie de ostinatos.
- En las versiones para guitarra solista es común que la melodía se haga a 1 y 2 voces en el primer y segundo orden.
- El pizzicato es utilizado por algunos interpretes en especial en el tema “B” de la obra.

Capítulo III

EL TIPLE COLOMBIANO

“A la par de un hilar de cuerdas entrelazadas se tejen mares de cantos. Desprende de su encanto un sabor a café aborigen. Como destellos titubeos en golpes brillantes como rubíes. Deja en el alma un arrullo tenue y fugaz,... Allí está!... tiple que resuena en manos alegres de un soñador aventurero recostado al fulgor de infinita canción.”

(Sotelo,⁷¹ 2015)

El tiple colombiano ha sido a lo largo de la historia un instrumento que ha acompañado diversos procesos históricos y culturales, siendo el inseparable compañero de músicos campesinos, populares y académicos, ha acompañado la mayoría de las músicas gestadas en la zona andina colombiana volviéndose indispensable para la sonoridad de algunos formatos como la estudiantina y el trio típico.

“...Pobre, anónimo y humillado, el tiple no se dejó abatir. Por el contrario, continuó creciendo, calando y adentrándose en el alma colectiva. Ayudó a los Comuneros en su grito. Acompañó a los Libertadores en las jornadas de emancipación. El adjetivo que traía como apodo se convirtió en nombre propio. El general Santander lo presentó en sociedad. Y llegó por fin a los encoquetados salones, a las exclusivas salas de concierto. Sin abandonar al pueblo, siendo fiel compañero de bodas y funerales, en serenatas y despechos, el tiple se incrustó definitivamente en la vida de la nación, como símbolo y anclaje de la colombianidad...” (Puerta, Zuluaga ⁷², 1988)

Los orígenes del tiple han sido motivo de especulación y controversia por parte de distintos músicos e investigadores, cabe aclarar que el presente trabajo no busca exponer ni demostrar cual es el origen de este instrumento (ya que tal tema da para hacer otro trabajo de investigación en el cual solo se hable de esa conjetura), pero si por lo menos se nombraran los dos únicos trabajos investigativos que tienen como tema central origen de este instrumento.

David Puerta Zuluaga fue el primer personaje en la historia del tiple quien se tomó el tiempo y la libertad de clasificar las distintas teorías que abordan los orígenes del tiple en su libro “los caminos del tiple” publicado en 1988, en tal texto, Zuluaga además de presentar los diversos orígenes propuestos por varios autores hace un seguimiento a

⁷¹ Nicolás Sotelo García (Bogotá 1990-) guitarrista egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, ganador de distintos concursos de guitarra clásica y música colombiana.

⁷² David Puerta Zuluaga (Yarumal Antioquia 1940-) es un virtuoso Tiplista e investigador, es uno de los precursores del tiple solista.

una serie de instrumentos de origen europeo los cuales se asemejan y pueden tener relación con el tiple colombiano.

En segunda instancia se destaca la reciente investigación (aún no publicada) del Tiplista antioqueño Hugo Urrego⁷³ titulada “origen y desarrollo del tiple desde la iconografía del instrumento”, como su nombre lo indica es una investigación sobre los orígenes del tiple en Colombia en el siglo XIX, Urrego hace un extenso recorrido por la iconografía de distintas latitudes colombianas en donde el tiple hace presencia.

A continuación en el presente capítulo se desarrollaran temas relacionados con las características actuales del tiple, sus técnicas interpretativas y algunos métodos de enseñanza de este de instrumento en las diferentes zonas del país.

⁷³ Músico egresado de la Escuela Popular de Arte (EPA), alumno del Maestro Elkin Pérez Álvarez, con el tiple como instrumento principal. Tiplista del grupo “Ritornello” y de “3-2-1 Trío”, con los que recibió reconocimientos en el ámbito de la música andina colombiana.

3. Características actuales del Tiple colombiano.

3.1 Clasificación

El tiple colombiano es un cordófono⁷⁴ de cuerda pulsada proveniente de la familia de la guitarra, se asemeja mucho a esta debido a su forma, su mástil dividido por trastes y caja de fondo plano, las técnicas de fabricación de este instrumento son similares a la de la guitarra.

3.2 Partes del tiple colombiano:



Imagen 35 Tiple colombiano, colección personal septiembre 29 de 2015

⁷⁴ instrumento cuyo sonido se produce por vibración de cuerdas

3.3 Encordado

Para el encordado del tiple se utilizan 12 cuerdas metálicas, divididas en cuatro órdenes, en el primer orden requiere el uso de tres cuerdas de metal liso, del segundo orden hasta el cuarto orden se utilizan 2 tipos de cuerdas: entorchadas y de metal liso, la cuerda entorchada va en el centro y las de metal liso van en los extremos del orden, a estas cuerdas lisas comúnmente se les atribuye el nombre de requintillas, los materiales más comunes para la fabricación de cuerdas son el acero inoxidable y la aleación de acero con níquel. }



imagen 36 Detalle de las cuerdas utilizadas en el tiple.

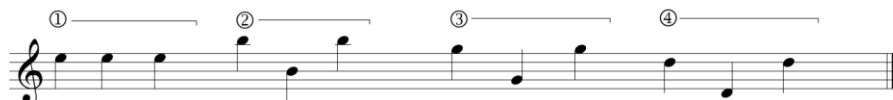
# de orden	Tipo de cuerda	Sonido	Diámetro
Primer orden	a. acero liso	e'	0.009 a 0.012
	b. acero liso	e'	0.009 a 0.012
	a. acero liso	e'	0.009 a 0.012
Segundo orden	a. acero liso	b'	0.007 a 0.008
	b. entorchada	b'	0.018
	a. acero liso	b'	0.007 a 0.008
Tercer orden	a. acero liso	g'	0.008 a 0.010
	b. entorchada	g'	0.020
	a. acero liso	g'	0.008 a 0.010
Cuarto orden	a. acero liso	d'	0.010 a 0.014
	b. entorchada	d'	0.025
	a. acero liso	d'	0.010 a 0.014

Tabla 6 orden y calibres de las cuerdas del tiple colombiano.

3.4 Afinaciones

El tiple colombiano utiliza generalmente una afinación estándar denominada “afinación en Do” similar a la de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, en ciertas músicas como la carranguera y campesina es usual encontrar que los intérpretes afinen el tiple 1 tono por debajo de la afinación en Do, este tipo de afinación se denomina “afinación en Si Bemol” este temple se caracteriza por brindarle al tiple un sonido más “profundo” u “opaco”. Es muy común que los tiples en si bemol tengan una caja de resonancia más ancha que los tiples en Do, esto con el fin de aumentar su sonoridad y sus niveles de intensidad sonora.

3.5 Afinación en Do



1er orden: Mi (E)
2do orden Si (B)
3er orden Sol (G)
4to orden Re (D)

3.6 Afinación en Si Bemol.



1er orden: Re (D)
2do orden La (A)
3er orden Fa (F)
4to orden Do (C)

3.7 Tesitura del tiple en Do.



La tesitura del tiple va desde el D4 hasta el A5.

3.8 Rango práctico del tiple en Do.



El rango práctico del tiple tanto en pasajes grupales como solistas (exceptuando los armónicos) va desde el D4 hasta el A5. En la música andina colombiana se ha utilizado el registro agudo casi en su totalidad

3.9 Técnicas de ejecución del tiple colombiano

La mayoría de los instrumentos de cuerda pulsada⁷⁵ de origen latinoamericano surgieron aproximadamente entre el siglo XVII y XIX producto de la imitación o reproducción criolla de los instrumentos españoles traídos de Europa durante la colonización. Estos nuevos instrumentos fueron evolucionando morfológicamente e interpretativamente y poco a poco se fueron convirtiendo en elementos identitarios sociales de una o varias poblaciones en distintas zonas geográficas, estas poblaciones encuentran en las artes en general un medio de expresión en el cual se gestan distintos tipos de festividades, danzas, géneros musicales y formatos instrumentales.

Instrumentos de cuerda pulsada latinoamericanos como el charango, el tres cubano o el cuatro colombo-venezolano, han ido desarrollando y depurando su propia técnica interpretativa la cual se da gracias a las distintas exigencias musicales ofrecidas por las músicas gestadas en los distintos contextos sociales.

El tiple colombiano no ha sido la excepción, este cordófono ha ido evolucionando musical y morfológicamente a la par con la denominada *música andina colombiana*⁷⁶ (MAC) y ha tenido un valor preponderante siendo participe en la mayoría de formatos y géneros propios de la región andina, en estos formatos el tiple puede desempeñar una función armónica acompañando al canto o a uno o varios instrumentos melódicos, también puede desempeñar un rol protagónico, es decir, ejecutando la melodía.

El sonido de las cuerdas metálicas que usa el tiple, además de su peculiar afinación, le concede un sonido único, adicionalmente a estas características los interpretes se han empeñado en ir enriqueciendo y creando un lenguaje sonoro y conceptual propio del instrumento; dicho lenguaje propio del tiple se le es atribuido primordialmente a diversos efectos producidos por la mano derecha del intérprete en el momento de acompañar armónicamente un aire o ritmo específico o de ejecutar una melodía, valiéndose de diferentes partes de esta para producirlos (uñas, yemas de los dedos, borde externo de la palma de la mano), estos efectos sirven para reforzar los acentos o para crear variedad y contraste en una melodía, un acompañamiento o ritmo armónico específico.

⁷⁵ Los instrumentos de cuerda pulsada o punteada son aquellos instrumentos de cuerda en los que la cuerda vibra tras ser pulsada o punteada por los dedos, produciendo el sonido. Además de los dedos, también se puede utilizar un plectro.

⁷⁶ El Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia identifica y agrupa las prácticas de la música folclórica de Colombia pertenecientes a la región andina en cuatro ejes, teniendo en cuenta, además de la ubicación geográfica por departamentos en que se realizan dichas prácticas, elementos como los formatos o conjuntos instrumentales y vocales más representativos y los géneros o ritmos interpretados.

Los diferentes efectos y técnicas además de su forma de ejecutarlos pueden variar dependiendo de la zona geográfica y su desarrollo contextual: no es lo mismo hablar de tiple santandereano, de tiple cundiboyacense, tiple del eje cafetero o de tiple nariñense; Éstas técnicas y efectos se han ido desarrollándose de la mano de diversos compositores e intérpretes, cada uno de ellos con un estilo interpretativo y técnica propia; estos estilos y técnicas se fueron integrando de una forma muy natural al transcurrir el tiempo y la música, volviéndose parte esencial en el momento de interpretar el tiple colombiano, por esta razón es vital definir los diversos conceptos técnicos usados en el trasegar del tiple por las diversas regiones del país.

3.9.1 El Guajeo.

En las músicas afrocubanas este término es utilizado para referirse al acompañamiento realizado por un instrumento ritmo-armónico o melódico, usando acordes arpegiados en patrones sincopados.

“Un Guajeo es una melodía-ostinato de origen cubano, consta de acordes arpegiados en patrones sincopados, algunos músicos solo usan el termino Guajeo cuando los patrones rítmicos son producidos por un tres cubano, el piano o algún instrumento de la familia de los violines o saxos, los guajeos en el piano son uno de los elementos más reconocibles en la salsa moderna de hoy en día, en estados unidos a los guajeos se le suele llamar “montunos” o “tumbaos” en la timba cubana.” (Moore, 2010)

Este concepto en el contexto colombiano y más específicamente en las músicas andinas colombianas, tiene un uso similar al de la música afrocubana refiriéndose a una situación técnica realizada puntualmente por el tiple, en la cual el instrumentista combina diferentes ataques y patrones rítmicos de la mano derecha generando una base armónica dentro de un formato determinado.

Este término es comúnmente usado en la jerga tiplística pero no poseía una definición sistematizada en la cual se evidenciara en qué consistía, solo hasta el año 2011 el Tiplista Óscar Orlando Santafé ⁷⁷ lo sistematiza y lo define en su publicación titulada “estudios melancólicos para tiple solo” definiéndolo de la siguiente forma: “*el Guajeo es la combinación de los diversos “golpes”, ataques de la mano derecha sobre el encordado para producir como un todo, el ritmo con el que se acompaña un “ritmo” tradicional.*” (Santafé, 2011).

⁷⁷ Tiplista Norte santandereano, licenciado en pedagogía musical, docente titular de la cátedra de tiple de la Universidad Pedagógica Nacional, autor del libro “estudios melancólicos para tiple solo” publicado en 2011.

De acuerdo a la sistematización hecha por Santafé, el Guajeo está conformado principalmente por tres formas de ataque:

- Aplatillado
- Rasgado, abierto o pleno.
- Rasgueado o abanico

Además de estos tres efectos sonoros, se pueden encontrar técnicas o efectos complementarios como los “brisados” y los “apagados”, los cuales enriquecerán y complementaran sonoramente el Guajeo.

El Tiplista siempre utilizará en el momento de ejecutar el Guajeo las siguientes direccionalidades: **arriba-abajo**, **abajo-arriba**, haciendo siempre uso de la alternancia de estos movimientos para así conseguir más fluidez y velocidad.

3.9.2 Los Aplatillados.

El Aplatillado también conocido como “*chasquido*”, “*Campaneo*” o “*surrungueo*” en algunas zonas del país, es un efecto producido por el contacto directo de las uñas de la mano derecha con el encordado de tiple produciendo un efecto que resalta el sonido metálico del tiple. “*Parecido al que producen los platillos de choque*” (Pérez Álvarez, 1996, pág. 42)

Éste efecto Tiene como fin fortalecer los acentos del ritmo que se esté ejecutando, se puede afirmar que la gran mayoría de aires contemplados dentro de las músicas andinas colombianas contienen al tiple dentro de su organología como instrumento ritmo-armónico o melódico, por ende, el efecto de Aplatillado hace presencia en muchos de estos aires.

Los interpretes de las diferentes zonas poseen concepciones y formas distintas de concebir el Guajeo, en algunas este efecto es más sutil y más delicado, en otras zonas puede ser un poco más fuerte y con un carácter más recio.

A continuación se caracterizaran las diferentes formas de ejecución del Guajeo usadas en las regiones de Santander, eje cafetero y zona cundiboyacense, evidenciando en cada una de ellas sus características sonoras y procedimentales o de ejecución, con el fin de utilizar cada una de estas en las obras y ejercicios preparatorios presentados posteriormente.

3.9.2.1 Aplatillado Completo. (Ver video 1)

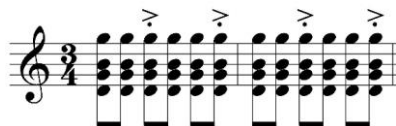
Éste tipo de Aplatillado es el cual se realiza sobre **todas** las cuerdas del tiple, tiene dos direccionalidades:

Aplatillado hacia abajo: Éste Aplatillado se logra haciendo un barrido simultáneo con las uñas de los dedos índice (i) y medio (m) de la mano derecha sobre todo el encordado, iniciando en el 4to orden y finalizando en el 1er orden.

Aplatillado hacia arriba: Éste Aplatillado se logra haciendo un barrido con las uñas de los dedos pulgar (p), índice (i) y medio (m) de la mano derecha sobre todo el encordado iniciando en el 1er orden y finalizando en el 4to orden.

Este tipo de Aplatillado se caracteriza por tener una sonoridad más robusta al momento de acompañar, es utilizado primordialmente por intérpretes de tiple de la región de Santander en donde es muy popular el formato de dúo de triples en el cual un tiple hace el papel melódico con la ayuda de un plectro o pick (con el cual se produce un sonido más fuerte que con los dedos) y el otro tiple hace el papel armónico, El Tiplista de esta zona se caracteriza por tocar el tiple armónica y melódicamente con más fuerza respecto a intérpretes de otras zonas, logrando un rango de volumen o intensidad mayor.

Este tipo de Aplatillado no tiene una grafía específica que lo diferencie de los demás Aplatillados es por esta razón que se representara con el símbolo que veremos en la siguiente gráfica, la cual representa un ritmo de pasillo con Aplatillados en la tercera y sexta corchea:



3.9.2.2 Aplatillado Medio. (Ver video 2)

Este tipo de Aplatillado es el cual se realiza sobre los **2 o 3 primeros órdenes** del tiple, tiene 2 direccionalidades:

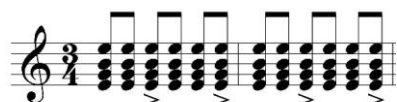
Aplatillado hacia abajo: Éste Aplatillado se logra haciendo un movimiento de muñeca-antebrazo y un barrido simultaneo con las uñas de los dedos índice (i) y medio (m) de la mano derecha sobre el 1er y 2do orden del tiple, iniciando en el 2do orden y finalizando en el 1er orden.

Aplatillado hacia arriba: Éste Aplatillado se logra haciendo un movimiento de muñeca-antebrazo y un barrido simultaneo con las uñas de los dedos pulgar (p), índice

(i) y medio (m) de la mano derecha sobre el 1er y 2do orden iniciando en el 1er orden y finalizando en el 2do orden.

Este tipo de Aplatillado nos brinda una sonoridad más sutil que el Aplatillado completo, es común su uso el tiple acompañante en ritmos que exigen alta velocidad y también en el tiple solista, es quizá el tipo de Aplatillado más utilizado en todo el país, ya que brinda un sonido más balanceado o definido que Aplatillado completo, con un espectro de intensidad o volumen moderado.

Se representa gráficamente en las partituras con un símbolo de acento como se puede ver a continuación:



3.9.2.3 Aplatillado A mano abierta (ver video 3)

El Aplatillado a mano abierta es un efecto muy utilizado en músicas andinas latinoamericanas como el huayno, el caporal y la cueca; comúnmente es hecho por la guitarra. **(Ver video 4).**

En los ritmos latinoamericanos anteriormente mencionados no se le denomina como Aplatillado sino como chasquido, el resultado sonoro es casi igual al de los Aplatillados anteriormente y tiene el mismo fin: reforzar los acentos.

El Aplatillado a mano abierta se realiza sobre los 3 primeros órdenes del tiple, (a diferencia del Aplatillado medio y el Aplatillado completo), a partir de un “barrido” que hacen las uñas de los dedos índice (i) medio (m) y anular (a) de la mano derecha haciendo un movimiento de las falanges hacia afuera como si se estuviera abriendo la mano.

Esta forma de hacer el Aplatillado es comúnmente usada por los Tiplistas de Risaralda y Caldas y ha tenido fuerte difusión gracias al maestro Paulo Andrés Olarte Rendón⁷⁸ quien desarrollo este tipo de Aplatillado de forma autodidacta y lo enseñó en diversos espacios de formación en cuerdas típicas de estas regiones.

⁷⁸ Músico manizaleño instrumentista en cuerdas típicas, compositor arreglista y productor. integrante de reconocidas agrupaciones como el trío palosanto y ensamble cruzao, reconocido por su investigación: modificaciones experimentales a la estructura del tiple tradicional colombiano, en la cual interviene las diferentes formas de construcción del tiple con el fin de obtener un instrumento más afinado y sonoro.

Yo escuchaba las grabaciones de los grupos de cuerdas típicas de la ciudad Bogotá, en los tiples se escuchaba ese efecto, como no sabía cómo hacerlo me puse a intentar sacarlo, intente de muchas formas hasta que el resultado sonoro fue igual o similar al de las grabaciones, pero después en algún festival viendo a un grupo de estos en vivo me di cuenta que lo hacían de otra forma. (Olarte, V encuentro de tiple solista U.P.N ⁷⁹2013)

Debido a que para este Aplatillado no existe una simbología específica, se representara con el símbolo * como se puede ver en la siguiente gráfica:



3.9.3 Los Rasgados: golpes plenos o abiertos.

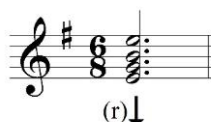
El golpe pleno o abierto es sin duda alguna el más usado en la interpretación del tiple colombiano, está presente en todas las facetas del tiple: solista, acompañante y melódico. Se denomina pleno o abierto debido a que este logra un sonido “puro” o “parejo” con la intencionalidad de hacer sonar los cuatro órdenes del tiple simultáneamente, haciendo uso de un movimiento que involucra al antebrazo y la muñeca, este golpe se caracteriza por tener 2 direccionalidades: abierto o pleno hacia arriba y abierto o pleno hacia abajo.

Es de suma importancia que el sonido producido tanto subiendo como bajando tengan el mismo rango de volumen o de intensidad al momento de la ejecución ya que a la hora de combinarlos con otros efectos y realizar el Guajeo el resultado sonoro sea óptimo.

3.9.4 Abierto hacia abajo. (Ver video 5)

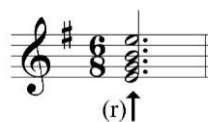
⁷⁹ Universidad Pedagógica Nacional.

Es el barrido del dedo índice o anular (a gusto del intérprete) de la mano derecha en un solo movimiento de muñeca–antebrazo sobre todo el encordado casi de forma simultánea iniciando en el 4to orden y terminando en el 1er orden. Se representara con una flecha hacia abajo y la letra “r” entre paréntesis ®.



3.9.5 Abierto hacia arriba. (Ver video 6)

Es el barrido del dedo pulgar de la mano derecha en un solo movimiento de muñeca–antebrazo sobre todo el encordado casi de forma simultánea iniciando en el 1er orden y terminando en el 4to orden. Se representara con una flecha hacia arriba y la letra “r” entre paréntesis (r).



3.9.6 El Rasgueado o Abanico. (Ver video 7)

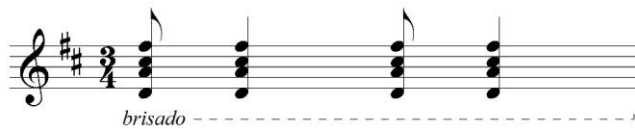
Este efecto es comúnmente utilizado para acentuar el primer tiempo del compás, consiste en el paso alterno de los dedos Anular (a), medio (m), índice (i) de la mano derecha por el encordado, también se puede incluir el uso del dedo meñique. Visualmente la mano simula el movimiento realizado por un abanico al abrirse. Se representara gráficamente con la sigla “ab” junto a una culebrilla al lado del acorde. Este efecto solo tiene una direccionalidad: arriba-abajo.



3.9.7 El Brisado. (Ver video 8)

Consiste en el paso de la yema de del dedo índice o medio sobre todo el encordado en direccionalidad abajo-arriba ejecutando un movimiento de antebrazo y muñeca, con este efecto se busca un sonido de carácter suave o piano.

Se representa con la palabra “*brisado*”, “*brisa*” o “*briss*” en algunos casos.



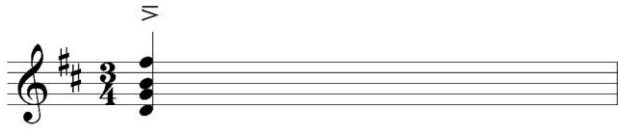
3.9.8 Los Apagados.

En este efecto entra en juego la interacción entre el borde interno o externo y las uñas de la mano derecha, al combinar estos dos elementos en un solo movimiento (hacia abajo o hacia arriba) se logra un efecto percutido el cual tiene como función apagar el sonido producido por las cuerdas, es comúnmente usado en variaciones de tímbrica en un ritmo, con este efecto se busca variar la densidad del acompañamiento.

Este efecto así como el Aplatillado consta de 2 direccionalidades: apagado hacia arriba y apagado hacia abajo, cada una con una forma diferente de ser ejecutada, formas que se explicaran a continuación:

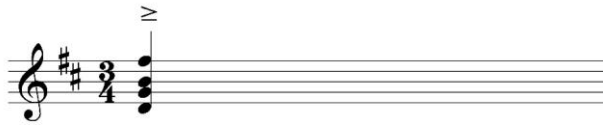
3.9.8.1 Apagado hacia arriba. (Ver video 9)

Ataque realizado sobre el encordado con los dedos índice y medio y el inmediato contacto del borde interno de la mano derecha con el encordado en un sentido arriba-abajo, iniciando en el cuarto orden y terminando en el primero en un solo movimiento de antebrazo y muñeca.



3.9.8.2 Apagado hacia abajo. (Ver video 10)

Ataque realizado sobre el encordado pulgar medio y anular y el inmediato contacto del borde externo de la mano derecha con el encordado en un sentido abajo-arriba, iniciando en primer orden y terminando en el cuarto orden en un solo movimiento de antebrazo y muñeca.



3.10 Los tipos de pulsación.

El tiple como instrumento melódico tiene distintas formas de ser interpretado y al igual que el Guajeo, esta diversidad surge según la zona donde se interprete el instrumento. El intérprete se vale de diferentes elementos como la yema de las uñas de los dedos de la mano derecha, o simplemente de un plectro o pick para generar una melodía a una o más voces.

En la región santandereana el uso del plectro o pick en el tiple en un ámbito melódico es bastante recurrente debido al peso y volumen que le da al interpretar melodías, mientras en regiones como la zona cundí-boyacense y del eje cafetero su uso ejecución melódica se realiza con los dedos, esta forma de ejecución produce un sonido más opaco y con menos volumen, esto no quiere decir que exclusivamente en estas zonas se toque de una forma determinada, sino que hay un estilo más marcado en cada región.

A continuación se enunciarán las distintas técnicas y efectos que hay en las distintas regiones para la ejecución del tiple como instrumento melódico:

3.11 Pulsaciones sin plectro.

Quizá es el tipo de pulsación más natural para la ejecución del tiple debido a que es producida nada más que con los dedos y se asemeja bastante a la de la guitarra clásica. Por lo general en este tipo de pulsación se utilizan los dedos **(i)**, medio **(m)**, anular **(a)** y pulgar **(p)** de la mano derecha. Estas formas de pulsación sin plectro ayudan a enriquecen sonoramente y técnicamente al Tiplista en su interpretación.

3.11.1 Pulsación simple o sin apoyo. (Ver video 11)

Este tipo de pulsación consiste en pulsar la cuerda halándola hacia afuera haciendo uso de la yema y la uña del dedo, dicho movimiento se debe hacer evitando tocar cualquier otro orden, esta técnica de pulsación es especialmente usada para la interpretación de pasajes melódicos rápidos.

Es de suma importancia resaltar que la alternancia de dedos en este tipo de pulsación es fundamental en sus diferentes combinaciones **i-m**, **m-a**, o **i-a**, ya que esta asegurará velocidad fluidez y relajación de la mano a la hora de la ejecución.

“...en un pasaje muy ligero, es conveniente hacerlo con pulsación apoyada o pellizcada, porque la pulsación apoyada tiende a restar velocidad, en esos casos nada que hacer hay que pellizcar y hay que ser un poco más ligero eso de alguna forma va a restar calidad sonora en proyección por ejemplo, pero te va a colaborar en ligereza o rapidez...” (Santafé entrevista citada septiembre 2 de 2014, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá)

3.11.2 Pulsación apoyada. (Ver video 12)

Este tipo de pulsación consiste en halar el orden o cuerda del tiple verticalmente con el dedo (**i, m, a**), en un sentido abajo-arriba, involucrando el uso de la yema y la uña del dedo, de esta forma se producirá el sonido; se denomina apoyada debido que al finalizar el movimiento del dedo, este debe reposar en la cuerda superior (**ver imagen 1**). Al igual que en la anterior pulsación, es de vital importancia la alternancia de los dedos en sus diferentes combinaciones **i-m, m-a, o i-a**, ya que asegurará velocidad, fluidez y relajación de la mano a la hora de la ejecución.

Cabe resaltar que la verticalidad con la que se realiza este movimiento es relativa ya que para que las tres cuerdas que conforman el orden sean pulsadas es necesario inclinar la mano entre 45° y 60°, así se garantiza que las tres cuerdas sean pulsadas obteniendo un sonido más robusto.

...“Hay una cosa bien interesante en la forma de pulsar la cuerda y es que el ángulo es oblicuo, a diferencia de la guitarra en donde se intenta se intenta hacer un ataque casi que vertical sobre la boca del instrumento, el nuestro es un ataque oblicuo, ósea, va en dirección diagonal desde la parte baja izquierda del instrumento hasta la parte alta derecha[...] al ser oblicuo y apoyado nuestra uña funciona como un plectro, que soportada en la yema del dedo y en el apoyo posterior del orden nos produce un mejor sonido...” (Santafé entrevista citada septiembre 2 de 2014, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá)



imagen 37- Ángulo de ataque y reposo del dedo apoyando en la cuerda superior.

3.11.3 Pulsación a manera de plectro. (Ver video 13)

En este tipo de pulsación el dedo pulgar (**p**) e índice (**i**) de la mano derecha imitan al plectro como se puede observar a continuación en la imagen 2.



imagen 38- dedos índice-pulgar a manera de plectro.

El dedo pulgar de la mano derecha se debe posar entre el costado izquierdo y la yema del dedo índice o anular (de acuerdo a la preferencia del interprete), como si se estuviera tomando algo con estos dos dedos, en esta posición se deberá atacar la cuerda haciendo un movimiento que involucra a la muñeca y al antebrazo y en la cual la uña del dedo índice percutirá directamente con la cuerda produciendo el sonido, este tipo de pulsación es comúnmente para producir un efecto metálico en la melodía o para hacer melodías o trinos a doble cuerda (**Ver video 14**).

...” hay otros ataques, a manera de plectro por ejemplo que es utilizar nuestra uña del dedo índice como si fuera un plectro tal cual, y entonces vamos a tener dos direccionalidades y vamos a tener alza púa y Contrapúa y vamos a tener todas las posibilidades melódicas que tiene una bandola...”
(Santafé entrevista citada septiembre 2 de 2014, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá)

Cuando en una obra se desee que este recurso sea utilizado se especificara como se puede observar en la siguiente gráfica:



3.11.4 Pulsación en bloque. (Ver video 15)

Esta pulsación usa la misma lógica de la pulsación simple: se debe pulsar la cuerda halándola hacia afuera haciendo uso de la yema y la uña del dedo, dicho movimiento se debe hacer evitando tocar cualquier otro orden.

En este caso a diferencia que en la pulsación simple el ataque se realizará en 2 o más cuerdas simultáneamente, esta pulsación es comúnmente utilizada para hacer melodías a 2 voces o acordes a tres y cuatro voces.

Cada dedo pulsa las cuerdas en el siguiente orden: el dedo anular (**a**) pulsa la primera cuerda, el dedo medio (**m**) pulsa la segunda cuerda, el dedo índice (**i**) pulsa la tercera cuerda y por último el dedo pulgar pulsará la cuarta cuerda, en algunos casos se puede pulsar las cuerdas 2,3 y 4 con los dedos anular, medio e índice respectivamente.

En la partitura se especificara de la siguiente forma:



3.11.5 Arpeggios. (Ver video 16)

Las melodías arpegiadas usan la misma lógica de la pulsación simple y de la pulsación en bloque: se hala la cuerda hacia afuera haciendo uso de la yema y la uña del dedo, dicho movimiento se debe hacer evitando tocar cualquier otro orden.

Cada dedo pulsa las cuerdas en el siguiente orden: el dedo anular (**a**) pulsa la primera cuerda, el dedo medio (**m**) pulsa la segunda cuerda, el dedo índice (**i**) pulsa la tercera cuerda y por último el dedo pulgar (**p**) pulsará la cuarta cuerda, lo que diferencia esta pulsación de la pulsación en bloque es que no se tocan las notas simultáneamente sino individualmente una cuerda seguida de otra.

A continuación un ejemplo en el cual es utilizada esta técnica interpretativa:



Fragmento del bambuco de la suite # 1 de oriol caro⁸⁰.

3.12 Efectos de pulsación especiales.

Este tipo de pulsaciones se caracteriza por ampliar la paleta de matices y texturas sonoras en la interpretación de una pieza u obra en el tiple, se denominan especiales ya que no es tan recurrente su uso y en algunos casos se utilizan para resaltar el virtuosismo o la complejidad de una frase o para destacar un trozo de alguna melodía con una tímbrica distinta.

3.12.1 Armónicos.

Los armónicos son una serie de sonidos que se producen debido a situaciones físicas en diferentes partes de un instrumento musical, existen dos tipos de armónicos: **los naturales** y **los artificiales** cada uno con una forma de ejecución diferente pero con un resultado Sonoro igual.

3.12.1.1 Armónicos naturales. (Ver video 17).

Como su nombre lo dice son los que se encuentran a lo largo del instrumento y que se pueden ejecutar sin necesidad de hacer pulsación alguna en el diapasón. Estos armónicos se encuentran en los trastes V - VII - XII - XX y sobre el centro de la boca del tiple.

Éstos armónicos se pueden ejecutar de dos formas: la primera consiste en poner suavemente el borde externo del dedo meñique o la yema del dedo índice de la mano izquierda sobre la cuerda y traste donde se pretende producir el armónico, (cabe aclarar que el dedo debe ir directamente sobre el traste, no sobre el espacio) mientras que la mano derecha pulsa la cuerda en cuestión así produciendo el sonido. **(Ver video 18)**

⁸⁰ Tiplista, compositor, arreglista y productor musical colombiano. Con una carrera que se extiende por más de 20 años, Oriol Caro ha ofrecido conciertos en importantes auditorios de Colombia, Centro América, Sur América y Europa, además de participar en alrededor de 25 producciones discográficas.

La segunda forma es simplemente utilizando la mano derecha, pulsando la cuerda con el dedo anular mientras el dedo índice se posa sobre el traste donde se pretende hacer el armónico. **(Ver video 19).**

Los armónicos naturales se representan en el pentagrama de la siguiente forma:



3.12.1.2 Armónicos artificiales. **(Ver video 20)**

Este tipo de armónicos se obtienen pulsando con la mano izquierda la nota deseada en el diapasón, a la vez se debe ubicar la misma nota a su octava superior en el diapasón, el dedo índice de la mano derecha se debe posar sobre el traste donde se ubicó la nota a su octava superior y con el dedo anular se pulsara la cuerda produciendo el armónico, este tipo de armónico puede producir todas las notas que se puedan hacer en el tiple, mientras que los armónicos naturales se limitan a 6 notas y su octava.



Ejemplo extraído del bambuco ¿de qué están hechas las nubes? De Óscar Santafé, en el cual se combinan armónicos naturales y artificiales.

3.12.2 Pizzicato. **(Ver video 21)**

El “pizzicato” o “tapado” en el tiple es un efecto que consiste en producir un sonido apagado u opaco melódicamente hablando es utilizado para efectos dinámicos con un rango de volumen bajo debido a su naturaleza.

Para realizarlo se debe tapar levemente las cuerdas con el borde exterior de la palma de la mano derecha sobre la región del puente, seguidamente con los dedos índice y pulgar de la misma mano se pulsará la cuerda a manera de plectro, así se producirá un sonido pastoso y oscuro, se indica su ejecución con la palabra “pizz”.



Fragmento de la obra “Ondas de la radio” del compositor Enrique Mayorga Niño.⁸¹

3.12.3 Pizzicato armónico. (Ver video 22)

El pizzicato armónico maneja la misma lógica mecánica del pizzicato, pero con un rango dinámico o de volumen más alto y una tímbrica similar a la de los armónicos.

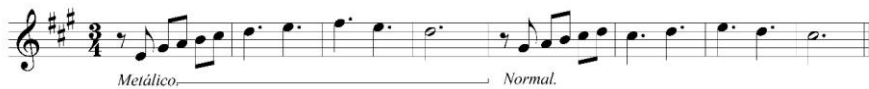
Para realizarlo se debe tapar levemente las cuerdas con el borde exterior de la palma de la mano derecha sobre la región del puente, seguidamente con los dedos índice y pulgar de la misma mano se pulsará la cuerda a manera de plectro, inmediatamente después de pulsada la cuerda el borde de la mano deberá dejar de tapar las cuerdas para que así la cuerda vibre un poco más, produciendo un sonido muy similar al de un armónico.



Fragmento extraído del bambuco “Ancestro” de German Darío Pérez.⁸²

3.12.4 Metálico. (Ver video 23)

Este efecto consiste en pulsar la cuerda bien sea a manera de plectro, pulsación apoyada o pulsación sin apoyo en la región más cercana al puente del instrumento, produciendo un sonido aún más brillante y más sonoro, acentuando la sonoridad metálica que producen las cuerdas de metal, es utilizado para destacar o dar un carácter brillante en una melodía.



Para indicar este efecto se deberá poner sobre la partitura la palabra “metálico” indicando de donde a donde se debe tocar de esta forma.

⁸¹ Compositor e intérprete de tiple bandola y guitarra.

⁸² Pianista compositor Bogotano integrante del trio nueva Colombia, reconocido por sus aportes compositivos que han contribuido al desarrollo de la música andina colombiana.

3.12.5 Sul tasto.

Este efecto se caracteriza por su sonido dulce y agradable, se puede decir que es el opuesto al metálico, este efecto se produce pulsando las cuerdas sobre la parte inferior del diapasón como se puede ver en la imagen 3:



Imagen 39 pulsación "sul tasto"

3.12.6 Trémolos. (Ver video 24)

Este efecto se debe realizar con la mano a forma de plectro, consiste en tocar una nota repetidas veces a una velocidad rápida, es comúnmente utilizado para destacar notas largas o para adornar partes de una melodía.



Fragmento del pasillo el chato de José A. Morales ⁸³

3.13 Pulsaciones con plectro.

El tiple melódico con plectro como ya se había nombrado anteriormente, es interpretado especialmente en la región de Santander; en el pasado en esta región el tiple era afinado en Si Bemol (Bb) lo cual le daba unas cualidades específicas a su

⁸³ José A. Morales (1913-1978) fue uno de los compositores de música tradicional más recordados e importantes de Colombia, autor del famoso vals "pueblito viejo".

sonoridad tales como: un sonido más dulce y más profundo, además de brindarle suavidad al digitar las cuerdas en el diapasón al Tiplista, por otro lado esta afinación no era tan estable para el instrumento y por ende los intérpretes de un tiempo para acá empezaron a afinarlo en Do (C) de esta forma se brinda más estabilidad en la afinación, brillo en su sonido y tensión en el diapasón.

En Santander la tradición del tiple melódico fue cultivada por diferentes intérpretes que a su vez componían específicamente obras para su ejecución melódica en el tiple, intérpretes como Francisco “Pacho” Benavides Caro⁸⁴, Mario Martínez⁸⁵, Pedro Nel Martínez⁸⁶ entre otros.

“..Santander es la única región del país donde a lo largo de la historia el tiple y sus Tiplistas han construido un repertorio específico para tiple, aquí hay un repertorio compuesto por santandereanos y compuesto para tiple; para poner un ejemplo, “escandaloso de Pacho Benavides que es el más evidente, a nadie se le ocurre tocar una obra de pacho Benavides en otros instrumentos...” (Serrano⁸⁷2014 - VI encuentro de Tiple solista U.P.N)

3.13.1 Tipos de sujeción del plectro:

3.13.1.1 Sujeción con dos dedos:

Quizá es el tipo de sujeción más común en los instrumentos de cuerda pulsada, utilizado en instrumentos como las guitarras, bandola andina, bandolín etc. Este tipo de pulsación consiste en sujetar el plectro con dos dedos de la mano derecha a manera de pinza.

Para este tipo de sujeción básicamente se emplean los dedos índice y pulgar de la mano derecha, el dedo índice funciona como base de apoyo para el plectro, mientras que el dedo pulgar tiene la función de sujetar el plectro a manera de pinza como se verá ejemplificada en la **imagen 3**.

⁸⁴ (1900-1971) fue un ejecutante del tiple y compositor oriundo de la provincia de Vélez Santander, reconocido como “el mago del tiple” debido a su virtuosismo compositivo e interpretativo.

⁸⁵ Integrante del dueto “los Hermanos Martínez” junto a su hermano Jaime, oriundo de san gil Santander.

⁸⁶ (1948-) Tiplista y compositor santandereano, ganador de los más grandes reconocimientos a nivel nacional por su importante aporte al desarrollo de la música colombiana y especialmente a lo concerniente al tiple

⁸⁷ Bumangués, Profesor, historiador, conferencista e investigador sobre diferentes aspectos del conocimiento humano: música, folclore, filosofía, organología, historia etc.



imagen 40- sujeción del plectro con dos dedos

3.13.1.2 Sujeción con tres dedos

Esta forma de sujeción es comúnmente utilizada por los intérpretes santandereanos (Bucaramanga, Charalá, San Gil y alrededores), para este tipo de sujeción se utilizaran los dedos pulgar índice y medio de la mano derecha.

El dedo medio servirá como base de apoyo para el plectro, el dedo hará de guía para que el plectro se mantenga estable en una sola posición, el dedo pulgar tiene la función de sujetar el plectro a continuación se ejemplificara gráficamente (imagen 4) las anteriormente nombradas funciones de cada dedo:

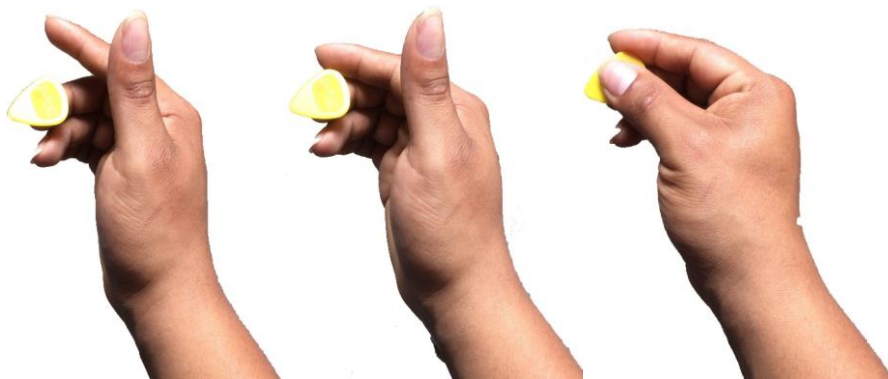


imagen 41 sujeción del plectro con tres dedos.

3.13.2 Pulsación o ataque de la cuerda con plectro.

Ya aclaradas 2 de las múltiples opciones de sujeción del plectro es de vital importancia especificar el movimiento a realizar para el ataque a la cuerda, para esto se ejecutara un movimiento en la mano derecha que involucre antebrazo y muñeca tratando de tocar lo menos tensionado posible.

La muñeca estar libre, es decir, no debe hacer contacto con el puente ni con la tapa (este contacto solo sucede cuando se ejecuta un pizzicato) el brazo y el antebrazo se apoyaran en el aro superior y en la parte inferior de la tapa armónica respectivamente:



imagen 42- posición de la mano al pulsar.

En los **Videos 23 y 24** se encontraran los ejemplos de la pulsación y sus movimientos con cada una de las sujeciones anteriormente nombradas.

3.13.3 Tipos de ataque con el plectro.

Los nombres atribuidos a estos tipos de ataque provienen de la tradición europea del plectro, usualmente usados en instrumentos como las bandurrias y mandolinas instrumentos que son parientes directos de la bandola andina colombiana.

Éste mecanismo y nomenclaturas funciona de igual manera para el tiple colombiano ejecutado con plectro:

3.13.3.1 Púa directa (video 25).

Es el ataque a una cuerda exclusivamente en sentido hacia abajo. Pérez referencia este tipo de pulsación como *“plumada sencilla directa”* (Pérez Álvarez, 1996, pág. 105).



3.13.3.2 Púa indirecta (video 26).

Es el ataque a una cuerda exclusivamente en sentido hacia arriba. Pérez referencia este tipo de pulsación como *“plumada sencilla indirecta”* (Pérez Álvarez, 1996, pág. 105).



3.13.3.3 Alza-púa y Contrapúa (video 27 y 28).

Se denomina Alza-púa a la producción de sonido directamente con el plectro en un sentido abajo-arriba por otra parte Contra-púa se denomina a la producción de sonido directamente con un plectro en un sentido arriba-abajo.



Ejemplo de alza-púa y contra-púa respectivamente extraídos de la obra “Macála” de Luis Carlos Saboya González.⁸⁸

Pérez en su método para tiple lo denomina “**plumada doble**” y lo define como: “cuando los ataques son alternos (baja-sube o sube-baja) haciendo cada uno las veces de impulso para el siguiente. (Pérez Álvarez, 1996, pág. 105).

3.14 Métodos de enseñanza del tiple colombiano

Los métodos de enseñanza en las distintas regiones también varían dependiendo del maestro y la formación que éste haya tenido como músico y como Tiplista como se pudo evidenciar en las entrevistas realizadas a algunos alumnos Tiplistas-formadores de distintas zonas del país (Santander, eje cafetero y valle del cauca)

3.14.1 Santander

Los procesos formativos de Tiplistas en esta zona (y de otras) empiezan desde la mera práctica musical, es decir, desde la empírea y la tradición oral, estos procesos se dan en espacios de formación como las casas de la cultura de los distintos municipios y también por la transmisión de conocimientos por parte de familiares o amigos, cabe anotar que en esta zona el tiple y el requinto tienen gran auge.

“Pienso que esta escuela se caracteriza por ser muy instintiva y “de gocha”, es decir, de lo que a uno le parece que suena bonito lo implementa, sin preocuparse inicialmente por su explicación técnica. Nuestra escuela es de tocar, tocar y tocar. Todas las tardes nos sentábamos a tocar y aprendernos temas en la Casa de la Cultura, y uno de nuestros grandes alicientes para perfeccionar eran los concursos nacionales.” (Muñoz⁸⁹, entrevista citada noviembre 15 de 2014, Vélez Santander)

⁸⁸ Luis Carlos Saboya (1980-) o más conocido como “Lucas Saboya” es un intérprete de tiple y compositor boyacense de música andina colombiana, integrante del legendario trío instrumental “Palos y Cuerdas” el cual conforma junto a sus hermanos Daniel y Diego.

⁸⁹ Edison Muñoz Camacho, (1998-) joven Tiplista oriundo de San Gil Santander, integrante del dúo instrumental “Duodeno”.

Estos procesos basados en la empírea, en ocasiones se complementan con el estudio de material académico como partituras y nociones básicas de teoría, los cuales en ocasiones sirve para que el estudiante adelante sus estudios en una institución de educación formal, *“a estas alturas la enseñanza se ha tecnificado mucho suele pasar en san gil pero se combina con el estudio de partitura y algo de teoría musical”* (Muñoz, entrevista citada noviembre 15 de 2014, Vélez Santander).

En cuanto espacios formales en esta zona del país se encuentran programas de educación formal en los cuales los Tiplistas se pueden cualificar y recibir un título profesional, claro ejemplo es la UNAB⁹⁰ en donde se han formado distintos Tiplistas y requintistas que en su entonces empezaron de manera empírica y posteriormente complementaron su formación académica.

3.14.2 Valle del cauca

En esta zona del país al igual que en Santander los espacios como casas de la cultura, academias y fundaciones han tenido gran influencia en la formación musical de muchos músicos de la región, ejemplos claros y con excelentes resultados son la fundación “canto por la vida” en ginebra valle, la “escuela de música del chicoral” y el IPC⁹¹, en estos espacios en los últimos años la formación musical se ha venido tecnificando, involucrando a los estudiantes no solo con el aprendizaje de un instrumento musical específico sino también en el aprendizaje de elementos académicos musicales como lectura, solfeo, armonía Etc.

En cuanto al tiple no es la excepción, se combinan elementos de aprendizaje de tradición oral con conceptos sistematizados de técnicas para el instrumento y elementos de música de cámara, dando como resultado Tiplistas con concepto popular y académico

“yo me forme como Tiplista en la escuela de música de ginebra (ahora canto por la vida), ahí aprendí a surrunglear el tiple, de la mano de maestros como Jairo rincón y Paulo Olarte, así mismo aprendí diferentes formas de hacer el chasquido en el tiple, también a leer y escribir para el instrumento y para cuerdas típicas, después estude en la universidad tuba ya que no había énfasis en tiple, y actualmente me desempeño como profesor de tiple en canto por la vida en donde procuro que mis alumnos tengan una buena formación entre lo popular y lo académico.” (Solano, entrevista citada durante el encuentro de típles de la UPN abril 10 de 2015)

⁹⁰ Universidad Autónoma de Bucaramanga.

⁹¹ Instituto popular de cultura.

“nos veíamos Casi todos los días puesto q además de las clases de instrumento eran 2 veces por semana, también teníamos el acompañamiento de los maestros en los montajes de diferentes agrupaciones y grupos de cámara todo fue con clases de gramática desde el principio, siempre fue todo con partitura” (Valencia⁹², entrevista citada, septiembre 20 de 2015)

Espacios formativos como el IPC en la ciudad de Cali ofrecen un programa de “Formación académica Interpretación instrumental en músicas tradicionales y populares” en el cual el tiple está presente, dirigido por Jesús “chucho” Mosquera⁹³ y Carlos Alberto González ⁹⁴, en este programa académico se destaca la clase de taller llamada “batigui” (bandola-tiple-guitarra) en los cuales los alumnos hacen ensambles musicales con estos tres instrumentos basados en arreglos musicales escritos por el maestro de la clase o de otros autores, además de este espacio de taller se encuentra la clase de tiple en donde los alumnos ven clase personalizada con el maestro en donde se trabajan aspectos como técnicas interpretativas, lectura repertorio y ensamble.

3.14.3 Eje cafetero

Al igual que en las zonas anteriormente nombradas en esta región aparecen distintos espacios como casas de la cultura y academias en las que las cuerda típicas hacen presencia de la mano de docentes empecinados en la preservación y difusión de la música andina colombiana, las modalidades de enseñanza se dan a través de la práctica e imitación o combinando esta práctica con elementos académicos.

En la actualidad en el departamento de Risaralda se está ejecutando un programa de formación de cuerdas pulsadas dirigido a niños y jóvenes de la región, en este proyecto cada municipio tiene una serie de monitores los cuales son los encargados de formar los grupos los cuales hacen parte de casas de la cultura e instituciones culturales, los métodos de enseñanza son inicialmente por imitación para posteriormente complementarlo con teoría y práctica musical.

⁹² Cristhian Valencia, Percusionista y Tiplista vallecaucano, egresado de la escuela de música de canto por la vida, integrante del grupo de cámara “la juerga ensamble”.

⁹³ Jesús Antonio Mosquera Rada, Tiplista vallecaucano integrante del dueto “rascanube” junto a Gustavo Adolfo Rengifo.

⁹⁴ Carlos Alberto Gonzales, Tiplista oriundo de Cali egresado del IPC de Cali en donde actualmente se destaca su participación como docente.

...En Pereira se está manejando un proyecto que es musical, e investigativo, no solo en Pereira, sino en el departamento de Risaralda, entonces lo que se está haciendo partiendo del plan departamental es generar semilleros de música colombiana en cuerdas pulsadas en las instituciones, en las casas de cultura, existen cuatro instancias en cuanto a agrupaciones: semilleros, pre estudiantina, estudiantina y orquesta de cuerdas pulsadas, de la orquesta de cuerdas pulsadas se asignan unos monitores los cuales hacen los procesos de formación en los distintos municipios primero por imitación y luego se complementa con lectura y teoría, cabe resaltar que todo esto es gratis a nadie se le cobra un peso, los monitores por lo general son estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira...” (Fernández⁹⁵ 2014 entrevista citada)

A nivel formal el espacio que más visibilidad tiene es la licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, institución en la cual hay énfasis en cuerdas típicas como tiple bandola y guitarra desde una perspectiva más académica.

3.14.4 Cundinamarca y Boyacá

En Cundinamarca y Boyacá la presencia de las escuelas de música en las casas de la cultura también es evidente, en estos espacios los métodos de enseñanza más comunes es el uso de la imitación para después pasar a la inmersión del estudiante en conceptos técnicos, es decir, el estudiante aprende primero a interpretar e instrumento y luego se le enseñan conceptos de teoría musical.

“...El método que yo utilizo y el que he visto en muchos de mis compañeros es el primero enseñarle al niño, joven o adulto a tocar y que le suene el instrumento, esto sirve como motivación para que continúe el proceso, todo esto se hace por medio de la imitación, ya después de que aprende a tocar es fácil enseñarle a leer porque se crea la necesidad de abordar repertorio que está escrito esto por el lado melódico, en cuanto al surrunqueo en el tiple eso si lo enseñó de oreja y de imitación, ya que es necesario que se interiorice la sonoridad de los Aplatillados y de todas los efectos que uno puede lograr en el tiple y es fundamental que se aprenda a acompañar los

⁹⁵ Eliana Fernández Tiplista pereirana integrante del trio bache y la orquesta de cuerdas pulsadas de Risaralda.

distintos ritmos antes que nada ...” (Carreño⁹⁶ entrevista citada, agosto 12 de 2015, Zipacón Cundinamarca)

En Bogotá espacios de educación como la academia Luis A. Calvo, el preparatorio de la ASAB⁹⁷, la escuela de música Gentil Montaña (por nombrar algunas) ofrecen programas de formación no formal o como técnico o tecnólogo semestralizados en los cuales se puede abordar directamente el instrumento desde lo académico.

Yo a mis estudiantes les pongo repertorio melódico y los pongo a leer, a escuchar obras y que se acompañe armónicamente... Y que no se detenga, Le dejé ejercicios técnicos y solista, voy desde repertorios fáciles y poco a poco le voy poniendo más complejos, desde el inicio empiezan leyendo, claro, pero nada denso, nada solista, más bien lo melódico, fácil y conocido. (Blanco⁹⁸, entrevista citada, octubre 15 de 2015)

En cuanto a espacios de educación formal se pueden encontrar diversos programas académicos en los que el tiple puede ser tomado como instrumento principal, universidades como la Universidad de Cundinamarca, la ASAB, la UPN son espacios en donde el tiple convive con la academia en programas de estudios estructurados y semestralizados donde el Tiplista se puede titular como maestro o licenciado en música.

⁹⁶ Carlos Alberto Carreño Ordoñez, docente encargado del área de cuerdas pulsadas de la escuela de música del municipio de Zipacón Cundinamarca.

⁹⁷ Academia superior de artes de Bogotá.

⁹⁸ Diego Felipe Blanco Velázquez, estudiante de tiple de la UPN, docente de la cátedra de tiple de la escuela Gentil Montaña.

CAPÍTULO IV

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACION Y ENSEÑANZA DEL HUAYNO AYACUCHANO EN EL TIPLE COLOMBIANO.

Introducción.

La presente propuesta está dirigida a cualquier tipo de intérprete del tiple bien sea empírico o académico y está orientada principalmente al entendimiento del huayno ayacuchano en el tiple solista a partir de la ejecución de una serie de ejercicios preparatorios, los cuales abordaran aspectos técnicos y estilísticos que ayudaran en la interpretación del huayno en el tiple.

El intérprete tendrá la libertad de hacer cambios y sugerencias a los ejercicios propuestos experimentando en aspectos como las dinámicas y los tempos e introduciéndolas a su posición personal frente al tiple.

Dentro de los ejercicios se planteará el uso de técnicas interpretativas extraídas de otros instrumentos las cuales quedan a disposición del intérprete para ejecutar el huayno y cualquier tipo de música, pero en especial se pide que se pongan a disposición de la música andina colombiana para así ampliar la paleta de técnicas en la interpretación del tiple en este género.

4 Técnicas complementarias.

Este tipo de técnicas son una transposición de conocimientos interpretativos de otros instrumentos, en especial del arpa y el charango, las cuales proporcionan sonoridades propias de las músicas andinas, en este caso ayudaran a evocar y a fortalecer la interpretación del huayno ayacuchano en el tiple, estas técnicas abarcan aspectos melódicos, armónicos y melódico-armónicos los cuales se reforzaran con el uso de las técnicas tradicionales de ejecución del tiple.

4.1 Trino doble cuerda o trino mordente. (Ver video 30)

Como ya se había especificado en capítulos anteriores el trino a doble cuerda es uno de los recursos más utilizados en el huayno ayacuchano especialmente es ejecutado

en el arpa y en el charango, consiste en tocar dos cuerdas de manera alternada a una velocidad constante, por lo general se interpreta en una cuerda superior y una inferior, tañendo la cuerda superior (4to o 5to orden) con el dedo pulgar y la cuerda inferior (1er o 2do orden) con el dedo índice o intercalando el dedo índice y medio dependiendo la duración de la figura. (**Ver video 29**), los intervalos resultantes y los más utilizados en el charango son: 3ra mayor y menor, 4tas, 5tas y 8vas.

En la transposición instrumental e interpretación en el tiple, este tipo de trino se deberá ejecutar de la misma forma: el dedo pulgar pulsará la cuerda superior (2do, 3ro o 4to orden), mientras el dedo índice y el dedo medio pulsarán la cuerda inferior (1er, 2do o 3er orden) haciendo tañidos sucesivos entre cuerda superior e inferior dependiendo de la duración de la nota, los intervalos resultante son similares a los del charango: 3ra mayor y menor, 4tas, 5tas y 6tas.

Este recurso será asociado con el diminutivo "tr." y generalmente será ejecutada en notas cortas al inicio o en medio de una frase como adorno o en notas largas al final de las frases:

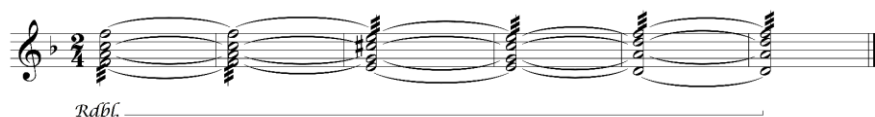


4.2 Redoble o repique. (**Ver video 31**)

El redoble, repique o tremolo rasgueado, es un elemento técnico proveniente del charango, esta técnica consiste en tocar todo el encordado con la uña del dedo índice o medio de la mano derecha en un movimiento de muñeca abajo-arriba o arriba-abajo a gran velocidad, para empezar el estudio de esta técnica se recomienda empezar con movimientos lentos en ambos sentidos y que paulatinamente se vaya aumentando la velocidad hasta obtener un sonido homogéneo y ligado, la disposición corporal para la ejecución de esta técnica debe ser de total relajación en zonas como los brazos y las muñecas.

Este recurso será asociado con el diminutivo “Rdbl.” o “R”, será utilizado para hacer variaciones ritmo-armónicas en acompañamientos y para hacer acordes de larga duración.

Para notas largas se escribirá de la siguiente forma:



Para variaciones ritmo-armónicas puede escribirse de las siguientes formas:

A)



B)



4.3 K'alampeado o rasgueo melódico. (Ver video 32)

El K'alampeado o rasgueo melódico es una técnica proveniente del charango, consiste en la combinación de una serie de redobles de la mano derecha y el accionar de diferentes posiciones en la mano izquierda, que dan como resultado una melodía con acordes, esta técnica interpretativa es muy usada en Bolivia al norte del departamento de Potosí, en Perú es usual emplearla en las fugas de los huaynos.

4.5 Ejercicios preparatorios

4.6 Ejercicios melódicos

4.6.1 Trino doble cuerda.

Estos ejercicios ayudaran a que la mano derecha del intérprete reconozca la técnica del trino a doble cuerda o trino mordente para que posteriormente sea interpretada con fluidez, se recomienda iniciar a un tempo moderado (*negra: 70*) e ir aumentando la velocidad paulatinamente.

4.6.1.1 Ejercicios de trino a doble cuerda en primer y segundo orden:

Ejercicio 1. (ver video 33)

En este ejercicio la melodia se realizará en el primer y segundo orden, el dedo pulgar pulsará la segunda cuerda y los dedos indice y medio pulsaran la primera cuerda alternadamente creando una sensacion de pedal, en las notas largas (negras) se hará un trino a doble cuerda.

The musical score consists of two staves in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 70. The first staff contains measures 1 through 8. Measures 1-4 are marked with a piano (*p*) dynamic and include fingering indications: *p i p m* and *simile...*. Measures 5-8 feature a trill (*Tr.*) and a forte (*f*) dynamic. The second staff contains measures 9 through 16. Measures 9-12 are marked with a piano (*p*) dynamic, and measures 13-16 feature a trill (*Tr.*) and a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic in the final measure.

Ejercicio 2. (Ver video 34)

Este ejercicio es una variación del anterior, se diferencia en que el trino a doble cuerda es más frecuente (compás por medio), el objetivo de este ejercicio es apropiar la posición de la mano derecha y agilizar el movimiento de los dedos involucrados al realizar el trino.

Musical score for Exercise 2, marked with a tempo of $\text{♩} = 70$. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes with fingerings *p i p m* and *Tr.*, followed by a *simile...* section with *Tr.* markings. The dynamic markings are *p*, *f*, and *p*. The second staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes with *Tr.* markings and dynamic markings *p*, *f*, and *p*.

Ejercicio 3. (Ver video 35)

Este ejercicio mezcla dos tipos de pulsación: la pulsación a una cuerda con dedos índice y medio en alternancia (compas 1 y 2) y la pulsación a dos voces en la que se involucran dedos índice, medio y pulgar, este ejercicio está diseñado para ser interpretado en los 2 primeros órdenes del tiple.

Musical score for Exercise 3, marked with a tempo of $\text{♩} = 70$. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of notes with fingerings *i m i m i m* and *Tr.*, followed by a section with fingerings *i m i m i m* and *p p p p p p Tr.*. The second staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings *i m i m i m* and *Tr.*, followed by a section with fingerings *p i p m p i p m Tr.*

Ejercicio 4. (Ver video 36)

En este ejercicio, las melodías escritas a dos voces serán pulsadas en bloque con los dedos índice y medio o anular y medio, para las melodías dispuestas en 1era y 2da casilla se recomienda hacer uso de la pulsación simple o sin apoyo.

♩ = 70

The musical score for Exercise 4 is written in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It consists of four staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features fingerings (i, m, m, m) and a 'Simile...' instruction. The second staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill (*Tr*) marking. The third staff also has a trill (*Tr*) marking. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, slurs, and repeat signs.

4.6.1.2 Ejercicios de trino a doble cuerda en primer, tercer y cuarto orden:

Ejercicio 1. (Ver video 37)

Este ejercicio es de carácter cromático, fue diseñado para ser ejecutado con los dedos índice pulgar y medio, siendo el pulgar el dedo que pulse la cuerda mas baja (3er o 4to orden) y los dedos índice y medio la nota superior (1er orden).

♩ = 40

Ejercicio 2. (ver video 38)

Al igual que el anterior ejercicio, este se debe ejecutar de la misma forma: el pulgar será el dedo que pulse la cuerda mas baja (3er o 4to orden) y los dedos indice y medio pulsarán la nota superior (1er orden)

♩ = 80

mf

4.6.2 Ejercicios de acompañamiento.

En estos ejercicios se propondrán una serie de propuestas armónicas basadas en los acompañamientos del huayno ayacuchano, estas son incorporadas en esta sección con el fin de comprender sus acentos, estructuras y variaciones.

Ejercicio 1. (Ver video 37)

Este ejercicio contiene la base ritmo armónica básica del huayno ayacuchano, para la realización de este ejercicio se utilizarán golpes plenos o abiertos en las dos direccionalidades, adicional a esto se le sumará el Aplatillado andino (explicitado en un capítulo anterior) que servirá para reforzar los acentos.

The musical notation for Ejercicio 1 consists of two staves in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 70. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes rhythmic markings of asterisks (*) above the notes and vertical arrows (↑ and ↓) below the notes. The word "Simile..." is written below the first staff. The second staff starts with a measure rest marked with a '7' and continues with similar rhythmic patterns and asterisks.

Ejercicio 2. (Ver video 38)

En este ejercicio se propone la alternancia de golpes plenos en ambos sentidos, se debe tener en cuenta el símbolo ubicado en la tercera semicorchea de cada grupo no es un Aplatillado sino simplemente un acento.

The musical notation for Ejercicio 2 consists of two staves in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 70. The first staff includes rhythmic markings of asterisks (*) above the notes and vertical arrows (↑ and ↓) below the notes, with accent marks (>) placed under the notes. The word "Simile..." is written below the first staff. The second staff starts with a measure rest marked with a '7' and continues with similar rhythmic patterns and asterisks.

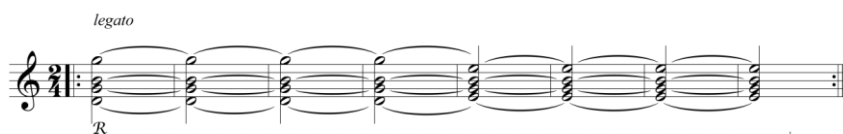
4.6.2.1 Ejercicios de Redobles.

Estos ejercicios están diseñados para mejorar el control del redoble con la mano derecha, se sugiere que al realizar estos ejercicios el cuerpo esté en una posición cómoda y no se tensionen los brazos, otra sugerencia es transportar los ejercicios propuestos a distintas tonalidades.

Ejercicio 1. (Ver video 41)

Este ejercicio trabaja el redoble a una intensidad (volumen) constante se sugiere hacerlo repetidas veces, siendo conscientes de los movimientos realizados por las manos.

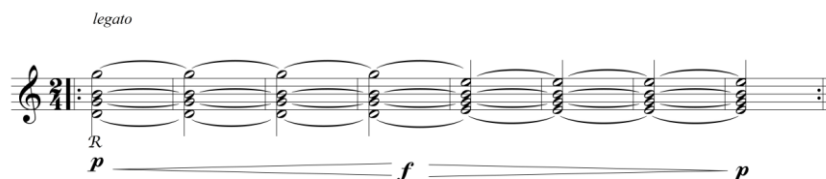
♩ = 70,



Ejercicio 2. (ver video 42)

Este ejercicio es una variación del anterior, consiste en iniciar el redoble desde una intensidad muy baja (Piano) e ir subiendo progresivamente hasta la mitad del ejercicio en donde se llegará a una intensidad elevada (Forte), progresivamente la intensidad volverá a un piano, se sugiere hacer series de 5 repeticiones y luego transportarlo a otras tonalidades.

♩ = 70,



Ejercicio 3. (Ver video 43)

Este ejercicio trabaja redobles más cortos en una base rítmica de huayno, combinado con rasgueos con acentuación y redobles largos.

♩ = 70

Musical score for Exercise 3, measures 1-6. The score is in 2/4 time with a tempo of 70. It features a series of chords with 'R' (redoble) markings below them. Measures 1-5 consist of rhythmic patterns with 'R' markings. Measure 6 begins with a 'legato' marking and shows a long note with a slur, indicating a long redoble.

Ejercicio 4. (Ver video 44)

El igual que el anterior ejercicio, este ejercicio plantea la combinación de distintas variaciones ritmo-armónicas en base de huayno, esta vez se combinarán: acompañamientos con Aplatillados andinos, redobles largos y rasgueo con acento.

♩ = 70

Musical score for Exercise 4, measures 1-7. The score is in 2/4 time with a tempo of 70. It features a series of chords with 'R' (redoble) markings below them. Measures 1-5 consist of rhythmic patterns with 'R' markings and asterisks. Measure 6 begins with a 'legato' marking and shows a long note with a slur, indicating a long redoble. Measure 7 begins with a 'legato' marking and shows a long note with a slur, indicating a long redoble.

4.6.2.2 Ejercicios de K'alampeo.

Estos ejercicios desarrollaran habilidades rítmicas y mecánicas que serán de utilidad para la interpretación y creación de un K'alampeo en el tiple solista, se sugiere que inicialmente se aborde el K'alampeo sin redobles ni Aplatillados y sea estudiado a una velocidad moderada.

Ejercicio 1. (Ver video 45)

Este ejercicio está basado en el uso de cuerdas al aire, sobre el acorde de sol mayor (G) haciendo un desplazamiento del dedo índice de la mano izquierda sobre el primer orden, generando de esta forma la melodía, se utilizan elementos como el Aplatillado andino y los redobles.

The musical score for Exercise 1 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 70. The score is divided into three staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by six measures of chords. Each measure contains a triplet of chords, with an asterisk (*) below the first chord of each triplet. A 'R' (redoble) is placed above the first and fifth measures. The second staff starts at measure 8 and contains five measures of similar chordal patterns with triplets and asterisks. The third staff starts at measure 13 and contains two measures of chords with triplets, followed by a final measure with a long note value and a double bar line with repeat sign.

Ejercicio 2. (Ver video 46)

Este ejercicio está basado en la melodía del tema “primer sueño de amor” de la agrupación “Illapu”¹⁰¹, la melodía se encuentra implícita en la voz superior en la

¹⁰¹ Illapu es un reconocido grupo chileno de música de raíz folclórica fundado en 1971 en la ciudad de Antofagasta.

mayoría de posiciones, se recomienda abordarlo a una velocidad lenta y progresivamente subirle el tempo.

Ejercicio 3. (Ver video 47)

Este ejercicio está basado en la fuga del huayno “cerquita del corazón” de la maestra Chalena Vásquez, se diseñó pensando en el control de los redobles y en resaltar la melodía la cual está implícita en primera y segunda cuerda, para ello es necesario que inicialmente se aborde a un tempo lento sin los redobles y posteriormente a una velocidad moderada se involucren los redobles.

♩ = 70,

4.6.3 Ejercicios solistas.

En este apartado se integrarán las técnicas convencionales de interpretación del tiple y las técnicas complementarias anteriormente explicitadas, para ello se realizarán una serie de ejercicios a manera de “micro-estudios” los cuales tienen como fin iniciar la interpretación del huayno en el tiple solista y la comprensión e interiorización de esta “técnica unificada”, los ejercicios estarán basados en huaynos tradicionales de los cuales se extraerán fragmentos y se adaptarán para tiple solo.

Estos estudios estarán estructurados de la siguiente forma:

- el componente melódico estará distribuido y ejecutado en el primer y segundo orden a una y dos voces, eventualmente se utilizará el tercer y cuarto orden con fines melódicos especialmente en la ejecución de melodías a 3 voces.
- El recurso de scordatura estará presente en los ejercicios, especialmente en el tercer y cuarto orden.
- en el tercer y cuarto orden (en gran parte de los ejercicios) se distribuirá el acompañamiento, haciendo uso y aprovechando las cuerdas al aire.
- Además de la scordatura harán presencia varias de las técnicas complementarias y tradicionales nombradas anteriormente.

Recomendaciones:

- La pulsación usada en las melodías es la pulsación simple o sin apoyo (**Ver capítulo III – pulsaciones sin plectro**)
- Para las melodías se recomienda utilizar una alternancia de dedos índice y medio (i, m).
- Los ostinatos de acompañamiento deberán ser ejecutados siempre con el dedo pulgar (p).
- La velocidad recomendada para el estudio es de tiempo de corchea=120.
- la velocidad propicia para la interpretación es de tiempo de corchea=160.

Los siguientes estudios están basados en el huayno “adiós pueblo de Ayacucho” la afinación sugerida para estos ejercicios es la siguiente:



1era cuerda: E - Mi.
 2da cuerda: B - Si.
 3ra cuerda: F# - Fa sostenido
 4ta cuerda: D - Re

Como se puede apreciar en la anterior gráfica los órdenes 1, 2 y 4 mantienen su afinación, mientras el 3er orden desciende 1/2 tono, generando un intervalo de tercera mayor descendente entre el 4to y 3er orden.

Ejercicio 1.

La primera parte de este ejercicio está diseñada para ser interpretado muy “ad libitum” (compases 1 al 10) seguidamente se da paso a una frase evocando el huayno utilizando la escala menor armónica.

$\text{♩} = 70$

ad libitum...

En este ejercicio se utilizan elementos como los redobles o repiques, trinos a doble cuerda y rasgados.

Ejercicio 2.

Este ejercicio está basado en la parte “A” del huayno “adiós pueblo de Ayacucho”.

♩ = 70

Tiple Solo

③ cuerda en F#

Musical score for Tiple Solo, measures 1-8. The score is in 3/8 time and D major. It features a melody in the first and third strings (indicated by circled 1 and 3) and a characteristic accompaniment of eighth notes in the second and fourth strings. The first three measures show the melody in the first and third strings, and from measure 4 onwards, the melody is primarily in the first and second strings. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp).

Este ejercicio en los primeros compases (1-3) la melodía se hace a dos voces en el primer y tercer orden, a partir de 4to compás la melodía se hace a una voz en la primera y segunda cuerda, el ostinato característico en el acompañamiento de corcheas:

Musical score for Ostinato de acompañamiento 1: corcheas, measures 35-37. The score is in 3/8 time and D major. It shows a characteristic accompaniment of eighth notes in the second and fourth strings.

Ostinato de acompañamiento 1: corcheas.

Ejercicio 3.

Este estudio es la parte “B” del huayno “adiós pueblo de Ayacucho”:

♩ = 70,

Musical notation for Exercise 3, measures 14-21. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 70. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of 'p' (piano) at the beginning. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

La melodía en esta sección esa hecha en su totalidad a una voz distribuida en el primer y segundo orden, el ostinato de acompañamiento es el de silencio de corchea – dos semicorcheas:

Musical notation for Exercise 3, measures 42-49. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of 'p' (piano) at the beginning. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ostinato de acompañamiento 1: corcheas.

Ejercicio 4.

Este ejercicio esta basado en una fuga de huayno, se utilizan redobles a manera de kalampeado, el interprete está en la libertad de hacerle las variaciones ritmicas que crea pertinentes.

♩ = 70

55

65

72

La union de estos 4 ejercicios da como resultado un pequeño estudio basado en adios pueblo de ayacucho, en el cual se evidencian la mayoría de tecnicas convencionales y complementarias.

Ejercicio 1

basado en el huayno "adiós Pueblo de Ayacucho"

③ cuerda en F#
ad libitum.

Tiple Solo

10 *a tempo* ♩=160

19

28

37

46

55

64

73

CAPÍTULO V

ESTUDIOS PARA TIPLE SOLISTA

Los estudios presentados a continuación están basados en el huayno peruano ayacuchano, inspirados en varias imágenes que quedaron en la memoria del compositor en distintos viajes realizados a distintos sitios en Colombia y Perú.

Para la creación de estos estudios tomando como referencia el estilo interpretativo de la guitarra solista de esta región, utilizando así varios de sus recursos interpretativos y técnicos como ostinatos armónicos en los bajos (4to y tercer orden) varios tipos de scordaturas, y desarrollo de la melodía en los primeros órdenes, también se utilizan técnicas complementarias extraídas de otros instrumentos como el arpa andina y el charango, cabe resaltar que el intérprete está en la libertad de proponer cambios y sugerencias a los presentes estudios. Con el fin de enriquecer su interpretación.

Ritak' Uwa¹⁰²

5.1 Descripción de la obra

Este estudio está inspirado en la imagen del ritacuba blanco, pico ubicado en la sierra nevada del cocuy, está dividido en cuatro secciones al estilo del huayno ayacuchano: introducción, Parte A, Parte B y Fuga, se utilizan distintas técnicas complementarias, como la scordatura (en toda la obra), el trino a doble cuerda en la parte introductoria, y redobles K'alampeados en la Fuga, se desarrolla en la tonalidad de Do mayor / La menor.

La scordatura empleada en esta obra es la siguiente:



1er Orden: E (Mi)
2do Orden: B (Si)
4to Orden: E (Mi)
5to Orden D (Do)

¹⁰² El Ritacuba Blanco (También llamado Ritak' Uwa, nombre antiguo dado por la etnia U' wa) es el punto más alto de la Cordillera Oriental, en los Andes de Colombia, y es uno de los 18 picos de la Sierra Nevada del Cocuy.

En esta obra la scordatura fue pensada con el fin de que entre el cuarto y tercer orden se creara un intervalo de tercera mayor (Do-Mi) el cual servirá para hacer los ostinatos armónicos con las cuerdas al aire.

La melodía se desarrolla en el primer y segundo orden a una voz, el acompañamiento está distribuido en el tercer y cuarto orden.

Doble yo¹⁰³

5.2 Descripción de la obra

Este estudio está inspirado en la escultura precolombina titulada “doble yo”, está dividido en cuatro secciones al estilo del huayno ayacuchano: introducción, Parte A, Parte B y Fuga, se utilizan distintas técnicas complementarias, como la scordatura (en toda la obra), redobles y K’alameados en la Fuga, se desarrolla en la tonalidad de Re mayor / Si menor

La scordatura empleada en esta obra es la siguiente:



1er Orden: E (Mi)
2do Orden: B (Si)
4to Orden: F (F#)
5to Orden D (Re)

En esta obra la scordatura fue pensada con el fin de que entre el cuarto y tercer orden se creara un intervalo de tercera mayor (Re-Fa#) el cual servirá para hacer los ostinatos armónicos con las cuerdas al aire.

La melodía se desarrolla en el primer y segundo orden a una voz, el acompañamiento está distribuido en el tercer y cuarto orden.

¹⁰³ Es una figura precolombina ubicada en el parque arqueológico de san Agustín.

Pachacamac¹⁰⁴

5.3 Descripción de la obra

Este estudio está inspirado en las ruinas de Pachacamac ubicadas en las afueras de Lima Perú, está dividido en cuatro secciones al estilo del huayno ayacuchano: introducción, Parte A, Parte B y Fuga, se utilizan distintas técnicas complementarias, como la scordatura (en toda la obra), redobles y K'alampeados en la Fuga, se desarrolla en la tonalidad de MI mayor / Do# menor

La scordatura empleada en esta obra es la siguiente:



1er Orden: E (Mi)
2do Orden: B (Si)
4to Orden: G# (Sol#)
5to Orden E (MI)

En esta obra la scordatura fue pensada con el fin de que entre el cuarto y tercer orden se creara un intervalo de tercera mayor (Mi-Sol#) el cual servirá para hacer los ostinatos armónicos con las cuerdas al aire.

La melodía se desarrolla en el primer y segundo orden a una voz, el acompañamiento está distribuido en el tercer y cuarto orden.

¹⁰⁴ En la mitología inca, Pachacamac o Pacha Kamaq que en quechua, (Pacha: Tierra y Kamaq: Creador); "creador de la tierra" era un dios, reedición de Viracocha, el cual era venerado en la costa central del Imperio inca. Considerado "el creador" en las culturas Lima, Chancay, Ichma, Huari y Chincha.

5.4 Partituras

Score

Ritak' Uwa

LLAMADO

Estudio de huayno ayacuchano

Oscar Amador

Ad libitum. ①

Tiple solo
3ra cuerda en E
4ta cuerda en C

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

INTRODUCCION
a tempo ♩=160

19 ① ② ③ ④

25 ④

31 ① ② ③ ④

37 ① ② ③ ④

A

©2015

2

Ritak' Uwa

43

49 1. 2.

55 B *mf*

61 ③ ④ *f*

67

73 Puente

79 Fuga *ff*

85 *ff*

91

97 1. 2.

Doble Yo

estudio de huayno ayacuchano

Oscar Amador

Septiembre 26 de 2015 - lima Perú

LLAMADO

Ad libitum...

Tiple solo
3ra cuerda en F#

mf
Arm XII

INTRODUCCION

a tempo ♩ = 160

mf

p
Simile

mf

mf
A

mf
Simile

mf

mf
B

©2015

Pachacamac

INTRODUCCION Estudio de huayno ayacuchano Oscar Amador

Moderato: ♩ = 160

Tiple Solo
4ta cuerda en E
3ra cuerda en G#

mf

f

mf

mf

ff

Fuga
R

©2015

CONCLUSIONES.

- El huayno es un ritmo andino que tiene su posible origen en músicas indígenas celebradas en distintas fechas en la época incaica, es producto tal vez de la mezcla de diferentes manifestaciones que sobrevivieron a la abolición de las costumbres indígenas con la influencia de la música española traída en la colonia. En el Perú este género musical es pieza fundamental de su cultura y es quizá el ritmo andino más difundido a nivel nacional y mundial, esto de la mano de diversos intérpretes, investigadores y compositores que han preservado bien sea de manera oral o escrita las características propias de este género.
- El huayno ayacuchano posee unas estructuras formales bien definidas que lo diferencian de otros tipos de huayno siendo como una característica general el uso de: una introducción, una parte “A” una parte “B” y una Coda denominada Fuga. La clasificación y análisis de estas formas desde una perspectiva académica son necesarias para la comprensión y posterior ejecución de este género y más si el estudiante o intérprete no está familiarizado con este tipo de música.
- Dentro del huayno ayacuchano existen diversos formatos instrumentales grupales los cuales utilizan dentro de su organología diversos instrumentos de cuerda pulsada, cuerda frotada y viento. Además de estos formatos grupales se encuentran intérpretes solistas con una calidad interpretativa de primera calidad los cuales han enriquecido idiomáticamente y técnicamente éste género en los distintos instrumentos, destacándose la guitarra, el arpa y el charango solista, en distintos instrumentos. Han sido los solistas quienes han ayudado a proyectar este género musical más allá del Perú ayudando a la difusión y conocimiento de este género en todo el mundo.
- Es necesario hacer una sistematización de las distintas técnicas interpretativas en el tiple, no con el fin de homogenizar la técnica sino más bien con el fin de categorizar y entender las distintas técnicas interpretativas que poseen las distintas regiones en donde el tiple hace presencia. Estas categorizaciones pueden ser de gran utilidad para aquella persona que desee estudiar o acercarse a la interpretación del tiple, o para quien desee componer para este instrumento.

- El uso de técnicas complementarias enriquecen y aumentan las posibilidades técnicas e interpretativas en el tiple ya que permite explorar nuevas sonoridades, formas de composición, así como la inmersión del instrumento en otros géneros. Estas técnicas combinadas con las técnicas convencionales ampliarán las destrezas del Tiplista beneficiando su interpretación y discurso musical.
- La producción de obras escritas para tiple solista basado en músicas latinoamericanas es necesario ya que amplía las posibilidades sonoras y la literatura del instrumento. Estas exploraciones en diversos géneros ayudaran también en el crecimiento de la escuela de tiple generando nuevos campos de acción para el instrumento y colabora con la universalización y descentralización del instrumento.

ANEXOS

OBSERVACIÓN PARTICIPANTE:

Observador: Óscar Orlando Amador Mancipe, estudiante de decimo semestre de la universidad pedagógica nacional

Grupo de observación: tertulia de cierre del festival sonamos Latinoamérica realizado en lima el 23 de septiembre de 2015.

Ítems a observar:

- Técnicas de interpretación de música peruana en la guitarra
- Técnicas de interpretación de música peruana en el charango.
- Interpretación de géneros latinoamericanos en distintos instrumentos.

Introducción al grupo de estudio

El festival sonamos Latinoamérica, es un festival musical realizado en distintos países en donde anualmente se reúnen a exponentes de Chile, Brasil, Perú, Colombia, México, Argentina Etc. Con el fin de que cada delegación en una serie de conciertos dé a conocer su propuesta musical, dicha propuesta por lo general está basada en las músicas de su país.

El festival realizado en Perú tuvo 2 sedes: el 23 de septiembre en Lima y del 24 al 26 de septiembre en cuzco, presencié el concierto realizado en la ciudad de lima en la universidad católica de lima, en el cual participaron:

- Belem Abraham y Sebastián Molina (Chile) – cantante con acompañamiento
- Diego Bahamón (Colombia) - solista de tiple
- Bernarda Ceballos y grupo (Chile) - cantante con acompañamiento.
- Tantomán (Uruguay) – dueto de guitarras y voz.

Como se puede observar, en el concierto realizado en lima no hubo ninguna agrupación peruana, pero dentro del público había una gran cantidad de músicos peruanos muy reconocidos, además de personalidades de la radio y de la investigación musical peruana, por ejemplo:

- Renzo Gil - guitarrista y organizador del evento
- Gomer Valverde –guitarrista
- Celeste Acosta Román - comunicadora
- Chalena Vásquez - investigadora
- Dennis Peña - vientista
- Ricardo García – charanguista.

Al finalizar el concierto los concertistas y parte del público anteriormente nombrado se reunió (entre ellos yo) con el fin de hacer una tertulia para compartir música en fraternidad, el destino fue la peña "killary" ubicada sobre la avenida Arequipa en el distrito de Miraflores, ya en el sitio, el dueño de la peña el señor Catacora, nos acogió y ubicó en el sitio al cual asistieron todos los concertistas, y varios del público asistente.

OBSERVACIONES

Técnicas de interpretación de música peruana en la guitarra y charango.

Los guitarristas participantes fueron, Renzo gil y Gomer Valverde, los cuales interpretaron música peruana criolla y andina, vocal e instrumental, en la parte cantada se interpretaron ritmos como el Vals peruano, tonderos, marineras y huaynos.

Se observó en ritmos como el tondero el uso de bajos o "bordones" que acompañan las introducciones y las primeras partes de los temas, seguidamente se acompañaba rasgando la guitarra con la mano derecha hasta el final del tema, en los rasgueos (hechos a 6/8) se utilizan apagados y una serie de Aplatillados a mano abierta, este ritmo es muy dinámico y aborda temáticas de doble sentido las cuales dan paso a la improvisación.

En los valeses peruanos interpretados en la tertulia, se observó como el guitarrista (en este caso Renzo Gil) hace una serie de acompañamientos con una complejidad armónica bastante interesante la cual al parecer es ideada al momento, es decir, un acompañamiento casi espontaneo ligado a la emoción del momento, la mano derecha del guitarrista no era estática, hacia arpeggios combinados con el ritmo pulsado del vals (bajo- acorde- acorde), el ritmo en secciones tenía un aire "ad libitum" debido al alargamiento de sílabas por parte de quien cantara, se interpretaron valeses del recién desaparecido Manuel Acosta Ojeda (padre de celeste Acosta, presente en la tertulia) lo cual fue muy emotivo ya que era un prolijo compositor bastante admirado y querido, dentro de los valeses interpretados están: "Chola linda" y "Celeste".

En la parte instrumental entra al ruedo el charango de Ricardo García, quien se destaca por su impecable y cálida interpretación, ejecuta diferentes huaynos ayacuchanos los cuales tienen por característica el uso de un trino a doble cuerda que según él es la sonoridad que caracteriza al huayno ayacuchano interpretado en el charango, esta técnica consiste en tocar dos cuerdas de manera intercalada a una velocidad constante, por lo general se interpreta en una cuerda superior y una inferior,

tañendo la cuerda superior (4to o 5to orden) con el dedo pulgar y la cuerda inferior (1er o 2do orden) con el dedo índice o intercalando el dedo índice y medio dependiendo la duración de la figura, el uso de los rasgueos y redobles es común para rematar frases o introducciones, la guitarra interpretada por Gomer Valverde, se dedica a hacer una serie de bajos acompañantes los cual denominan como bordoneo, en ocasiones el guitarrista hace rasgueos en los cuales se emplean Aplatillados a mano abierta y apagados.

En las marineras el charango no emplea el trino doble cuerda sino solo hasta el final donde se hace una fuga de huayno, los interpretes (García y Valverde) hacen referencia a un estribillo de una marinera: “no hay marinera sin huayno, ni huayno sin marinera”. En el tema de marinera el charanguista demuestra su habilidad interpretativa haciendo la melodía de manera arpegiada utilizando todas las cuerdas del instrumento, en finales de frase hace uso de redobles o repiques y rasgueos variados, entre tanto la guitarra se dispone a acompañar inicialmente con un bordoneo y cuando el charango aborda el tema principal lo acompaña con rasgueos en 6/8.

Entrevista abierta a Juan José Giraldo: septiembre de 2015.

O: ud como llego al tiple, como fue su acercamiento al instrumento y como le enseñaron, de oreja con partitura etc.

JJ: Yo llegué al tiple por que escuche su sonido en la escuela bellas artes de Marinilla donde ya estaba montada la estudiantina con eso del Plan Nacional de Música para la convivencia. Yo le pregunte a la directora sobre lo que podía hacer para poder tocar tiple y me dijo que lo comprara y me metía de una, pues yo ya con ella llevaba un proceso inicial en guitarra, que creo que es por el instrumento que empezamos casi todos. Efectivamente compré el tiple, pero me salí de las clases en bellas artes para continuar en otro proceso más avanzado de guitarra en otra escuela, entonces el tiple quedó comprado

Ya al pasar el tiempo luego de haber integrado bandas sinfónicas y coros del municipio , llegó la pregunta mucho tiempo después , esa pregunta fue en el 2011, cuando mi mamá me dijo que le hice perder la compra del tiple , y me preguntó que sí no me interesaban otra vez más clases y pues yo le dije que sí. Y volví de nuevo al lugar donde todo el cuento mío de la música inició. El proceso fue muy rápido y me rindió tanto que al mes de haber iniciado la directora de cuerdas de Marinilla me hizo la invitación a lo que yo alguna vez quise estar, yo no lo dude dos vez y de una, me metieron 20 días antes de un festival cosa que me tocó aprender unos papeles de una y en ese momento leer para tiple en un papel, aún no se me hacía normal

Mi acercamiento fue muy profundo ya que desde ese primer día en la estudiantina empecé a salir a salir a varios festivales

Sobre todo me marcó mucho la experiencia del mono Núñez en el año 2012, porque yo no tenía en mi cabeza una concepción diferente a lo que era un tiple guajeado y a raticos melódico. Entonces eso para mí de ver gente tan tasa en un festival me animó mucho a querer buscar otras posibilidades donde me encontré con lo del tiple solista

O: ud como aprendió a guajear el tiple? mirando a alguien, de oreja, por un libro o algún material didáctico?

J.J: Mirando a alguien y tratando de imitar el ritmo de la mano A un tiplista de acá de Marinilla que lleva más proceso que yo Y de ahí todo ha sido con papeles Y metiéndole oreja uno también a cosas que me interesaban aprender pero no tenía material.

O: en Antioquia hay muchas escuelas de música?

J.J: Sisas, muchas, Pero no de música colombiana , sí no en general

O: Escuelas de música colombiana en donde se estudie el tiple? hay pocas?

JJ: La verdad si En Antioquia sólo está el método de Elkin Pérez y eso que tiene sus errorcitos Generalmente en los pueblos hay su proceso de cuerdas , pero no hay profesores de tiple bueno de donde valga la pena pegarse pero los hay

O: y me imagino que enseñan por pura imitación o también ven partituras y cuestiones más académicas?

J.J: Las cosas básicas por imitación. Ya luego para hacer más fácil los procesos de ensamble se enseña a leer papel

Entrevista abierta a Edison Muñoz Camacho, octubre de 2015

OA: hace cuantos años toca el tiple

EM: La primera vez que cogí un tiple fue como a los 3 años en casa, y comencé en forma a los 12, hace 5 años.

OA: con que maestros o quien le enseñó a tocar tiple

EM: Las primeras enseñanzas y el gusto primordial se lo debo a mi padre y la escuela de tiple más técnico y formal es obra de Diego Otero.

OA: cuál fue el método de enseñanza aplicado por este maestro

EM: No era muy académico, pienso que esta escuela se caracteriza por ser muy instintiva y "de gocha", es decir, de lo que a uno le parece que suena bonito lo implementa, sin preocuparse inicialmente por su explicación técnica. Nuestra escuela es de tocar, tocar y tocar. Todas las tardes nos sentábamos a tocar y aprendernos temas en la Casa de la Cultura, y uno de nuestros grandes alicientes para perfeccionar eran los concursos nacionales.

OA: con que regularidad y en que espacios se ve o veía con su maestro

Que técnicas en el tiple le enseñó ese maestro

EM: Me veía generalmente de lunes a jueves por la tarde, pero desde hace poco más de año y medio se ha disminuido porque nuestros horarios se han cargado. Pero cada

vez que puedo voy a tocar. Y a estas alturas la mente es ya más autónoma y cualquier persona puede ser maestra pues uno ya es capaz de aprender de todo un poquito.

OA: Cual es la técnica de ejecución predominante en Santander?

EM: Lo que aprendí fue básicamente la técnica de tiple tocado con plectro que viene de un crisol donde han aportado Pacho Benavides, Pedro Nel Martínez y grandísimos aportes de Mario Martínez. Diego Otero perfeccionó la técnica incluso aprendiendo de la forma de tocar de Sylvain Luc, y también de la escuela de tiple de Bucaramanga y Charalá, con Adrián Manrique y Ricardo Varela.

OA: Ha ejecutado tiple solista

EM: La técnica de ejecución predominante es con plectro. Se usa un tiple melódico y uno acompañante, y generalmente esos roles son rígidos: todo el tema no dejan de ser o acompañante o puntero.

Yo concibo el tiple solista pero con plectro, no tanto como la forma de Bogotá o Antioquia que es con dedo.

Pienso que se podría hacer algo similar a lo que hace Guillermo Puerta con su bandola en el tiple.

Y quizá se puedan implementar bajos.

OA: Se puede afirmar que En Santander el método de enseñanza predominante es el de oreja o gocha??? O eso solo pasa en san Gil?

EM: no, creo que a estas alturas no la enseñanza se ha tecnificado mucho suele pasar en san gil pero se combina con el estudio de partitura y algo de teoría musical

OA: Uds. estudian algo de teoría también? Diego les enseña o hace parte de su formación autodidacta

EM: No, diego nos ha enseñado muchas cosas porque él está en talleres que da el Mincultura periódicamente con Mario Riveros por ejemplo, inversiones drops técnica de plectro observamos intérpretes y estudiamos versiones si no que lo hacemos con tanto gusto que deja de ser una clase

OA: Cuando se refiere a técnica de plectro, que aspectos estudian?

EM: Ataque, sonido textura del sonido movimiento de la mano Ahorro de energía

OA: Que técnicas de ataque ven? Alza púa, Contrapúa???

EM: no se nombres no vemos técnicas en general si no partes, cositas por ejemplo, la forma de coger el plectro de sylvain y buscando un sonido Es decir que la técnica de Uds. ha surgido básicamente del análisis de otras y de buscar un sonido propio

y quizás no sea apropiado decir "ustedes" porque a pesar de que tenemos influencias muy similares, cada uno anda buscando su sonido propio aislado de los demás en cierto modo Bien, gracias por la aclaración

Entrevista abierta a Cristian Valencia:

OA: hace cuantos años toca el tiple

CV: aproximadamente 10 años

OA: con que maestros o quien le enseñó a tocar tiple

CV: mi maestro fue Gustavo López, me acompañaron en mi proceso Luis Fernando Rivera Cobo director de la orquesta de cuerdas de Ginebra y Julián Solano del trío de Ida y Vuelta

OA: cuál fue el método de enseñanza aplicado por este maestro

CV: la verdad no estoy seguro del método sé que eran variados tengo algo de memoria del maestro Emilio Sierra y como es una escuela infantil siempre era con música colombiana para niños

OA: con que regularidad y en que espacios se ve o veía con su maestro

nos veíamos Cadi todos los días puesto q además de las clases de instrumento q eran 2 veces por semana también teníamos el acompañamiento de los maestros en los montajes de diferentes agrupaciones y grupos de cámara

OA: ellos le enseñaban de oreja o también el enseñaron a leer y a escribir música?

CV: todo fue con clases de gramática desde el principio, siempre fue todo con partitura

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *el estudio de la orquestacion*. Barcelona: idea books S.A.
- Arguedas , J. M. (1977). "*Raul García, un interprete de la musica completa de ayacucho*". lima.
- Arguedas, j. M. (s.f.). *Raúl García. Un interprete de la música comp'leta de ayacucho*.
- Arguedas, J. M. (s.f.). *señores e indios*.
- Arzobispado de lima. (1614). *Constituciones sinodales del arzobispado de la Ciudad de los Reyes, en el Perú*.
- Arzobispado de lima. (1754). *Constituciones sinodales del Arzobispado de Lima*. Lima: Huerta.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la Lengua Aymara* .
- Caicedo Rojas, J. (1866). *El tiple*. bogota: Edic. Banco Popular.
- Camassi, W. E. (2007). *Historia del wayno huamanguino*. Lima: Ediciones Altazor.
- Cobo, B. (1893). *historia del nuevo mundo*. sevilla.
- De la Vega, I. G. (1609). *comentarios reales*. lisboa.
- D'hartcourt , R. (1905). *la musique des inces et ses survivances*. paris: librerie orientalsite Paul Geuthner.
- Ferrier, C. (2004). *metodo de arpa andina*. lima: Biblioteca nacional del Perú.
- González Verástegui, F. (1963). Nuestra música en el siglo XX. *Revista Huamanga*.
- Herrera, J. T. (1992). *historia general del Qosqo*. cuzco : municipalidad del cuzco.
- Holguín, d. g. (1608). *vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del inca*. lima.
- Lara Lara, J. (1947). *La Poesia Quechua* . la plata: fondo de cultura economica.
- León, P. C. (1973). *la cronica del peru*.

- marguerite, D. r.-D. (1925). *la musique des incas et ses survivances* . paris.
- Molina Salcedo, J. (2010). *guitarra peruana vol.II*. Lima: Camaleón.
- Moore, K. (2010). *Beyond Salsa Piano; The Cuban Timba Piano Revolution v.1*. new york.
- Pajuelo , V. C. (2005). *RAÚL GARCÍA ZÁRATE FUNDAMENTOS PARA EL ESTUDIO DE SU VIDA Y OBRA*. helsinki: Universidad de Helsinki Facultad de Artes Departamento de Musicología.
- Pérez Álvarez, É. (1996). *metodo de tiple*. medellin, colombia: secretaria de educacion y cultura de medellin.
- Poma de Ayala, F. G. (1615). *nueva coronica y buen gobierno* (Vol. I II III). lima.
- Puerta, zuluaga , D. (1988). *Los caminos del tiple*. bogots: ediciones AMP, Damel.
- Santafé, O. O. (2011). *12 estudios melancolicos para tiple solo*. bucaramanga, colombia: Sic editorial.
- Sulca, A. (2014). Crisis de la subjetivación política en el huayno mestizo. *revista electronica construyendo nuestra interculturalidad*.
- Tarazona , F. (2006). *La escuela moderna del charango* . lima : abril ediciones musicales.
- Vergara Abilo, Vasquez Chalena. (1990). *ranulfo, el hombre*. lima: cedap centro de desarrollo agropecuario.