

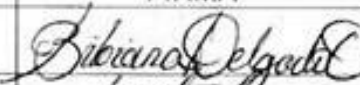
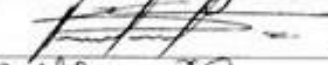
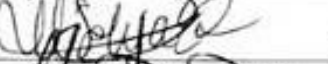

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

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: **Un charango colombiano. Cinco arreglos de música andina colombiana.** Presentado por la estudiante: **Cindy Yineth Gómez Gutierrez.** Identificada con la cédula de ciudadanía 1032.428.128 de Bogotá. Cundinamarca. Y código de estudiante 2009275016

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

- 1 Es un trabajo profundo en cuanto a revisión de fuentes, análisis de contenidos y elaboración conceptual.
2. Los resultados creativos logrados en los cinco arreglos son un aporte importante en la consolidación de un repertorio propio para el instrumento desde la música andina colombiana.
3. El proceso realizado por la estudiante fue riguroso, comprometido y significó para la autora un avance personal, académico, artístico y docente.
- 4.- Es un trabajo que tiene proyección hacia la circulación y difusión en ámbitos académicos nacionales e internacionales.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Bibiana Delgado Ordóñez		5.0
Jurado 2 -lector	Oscar Santafé Villamizar		5.0
Jurado 3 -asesor	Mónica Briceño Robles		5.0
Jurado 4 - asesor	Fabián Forero Valderrama		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 5.0

DISTINCIONES El jurado propone la distinción de meritorio.

En Bogotá, a los 22 días del mes de mayo de 2014.

UN CHARANGO COLOMBIANO

“Cinco arreglos de música andina colombiana para charango.”

CINDY YINETH GÓMEZ GUTIÉRREZ

2009275016

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO 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.**

2014

UN CHARANGO COLOMBIANO

“Cinco arreglos de música andina colombiana para charango.”

CINDY YINETH GÓMEZ GUTIÉRREZ

2009275016

ASESOR ESPECÍFICO

FABIÁN FORERO VALDERRAMA

ASESORA METODOLÓGICA

MÓNICA SOFÍA BRICEÑO ROBLES

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO 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.**

2014

AGRADECIMIENTOS

A cada una de las personas que se han involucrado en este proyecto brindándome su apoyo. Un agradecimiento especial a mis magníficos asesores Mónica Sofía Briceño y Fabián Forero Valderrama por toda la paciencia, por tan maravillosos aportes y por seguir conmigo este camino hasta el final.


A Karen Martínez y Juanita Quintero que me brindaron toda su ayuda durante el proceso de grabación de las obras.

A mi maestra de charango Tatiana Naranjo Cetina que durante años, y aun en este momento sigue aportando a mi camino como charanguista y músico.

A Ianko Peñaford Lobuñets, Daniel Lozano Martínez, José Arenas Montealegre que con su talento y musicalidad intervinieron en las grabaciones y el proceso de estudio de cada obra.

A mi padre Luis Fernando Gómez que desde pequeña me enseñó el valor de la responsabilidad y me incluyó el amor por el estudio. A mi hermano Sebastián Gómez por los consejos y por escuchar una y otra vez la misma obra sin reproche.


Dedico esta monografía a mi madre Clara Gutierrez Silva y a mi abuela Orfilia Solano que con su hermoso esfuerzo me han brindado todo para conseguir mis sueños.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	UN CHARANGO COLOMBIANO. Cinco arreglos de música andina colombiana para charango.
Autor(es)	Gómez Gutiérrez, Cindy Yineth
Director	Mónica Sofía Briceño Robles – Fabián Forero Valderrama
Publicación	Junio de 2014
Unidad Patrocinante	Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2014. 117 Páginas.
Palabras Claves	Charango, Arreglo, Notación musical, Música andina colombiana.

2. Descripción	
<p>Este trabajo de grado está dirigida a la exploración de los recursos técnico-interpretativos del charango con el fin de realizar cinco arreglos de música andina para el instrumento. Durante el proceso creativo se toma como base el concepto de recurso técnico- interpretativo, comprendido éste como las posibilidades sonoras y expresivas que brinda un instrumento, así como el conjunto de procedimientos y habilidades que permiten la ejecución de dichas posibilidades sonoras y expresivas. Los procedimientos de ejecución instrumental, es decir la técnica, dependen tanto de las características de cada instrumento como del recurso sonoro que se desea emplear. A su vez, los recursos sonoros y expresivos adquieren sentido en el marco de un discurso musical; allí entran en diálogo la técnica y el conocimiento de dicho discurso musical, en la interpretación. También se propone la dicotomía notación descriptiva y prescriptiva que es la base para dilucidar la escritura de cada recurso técnico-interpretativo. La investigación recoge gran cantidad de métodos, investigaciones y material sonoro en torno al instrumento para indagar y describir los elementos relacionados en la interpretación del charango, su escritura y uso en Latinoamérica. Así mismo, asume la creatividad como una acción importante en el ámbito educativo y en el camino de la escuela de charango en Colombia. El resultado son cinco arreglos, dos bambucos, dos pasillos y una guabina con características diversas y formatos variados que permiten explorar a fondo las posibilidades del charango dentro de la música andina colombiana.</p>	

3. Fuentes	
<p>Adler, S. (2008). El estudio de la orquestación. . Barcelona - España. Idea books.</p> <p>Aponte Carvajal, R. A. (2004). ¡Para ti Colombia! Bucaramanga - Colombia. Sic Editorial.</p> <p>Arenas, E. (2008). El oído que seremos. Recuperado el 18 de 09 de 2013, de Blogspot: http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/03/homenaje-fabian-forero-valderrama.html.</p> <p>Arguedas, J. M. (1985). "El charango". En Indios, Señores y Mestizos. Lima - Perú: Ed. Horizonte.</p> <p>Bergonzi, R. (1988). Método para charango. Buenos Aires - Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.</p> <p>Cavour, E. (1862). El ABC del charango (100ma Edición ed.). La Paz - Bolivia: Ediciones Tatu. Obtenido de http://www.charangobolivia.org/DOCPDF/CavourMetodoABCdelCharango.pdf</p> <p>Cavour, E. (1988). Aprenda a tocar el charango con Ernesto Cavour: Método de enseñanza audiovisual. La paz - Bolivia: Sello Campo LPS-003.</p> <p>Cavour, E. (2008). El charango su vida, sus costumbres y desventuras (4ta edición ed.). La paz, Bolivia: Editorial Producciones Cima.</p> <p>Colegio Máximo de las academias colombianas - Patronato de Artes y ciencias. (1990). Adolfo Mejía, Obras completas para piano. Bogotá: Sonata Editores.</p> <p>Cornejo, M. (2007). Cantera de Sonidos. Recuperado el 06 de 10 de 2013, de Blogspot: http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/09/el-charango-peruano-los-charangos.html</p> <p>Daza, S. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. Recuperado el 28 de 03 de 2013, de http://www.iberamericana.edu.co/images/R11_ARTICULO8_HORIZ.pdf</p> <p>Duran, H., & Pedrotti, I. (2009). Método de charango. Santiago de Chile - Chile: Liberalia ediciones.</p>	

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

Fernández, D. (2007). La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 174-199. Obtenido de Investigación: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/representacion-grafica-musica-tradicion-oral-enfoques.pdf>

García, C. A. (7 de Noviembre de 2007). Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado. Análisis musical e interpretativo de la suite no. 2 en mi menor de gentil montaña. Bogotá, Colombia.

Golmand, R. (2009). Método para charango. Buenos Aires - Argentina: El autor.

González, J. P. (2009). Prologo. En H. Durán, & I. Pedrotti, Método para charango. Santiago de Chile.

Jorquera, M. C. (2004). Red temática de música. Recuperado el 15 de 09 de 2013, de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>

Kan, G. (s.f.). En su discurso para unificar las tribus mongolas.

Marulanda, O., & Romero Sánchez, A. (1993). Álvaro Romero Sánchez: una partitura sin fin. (U. o. Texas, Ed.) Valle del Cauca: Gobernación del Valle del Cauca.

Mayers, B. (1997). Cómo mirar al arte? (M. Zornosa, Trad.) Glorier.

Mendivil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. Revista musical chilena; vol.56 (Jul). N°198, 63-78.

Navarro, D., & Sullivan, P. (2009). Los secretos del charango. Vol. 2. Buenos Aires - Argentina: Los autores.

Orozco, M. A. (2005). El funcionamiento de los elementos musicales propios del pasillo y del bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical sobre la obra de Álvaro Romero Sánchez. Bogotá.

Pedrotti, I. (2012). El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano. Santiago de Chile, Chile.

Ponce Valdivia, O. (2007). El chillador del altiplano peruano. Obtenido en página web Charango Perú: www.charangoperu.com

Real Academia Española. (12 de 03 de 2014). Obtenido en <http://lema.rae.es>

Tarazona, f. (2009). La escuela moderna del charango. Una nueva propuesta a la técnica instrumental. Lima - Perú: Abril ediciones musicales.

Tilmouth, M. (2001). Chamber Music. The Grove Dictionary of Music and Musicians. En S. Sadie, & J. Tyrrell. Londres: Macmillan.

Vásquez, C. (2007). El charango en el Perú. En C. Vásquez, El charango en el Perú.


Vásquez, C. (s.f.). Carátula del CD-ROM: Serie música peruana - Volúmen I: Charango. En CEMDUC. Pontificia Universidad Católica del Perú.

4. Contenidos

El recorrido total de este documento está basado en tres ejes fundamentales; cada uno constituye un capítulo: por un lado, el repaso general de la producción de conocimiento en torno al charango detallando los ítem fundamentales de cada documento encontrado; además, el reconocimiento y caracterización de cada recurso técnico-interpretativo utilizado en Latinoamérica para la ejecución del charango. Añadiendo las formas de escritura encontradas y escogiendo la que se considera adecuada para la decodificación de cada recurso, todos ellos observados cuidadosamente con el fin de ser empleado como una guía para el proceso de montaje de los arreglos. Como eje primario, se encuentran los arreglos para charango con la explicación detallada de los pasos para elaborar cada obra, su escritura, grabación y reflexiones resultantes en torno al proceso creativo que suscitó cada obra. Finalmente se muestran las obras como el resultado de todo este proceso investigativo y creativo, derivación de la experiencia personal, motivo por el cual en algunas ocasiones se considera necesario relatar el documento en primera persona. Adicionalmente, se adjunta el CD de ejemplos musicales pertinentes, la obra correspondiente al arreglo para charango y su equivalente en el formato de origen. También el apoyo en video que ejemplifica y aclara cada recurso técnico-interpretativo explicado en el documento. Por último las partituras correspondientes a los cinco arreglos de música andina colombiana para charango.

5. Metodología

Esta investigación se inscribe en lo que recientemente se ha denominado Investigación creación. La investigación creación 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. En la investigación social se busca dar explicación a diversos fenómenos sociales, mientras en Investigación creación se toma como base el conocimiento empírico para llegar a la creación, conocimiento que en este caso hace parte del saber musical. En este tipo de investigación se hace una propuesta que está atravesada por la triada: artista, creación y receptor. El elemento

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

principal dentro de la recolección de datos fue la bitácora de trabajo realizada durante el proceso de trabajo con cada arreglo.

6. Conclusiones

Establecer un diálogo entre la escuela viva del charango y la academia, brinda la posibilidad de encontrar conectores y posibles vínculos que generen un discurso musical, que a su vez, deriva en procesos creativos y artísticos que potencializan la investigación y la transformación del aprendizaje.

El proceso creativo no es más que la transformación de una idea, que proviene de la noción de realidad, realidad que depende del sentir de quien la materializa; y su sentido lo da cada persona desde su propia subjetividad. Es así como el proceso creativo no lo realiza en solitario el artista; su obra se complementa y enriquece cuando es atravesada por las realidades de otras personas que apropian la obra desde su sentir. La transformación del hombre, necesariamente siempre traerá consigo la transformación del arte.

El proceso creativo que tuvo lugar en Un charango colombiano, no es más que el resultado de ideas que rondaban en mi pensamiento en torno al instrumento. Abrir puertas diversas de interpretación en donde el charanguista apropie los aires andinos colombianos y los transforme de tal manera que resulten naturales dentro de la interpretación del instrumento. Además, fomentar la exploración desde este tipo de repertorio para el instrumento en donde la disciplina, el conocimiento del instrumento y la imaginación juegan un rol crucial para lograr el resultado final: arreglos para charango que parten de la música andina colombiana.

Una obra musical no puede ser considerada como tal si no trasciende más allá del ejercicio creativo, es decir, si la obra musical no llega a oídos del público queda en entre dicho el trabajo y la obra tiene el peligro de perderse. Es así que parte fundamental de este trabajo son las grabaciones de los arreglos; no solo para demostrar que cada obra se puede tocar de principio a fin, sino también para emplear la grabación como herramienta de montaje para quienes se quieren acercar al arreglo, y por qué no, para charanguistas empíricos que deseen acercarse a este tipo de repertorio. El ejercicio creativo trasciende en el momento en que la obra musical suena. El hecho de grabar supone de ante mano que la totalidad de las obras debían estar estudiadas y ensayadas, motivo por el cual el trabajo de montaje adquiere relevancia. Con las grabaciones pude corroborar si los arreglos realmente estaban balanceados, que tan difíciles eran para el charanguista y si las líneas correspondientes a la guitarra, chelo-fagot o viola estaban escritas acorde al instrumento. Existe una brecha grande entre escribir un arreglo y tocar una obra, ejecutar ambos procesos fortaleció la experiencia obtenida en este trabajo.

Después de un detallado examen, que dio cuenta de los resultados del proceso creativo, concluyo que uno de los principales insumos para llevar a cabo este trabajo fue la exploración. Diré entonces que desde que el fragmento melódico deseado se toca en el charango, se carga de una fuerza especial. La exploración constante de digitaciones, posibilidades y recursos, se convierte en el tejido que une la red de conexiones invisibles que dan como resultado la obra musical. Sin importar lo complejo que resulte la ejecución, los arreglos debían estar balanceados y brindar una sonoridad ligera.

Si bien este trabajo no se enmarca dentro de una investigación de tipo pedagógico, considero que aporta luces importantes dentro del camino que se esta abriendo en Colombia la escuela de charango. Contiene los aspectos básicos de ejecución que un charanguista debe adquirir y como resultado final se presentan los cinco arreglos para el instrumento con un exigente nivel de ejecución instrumental. Al final de camino el proceso creativo estuvo siempre ligado a mi pensamiento como docente de charango.

Elaborado por:	Cindy Yineth Gómez Gutiérrez
Revisado por:	Mónica Sofía Briceño Robles

Fecha de elaboración del Resumen:	03	06	2014
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE IMÁGENES	10
ÍNDICE DE TABLAS	11
ÍNDICE DE EJEMPLOS	11
INTRODUCCIÓN	16
Antecedentes (Repertorio, métodos).....	18
Recorrido de la investigación	19
Parámetros de selección del repertorio	21
Formatos seleccionados en la configuración de los arreglos.	22
Estructura del texto.....	23
1. BALANCE DE APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL CHARANGO EN LATINOAMÉRICA.	25
1.1 LOS RECURSOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL CHARANGO.	36
1.1.1 EL REDOBLE.....	38
1.1.2 REPIQUES.....	39
1.1.3 K´ALAMPEADO O K´ALAMPEO	40
1.1.4 TRINO A DOBLE CUERDA	45
1.1.5 TRÉMOLO	46
1.1.6 ARMÓNICOS	48
1.1.7 ARPEGIOS	49
1.1.8 CHASQUIDO O APLATILLADO.....	50
1.1.9 APAGADO	51
1.1.10 TERCER ORDEN OCTAVADO	52
1.1.11 GLISSANDO	53
1.1.12 ARPEGIATTO	54
1.1.13 EFECTO DE DOS CHARANGOS.....	55
1.1.14 TABLA DE CONVENCIONES.....	55
2 CINCO ARREGLOS DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA CHARANGO.	57
2.1 BAMBUCO DE LA SUITE N°2 PARA GUITARRA DE GENTIL MONTAÑA (1942 – 2011)...	57
2.2 BODAS DE ORO, PASILLO DE ÁLVARO ROMERO SÁNCHEZ (1909 – 1999).	63

2.3	EL NEGRITO, BAMBUCO DE RAFAEL ANTONIO APONTE CARVAJAL (1952 -).	73
2.4	PASILLO N°2 DE ADOLFO MEJÍA NAVARRO (1905 – 1973).	78
2.5	ANDANZAS, GUABINA DE LUIS CARLOS “LUCAS” SABOYA GONZÁLEZ (1980 -).	83
EPÍLOGO		91
BIBLIOGRAFÍA.....		98
ANEXO 1: CD de ejemplos musicales.		101
ANEXO 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos		102
ANEXOS 3: Partituras de los cinco arreglos para charango.		103

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Portada del Método para Charango de Roberto Bergonzi. Fuente: http://bimg2.mlstatic.com/metodo-para-charango-de-bergonzi-melos-ediciones_MLA-F-4163818512_042013.jpg	28
Imagen 2: Portada del Método de Charango Durán – Pedrotti. Fuente: http://www.cancioneros.com/co/2173/2/italo-pedrotti-y-horacio-duran-reeditan-su-metodo-de-charango	28
Imagen 3: Rolando Goldman. Fuente: http://www.lanacion.com.ar/1506390-asamblea-de-charangos-y-un-segundo-concierto	30
Imagen 4: Portada del Método para charango: La escuela Moderna del charango de Federico Tarazona. Fuente: http://quenaycharango.blogspot.com/2009/03/metodo-de-charango-federico-tarazona.html	31
Imagen 5: Ernesto Cavour Aramayo. Fuente: http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/VM_Cavour.html	32
Imagen 6: Carátula del CD-ROM Serie música Peruana – Volumen I: Charango. Fuente: http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/portal/Pagina%201.php .	34

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: El temple diablo en las cuerdas del charango. Ilustración de la investigación El charango k´alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano de Italo Pedrotti	43
Ilustración 2: El temple diablo en el pentagrama. Tomado del “El charango k´alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano” de Italo Pedrotti	43
Ilustración 3: Apagado. Tomado del método Duran Pedrotti.	51
Ilustración 4: Afinación del tercer orden del charango. Ilustración realizada por la autora de charango construido por Vicente Larraín.	53

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Relación de documentos de enseñanza del charango	26
Tabla 2: Características y nombres de los recursos técnico-interpretativos del charango	37
Tabla 3: Convenciones de los recursos técnico-interpretativos del charango.	56
Tabla 4: Forma correspondiente al Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña.	59
Tabla 5: Forma correspondiente a Bodas de Oro, Pasillo de Álvaro Romero Sánchez.	64
Tabla 6: Forma correspondiente El negrito, Bambuco de Rafael Antonio Aponte.	73
Tabla 7: Forma de Pasillo de Adolfo Mejía Navarro	79
Tabla 8: Forma correspondiente a Andanzas, Guabina de Luis Carlos “Lucas” Saboya.	85

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: Escritura del redoble	38
Ejemplo 2: Repique de 4 movimientos	39
Ejemplo 3: Repique de 5 movimientos	39
Ejemplo 4: Escritura 1 del repique	40
Ejemplo 5: Escritura 2 del repique. Tomado del Método para charango Duran – Pedrotti.	40
Ejemplo 6: Escritura 3 del repique. Fragmento del “Estudio para charango” de Mauro Núñez tomado del Método para charango Duran – Pedrotti.	40
Ejemplo 7: Escritura N°1 del K’alampeado. Tomado de la transcripción de “Paisaje en Huayno” realizada por Tatiana Naranjo en 2005.	43
Ejemplo 8: Escritura N°2 del K’alampeado. Tomado de la Partitura “Manzanitas” que aparece en el Método de charango Duran – Pedrotti.	44
Ejemplo 9: Escritura N°3 del K’alampeado. Tomado del Método para charango de Rolando Goldman	44

Ejemplo 10: Escritura N°4 del K´alampeado. Tomado del Estudio 22 para charango de Federico Tarazona.	44
Ejemplo 11: Escritura N°5 del K´alampeado. Italo Pedrotti	44
Ejemplo 12: Escritura 1 del trino a doble cuerda. Tomado de la transcripción de “Cerquita del corazón” que aparece en el CD-ROM “Serie música peruana – Volumen I: Charango”	46
Ejemplo 13: Escritura 2 del trino a doble cuerda.....	46
Ejemplo 14: Trémolo en instrumentos de plectro y cuerdas frotadas.....	47
Ejemplo 15: Trémolo en el charango. Tomado de la transcripción de “Sipassy” que aparece en el Método Duran-Pedrotti.....	47
Ejemplo 16: Escritura de los armónicos naturales. Tomado del Método Duran-Pedrotti.....	48
Ejemplo 17: Armónicos artificiales. Tomado de “Atipanakuy” Transcripción de Ricardo García.	49
Ejemplo 18: Arpegio N°1	50
Ejemplo 19: Arpegio N°2.....	50
Ejemplo 20: Arpegio N°3.....	50
Ejemplo 21: Escritura del chasquido o aplatillado.	51
Ejemplo 22: Escritura N°1 del apagado. Tomado del Método “La escuela moderna del charango” de Federico Tarazona. Ejercicio 53.	51
Ejemplo 23: Escritura N°2 del apagado. Tomado del Método para Charango Durán-Pedrotti. Ejercicio 19.....	52
Ejemplo 24: Escritura N°3 del apagado. Tomado de “Los secretos del charango” de Navarro-Sullivan. Ejercicio 28: Chacarera “la nadita”.	52
Ejemplo 25: Tercer orden octavado. Propuesta conjunta de Fabián Forero y la autora.	53
Ejemplo 26: Ejemplo de glissando N°1. Tomado de canción navideña tradicional peruana.	54
Ejemplo 27: Ejemplo de glissando N°2. Tomado de canción navideña tradicional peruana.	54
Ejemplo 28: Escritura del arpegiatto.....	55

Ejemplo 29: Escritura del efecto Dos Charango. Propuesta de la autora.....	55
Ejemplo 30: Motivo melódico y respuesta armónica presente en el Bambuco de la Suite N° 2 de Gentil Montaña. Tomado de la Tesis de Grado de Carlos Andrés García sobre interpretación de la suite.....	58
Ejemplo 31: Motivo melódico y respuesta con canto en el bajo presente en el Bambuco de la Suite N° 2 de Gentil Montaña. Tomado de la Tesis de Grado de Carlos Andrés García sobre interpretación de la suite.	58
Ejemplo 32: Parte B del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado de la partitura original para guitarra	59
Ejemplo 33: Parte B del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado del arreglo realizado por la autora.....	60
Ejemplo 34: Parte A del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado del arreglo realizado por la autora.....	61
Ejemplo 35: Parte C del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. Tomado de la versión original para guitarra.	62
Ejemplo 36: Parte C del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. Tomado del arreglo realizado por la autora.....	63
Ejemplo 37: Motivo melódica parte A de Bodas de Oro. Tomado del trabajo de Manuel Andrés Garcia Orozco.	65
Ejemplo 38: Parte A de bodas de oro. Tomado de la partitura original para bandola y guitarra.....	66
Ejemplo 39: Primera frase del arreglo para charango y guitarra de Bodas de Oro, pasillo de Álvaro Romero.	66
Ejemplo 40: Segunda presentación de la parte A del arreglo de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.	67
Ejemplo 41: Segundo Motivo melódico. Parte B del pasillo Bodas de Oro de Álvaro Romero.	68
Ejemplo 42: Parte B del arreglo para charango y guitarra de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.	69
Ejemplo 43: Parte C del arreglo de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.	72

Ejemplo 44: Introducción del bambuco El negrito. Partitura tomada del arreglo de Luis Fernando León R.	74
Ejemplo 45: Introducción del bambuco El negrito. Partitura tomada del arreglo para charango de la autora.	74
Ejemplo 46: Parte del bambuco El negrito. Tomada del arreglo para charango de la autora.	75
Ejemplo 47: Inicio de la parte B de El negrito. Tomada de la partitura del arreglo del maestro León Rengifo.	75
Ejemplo 48: Parte B del bambuco El negrito. Tomado del arreglo para charango de la autora.	76
Ejemplo 49: Parte C y Coda del arreglo para charango propuesto por la autora.	77
Ejemplo 50: Partitura del Pasillo de Adolfo Mejía para piano.	79
Ejemplo 51: Partitura del Pasillo de Adolfo Mejía, arreglo para charango de la autora.	79
Ejemplo 52: Primera repetición del arreglo de Pasillo de Adolfo Mejía Navarro.	81
Ejemplo 53: Segunda repetición del arreglo de Pasillo de Adolfo Mejía Navarro.	81
Ejemplo 54: Parte B de Pasillo de Adolfo Mejía. Línea del charango tomado del arreglo de la autora.	82
Ejemplo 55: Segunda vez de la parte B correspondiente a Pasillo de Adolfo Mejía. Tomado del arreglo de la autora.	82
Ejemplo 56: Comparación entre los dos últimos compases de Pasillo de Adolfo Mejía. Izquierda: Partitura original para piano. Derecha: Arreglo para guitarra y charango.	83
Ejemplo 57: Introducción de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado de la partitura para trio.	85
Ejemplo 58: Introducción de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo para charango y chelo, fagot o viola.	86
Ejemplo 59: Compases 5 al 8 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.	86
Ejemplo 60: Compases 9 al 16 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.	87

Ejemplo 61: Compases 17 al 31 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.	88
Ejemplo 62: Motivo recurrente en los bajos de la guitarra. Tomado de la partitura para Trio de la Andanzas.	88
Ejemplo 63: Motivo cromático presente en la segunda parte de Andanzas. Tomado de la partitura para trio compases 35 y 36.	89
Ejemplo 64: Compases 32 al 46 de Andanzas Guabina de Lucas Saboya. Tomado del arreglo de la autora.	89
Ejemplo 65: Compases 47 al 65 de Andanzas Guabina de Lucas Saboya. Tomado del arreglo de la autora.	90

INTRODUCCIÓN

La música es el vivo reflejo de cómo la sociedad se va recreando a sí misma de cara a las circunstancias históricas que le toca transitar. El charango es un ejemplo vivo de esa transformación, siendo uno de los cordófonos más representativos de la música andina latinoamericana, es producto de la conjunción de dos dimensiones culturales distintas: la europea y la latinoamericana. La historia ha ido moldeando y resignificando al instrumento conocido hoy como *Charango*¹, de tal forma que lo encontramos en diversos contextos mundiales. Este hecho hace que el charango se acune en diversos escenarios, uno de ellos es la escuela del instrumento creciente en Colombia. La interpretación del instrumento ha ido absorbiendo influencias del contexto musical colombiano y revigorizando sus prácticas tradicionales con diversos grados de continuidad, demarcando límites entre los aportes colombianos y los correspondientes al trasegar del instrumento por el mundo.

En cierto modo, el charango en mano de los instrumentistas colombianos ha venido adquiriendo un lugar importante en los espacios de formación musical formal y no formal. Ejemplo de ello es la cátedra de charango implementada en la Academia Luis A. Calvo (ALAC) desde 2007 y la posibilidad de estudiar charango como instrumento principal en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) desde 2011, entidades que pertenecen a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; allí los estudiantes reciben clases individuales y colectivas en donde conocen tópicos diversos referentes a las prácticas charanguísticas latinoamericanas que

¹ En cuanto al origen del instrumento vale la pena nombrar los siguientes documentos: Cavour, E. 2008. *El charango su vida, sus costumbres y desventuras*. 4ta edición. La paz – Bolivia: Editorial producciones Cima; Mendivil, J. 2002. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena*; vol.56 (Jul), No.198: 63-78; Turino, T. 1983. “The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the power of love”. *Latin American Music Review*, IV/1: 19-24. Díaz, J. 1988. *Historia musical de Bolivia*. La Paz – Bolivia. Editorial Puerta del Sol; Vazquez, C. *El charango peruano* <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/El%20charango%20-%20Chalena%20Vasquez%20-.pdf> (25/03/14); Arguedas. J. 1985 “El charango” en *Indios, Señores y Mestizos*. Lima, Perú Ed. Horizonte.

evidencian el origen del instrumento, y otras que demarcan la influencia colombiana en su estudio. Muestra de lo anterior es el interés de varios charanguistas colombianos por explorar con aires de la región andina colombiana en la consolidación de la escuela de charango.

El trabajo que se presentará a continuación es producto de un proceso creativo y reflexivo que tiene como objetivo general realizar 5 arreglos para charango que permitan explorar sus posibilidades técnicas interpretativas para la ejecución de música andina colombiana con base en composiciones existentes. Como en otros procesos investigativos, el objetivo se ha fundamentado en conjunto con una pregunta que ha guiado esta exploración como charanguista y pedagoga: ¿Cómo realizar 5 arreglos de música andina colombiana para charango a partir de los recursos técnicos interpretativos del instrumento?

Para alcanzar el objetivo propuesto fue indispensable: comprender los elementos técnicos interpretativos del charango y aplicarlos en la ejecución de música andina colombiana; dilucidar las dificultades técnicas que tengan las obras escogidas y darles solución; resaltar las diferentes cualidades técnicas e interpretativas del charango aplicadas al lenguaje andino colombiano. Con todo lo anterior espero contribuir a la ampliación del repertorio del charango.

La exploración con nuevos repertorios, en este caso música andina colombiana, aporta a la renovación tanto intelectual como emocional del charanguista en formación, creando lazos íntimos del intérprete con su instrumento. La interpretación de música andina colombiana en el charango reúne elementos interpretativos y técnicos diferentes de los que el charanguista está acostumbrado a realizar. Otros tratamientos melódicos, aspectos rítmicos y de acentuación, son puntos característicos que el charanguista que aborde el estudio de repertorio andino colombiano encontrará sin que por esto se desvíe del estudio propio del instrumento. Por el contrario, este documento investigativo ofrecerá a los intérpretes la posibilidad de reflexionar acerca de los recursos técnico-interpretativos del

instrumento, así como una propuesta que contemplé la reflexión como el medio que aporte claridad al quehacer artístico del músico-charanguista.

Antecedentes (Repertorio, métodos)

Con el fin de consolidar conceptos relacionados con la temática de esta monografía, se han tomado antecedentes que de una u otra manera, ya habían pensado en abordar la creación de material en torno al charango. Es necesario encontrar conectores con procesos anteriores para generar encuentros de elementos creativos, que a su vez permiten encontrar recursos y procedimientos al momento de representar musicalmente obras concebidas originalmente para otros formatos y adaptarlas al charango. Por lo tanto, se tuvieron en cuenta rastreos documentales, acompañados de información que demuestran el trabajo realizado en torno al instrumento, que se encuentran en Colombia, sin importar su lugar de origen.

El rastreo documental en bibliotecas como la Luis Ángel Arango y diferentes trabajos de grado en la Universidad Pedagógica Nacional y ASAB arrojó que la producción de material sobre charango ha sido enfocada especialmente en la elaboración de métodos² e investigaciones sobre la historia y desarrollo del instrumento³. El trabajo de grado de la maestra Tatiana Naranjo Cetina, reconocida charanguista colombiana, que se encuentra actualmente al frente de la cátedra de charango en la ALAC y ASAB, tiene como eje central la composición de piezas de música latinoamericana en las cuales incluye charango y donde se proponen una forma de escritura para los recursos interpretativos que sirvió como insumo para este

²De ellos se hablará con más detalle en el capítulo N°1 de este documento.

³Al respecto cabe resaltar los documentos de:

Cavour, E. 2008. *El charango su vida, sus costumbres y desventuras*. 4ta edición. La paz – Bolivia: Editorial producciones Cima; Mendivil, J. 2002. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena*; vol.56 (Jul), No.198: 63-78; Turino, T. 1983. "The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the power of love". *Latin American Music Review*, IV/1: 19-24; Diaz, J. 1988. *Historia musical de Bolivia*. La Paz – Bolivia. Editorial Puerta del Sol; Vazquez, C. El charango peruano <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/El%20charango%20-%20Chalena%20Vasquez%20-.pdf> (25/03/14); Arguedas. J. 1985 "El charango" en Indios, Señores y Mestizos. Lima, Perú Ed. Horizonte.

documento. El trabajo de Magíster en artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile *El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano* del maestro Italo Perotti Galaz, aporta elementos importantes en la documentación del charango en Bolivia específicamente en el norte de Potosí. También describe ampliamente el estilo k'alampeado que será abordado en el capítulo I.

Los métodos, que en el caso del charango son abundantes, son provistos especialmente por argentinos, chilenos, peruanos y algunos bolivianos que se interesan por la escritura para este instrumento. Sin embargo el trabajo enfocado en partituras y creación de estudios avanzados para el instrumento se ha visto menos favorecido. En Colombia, charanguistas como Tatiana Naranjo, Carlos Andrés Calvache, Juan Carlos Cadena, Felipe Naranjo, Ángela Acevedo, Santiago Villota, Ianko Peñaford y quien escribe, entre otros, han trabajado en arreglos y transcripciones para el instrumento, muchos de ellos resultado de la formación académica. Adicionalmente, se puede encontrar en producciones discográficas de diversas agrupaciones el empleo del charango en diferentes niveles de ejecución.

Recorrido de la investigación

Esta investigación tiene por objetivo la presentación de arreglos de música andina colombiana para charango en diferentes formatos instrumentales, por lo cual la creación y la investigación fueron pilares importantes en la elaboración de su contenido. A lo largo de la investigación se llevaron a cabo procesos reflexivos y de exploración sobre la técnica instrumental y su aplicación dentro de la propuesta artística, que en esta ocasión son los arreglos para charango. Parte de concebir la imaginación y la creatividad no sólo como factores importantes para el desempeño y desarrollo de un artista, sino como elementos importantes en la experiencia educativa.

Dentro de la rama de investigación cualitativa se encuentra la Investigación – creación. La investigación creación 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. En la investigación social se busca dar explicación a diversos fenómenos sociales, mientras en Investigación creación se toma como base el conocimiento empírico para llegar a la creación, conocimiento que en este caso hace parte del saber musical. En este tipo de investigación se hace una propuesta que está atravesada por la triada: artista, creación y receptor. Vale la pena tener en cuenta el papel que juega la imaginación y la creatividad en los procesos investigativos: La imaginación brinda diferentes herramientas al momento de crear, por lo tanto termina siendo una cualidad indispensable en el acto creativo e investigativo, importante al momento de abordar una investigación en artes. La imaginación le posibilita al creador proyectar y vivenciar mundos fantasiosos, para finalmente crear.

Por lo anterior una de las características que estuvo presente a lo largo del trabajo fue la imaginación que permite la creación artística como una forma de generar conocimiento, en este caso artístico musical. Al respecto comenta Sandra Daza:

Una de las características de la investigación es el rompimiento de paradigmas, es decir, un sujeto creador – investigador, debe tener la capacidad de recrearse a sí mismo constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformándose, saber hacer uso y experimentación de nuevas técnicas, trascenderlas, como componente fundamental de la investigación creación. El proceso creador en el arte, por ser una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico. Posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos, tanto internos, como externos y así mismo proporcionar en el sujeto una especie de reflejo del ser, de lo que es, de sus emociones y sus sentires, a través del objeto creador y de la reflexión constante de este. (Daza, 2009)

El conocimiento de la creadora, que en este caso es la misma investigadora, fue usado para realizar los 5 arreglos para charango, es decir, la investigadora - creadora 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.

Adicionalmente, durante la creación de cada arreglo se cumplió con una sistematización rigurosa, traducida en una bitácora de trabajo, puesto que para que la práctica del arte sea considerada investigación, los resultados deben ser publicados y compartidos ante la comunidad artística. La bitácora realizada fue entonces insumo primario para redactar el capítulo dos de esta investigación; además rinde cuenta de los pensamientos que surgieron en torno a la creación de cada obra.

Parámetros de selección del repertorio

El repertorio escogido hace parte de una selección de obras instrumentales de música andina colombiana, pensando especialmente en explotar al máximo los recursos técnico-interpretativos del charango. Para ello se tuvo en cuenta: la velocidad, la tonalidad, el registro de la melodía, los formatos en los que se ha escuchado la obra; el aire, el ritmo de la melodía, entre otros. La selección partió de la experiencia propia como intérprete de música andina colombiana. La primera selección constó de 24 obras escogidas a gusto personal. Se recopilaron la mayoría de las partituras correspondientes a las obras de la lista. Después se analizó la tonalidad de cada una junto al registro de la melodía, teniendo en cuenta no exceder el registro del charango. Del análisis previo, acompañado de audiciones y lecturas preliminares en el charango de cada obra se escogieron las siguientes:

1. Bambuco de la Suite N°2, Bambuco, Gentil Montaña (1942 – 2011)
2. Bodas de Oro, Pasillo. Álvaro Romero Sánchez (1909 – 1999)
3. El negrito, Bambuco. Rafael Antonio Aponte Carvajal (1952-)
4. Pasillo, Pasillo. Adolfo Mejía Navarro (1905 – 1973)
5. Andanzas, Guabina. Luis Carlos “Lucas” Saboya González (1973-)

Formatos seleccionados en la configuración de los arreglos.

Ante todo es imprescindible anotar que a lo largo de Latinoamérica, el charango ha sido trabajado como un instrumento acompañante; voces, quenás, zampoñas, mandolinas, bandurrias, arpas, entre otros, son los instrumentos que figuran en el panorama charanguístico. El charango, como un instrumento destacado se desempeña generalmente dentro del formato: Charango – Guitarra. Es aquí donde vale pena aclarar la diferencia que hay entre tener un papel “*solista*” o “*solo*”. El *solista* es aquel que posee un papel protagónico dentro de una obra determinada. Puede ser al interior de una agrupación pequeña o de cámara, tanto como de un grupo instrumental grande u orquesta. Sobre el solista recae el calificativo de virtuoso, pues está contemplado de ante mano, que aquel instrumentista que se ubica en el rol solista, es el más dotado de capacidades en la ejecución del instrumento y de la pieza musical. El solista puede tener pasajes largos en los que toca en solitario, mientras la dimensión en la que esté pensado el pasaje musical sea la de destacar el virtuosismo y la interpretación del instrumentista.

El instrumentista *solo* es aquel que con un solo instrumento deber hacer sonar las piezas musicales completas, es decir, sin colaboración de otros instrumentistas. En este recae la melodía, el ritmo, la armonía y en general la configuración total de la pieza. Pueden ser piezas con todo tipo de carácter y dificultad; la diferencia radica en que la dimensión en la que se piensa un arreglo para un instrumento solo debe resaltar la melodía aunque en el mismo instrumento se estén ejecutando más voces, para suplir la ausencia de otros instrumentos dentro de la masa sonora y enriquecer aquella.

Para trabajar en el charango a lo largo de los 5 arreglos que contempla el presente trabajo, se empleará el charango como un instrumento solo y solista.⁴ De tal manera se eligieron los siguientes formatos:

⁴ Si bien la escuela de charango en Latinoamérica está en formación, y hablar de literatura para el instrumento solista es un poco apresurado, el escuchar a maestros como Federico Tarazona, hace que la visión que yo tenía del instrumento cambie: Tarazona me enseñó que las posibilidades

1. Charango solo
2. Charango – Guitarra
3. Charango – Chelo (Fagot o Viola).

Cada una de las obras que fueron escogidas para la elaboración de los 5 arreglos para charango, pretende explorar los recursos técnico-interpretativos aplicados a la ejecución de la música andina colombiana. Desde esta premisa se encontrará en capítulos posteriores una descripción independiente de cada obra, para recoger las conclusiones finales y encaminarlas hacia la reflexión.

Estructura del texto

El recorrido total de este documento esta basado en tres ejes fundamentales; cada uno constituye un capítulo: por un lado, el repaso general de la producción de conocimiento en torno al charango detallando los ítem fundamentales de cada documento encontrado; por otro lado, el reconocimiento y caracterización de cada recurso técnico-interpretativo utilizado en latinoamerica para la ejecución del charango. Añadiendo las formas de escritura encontradas y escogiendo la que se considera adecuada para la decodificación de cada recurso, todos ellos observados cuidadosamente con el fin de ser empleado como una guía para el proceso de montaje de los arreglos. Como eje primario, se encuentran los arreglos para charango con la explicación detallada de los pasos para elaborar cada obra, su escritura, grabación y reflexiones resultantes en torno al proceso creativo que sucitó cada obra. Finalmente se muestran las obras como el resultado de todo este proceso investigativo y creativo, derivación de la experiencia personal, motivo por

tímbricas, melódicas, armónicas y rítmicas del instrumento son inimaginables y pueden llegar hasta donde el instrumentista lo dimensione y esté preparado para capitalizarlas. En instrumentos como la bandola andina colombiana -con un rol definido durante décadas-, se aprecian características novedosas e inexploradas, que ubican al instrumento en contextos diversos de músicas y repertorios. El charango, al igual que casi todo instrumento, puede convertirse en el protagonista, en el solista y a su vez en el instrumento solo que Tarazona me enseñó a apreciar. Así como lo ha venido demostrando en Colombia la escuela de la bandola y el tiple.

el cual en algunas ocasiones se considera necesario relatar este documento en primera persona.

De lo anterior, se puede concluir que el proceso reflexivo en la creación de los arreglos de música andina colombiana para charango, es un punto neurálgico dentro de la investigación. Además, será el camino mediante el cual se unirá el discurso técnico con el proceso artístico en pro de la ampliación del repertorio para charango. También buscará reunir las características de la música andina colombiana para fundirlas con los recursos técnico-interpretativos utilizados en la ejecución del charango logrando que la combinación entre estas dos vertientes esté al servicio del discurso musical, la facilidad y reflexión del intérprete, y la recepción del oyente.

1. BALANCE DE APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL CHARANGO EN LATINOAMÉRICA.

Con el fin de consolidar y dar soporte a la temática de esta monografía, se toman antecedentes documentales e históricos, que permiten comprender las diversas posibilidades técnicas e interpretativas del charango. El corpus principal de dichos antecedentes, está constituido por documentos de enseñanza elaborados por intérpretes, llamados en su mayoría métodos o cartillas. Otra parte de los antecedentes está constituida por artículos y libros referentes a la historia del instrumento en diversos contextos latinoamericanos y europeos.

Para introducirnos en la primera parte del corpus documental, es necesario precisar el significado del término “*método*” en el ámbito del charango. En el ámbito educativo María Cecilia Jorquera Jaramillo explica que *El método es entonces el cómo de una actividad, es decir el procedimiento, o el saber hacer, en nuestro caso, de la actividad de enseñanza* (Jorquera, 2004). Sin embargo, muchos de los documentos referenciados para la construcción de este texto han sido denominados métodos sin que ello suponga que son el resultante de un procedimiento reflexivo en torno a la enseñanza del charango.

Los comúnmente llamados “*métodos relámpago*” o “*cartillas*” con los acordes, que no contemplen diferentes niveles de ejecución en el instrumento no serán tenidos en cuenta para la configuración de este documento. Serán contemplados aquí los métodos que utilicen la escritura musical en pentagrama; los que contemplen mayor desarrollo en el trabajo técnico, ejecución y recursos técnico-interpretativos; y los que, desde la mirada de cada país y de cada autor, aportan datos de mayor relevancia para la conformación de los arreglos propuestos en este trabajo. Sin embargo, y debido al aporte en niveles iniciales que han brindado, vale la pena nombrar algunos de los “*métodos relámpago*” y “*cartillas*” existentes:

Tabla 1: Relación de documentos de enseñanza del charango

TITULO DEL DOCUMENTO	AUTOR	PAÍS
Charango Master	Luis Sartor y Gustavo Gregorio	Argentina
Método para charango	Gabriel Callizaya	Argentina
Aprenda a tocar charango-método audiovisual	Ernesto Cavour Aramayo	Bolivia
El ABC del charango	Ernesto Cavour Aramayo	Bolivia
Acordes para charango	Walter Mendoza	Bolivia
Cancionero para charango	Mariano Llanos	
Cancionero para charango y guitarra: Los 100 éxitos de los k'jarkas	Raúl Huanca Molina	Bolivia
Método audio-video para aprender charango	Mariano Llanos	Bolivia
Método audiovisual de charango con DVD	Alejandro Cámara	Bolivia
Selección de canciones para charango N°1 y 2	Ernesto Cavour	Bolivia
Método Master del charango	Ricardo Cosme, Yugar Flores, Fernando Cosme	Bolivia
Introducción al charango	Jorge Alvarado	Bolivia
Método de charango – Volumen 1	Academia Helios – Eliodoro Nina	Bolivia
Acordes para charango	Ernesto Cavour Aramayo	Bolivia
Curso completo de charango	Gerardo Díaz	Bolivia
Manual de los instrumentos bolivianos	Julio Godoy Romero	Bolivia
Acordes para charango	Alejandro Cámara	Bolivia
Apuntes para un estudio del charango	Juan Jorge Laura	Bolivia
Método audiovisual con cassette para charango	Mariano Llanos	Bolivia
El ABC del Ronroco y el Walaycho	Ernesto Cavour Aramayo	Bolivia

Lo anterior conduce a referirnos sobre la importante producción de publicaciones que se han dado en Bolivia para trabajar en niveles básicos con el instrumento. Sin embargo, los documentos de charanguistas bolivianos carecen de herramientas técnicas y términos musicales. Por esto, nos enfocaremos en la publicación

proveniente de Argentina y Chile, que resulta más completa desde el ámbito académico y se sitúa en el panorama colombiano y latinoamericano como una de las más usadas y conocidas en torno al charango. Juan Pablo González comenta lo siguiente en la introducción del método Duran Pedrotti:

La urbanización del folklore desarrollado en el siglo XX en Latinoamérica es la consecuencia primaria de la popularización del charango. Ya en la década de 1930, algunos conjuntos peruanos realizaban giras a Chile mientras ofrecían discos con huaynos, yaravíes, kaluyos y pasacalles a cargo de conjuntos bolivianos [...] A mediados de los años sesenta, la canción chilena de autor contaba con raíces que se diversificaban, no sólo por el uso creativo del folklore histórico rescatado –en especial de géneros como el cachimbo, el trote, la refalosa, la periconá y la sirilla–, sino también por el incremento de música folklórica latinoamericana en la región. En efecto, el aumento de la circulación de folklore argentino –salteño y litoraleño– y andino –boliviano y peruano–, posibilitará encuentros, cruces e hibridaciones en los que los cantautores chilenos pondrán especial énfasis. De este modo Violeta Parra cruzaba géneros del sur de Chile con instrumentos andinos; Víctor Jara fundía raíces rítmicas de distinto origen en un gran rasgueo americanista de 6/8 más 3/4; Rolando Alarcón hacía confluír distintas rítmicas americanas en una misma canción; y Patricio Manns componía en 1965 su obra discográfica Sueño Americano, formada por doce canciones basadas en trazos rítmicos, armónicos y/o melódicos de distintos géneros folklóricos de la Patria Grande. (González, 2009)

Esta información nos ubica en un periodo histórico en el que el charango pasa de ser un instrumento rural de tradición oral, para convertirse en un instrumento representativo de los movimientos musicales que se gestan en el contexto del régimen militar a mediados de los años setenta en Chile. Así mismo, empieza a generar interés en los músicos andinos que desean incluir el charango dentro de sus producciones discográficas, otorgándole un papel protagónico que requiere un nivel técnico y de desarrollo mayor. Sin embargo es necesario recalcar que métodos para charangos hay muchos, y están ubicados en todo el mundo. Gracias al internet muchos de ellos son de rápida consulta virtual. Sin embargo, el trabajo fuerte en relación a la producción de conocimiento se encuentra en Argentina y Chile, países donde actualmente el charango tiene un nivel académico alto. En Argentina, el charango puede ser estudiado al mismo nivel de la guitarra, el piano o el violín en el Conservatorio Superior Manuel de Falla.

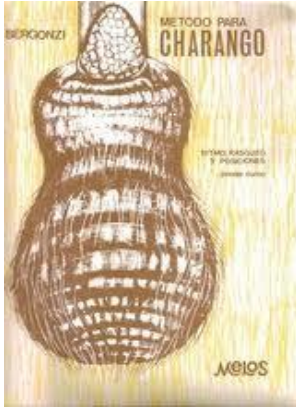


Imagen 1: Portada del *Método para Charango* de Roberto Bergonzi. Fuente: http://bimg2.mlstatic.com/metodo-para-charango-de-bergonzi-melos-ediciones_MLA-F-4163818512_042013.jpg

Teniendo en cuenta lo anterior, el argentino Roberto Bergonzi, publica en 1954 su *Método para charango*, escrito en su primera versión para charango en Mi menor y luego adaptado en 1968 por la editorial Ricordi para *charango-tipo* (Cavour, 2008). Este método posee una especial relevancia por ser el primero que aparece en el panorama del charango utilizando la escritura musical como medio de comunicación entre el aprendiz y el autor. Con algunas composiciones, versiones y transcripciones consignadas allí este método muestra claramente el interés de la comunidad charanguística de Argentina por asumir la sistematización del aprendizaje del charango. Diferentes tipos de convenciones y notación para cada uno de los ritmos escogidos por el autor son consignadas en el método.

El estilo mestizo-urbano de interpretación del charango desarrollado en Bolivia y su respectivo desarrollo en Chile y Argentina, se han anclado en el sentir de músicos como Horacio Durán integrante del grupo musical Inti Illimani. Durán, trabajó junto al músico vanguardista Italo Pedrotti en la primera edición de 2001 del *Método para charango Durán – Pedrotti* en donde se abordan dos aspectos importantes en la ejecución del charango como lo son, por un lado, lo referido a ritmos y rasgueos, y por otro lado lo concerniente a la pulsación de melodías; todo esto acompañado de partituras y transcripciones de obras representativas para charango. El método Durán – Pedrotti representa en Colombia uno de los principales testimonios escritos para avanzar en el aprendizaje de las posibilidades técnicas del instrumento. Este es un método que brinda al charanguista un amplio repertorio andino latinoamericano para charango, y que a su vez, desde el repertorio mismo propone una serie de ejercicios

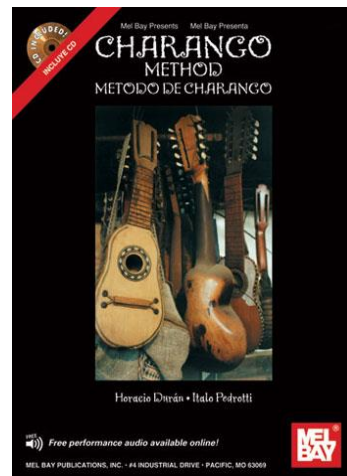


Imagen 2: Portada del *Método de Charango Durán – Pedrotti*. Fuente: <http://www.cancioneros.com/co/2173/2/italo-pedrotti-y-horacio-duran-reeditan-su-metodo-de-charango>

técnicos que optimizan los movimientos que el charanguista necesita para tocar. Adicionalmente contiene dos discos compactos con las grabaciones de los ejercicios planteados y además las piezas que forman el repertorio aportado por este método.

Por otra parte, en Colombia se encuentra circulando el método para charango *Los secretos del charango* volúmenes 1 y 2 de los argentinos Daniel Navarro y Patricio Sullivan editados en 2005 y 2009. En ellos se encuentra plasmada la información suficiente para poder abordar el charango en niveles iniciales. En el volumen 1 se abordan elementos técnicos como lo son la posición correcta, los tipos de pulsación, información necesaria acerca de la mano izquierda, mapas con los acordes, algunos ritmos, entre otros aspectos fundamentales en la ejecución del instrumento. Adicionalmente, ofrece a quienes se acercan a él, la posibilidad de leer las obras y los ejercicios en partitura o en tablatura. En el volumen 2, encontramos temáticas que perfeccionan la ejecución del instrumento; distintas posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas que fortalecen la formación del charanguista; la utilización de armónicos naturales y artificiales, ligaduras, trémolos, trinos, melodías a dobles cuerdas, k'alampeados, escalas son algunas de las temáticas que el método argentino ofrece a los charanguistas. *Los secretos del charango* contiene entonces un volumen importante de los saberes recogidos por la escuela Argentina.

Ahora bien, el músico director de la *Orquesta Argentina de Charangos*, y encargado de la primera cátedra de charango en el mundo establecida en el conservatorio superior de música Manuel de Falla, Rolando Goldman publica en 2001 su *Método para charango* con el que brinda a los amantes del instrumento una herramienta para el estudio del mismo en diferentes niveles, ya que contempla aspectos teóricos y prácticos, históricos, rítmicos, melódicos y armónicos, necesarios para encontrar una línea de estudio del instrumento. Desde la mirada histórica del charango el maestro Goldman explica la afinación, partes, tipos y afinaciones alternativas usadas dependiendo de la región de donde provenga el charango. Así mismo, el método continúa exponiendo las competencias de lecto-escritura y teoría musical

para abordar con facilidad y soltura el método. Y al igual que los Chilenos Duran – Pedrotti, aborda muchos aspectos técnicos desde el repertorio propio para el instrumento en donde combina la escritura musical con la tablatura.



Imagen 3: Rolando Goldman. Fuente: <http://www.lanacion.com.ar/1506390-asamblea-de-charangos-y-un-segundo-concierto>

Por su parte, el peruano Federico Tarazona radicado actualmente en Québec – Canadá publica en 2004 con su método para charango titulado *La escuela moderna de charango*, una apuesta interesante hacia la formación de un charanguista consagrado al estudio del instrumento. El texto comienza con una introducción que hace referencia al origen del instrumento. Para ello se vale del texto *Apuntes para una historia del charango andino* del charanguista e investigador peruano Julio Mendivil. Continúa el método haciendo alusión a los tipos de charango existentes (vale la pena recordar que el maestro Tarazona, además de músico, compositor, y docente, es luthier dedicado al estudio de la construcción del charango). Además, propone una serie de ejercicios técnicos para la primera etapa de estudio del instrumento. Escalas y arpeggios, son los temas que anteceden el aporte primario e innovador que contiene este método, como lo es la creación de 24 estudios, uno por cada tonalidad existente, recordando a Johann Sebastián Bach con su *Clave Bien Temperado para clavecín*. Tarazona aporta en este método el equivalente del trabajo de J.S. Bach para el charango trabajando en ellos aspectos técnicos que para el maestro Tarazona son de vital importancia, por ejemplo: La pulsación de falange completa y de media falange, la claridad del sonido, la producción del volumen y la posición de la mano derecha, entre otros, son los motores de este trabajo.



Imagen 4: Portada del *Método para charango: La escuela Moderna del charango* de Federico Tarazona.

Fuente: <http://quenaycharango.blogspot.com/2009/03/metodo-de-charango-federico-tarazona.html>

Vale la pena preguntarse por los métodos de origen Boliviano y Peruano, puesto que el charango tiene sus orígenes en estos países del altiplano. Sería natural suponer que la producción de conocimiento en torno al instrumento se encuentra ubicada principalmente en estos países, “pero, en Bolivia, desde el año 1907 y por decreto, están restringidos los instrumentos bolivianos al interior del conservatorio nacional de música” (Cavour, *El charango su vida, sus costumbres y desventuras*, 2008)⁵. Esta declaración no ha influido en el desarrollo del charango que ha sido principalmente de origen campesino: los pueblos aymara y quechuas han utilizado el instrumento durante décadas en rituales según el calendario de festividades, empleándolo más de manera melódica y percutiva que armónica. Por otra parte, los estilos urbanos y campesinos se ocuparon de dar al charango un papel más completo: su papel armónico adquiere relevancia, el empleo de diversas técnicas de pulsación responde a la necesidad de los ritmos y repertorios planteados. En Bolivia, estos pueblos pasaron de utilizar cuerdas metálicas o de tripa de oveja para empezar a emplear cuerdas de nailon y brindar elementos tímbricos diferentes; cabe aclarar que en algunos tipos de charango, como *el chillador*, hoy en día se conservan los encordados metálicos.

Retomando la anterior información, encontramos dentro del panorama mundial del charango al Boliviano Ernesto Cavour Aramayo, icono del instrumento quien desde 1962 emprende una importante actividad de producción y publicación de material para el charango: con su libro *Acordes para charango*, editado y publicado en decenas de países, traducido a varios idiomas y con vigencia actual para quien de manera autodidacta quiera acercarse a los sonidos del charango, inaugura una época importante de publicaciones relacionadas con el instrumento. Cavour

⁵Una información más amplia se encuentra en el texto de Ernesto Cavour, 2008. *El charango su vida, sus costumbres y desventuras*. 4ta edición. La paz – Bolivia: Editorial producciones Cima. Página 188.

continúa su publicación con el reconocido método *El ABC del charango* que ha llegado a la centésima edición. Con estas cifras, se demuestra la importancia que este método ha tenido a nivel mundial para los charanguistas; aunque este método no representa material vital para los elementos técnicos trabajados en el presente documento, vale la pena mencionar que sin el trabajo del maestro Cavour el camino de los charanguistas hubiese resultado más incierto y tal vez menos afortunado. *El ABC del charango* trata temáticas que corresponden a niveles iniciales de formación instrumental como son: El significado de la palabra “charango”; referentes históricos que ubican en Bolivia la cuna del instrumento; diferentes tamaños, afinación o temples; cómo afinar el charango con una guitarra; convenciones para los dedos de las manos y finalmente gráficas que corresponden a las diversas posiciones de los acordes resultantes en la ejecución del instrumento.



Imagen 5: Ernesto Cavour Aramayo.

Fuente:http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/VM_Cavour.html

Como un primer paso hacia la producción de métodos audio-visuales el maestro Cavour publica en 1968 su método *Aprenda a tocar charango-Método Audiovisual*, posicionando a éste como el primer método en su clase. En este recoge información anteriormente plasmada en *El ABC del charango* y se complementa con ejercicios rítmicos, repertorio propio para el nivel del charanguista inexperto; todo lo anterior apoyado con el componente audio-visual. En 1975 entra en circulación la *Selección de canciones para charango N°1 y N°2* que como su nombre lo indica se ubica en la categoría de cancionero, con más de 50 obras consignadas en cifrados y tablaturas de fácil entendimiento. En 1980 publica el documento titulado *El*

charango, su vida, costumbres y desventuras, obra merecedora de reconocimientos por la labor realizada en el campo de la investigación. Contiene temáticas relacionadas con el origen del charango, sus tipos, afinaciones y recorrido a través de las manos de Boliviano Cavour. Si bien, no es un método en sí, este libro continúa siendo un elemento esencial a la hora de comprender y conocer el instrumento.

Todos los documentos originados por Ernesto Cavour resultan de gran importancia dentro de la historia del charango y su aprendizaje; además son referentes importantes en la producción de métodos. No obstante, el maestro Cavour es autodidacta; por los avatares y el momento específico en el que se desarrolló su vida no le fue posible ingresar a programas de estudios musicales dentro de la educación formal. Lo anterior explica un poco la ausencia de notación musical en estos métodos, y da cuenta del porqué no han sido insumo vital en esta investigación que recopila los métodos y documentos apoyados en la escritura musical. Cabe anotar que las producciones discográficas del maestro Cavour, sus versiones y composiciones para charango, serán tomadas como material de referencia para este documento, en cuanto al manejo del instrumento en varios formatos y el empleo de técnicas dentro del charango solo.

Para continuar, es necesario preguntar sobre la producción peruana de material en torno al charango. Se comentó anteriormente sobre el trabajo realizado por el maestro Federico Tarazona; sin embargo, es el único referente de origen peruano que se ha citado hasta ahora. Es importante mencionar que en Perú el aprendizaje del charango ha sido empírico o de tradición oral. De esta tradición han surgido grandes intérpretes como: Jaime Guardia Neyra, Félix Paniagua, Ángel “el toro” Muñoz Alpaca, Avelino Rodríguez, Julio Benavente Díaz, Julio Mendivil, entre otros grandes exponentes. Su expansión por el territorio peruano se evidencia en los diferentes tipos de charangos que se encuentran a lo largo del país: Cada pueblo lo construye a su modo y según sus cantos; le cambian el tamaño, la caja, las maderas, el número de cuerdas y la afinación como ha sido mencionado anteriormente. Desde el 4 de Septiembre de 2007 el Instituto Nacional de Cultura

(INC) emitió la Resolución Directoral Nacional N° 1136 que declara al Charango Patrimonio Cultural del Perú. (Cornejo, 2007). Sin embargo estos decretos son simbólicos, y no tienen un alto grado de incidencia dentro del papel del charango al interior de las universidades o Facultades de Música.

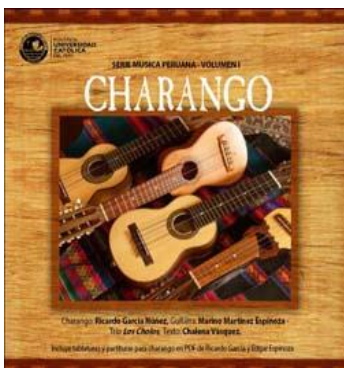


Imagen 6: Carátula del CD-ROM *Serie música Peruana – Volumen I: Charango*. Fuente: <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/portal/Pagina%201.php>

La Pontificia Universidad Católica del Perú contempla entre sus cursos de extensión la posibilidad de estudiar charango, cátedra consolidada gracias al CEMDUC (Centro de Música y Danza Universidad Católica del Perú), en donde trabajos importantes se han gestado como lo son el CD-ROM de *Serie Música Peruana – Volumen I: Charango*. En este se encuentran recopilados temas tradicionales peruanos, correspondientes a varias regiones del país (Ayacucho, Cajamarca, Arequipa, Cusco, Anchas, Apurímac), también la publicación en las notas al disco del CD de los estudios realizados por la musicóloga Chalena Vásquez, referentes al origen del charango y por último el registro en partitura y tablatura de 19 de los 20 temas grabados por los maestros Ricardo García Núñez en el charango y Marino Martínez en la guitarra, recopilados en dicho material. Éste CD ROM es tenido en cuenta dentro del presente documento puesto que contiene transcripciones con diferentes convenciones utilizadas para la lecto-escritura de los recursos técnico-interpretativos del Charango.

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas que funciona hace más de 60 años y lleva la iniciativa en lo relacionado al Folklore peruano en la música, danza e investigación, tiene dentro de su programa cursos de charango y ensambles en los cuales el instrumento está presente. Durante más de 25 años el maestro John Gómez García quien durante años fue el director del Departamento de Música fue el encargado de la cátedra de charango en esta misma y en el Conservatorio Superior Manuel de Falla. Dentro de sus años de trabajo escribió en 1983 su *Método para charango*; sin embargo, por diversas razones no se publicó, y

se encuentra archivado aún en las oficinas de la editorial. Este método explica el mecanismo para ejecutar el instrumento desde la técnica para tocar guitarra, y aunque el método no llegó a la luz pública, el maestro tuvo una gran cantidad de estudiantes a lo largo de su vida; muchos de ellos conocen su contenido a través de la escuela viva del charango en Perú.

La escuela del charango está viva, no se encuentra solamente en los métodos que se han mencionado anteriormente, se encuentra también en los charanguistas provenientes de diferentes países y ciudades que cuentan desde su historia personal, cómo entienden y ejecutan el instrumento, quienes además plasman en sus producciones discográficas, conciertos, estudiantes y públicos, las diversas maneras en las que se interpreta el charango en Latinoamérica. Lo escrito en párrafos anteriores no tiene como objetivo desacreditar el método empírico de tradición oral, formador de grandes músicos surgidos de la práctica, del saber hacer, que dan cuenta de la trayectoria de un espíritu libre, con un bagaje completo en relación a las músicas tradicionales y con el deseo vivo por hacer sonar su instrumento; deseo que desde los libros y métodos no se alcanza a dimensionar ni a entender. Conuerdo con el investigador Eliécer Arenas Monsalve quien comenta que resulta importante pensar en los músicos empíricos desde lo que ha llamado Foucault, las *prácticas de sí*, prácticas en donde el objeto de estudio es uno mismo, y las reflexiones resultantes son el producto de un trabajo propio, *un laborioso trabajo de auto-artesanía* (Arenas, 2008).

La academia, por el contrario se nutre de estos músicos nacidos en el empirismo, para analizar, organizar y conservar el resultante de años de trasegar por los caminos de la música. Las producciones discográficas y conciertos de los diferentes iconos del charango aportan información fundamental a este documento. Es en éstos en donde se encuentran plasmados los recursos técnico-interpretativos del charango en su totalidad. Por último, vale la pena recordar que los métodos no hacen al músico y no producen música, como escribe Eliecer Arenas: *“Necesitamos una estrategia que recuerde que no hay método; que el dar cuenta del arte tiene*

que ver también con procesos inconscientes, con vivencias traídas a los objetos artísticos que así, quedan convertidos en pretextos, en ocasiones de simpatía existencial humana” (Arenas, 2008). Así se puede dejar en claro que los métodos para este documento son un soporte académico, pero el producto artístico resultante contiene elementos tomados de la práctica misma del charango, de la constante auto-reflexión y de la escuela viva de este instrumento.

1.1 LOS RECURSOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL CHARANGO.

Se ha comentado acerca de los diferentes métodos que resultan de la recopilación de saberes en torno al charango. Ahora resulta pertinente mencionar los diferentes recursos técnico-interpretativos que conforman la ejecución del mismo. Se entiende por *recursos técnico-interpretativos*, las posibilidades sonoras y expresivas que brinda un instrumento, así como el conjunto de procedimientos y habilidades que permiten la ejecución de dichas posibilidades sonoras y expresivas. Los procedimientos de ejecución instrumental, es decir la técnica, dependen tanto de las características de cada instrumento como del recurso sonoro que se desea emplear. A su vez, los recursos sonoros y expresivos adquieren sentido en el marco de un discurso musical; allí entran en diálogo la técnica y el conocimiento de dicho discurso musical, en la interpretación.⁶

El charango es un instrumento ritmo-armónico-melódico que se ocupa de acompañar y de hacer la melodía; incluso da la posibilidad de realizar los tres desempeños al tiempo. Un rastreo por los diferentes métodos, grabaciones y videos

⁶ Aunque no se encontraron referencias explícitas al concepto de recursos técnico-interpretativos, la definición aportada fue construida en conjunto con los asesores de esta investigación. Se tomaron como base las definiciones de técnica y recurso, encontradas en el Diccionario de la Real Academia Española. Allí se define recurso como “Medio de cualquier clase que, en caso de necesidad, sirve para conseguir lo que se pretende. [...] Conjunto de elementos disponibles para resolver una necesidad.” (En <http://lema.rae.es/drae/?val=recurso>. 12/03/14). De otro lado, la técnica es “Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. [...] Pericia o habilidad para usar esos procedimientos y recursos. Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo.” (En <http://lema.rae.es/drae/?val=t%C3%A9cnica>. 12/03/14).

de músicos representantes de la escuela del charango arrojan los siguientes recursos como materia prima en la configuración de un charanguista.

Tabla 2: Características y nombres de los recursos técnico-interpretativos del charango

NOMBRE DADO EN MÉTODOS	CARACTERÍSTICAS DEL RECURSO
Rasgueo con dedo índice (Golmand, 2009, pág. 71)	"Batir" la mano derecha sobre las cuerdas de manera equilibrada, veloz y clara.
Trémolo rasgueado (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 22) (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 69)	
Batido (Tarazona, 2009, pág. 53)	
Repique (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 70)	Es un redoble más corto; se encuentra de cuatro y cinco movimientos.
Trémolo (Golmand, 2009, pág. 71) (Cavour, 1968, pág. 17)	Se fusionan la melodía y la armonía a través de repiques. Recurso proveniente de Bolivia.
K'alampeado (Golmand, 2009, pág. 84) (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 74). (Cavour, El charango su vida, sus costumbres y desventuras, 2008, pág. 83)	
K'alampeo (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 33)	
Trino (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 5) (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 61)	Ejecución rápida de dos cuerdas en forma alternada. Prolonga la duración de las notas.
Trémolo (Vásquez, Carátula del CD-ROM: Serie música peruana - Volúmen I: Charango)	Se ejecuta tocando cuatro notas. La primera con el dedo pulgar y las otras tres restantes sobre la misma nota con los dedos anular, medio e índice.
Trémolo (Tomado de la guitarra)	
Trémolo (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 56) (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 9)	
Armónicos naturales y artificiales (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 67) (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 6)	Recurso que extrae, a partir de una nota fundamental, el armónico disponible.
Arpegios (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 45) (Navarro & Sullivan, 2009, pág. 22) (Golmand, 2009, pág. 63) (Tarazona, 2009, pág. 66)	Consisten en alternar el dedo pulgar con los dedos índice, medio o anular generando diferentes combinaciones y patrones rítmicos.
Arpeado (Cavour, El charango su vida, sus costumbres y desventuras, 2008, pág. 83)	
Chasquido (Golmand, 2009, pág. 72)	Recurso empleado en los acompañamientos. Se golpean las cuerdas con las uñas haciendo surgir algunos armónicos.
Aplatillado (Tomado del tiple)	
Apagado (Tarazona, 2009, pág. 52) (Duran & Pedrotti, 2009, pág. 23) (Bergonzi, 1968, pág. 8)	Se ejecuta tapando las cuerdas con la parte interna del dedo pulgar inmediatamente después de atacarlas.
Glissando	Deslizamiento entre una nota y otra. Pueden ser ascendentes, descendentes o combinados.
Tercer orden octavado (Título dado por Fabián Forero y la autora)	Recurso en el cual se toca con el pulgar solamente el Mi grave de la tercera cuerda para hacer octavas con la primera.
Arpeggiato (Navarro-Sullivan, AÑO: 2009. Pag: 14)	Se tocan rápidamente las cuerdas con pulgar, índice, medio y anular, de manera casi simultánea pero atacando dedo a dedo, consecutivamente, cada orden
Arpegiado (Bergonzi, 1968, pág. 8)	

En la anterior tabla se observan los nombres dados a los diferentes recursos que hacen parte de la técnica de ejecución del charango. Sin embargo, muchos de ellos

no coinciden en la definición, es decir, se usa el mismo nombre para referirse a dos o tres recursos diferentes. Por este motivo, a continuación se explicarán uno a uno los diferentes recursos técnico-interpretativos que intervienen en la interpretación del charango. Adicionalmente se añade a cada recurso un anexo en video donde se muestra claramente su ejecución y la sonoridad que brinda.

1.1.1 EL REDOBLE

Es un recurso técnico-interpretativo del charango que consiste en “batir” la mano derecha sobre las cuerdas de manera equilibrada, veloz y clara. Este movimiento es el más característico del charango. Proviene de la articulación de la muñeca usando como punto de referencia el dedo índice en la mayoría de los casos, aunque también se puede dar con el dedo medio. Es un recurso que requiere especial relajación de todo el brazo derecho para poder dar dinámicas y expresividad a la secuencia armónica que se esté ejecutando. Su escritura aparece en la mayoría de los referentes así:



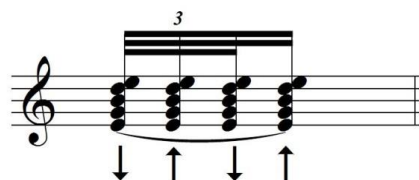
Ejemplo 1: Escritura del redoble

Es usado frecuentemente para prolongar el sonido de un acorde, hacer efectos y acompañar fragmentos melódicos. Su especial atractivo está en el cambio de dinámica indicado con *f*, *p* o reguladores. Vale la pena aclarar que aunque el sonido que genera en algunos casos es brusco, no es un movimiento que requiera de fuerza o de golpes hacia las cuerdas del charango; es un recurso muy sonoro que se debe trabajar para controlarse y sacar su mayor provecho. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°1).

1.1.2 REPIQUES

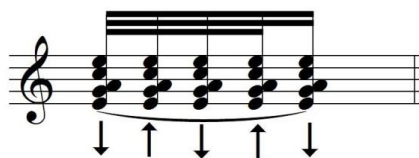
Este es un recurso técnico- interpretativo muy característico del charango. Se reconoce fácilmente porque define el desempeño rítmico del instrumento, y generalmente hace parte de sus bases de acompañamiento. Básicamente es un redoble más corto; se encuentra de cuatro y cinco movimientos, empezando hacia arriba o hacia abajo y finaliza dependiendo de la cantidad de movimientos y la dirección en la que empieza. Generalmente se aclara la dirección del primer ataque pero no donde finaliza. En algunos métodos (Por ejemplo el *método para charango multifacético*) se indica la dirección de cada movimiento del repique. En otros casos solo se indica el repique y la dirección del primer ataque.

El repique de 4 movimientos se escribe así: (Ejemplo en Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°2).



Ejemplo 2: Repique de 4 movimientos

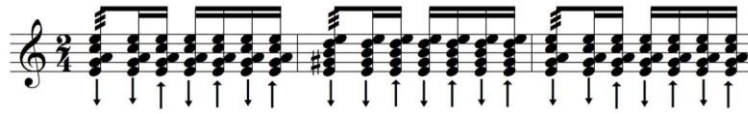
El repique de 5 movimientos se escribe así: (Ejemplo en Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°3).



Ejemplo 3: Repique de 5 movimientos

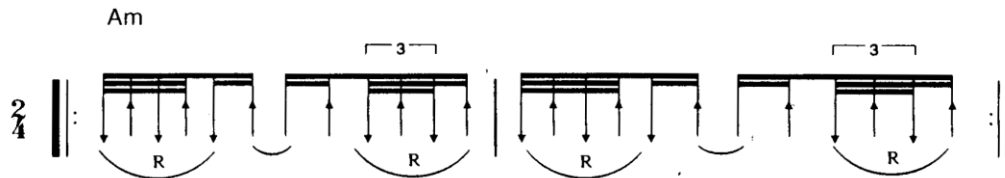
Este recurso técnico-interpretativo es usado en diferentes métricas, tempos variados y dinámicas contrastantes dependiendo de la destreza del intérprete. Su escritura se encuentra de las siguientes maneras:

Escritura 1:



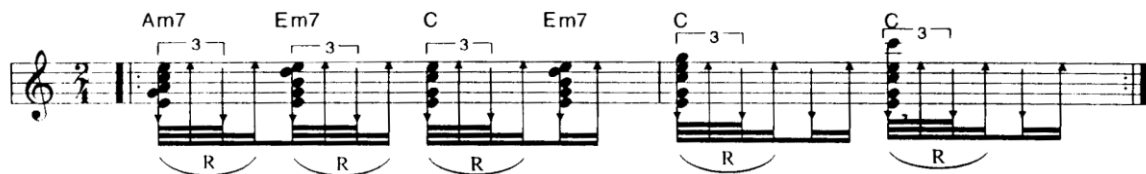
Ejemplo 4: Escritura 1 del repique

Escritura 2:



Ejemplo 5: Escritura 2 del repique. Tomado del Método para charango Duran – Pedrotti.

Escritura 3:



Ejemplo 6: Escritura 3 del repique. Fragmento del “Estudio para charango” de Mauro Núñez tomado del Método para charango Duran – Pedrotti.

Otras formas de escribir el repique resultan del ejercicio práctico y se encuentran referenciadas con la letra “R” sobre el cifrado del acorde. Entre otras que no serán referenciadas dentro del documento.

La escritura utilizada en los arreglos correspondientes a esta investigación será la 1. Por su claridad y facilidad de lectura se considera la más apropiada.

1.1.3 K´ALAMPEADO O K´ALAMPEO

Es un recurso técnico-interpretativo del charango tradicional nor-potosino surgido en las minas de plata y estaño, entre ellas el conocido “Cerro Rico” de Potosí. Es importante conocer un poco sobre el origen y desarrollo de este recurso técnico-interpretativo, puesto que tiene características únicas dignas de ser analizadas dentro del presente trabajo. Primero, el vocablo *K´alampeado* es una palabra usada por quechua hablantes, razón por la cual lleva apóstrofe; con respecto a la

derivación etimológica de la palabra, existen dos teorías: una entiende su origen como un resultado onomatopéyico de “*k’alam*” relativo al golpe sobre las cuerdas. La otra, plantea una derivación de “*lakampear*” que en quechua significa pegar: dar un golpe.⁷

El charanguista e investigador chileno Italo Pedrotti, en colaboración con Horacio Durán, es autor del *Método para charango* del cual se habló en páginas anteriores. Además de dicho método, Pedrotti ha desarrollado en los últimos años un cuidadoso estudio acerca del charango k’alampeador, titulado *El charango k’alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano*. Allí explora lo que se llama charango k’alampeador, un estilo de interpretación del charango muy característico de la zona de Potosí. Pedrotti ha entrevistado a los principales *cultores* del charango k’alampeador: Bonny Alberto Terán, Jorge Oporto y Alberto Arteaga; Pedrotti menciona lo siguiente:

Cada uno de estos músicos, en su juventud, ha sido parte de la cultura minera de esta zona (Norte de Potosí y Cochabamba) en mayor o menor grado y conocieron a mineros que tocaban charango k’alampeador. Otro aspecto importante a considerar es que los tres entrevistados distinguen un vínculo entre su estilo y el del campesino, un vínculo cercano ya que reconocen que se trata del mismo instrumento, pero diferenciado por las afinaciones, los usos y la técnica de ejecución. (Pedrotti, 2012)

Estas declaraciones dejan en claro que el k’alampeado posee características únicas que se diferencian completamente de otros recursos para tocar charango y que cada charanguista-minero ha cultivado en torno a su lugar de empleo y a su condición social.

El k’alampeado esta intrínsecamente relacionado con el huayno o huayño nortepotosino, su condición rítmica, melódica y sus acentuaciones hacen de este género musical el complemento ideal para el k’alampeado. Con respecto a la ejecución del recurso Pedrotti añade:

⁷ Información sumistrada por Italo Pedrotti a través de comunicación electrónica el 08 de octubre de 2013.

Lo que el charanguista persigue, al k'alampear con su charango, es reproducir la melodía de la canción que se está cantando, pero sin pulsar o "puntear" las cuerdas individualmente sino que rasgueando todas las cuerdas. Por esta razón es que se habla de "rasgueo melódico" cuando se quiere explicar en qué consiste la técnica del k'alampeo. Rasguear una melodía pareciera ser cosa sencilla sin embargo se trata de una elaboradísima combinación de posiciones de la mano izquierda y movimientos hacia arriba y debajo de la mano derecha que rasguean fundamentalmente con el dedo índice y apaga los sonidos con la base del pulgar [...] No se trata sencillamente de rasguear esas posiciones, sino que se trata de hacer resaltar la melodía (dentro de los acordes que se van formando), para lo cual es necesario que el rasgueo de la mano vaya dándole importancia a algunas cuerdas más que a otras. (Pedrotti, 2012)

Está entendido entonces, que este recurso requiere de un amplio dominio del diapasón del instrumento para encontrar la posición adecuada en donde la melodía se resalte. Además se necesita de una precisión muy estudiada para que la melodía no se fragmente con los cambios de acordes. También vale la pena añadir, que en muchos casos es necesario que algún dedo de la mano izquierda enmudezca alguna cuerda, o que en la combinación de rasgueos y redobles se omita el sonido de una cuerda, generalmente la quinta o la primera, cuando el charango esta afinado en La menor.

Este recurso técnico-interpretativo se aplica generalmente en charangos pequeños de cinco órdenes con cuerdas metálicas conocidos como walaycho o charangos k'alampeadores. Aclarando, el charango como se ha mencionado anteriormente, posee diversas afinaciones que dependen del tamaño del instrumento; para ejecutar el k'alampeado, los k'alampeadores utilizan diferentes afinaciones: el temple diablo, el temple natural, el kimsa temple y el temple falso, entre otros, sin embargo pareciera ser que el temple diablo es el más utilizado. En el temple diablo, el segundo par de cuerdas corresponden a la nota más aguda y el cuarto par son la cuerda más baja: la anterior información da cuenta de que la melodía debe ir entonces en el segundo orden por ser el más agudo.

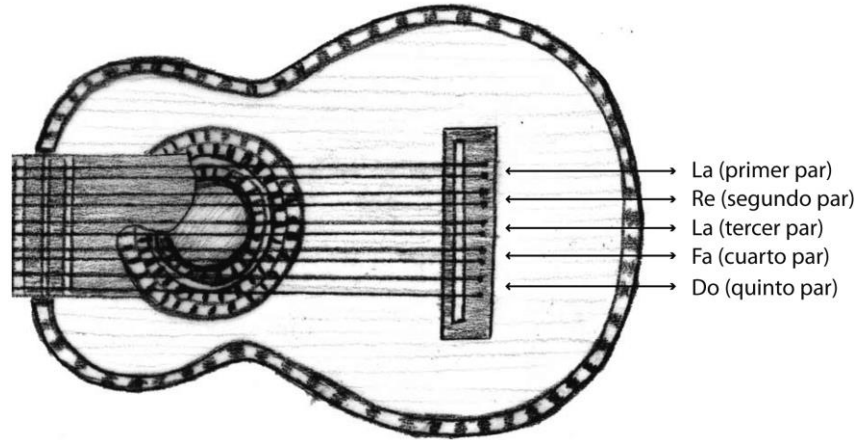


Ilustración 1: El temple diablo en las cuerdas del charango. Ilustración de la investigación *El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano* de Italo Pedrotti

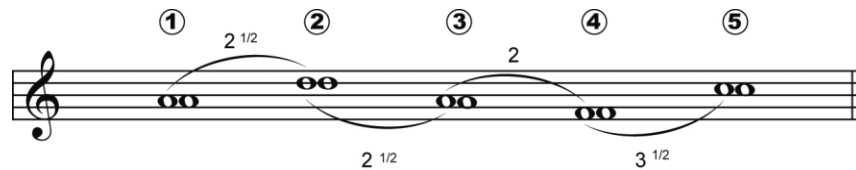


Ilustración 2: El temple diablo en el pentagrama. Tomado del “El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano” de Italo Pedrotti

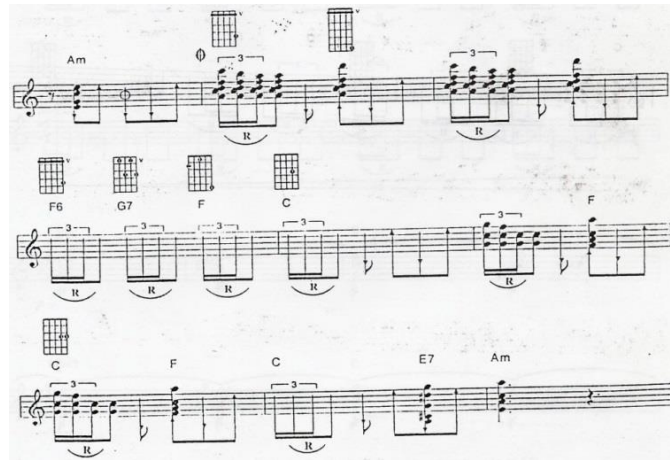
En la actualidad el k'alampeado se ponen en práctica en el charango-tipo con un resultado exitoso. Este recurso técnico-interpretativo en el charango-tipo requiere básicamente que la melodía se encuentre sobre la primera o la cuarta cuerda, debido a la afinación del instrumento y a la disposición de los acordes resultantes para su ejecución. Su escritura tiene diferentes propuestas entre las que están:

Escritura 1:



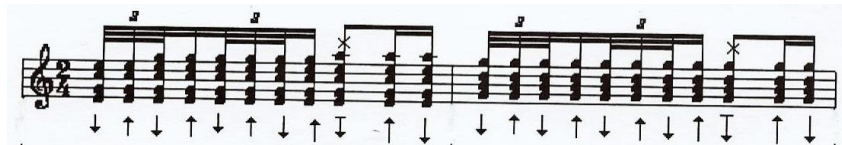
Ejemplo 7: Escritura N°1 del K'alampeado. Tomado de la transcripción de “Paisaje en Huayno” realizada por Tatiana Naranjo en 2005.

Escritura N°2:



Ejemplo 8: Escritura N°2 del K'alampeado. Tomado de la Partitura "Manzanitas" que aparece en el Método de charango Duran – Pedrotti.

Escritura N°3:



Ejemplo 9: Escritura N°3 del K'alampeado. Tomado del Método para charango de Rolando Goldman

Escritura 4:



Ejemplo 10: Escritura N°4 del K'alampeado. Tomado del Estudio 22 para charango de Federico Tarazona.

Escritura 5:



Ejemplo 11: Escritura N°5 del K'alampeado. Italo Pedrotti

Los ejemplos de escritura 1 al 4 del k'alampeado corresponden al tipo de notación prescriptiva, desarrollada para la interpretación y el acceso a la lectura musical. El ejemplo 5, hace parte del tipo de notación descriptiva que es una herramienta fundamental para toda investigación etnomusicológica. Diana Fernández menciona al respecto: *“para representar plenamente una música no basta con tener su figuración gráfica o su transcripción -por más detallada que ésta sea- sino que esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición”* (Fernández, 2007)⁸. La notación descriptiva se realiza para dar cuenta con más detalles el cómo suena una determinada pieza musical, y ser entendida por todo tipo de lector aún sin ser músico. Por ende, el ejemplo de escritura 5 es importante para entender cómo funciona el k'alampeado pero no es operativo para el intérprete.

Para este trabajo se emplearán dos tipos de escritura: la número 2 se trabajará cuando los fragmentos melódicos estén acompañados de acordes convencionales en la ejecución del charango. La escritura número 4 se empleará en lugares donde las posiciones sean poco convencionales y la melodía se componga con numerosos cambios de posición. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pistas N° 4 y 5).

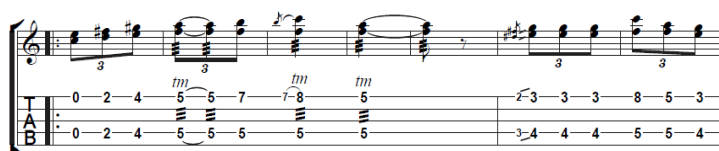
1.1.4 TRINO A DOBLE CUERDA

Es un recurso melódico proveniente de los andes peruanos, que se caracteriza por la ejecución rápida de dos cuerdas en forma alternada que ayuda a prolongar la duración de las notas. Involucra intervalos de tercera y sexta, aunque también son utilizados de quinta y cuarta para facilitar la ejecución.

⁸En este sentido, Fernández (2007) sigue los planteamientos de Charles Seeger quien fue el primero en hablar al respecto de estas notaciones y consolidándolas. Para Seeger, la melodía no es un ente independiente sino que funciona junto al acompañamiento; son una sola cosa. La escritura no puede omitir la simbiosis dada por el conjunto sonoro que se forma entre todos los instrumentos que acompañan y la melodía. Además, el sistema musical occidental se queda corto en la descripción detallada de algunos fenómenos musicales, haciendo necesario recurrir a otro tipo de elementos que aclaren el contenido musical y se obtenga una información detallada del evento sonoro.

Está compuesto por cinco movimientos que empiezan y terminan en la cuerda grave; sin embargo, en ocasiones podría terminar en la cuerda aguda. El uso del dedo pulgar en este recurso es de vital importancia puesto que es el que pulsa la cuerda grave (generalmente cuarta cuerda). Con índice y medio⁹ se pulsa la cuerda aguda (generalmente la primera cuerda), todos estos movimientos a gran velocidad para no interferir en el ritmo propio de la melodía. Su escritura aparece referenciada de dos formas:

Escritura 1:



Ejemplo 12: Escritura 1 del trino a doble cuerda. Tomado de la transcripción de “Cerquita del corazón” que aparece en el CD-ROM “Serie música peruana – Volumen I: Charango”

Escritura 2:



Ejemplo 13: Escritura 2 del trino a doble cuerda.

Debido a que la escritura número 1 ya ha sido empleada en los redobles, repiques y k´alampeados, la escritura que se encontrará aquí consignada será la numero 2, ya que brinda una diferencia marcada con otros recursos. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°6).

1.1.5 TRÉMOLO

Es un recurso técnico-interpretativo tomado de la guitarra clásica; se ejecuta haciendo cuatro notas, la primera con el dedo pulgar y las otras tres restantes sobre

⁹ En Perú, este recurso técnico interpretativo se realiza solo los dedos pulgar y medio. En la escuela Peruana los charanguistas logran gran velocidad entre los dos dedos. En este trabajo y en busca de facilitar su ejecución se propone intercalar dedos índice y medio.

la misma nota con los dedos anular, medio e índice. En el charango, generalmente se usa para adornar un fragmento melódico adjudicado al dedo pulgar. Si bien, esta técnica es conocida en los instrumentos de plectro y de cuerda frotada como: la reiteración ágil de la misma nota a través de ataques repetidos que subdividen en partes iguales la duración del sonido. En el charango, su aplicación es para adornar una nota con otra nota del acorde. Esto requiere entonces que la nota del dedo pulgar tenga mayor volumen para que la línea melódica se conserve sin alteraciones. En los instrumentos de plectro y de cuerda frotada se representa así:



Ejemplo 14: Trémolo en instrumentos de plectro y cuerdas frotadas.

En instrumentos como la guitarra y el charango se escribe de la siguiente manera:

Fragmento de "Sipassy" (R. Márquez)

Ejemplo 15: Trémolo en el charango. Tomado de la transcripción de "Sipassy" que aparece en el Método Duran-Pedrotti

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°7).

1.1.6 ARMÓNICOS

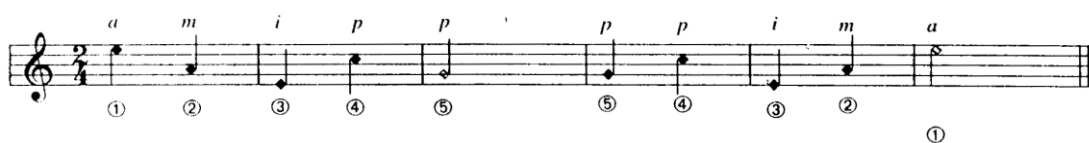
Con respecto a este recurso técnico-interpretativo existen muchos estudios; Samuel Adler expone lo siguiente al respecto:

Cada sonido en cualquier cuerpo sonoro, sea una cuerda o una columna de aire que oscila, es una combinación del sonido que produce la cuerda, llamada fundamental o primer armónico (o primer parcial), y algunos armónicos (segundo parcial y superiores). Estas notas normalmente se oyen como un solo sonido o uno compuesto. Los armónicos dan un color individual o timbre a la fundamental, y los instrumentos de cuerda pueden aislarse tocando la cuerda ligeramente en los nodos, en lugar de pisando la cuerda firmemente contra el diapasón. (Adler, 2006).

En el charango, estos armónicos se pueden resaltar, es decir, se pueden hacer sonar más que la nota fundamental obteniendo sonidos más agudos y con un timbre especial. Dentro de los armónicos se pueden distinguir dos tipos: los armónicos naturales y artificiales.

1.1.6.1 Armónicos naturales

Son los que resultan cuando la nota al aire de la cuerda (nota fundamental) se divide en partes iguales: medios, tercios, cuartos, octavos etc., Se obtienen sin pisar las cuerdas en el diapasón. Colocando un dedo de la mano izquierda sobre el traste XII, VII o V, de tal manera que la yema del dedo roce la cuerda suavemente, mientras se pulsa la cuerda con los dedos de la mano derecha; instantáneamente se retira el dedo de la mano izquierda y el sonido resultante es un armónico natural. La notación para este recurso con las cuerdas al aire en el charango se tomará del método Durán-Pedrotti en donde figura así:



Ejemplo 16: Escritura de los armónicos naturales. Tomado del Método Duran-Pedrotti.

1.1.6.2 Armónicos artificiales

Son los que resultan cuando la nota fundamental varía con respecto de la afinación que la cuerda da al aire. Se obtienen pisando algún traste del diapasón, y pulsando la cuerda doce trastes a partir de la nota pisada; haciendo posible tener un armónico desde cualquier nota. Sin embargo, la mano derecha debe realizar dos movimientos especiales que consisten en: Rozar suavemente la cuerda con el dedo índice; mientras el dedo anular la pulsa, para después levantar la posición y dejar salir el armónico. Este recurso, ubica a la mano derecha en un ángulo poco convencional que requiere preparación previa a su ejecución. La notación para las cuerdas pisadas se tomará del método Duran-Pedrotti donde se encuentra de la siguiente manera:



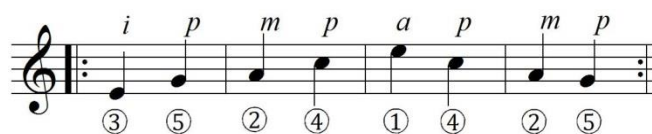
Ejemplo 17: Armónicos artificiales. Tomado de "Atipanakuy" Transcripción de Ricardo García.

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°8).

1.1.7 ARPEGIOS

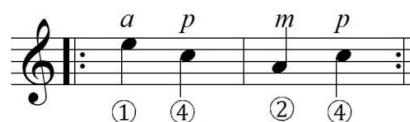
Son un recurso usado en un gran número de instrumentos, especialmente de cuerda. En el caso del charango, junto a los repiques y redobles, es uno de los recursos característicos del instrumento. Debido a la afinación del charango, se pueden ejecutar a gran velocidad y en combinaciones que en otros instrumentos resulta muy difícil. Consisten a alternar el pulgar con los dedos índice, medio o anular generando diferentes combinaciones y patrones rítmicos. Los arpeggios pueden ejecutarse con o sin acordes, y son muy usados dentro de los acompañamientos realizados en el instrumento. Estos son los arpeggios más usados en el charango:

Arpeggio N°1:



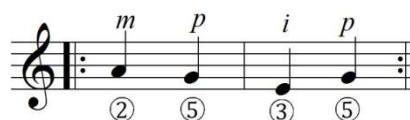
Ejemplo 18: Arpeggio N°1

Arpeggio N°2:



Ejemplo 19: Arpeggio N°2

Arpeggio N°3:

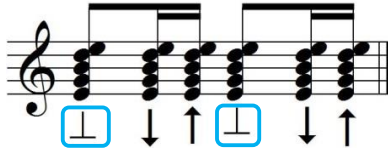


Ejemplo 20: Arpeggio N°3

Vale la pena aclarar que los arpeggios no siempre se encontrarán con el número de la cuerda que se debe tocar, solo será referenciada en casos donde la posición lo requiera, al principio de una combinación o cuando la digitación tenga que ser indicada para efectos de lectura, fraseo y digitación. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°9).

1.1.8 CHASQUIDO O APLATILLADO

Es un recurso utilizado en la configuración del acompañamiento; es un “golpe” de las uñas contra las primeras cuerdas del charango para destacar los armónicos sin que dejen de sonar las cuerdas. Para realizar este recurso es necesario tener las uñas largas y extender los dedos en dirección a las cuerdas. Es un recurso característico en otros instrumentos de cuerda como: la guitarra, el tiple, la vihuela, entre otros. Su escritura se encuentra así:



Ejemplo 21: Escritura del chasquido o aplatillado.

La escritura que se empleará en este trabajo es la consignada en el ejemplo 21, por tener una acogida mayor en el medio de la música andina colombiana, puesto que es usada en la interpretación del tiple colombiano, se entiende bien el recurso y su ejecución. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°10).

1.1.9 APAGADO

Es un recurso técnico-interpretativo que hace parte de los acompañamientos realizados en el charango; al igual que el chasquido es usado también en muchos instrumentos de cuerda. El apagado se ejecuta bloqueando la vibración de las cuerdas con la parte interna de la base del dedo pulgar, inmediatamente después de atacarlas, como se muestra en la siguiente ilustración:

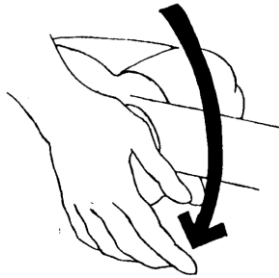


Ilustración 3: Apagado. Tomado del método Duran Pedrotti.

Su escritura se encuentra de muchas maneras entre las que se puede citar:

Escritura 1:



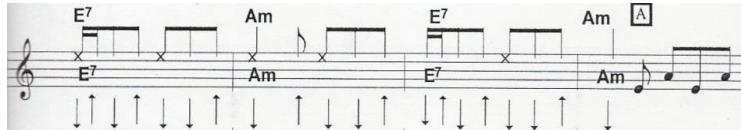
Ejemplo 22: Escritura N°1 del apagado. Tomado del Método “La escuela moderna del charango” de Federico Tarazona. Ejercicio 53.

Escritura 2:



Ejemplo 23: Escritura N°2 del apagado. Tomado del Método para Charango Durán-Pedrotti. Ejercicio 19

Escritura 3:



Ejemplo 24: Escritura N°3 del apagado. Tomado de “Los secretos del charango” de Navarro-Sullivan. Ejercicio 28: Chacarera “la nadita”.

La escritura escogida para el apagado es la numero 3 puesto que representa en varios instrumentos de cuerda un efecto percutado, propio para denominar el recurso técnico-interpretativo. (Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°11).

1.1.10 TERCER ORDEN OCTAVADO

Este es un recurso que se encuentra en el común denominador de los charanguistas peruanos. Sin embargo, no aparece registrado en algún método o en alguna partitura con una escritura específica. Para su ejecución es necesario aclarar que la afinación del tercer orden del charango es Mi: en una cuerda se escucha un Mi 4 y en la siguiente un Mi 5; es decir, suenan con diferencia de una octava. La afinación de las dos cuerdas del tercer orden, es invertida respecto de la secuencia grave-agudo utilizada en la mayoría de los instrumentos de cuerda. Por lo tanto si la tercera cuerda se pulsa con el dedo pulgar suena la cuerda aguda, y si se pulsa con índice o medio suena la cuerda grave. El objetivo de este recurso, es tocar con índice y medio el primer orden, y en el tercero, tocar únicamente la cuerda grave con el dedo pulgar para lograr la sonoridad de octavas.

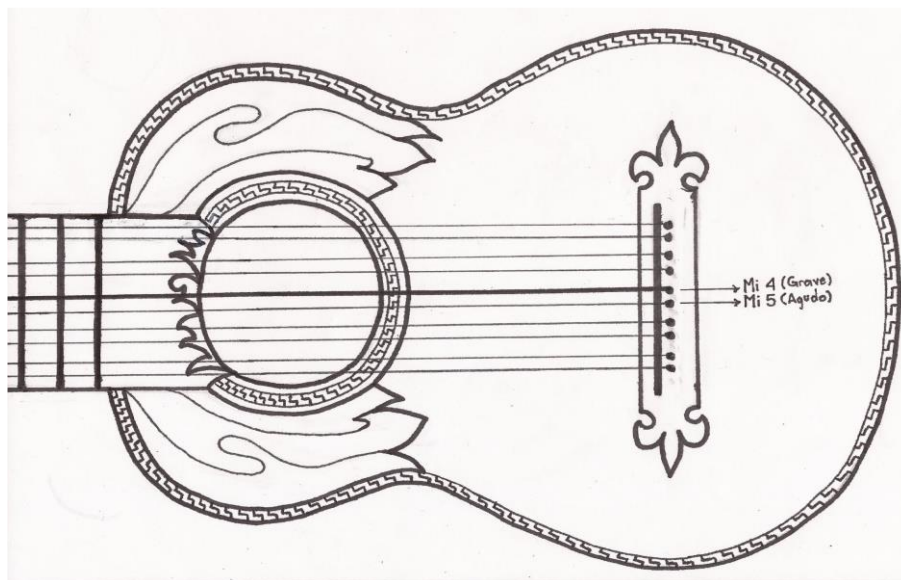
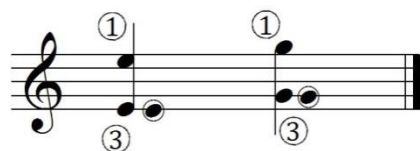


Ilustración 4: Afinación del tercer orden del charango. Ilustración realizada por la autora de charango construido por Vicente Larraín.

La escritura para el tercer orden octavado no existe. Sin embargo, con el fin de que todos los recursos tengan plasmada una notación, se propone la siguiente escritura para este recurso:



Ejemplo 25: Tercer orden octavado. Propuesta conjunta de Fabián Forero y la autora.

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°12).

1.1.11 GLISSANDO

Este recurso técnico-interpretativo de la escuela del charango peruano se ejecuta tocando octavas entre el primer y tercer orden generalmente, aunque se pueden encontrar también en otros intervalos. En la escuela peruana de charango se unen el recurso *Tercer orden octavado* y el *glissando* dentro de la interpretación propia

de los géneros¹⁰. Para ejecutarse se arrastran los dedos haciendo sonar el “deslizamiento” entre una nota y otra. Pueden ser ascendentes, descendentes o combinados. Su notación aparece así:



Ejemplo 26: Ejemplo de glissando N°1. Tomado de canción navideña tradicional peruana.



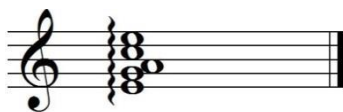
Ejemplo 27: Ejemplo de glissando N°2. Tomado de canción navideña tradicional peruana.

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°13).

1.1.12 ARPEGGIATTO

Es un recurso técnico-interpretativo muy usual en el charango; en este se tocan rápidamente las cuerdas con pulgar, índice, medio y anular, de manera casi simultánea pero atacando dedo a dedo, consecutivamente, cada orden. Pueden intervenir tres notas o más. Cuando se ejecuta este recurso, el tiempo se siente ligeramente desfasado; no se debe confundir con el arpeggio, ya que el arpeggio está conformado por varios tiempos, mientras el arpeggiatto, es el desglosamiento de las notas de un acorde en un solo tiempo. Se grafica con una culebrita y es usada en la ejecución de acordes.

¹⁰Para escuchar cómo se fusionan los dos recursos, escuchar Anexos 1: CD de ejemplos musicales pista N° 1 de “*Atipanakuy*” Danza de Ayacucho recopilada por Raúl García Zarate y grabada por la agrupación peruana “Los Cholos” en el CD-ROM Serie Música Peruana Volumen 1: El charango.



Ejemplo 28: Escritura del arpegiatto.

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°14).

1.1.13 EFECTO DE DOS CHARANGOS

Este recurso proviene del charanguista Boliviano Ernesto Cavour, más que un recurso es la sumatoria de otros recursos para producir el efecto de “dos charangos”. Consiste en halar las cuerdas al aire con la mano izquierda a manera de *pizzicato* conformando una melodía, mientras, con la mano derecha se ejecuta el ritmo, de manera simultánea. El ritmo de la mano derecha puede ser ejecutado con las cuerdas o se puede hacer algún tipo de percusión en la tapa del instrumento para simular el golpe del bombo. Es usado en huaynos puesto que el ritmo se presta para hacer la melodía y acompañarse usando este efecto. Además, solo se puede en ejecutar en pocas tonalidades, La menor y Do mayor son las preferidas puesto que la posición de los acordes resulta favorable para ejecutar el *pizzicato* al tiempo. No se ha encontrado ninguna notación para este recurso por lo cual se propone la siguiente:



Ejemplo 29: Escritura del efecto Dos Charango. Propuesta de la autora.

(Ver Anexos 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos Pista N°15).

1.1.14 TABLA DE CONVENCIONES

Finalmente, para terminar con la exposición de cada uno de los recursos que corresponden al charango, se recogen las diferentes grafías que se presentaron en

este capítulo para conformar la siguiente tabla de convenciones en donde quedarán consignados los gráficos que representarán a cada recurso. De tal modo que quien desee conocer la grafía propia de cada recurso técnico-interpretativo pueda encontrar fácilmente su escritura consignada aquí:

Tabla 3: Convenciones de los recursos técnico-interpretativos del charango.

TABLA DE CONVENCIONES	
Redoble	
Repique	
K'alampeado o K'alampeo	
Trino a doble cuerda	
Trémolo	
Armónicos (Naturales y Artificiales)	
Arpeggios	
Chasquido o aplatillado	
Apagado	
Glissando	
Tercer orden octavado	
Arpeggiatto	
Efecto dos charangos	
Rasgueo hacia abajo	
Rasgueo hacia arriba	

2 CINCO ARREGLOS DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA CHARANGO.

“En última palabra una obra de arte es un gran misterio. Al fin y al cabo toda una interpretación verbal es inadecuada. El cuadro o la escultura, la poesía o la música, la arquitectura o el mueble, deben decir la última palabra; y toda explicación por mucho que pueda ayudar a comprender, se desvanece. Al final nos quedamos cara a cara con la obra y nuestros sentimientos.” (Mayers, 1997)

Este capítulo da cuenta de la respectiva aplicación de las definiciones y los diferentes análisis de cada uno de los recursos técnico-interpretativos del charango, presentados en el capítulo anterior. Es tiempo de recoger esta información y conectarla con los cinco arreglos de música andina colombiana pensados especialmente para charango: sus características, recursos y roles instrumentales. Sé de ante mano, que por más que se expliquen sus sonoridades, tímbricas, recursos y demás, de lo único que podrá emanar el arte, es de la interpretación misma que cada charanguista, que se acerque a estos arreglos, dará a las obras.

2.1 BAMBUCO DE LA SUITE N°2 PARA GUITARRA DE GENTIL MONTAÑA (1942 – 2011).

La primera obra que hace parte de la selección de arreglos de música andina para charango es el bambuco de la *Suite N°2* para guitarra de Gentil Montaña (1942 – 2011), compuesta por cuatro aires típicos colombianos; tres de la región andina colombiana y el último proveniente de la costa atlántica. Sus movimientos son:

1. El Margariteño (Pasillo)
2. Guabina viajera (Guabina)
3. Bambuco (Bambuco)
4. Porro (Porro)

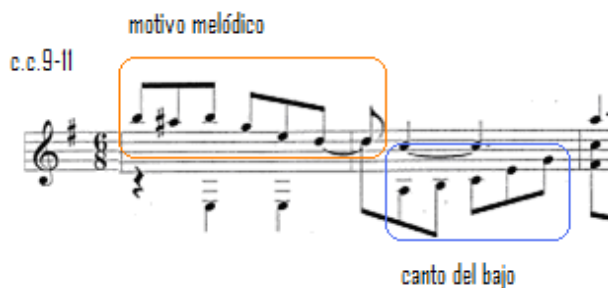
El bambuco se encuentra en Em, tonalidad que funciona muy bien en el charango debido a su afinación, y está compuesto por tres partes que se denominarán con

las letras A, B y C. (Para escuchar la obra original dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°2). Cada parte está conformada por 16 compases y al final una coda con 2 compases. Las frase se encuentra cada 8 compases y el arreglo está planeado para respetar cada sección como la escribió el compositor. Carlos Andrés García en su tesis de grado comenta: “es muy importante hacer una profunda reflexión en cuanto al tema de acompañamiento y melodía, ya que entre estos dos aspectos se lleva a cabo un proceso de “pregunta respuesta” que es necesario hacer notar y resaltar de alguna manera” (García, 2007). De lo anterior se puede inferir que los motivos melódicos están compuestos por una parte eminentemente melódica y una respuesta inmediata con el componente armónico como se muestra en la siguiente gráfica:



Ejemplo 30: Motivo melódico y respuesta armónica presente en el Bambuco de la Suite N° 2 de Gentil Montaña. Tomado de la Tesis de Grado de Carlos Andrés García sobre interpretación de la suite.

El componente armónico que emplea el maestro Montaña como respuesta no solo se encuentra en forma de acordes, puede notarse también cómo se usan contra - cantos del bajo. De la siguiente forma:



Ejemplo 31: Motivo melódico y respuesta con canto en el bajo presente en el Bambuco de la Suite N° 2 de Gentil Montaña. Tomado de la Tesis de Grado de Carlos Andrés García sobre interpretación de la suite.

Para facilitar la explicación del arreglo de esta obra utilizaremos el siguiente cuadro para denominar cada parte y ubicarlos en la partitura correspondiente:

Tabla 4: Forma correspondiente al Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña.

Parte A (1 – 16)	Parte B (17 - 33)	Parte C (34 – 50)	Coda (52 – 53)
-------------------------	--------------------------	--------------------------	-----------------------

Una de las características que más llamó mi atención para trabajar en esta obra es la parte B, que evocó en mi memoria un fragmento de “*Paisajes de Chijini*” del maestro Ernesto Cavour. En dicha obra se produce el efecto dos charangos, prácticamente único en la interpretación del instrumento. Al escuchar el bambuco del maestro Montaña me surgió la inquietud de explorar este recurso dentro de la parte B de la obra, aprovechando las notas repetidas de larga duración, con las que se compone gran parte de la melodía de la sección, como se muestra a continuación:



Ejemplo 32: Parte B del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado de la partitura original para guitarra

Como se observa en el fragmento de la parte B tomado de la partitura original para guitarra, la melodía está compuesta por notas largas y se ejecuta junto al acompañamiento rítmico típico en la interpretación del bambuco: Acorde, Bajo, Acorde, Bajo, Acorde. Al transferir este fragmento al charango la melodía se encuentra ubicada en el primer orden del charango, dejando libre los otros 4 órdenes para ejecutar el acompañamiento. Tomando como base el efecto de dos charangos, se toca la melodía mientras con el dedo pulgar se toca el acompañamiento con los acordes correspondientes; la resultante gráfica es:

Ejemplo 33: Parte B del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado del arreglo realizado por la autora.

Comparando los dos ejemplos anteriores se evidencia claramente la pertinencia que tiene trabajar en el charango esta obra puesto que en ella se pueden explotar una gran cantidad de recursos técnico-interpretativos. Además por ser una obra elaborada para un instrumento solo, brinda la oportunidad de resolver idiomáticamente cada dificultad que se va presentando en el proceso de creación.

Al abordar la parte A de la obra, el problema más recurrente es el manejo de las inversiones de los acordes puesto que es casi imposible mantenerlas como aparecen en la guitarra. Teniendo como premisa principal la facilidad en la ejecución, escojo diferentes inversiones para cada acorde y realizo algunos cambios en los “bajos” para completar el acorde. Como se mencionó anteriormente, los 8 primeros compases corresponden a la primera frase (pregunta), en la segunda frase (respuesta) algunos compases de la primera se repiten haciendo posible reiterar las decisiones tomadas en la frase anterior.

The image shows a musical score for Charango, Example 34, consisting of four staves of music. The first staff (measures 1-4) shows a melodic line with fingerings 1, 4, 2, 4 and a bass line with chords and triplets. The second staff (measures 5-7) continues the melody with fingerings 2, 5, 3 and includes a triplet in the bass line. The third staff (measures 10-12) features a long note in the melody and a bass line with fingerings 4, 2, 5, 2, 5, 4, 1. The fourth staff (measures 15-16) shows a melodic line with fingerings 1, 5 and a bass line with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'loco'.

Ejemplo 34: Parte A del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. 8 primeros compases. Tomado del arreglo realizado por la autora.

Detallando un poco mejor el proceso realizado en la parte A se puede añadir lo siguiente: en el compás 3 tengo la posibilidad de hacer el acorde de D7 completo en primer tiempo aunque en la partitura de guitarra esta D mayor pero en el charango resulta más fácil usarlo con séptima para lograr ligar la melodía y obtener de esta posición casi toda la secuencia melódica que se encuentra en el compás. En los compases 6 y 7 se aplica el recurso Tercer orden Octavado para resaltar la melodía y aprovechar el glissando que propone el compositor. En el compás 8 se reemplazan los bajos propuestos en la guitarra por un redoble con el acorde de B7 respetando la melodía y las características propias del charango.

En el compás 10 la melodía es una nota larga y aprovecho para usar un arpeggio ascendente a manera de contrapunto puesto que el acorde está contemplado dentro de la lógica de arpeggios típicos del charango; de igual forma se resuelve el compás 12 donde se presenta la misma situación. En el compás 13 se presenta un problema: aparece un Re# en el registro grave y el registro del charango no alcanza esta nota. Para dar solución decidí subir una octava el Re# y mantener el acorde

que conforma la melodía. De esta manera la parte A queda resuelta y se comprueba la viabilidad en la ejecución.

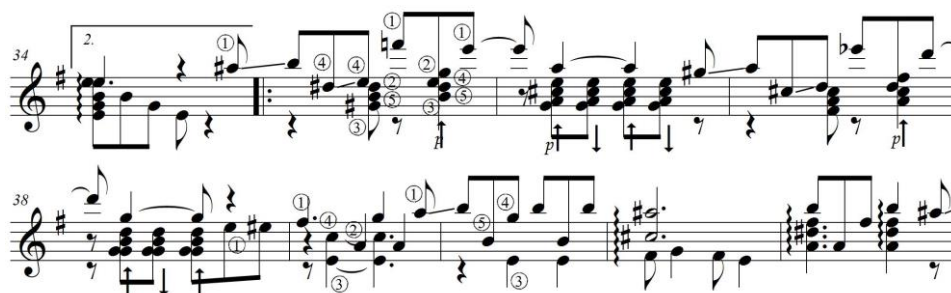
Un punto importante en la reflexión del proceso de escritura llevado a cabo hasta esta parte, es la necesidad de especificar la cuerda en la que se debe pulsar cada nota, pues dadas las múltiples posiciones que ofrece el charango por su afinación, pueden confundirse haciendo confusa su ejecución.

El trabajo realizado con la parte C, requiere una explicación especial. En la guitarra puede notarse cómo la construcción melódica cambia, pues ésta es llevada hasta notas agudas para el instrumento. Vale la pena resaltar que la guitarra se escribe en una altura pero el sonido resultante se ubica una octava debajo del que está escrito. En el charango, a diferencia de la guitarra la nota escrita es la misma nota resultante, por ende todo el arreglo sonará una octava arriba de lo que aparece escrito en la guitarra.

The image displays three systems of musical notation for guitar, likely in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system starts at measure 33 and includes first and second endings. It features a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings such as *rall.*, *triste*, and *a tempo*. The second system begins at measure 37 and includes a *CIII* marking. The third system starts at measure 41 and also includes a *a tempo* marking. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps and naturals).

Ejemplo 35: Parte C del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. Tomado de la versión original para guitarra.

En el ejemplo 34 se evidencia cómo la melodía empieza en notas agudas y desciende para luego volver a subir. Esta sección resulta complicada hasta para los intérpretes más diestros de la guitarra, y al empezar a trabajar en ella, entiendo el motivo. Como mencioné anteriormente, el registro de la melodía se vuelve agudo pero al contrario, el acompañamiento tiene notas graves por lo cual es necesario ejecutar posiciones complejas, con extensiones y cambios de acorde a gran velocidad. La solución a este problema no es fácil, sin embargo, resultó efectivo digitar en el charango la totalidad de la melodía para luego incluir los acordes correspondientes. Me valgo en esta ocasión de las cejillas y de los glissandos para obtener la versión más adecuada y cómoda de esta parte. La resultante es:



Ejemplo 36: Parte C del Bambuco de la Suite N°2 de Gentil Montaña. Tomado del arreglo realizado por la autora.

Después de terminar este arreglo, el camino es largo aún y la meta sigue estando lejos pero me sirvió para convencerme de que sí se puede! El paso siguiente dentro de este trabajo es realizar la grabación del mismo. (Para escuchar la grabación dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°3)

2.2 BODAS DE ORO, PASILLO DE ÁLVARO ROMERO SÁNCHEZ (1909 – 1999).

El siguiente arreglo, que hace parte de este trabajo, es el pasillo Bodas de Oro del compositor y guitarrista caleño, Álvaro Romero Sánchez (1909 – 1999), a su vez, director de uno de los tríos más importantes de la música andina colombiana, el “*Trio Morales Pino*”. Fue integrante también del “*Trio tres generaciones*”. Muchas de

las obras insignias de estos tríos instrumentales hacen parte del conjunto de composiciones del maestro Romero (Marulanda & Romero Sanchez, 1993). Entre ellas, Bodas de oro, que fue la obra escogida para hacer parte de los seis arreglos para charango. (Para escuchar la obra original dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°4).

El formato escogido para llevar a cabo el arreglo es dueto charango – guitarra. Desde este formato se analizarán cada una de las decisiones tomadas en la creación del arreglo. Bodas de Oro tiene como centro tonal Em, tonalidad que funciona muy bien en el charango debido a su afinación; además conviene en el empleo de los bajos de la guitarra por ser Mi la cuerda más grave. Está compuesto por tres partes que se denominarán con las letras A, B y C, antecedidas por una Introducción *ad libitum* de 8 compases. Las partes A y B están conformadas por 16 compases cada una, mientras la parte C, se compone de 32 compases; además, esta parte tiene Eb mayor como centro tonal. La modulación encontrada en la parte C guarda una relación de subdominante (sexto grado descendido) con el final de la parte A, en G mayor.

Para facilitar la explicación del arreglo utilizaremos el siguiente cuadro: se denomina cada parte y se ubica respecto de los compases correspondientes al arreglo para charango y guitarra:

Tabla 5: Forma correspondiente a Bodas de Oro, Pasillo de Álvaro Romero Sánchez.

Introducción (1 – 8)	Parte A (9 - 40)	Parte B (41 - 57)	Parte C (59 – 91)
-----------------------------	-------------------------	--------------------------	--------------------------

La introducción *ad libitum* está conformada por 8 compases que culminan en un calderón. La Parte A en tempo *Adagio* está compuesta por 16 compases, sin embargo el arreglo tiene diferente instrumentación en cada repetición, por ello resulta tener más compases de los indicados en el párrafo anterior. La parte B en *Tempo vivo* o *Allegro* tiene casillas de repetición, conservando los 16 compases que corresponden a la explicación del cuadro en referencia. La parte C en *tempo primo*, *Adagio*, igual a la parte A está conformada por 32 compases sin casillas de

repetición. La partitura de referencia usada para este arreglo se encuentra en el trabajo de grado “*El funcionamiento de los elementos musicales propios del pasillo y del bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical sobre la obra de Álvaro Romero Sánchez*” de Manuel Andrés García Orozco que contiene la transcripción de la obra para bandola y guitarra. Sin embargo, la numeración utilizada en la tabla 4 es la correspondiente al arreglo para charango y guitarra.

Para continuar, la construcción melódica de la parte A es motivica; la configuración rítmica de la parte está dada por este:



Ejemplo 37: Motivo melódica parte A de Bodas de Oro. Tomado del trabajo de Manuel Andrés García Orozco.

La rítmica se conserva a lo largo de toda la parte y la interválica varía en consecuencia del círculo armónico. La guitarra en la parte A, posee un papel acompañante con el ritmo propio del pasillo, como se observa en el siguiente ejemplo. En el ejemplo 38 se muestra la parte A tomada de la partitura original.

En el arreglo correspondiente a este trabajo, decido empezar la melodía en la guitarra puesto que el registro de ésta en los primeros 8 compases de la parte A resulta ser muy bajo para el charango, y al transportarlo una octava arriba pierde el carácter nostálgico y se agota el registro para los compases que vienen a continuación. Es por este motivo que en el arreglo, los primeros 8 compases de la guitarra están pensados de manera solista, es decir, tienen la melodía y el acompañamiento al mismo tiempo, mientras en el charango se realiza un contrapunto melódico utilizando el recurso de los armónicos artificiales. Se usan armónicos en este contrapunto con el fin de no opacar o tapar la melodía; por ser la exposición del tema puede llegar a confundirse el contrapunto con la melodía si no

se manejan timbres y dinámicas para aclarar. Los armónicos, por tener un timbre opuesto al que se presenta en la guitarra y por tener un volumen moderado, resultaron ser el mejor recurso en la construcción de esta frase. El Ejemplo 39 da cuenta la configuración final del fragmento:

Ejemplo 38: Parte A de bodas de oro. Tomado de la partitura original para bandola y guitarra.

Ejemplo 39: Primera frase del arreglo para charango y guitarra de Bodas de Oro, pasillo de Álvaro Romero.

En la siguiente frase de la parte A la melodía es tomada por el charango mientras la guitarra acompaña con el ritmo de pasillo tradicional añadiendo algunas variaciones tomadas de la guitarra construida por Luis Carlos “Lucas” Saboya en su pasillo titulado *¡Despasillo por favor!*. Vale la pena aclarar que para la construcción de la guitarra en el presente arreglo tuve en cuenta varias células rítmicas encontradas en el pasillo de Lucas Saboya, puesto que se consideran adecuados dentro de la sonoridad buscada para el arreglo de la obra del maestro Romero. Del compás 25 al 40, es decir, cuando se repite la parte A, se propone otra forma de diálogo entre los instrumentos. La melodía de la primera frase se encuentra de nuevo en la guitarra mientras el charango ejecuta los acordes correspondientes al acompañamiento utilizando redobles en dinámica piano. En la segunda frase de la repetición se ejecuta la melodía en el charango, esta vez en armónicos mezclados con notas reales y redobles; mientras, la guitarra acompaña sutilmente con la armonía. El ejemplo a continuación corresponde a la segunda vez de la parte A del arreglo para charango y guitarra:

The musical score consists of three systems, each with a Charango (Chg.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 25, 30, and 36 are indicated at the start of each system. The first system (measures 25-29) shows the guitar playing a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the charango plays chords. The second system (measures 30-35) shows the charango playing a melodic line with harmonics and the guitar providing harmonic accompaniment. The third system (measures 36-40) shows the guitar playing a rhythmic melody with fingerings and the charango playing chords. Dynamics include piano (p) and loco.

Ejemplo 40: Segunda presentación de la parte A del arreglo de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.

La parte B de Bodas de Oro representa una dificultad adicional: El cambio de velocidad hace que la parte requiera especial atención en la claridad de la ejecución. Por ello es complicado emplear una gran cantidad de notas en alguno de los dos instrumentos. Pensar en la velocidad hace necesario planear de ante mano la digitación empleada en el charango y la guitarra; buscar una digitación arpegiada se hace imperativo para que la ejecución no se entorpezca con la velocidad. Para la parte B el maestro Romero emplea un segundo motivo melódico y retoma un elemento utilizado anteriormente en la introducción.



Ejemplo 41: Segundo Motivo melódico. Parte B del pasillo Bodas de Oro de Álvaro Romero.

En el compás 40 del arreglo, justo donde empieza la parte B se encuentra el primer problema: el rango que posee la melodía de la obra que baja hasta un Do y sube hasta el Do de la siguiente octava, como se observa en el ejemplo 41. El problema radica en que el charango baja hasta Mi, y si se sube la melodía una octava arriba queda demasiado alta para poder ejecutarla con soltura, entonces decido empezar la melodía con apoyo de la guitarra y poner las 2 primeras notas (Do y Re) de la melodía una octava arriba, puesto que son las que se salen del registro del instrumento, y en la tercera nota saltar para regresar al registro indicado según la partitura. Siguiendo adelante, se encuentra la célula $\bullet \bullet \text{z}$ que aparece en el segundo compás y se hace recurrente a lo largo de la parte B, mediante redoble seguido de golpe hacia abajo *staccato* resuelvo la interpretación de este pasaje. Con esto se crea el efecto de agilidad y además se respeta el silencio propuesto por el maestro Romero. Es entonces necesario buscar que la nota aguda en el redoble sea la correspondiente a la melodía, lo cual resulta muy sencillo puesto que las posiciones de los acordes son sencillas y de fácil ejecución. La guitarra apoya el

corte con *staccato* también y el redoble aclara la inversión del mismo haciendo sonar el bajo. La resultante final para esta parte es:

Ejemplo 42: Parte B del arreglo para charango y guitarra de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.

Desde el último tiempo del compás 47 del arreglo, se puede ver cómo el compositor retoma el cromatismo presente en la introducción; en esta ocasión se duplica la voz con la guitarra y se continúa con la idea de ejecutar el redoble seguido de *staccato* en los 4 compases siguientes. Como se puede observar en el ejemplo 42. Desde el compás 54 el tempo de nuevo se hace lento. Además, decido poner la melodía una octava arriba de lo escrito en la partitura original para poder completar los acordes con notas en la tercera cuerda utilizando el recurso tercer orden octavado.

La parte C comienza en Eb mayor. Es importante destacar que la parte A del pasillo termina en G mayor. La relación entre la tonalidad G mayor y Eb mayor está dada por un intervalo de sexta menor (4 tonos); dejándonos ver una relación de subdominante descendida medio tono. Aunque no existe un acorde que prepare el

paso a la nueva tonalidad, la relación que guardan las dos tonalidades hace que la pieza tenga unidad.

La parte C no solo cambia de tonalidad, también vuelve a presentarse en tempo *Adagio*. Para ésta se utiliza el redoble como un recurso que lleve a fin toda la sección. En vista de que la melodía presenta menor cantidad de figuras rítmicas durante un mismo acorde, y la melodía no tiene saltos grandes tomé la decisión de experimentar con los redobles. No es exactamente un K´alampeado pues carece de repiques y rasgueos hacia abajo, pero se asemeja en cuanto a la ejecución simultánea de acordes y melodía.

Durante la planeación de los acordes para el charango los primeros compases resultaron cómodos de ejecutar. Desde el compás 62 en adelante, los acordes necesarios para cumplir con la armonía y la melodía al tiempo no resultaban muy sencillos. Por ende, tuve que armarlos y probar diferentes posibilidades para dar solución a un solo compás, aunque me demoraba en ello un largo tiempo y me exigía aprender nuevas posiciones. Mi criterio de decisión siempre ha sido durante el proceso la facilidad de ejecución y que la melodía tenga continuidad y protagonismo.

El empleo de acordes con cejilla -consecuencia de la tonalidad- y el control total sobre el redoble, son algunas de las dificultades que se presentan a lo largo de la parte C. Para la interpretación del k´alampeado en el compás 65 se debe omitir el sonido del primero y del segundo orden, acción que aumenta la dificultad en la ejecución. Tal omisión de sonidos en el redoble no es muy común en los k´alampeados Bolivianos. Lo usual es evitar tocar el quinto orden para no interferir con la melodía.

A lo largo del arreglo se encuentra la necesidad de graficar los mapas de los acordes empleados para ejecutar la parte, puesto que resulta más práctico ver en la partitura el dibujo del acorde y no la indicación de cada cuerda. En cuanto a la guitarra en la

parte C cumple un rol acompañante con algunos bajos escritos en la partitura original. El resultado final se puede observar en el Ejemplo 43.

Es importante mencionar que este arreglo fue concebido con la idea de hacer un arreglo camerístico. Es decir, ningún instrumento puede faltar o es más importante que el otro. Si bien es un formato pequeño que puede ser empleado en salones pequeños o con sonido en salones grandes la búsqueda de este arreglo corre por cuenta del ensamble instrumental y el trabajo camerístico de matices y sonoridades. Para aclarar el concepto *música de cámara* se consultó su definición en el diccionario Grove:

En su forma más simple la música de cámara implicará música de un carácter íntimo tocada y oída, para su propio bien, en salas privadas más que en grandes salas públicas confiando en el sutil uso del medio para su efecto. Por lo general excluye composiciones escritas para actuaciones en el espacio exterior o de un personaje (militar por ejemplo) lo que subordina a la música a otra función. En este amplio sentido no hay ninguna razón para que formas vocales como el *lied* alemán del siglo XIX, Diálogos del siglo XVII o madrigales del siglo XVI, no sean contadas como música de cámara. Tampoco es lógico excluir solos como las partitas o las sonatas para violín de Bach; o mucho del repertorio para laúd o piano del renacimiento hasta el presente día, que aunque sean solos o duos, exhiben muchas de las características y funciones del trabajo del ensamble instrumental usualmente categorizado como música de cámara.¹¹ (Tilmouth, 2001)

¹¹ All its simplest, "chamber music" will imply Music as an intimate carácter played and Heard for its own sake in private rooms rather than in great public halls and relying on a subtle use of médium for its effect. It will generally exclude compositions written for performance out of doors, or of a character (military, for example) which makes the music subservient to some other function. In this broad sense there is no reason why such vocal forms as the 19th-century German *lied*, the airs and dialogues of the 17th century, or the madrigals of the 16th should not be accounted chamber music. Nor is it logical to exclude solo works such as the violin sonatas and partitas of Bach or much of the repertory from the Renaissance to the present day for lute or keyboard, whether solo or duo, which exhibits many of the same features and fulfils the same functions as the instrumental ensemble works used as chamber music. Traducción del inglés aportada por la autora.

Ejemplo 43: Parte C del arreglo de Bodas de oro, pasillo de Álvaro Romero.

En el formato música de cámara, pueden intervenir un máximo de 8 o 9 instrumentos, lo que implica que la línea correspondiente a cada instrumento posee la misma relevancia. En el caso de *Bodas de Oro*, que es un dúo, la intención fue repartir las partes importantes de la obra para evitar convertir el arreglo en una melodía con acompañamiento y brindar movilidad a la obra resaltando el trabajo en ambos instrumentos. (Para escuchar la grabación dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°5)

2.3 EL NEGRITO, BAMBUCO DE RAFAEL ANTONIO APONTE CARVAJAL (1952 -).

La tercera obra que hace parte de este trabajo es el bambuco *El negrito* de Rafael Antonio Aponte (1952 -), compositor, tiplista y matemático bogotano radicado en Bucaramanga. Como intérprete el maestro Aponte conformó el “*Trio Alma Nacional*”, “*Trio Pirámide*”, “*Trio Leonardí*”, “*Cuarteto Ideal*” entre otras agrupaciones de música andina colombiana. Dentro de las distinciones como compositor, en 1980 obtuvo el primer puesto en el Concurso de Bambuco de Autor Santandereano “Carlos Alirio Ortega”, en Suratá precisamente con el bambuco *El negrito*, la obra que abordaré a continuación¹².

Para este arreglo se emplea nuevamente el formato charango solo. La tonalidad del bambuco es Em que como se ha referenciado anteriormente, resulta favorable para el instrumento. La partitura que sirvió de referencia para la elaboración del arreglo fue extraída del conjunto libro y CD *¡Para ti Colombia!*, que contiene la versión para cuarteto típico colombiano (2 bandolas, tiple y guitarra) del Maestro Luis Fernando “el chino” León Rengifo, y en el cual se recoge parte de la obra del maestro Aponte. (Para escuchar la versión original dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°6). El negrito está compuesto por tres partes que se denominaran A, B y C antecedidas por cuatro compases de introducción.

La obra, que empieza con un antecompás, está compuesta por 76 compases divididos de la siguiente forma:

Tabla 6: Forma correspondiente El negrito, Bambuco de Rafael Antonio Aponte.

Introducción (1 – 4)	Parte A (4 - 20)	Parte B (21 - 37)	Puente (40 – 41)	Parte C (41 – 73)	Coda (74 -76)
----------------------	------------------	-------------------	------------------	-------------------	---------------

Los compases que no aparecen referenciados en la tabla 6 hacen parte de las casillas de repetición. Para empezar, la introducción tiene el siguiente círculo

¹² Información tomada de: (Aponte Carvajal, 2004)

armónico IV - I - V7/V - V7. En la partitura del maestro Luis Fernando León, en estos cuatro compases tocan el tiple y la guitarra como aparece a continuación:

Ejemplo 44: Introducción del bambuco El negrito. Partitura tomada del arreglo de Luis Fernando León R.

Cuando empiezo el proceso de arreglo para charango solo, trato de unir ambos papeles en el charango buscando fluidez aprovechando el *tempo* lento, si bien no se puede lograr tocar ambos papeles en el charango, teniendo en cuenta el círculo armónico el resultado final es:

Ejemplo 45: Introducción del bambuco El negrito. Partitura tomada del arreglo para charango de la autora.

Continuando, vale la pena aclarar que a lo largo del arreglo se puede observar constantemente el uso del *trino a doble cuerda* y el *tercer orden octavado* brindando un aire de charango peruano al arreglo. Esta sonoridad fue pensada y por ello fue escogida esta pieza dentro de las obras que contiene este trabajo. Al tocar la primera frase de la parte A se evidencia la facilidad para ejecutar los trinos a doble cuerda, recurso poco usado en los arreglos anteriores, característico del charango en Perú. En el compás 11, se encuentra un redoble en el primer tiempo que resulta muy sencillo de ejecutar y concuerda con el discurso musical. Más adelante, en el compás 16 se puede observar un grupo de semicorcheas producto de la digitación arpegiada del acorde Am7 que se obtiene tocando las cuerdas al aire; esto hace que ejecutar ese fragmento resulte fácil para un charanguista con habilidad en la ejecución de arpeggios. A continuación la partitura correspondiente a la Parte A del arreglo para charango:

Ejemplo 46: Parte del bambuco El negrito. Tomada del arreglo para charango de la autora.

En seguida viene la parte B que tiene un manejo muy interesante en cuanto a la cejilla y a las posiciones que resultan para lograr la conducción melódica. Para empezar la parte B, el maestro Fernando León ubica la melodía de los primeros cuatro compases en la guitarra, mientras el tiple realiza una serie de arpeggios que dibujan la armonía como se muestra a continuación:

Ejemplo 47: Inicio de la parte B de El negrito. Tomada de la partitura del arreglo del maestro León Rengifo.

Para poder pasar esta parte al charango es necesario subir la melodía y proponer de distinta manera el acompañamiento. Usando acordes, arpeggios y golpes hacia abajo se resuelve fácilmente este fragmento. En el compás 28 del arreglo para charango se puede observar una serie de octavas paralelas que funcionan como apoyo a la melodía, para su escritura entonces se emplea el símbolo creado para indicar el *tercer orden octavado* recurrente en este arreglo.

Los compases 29 al 33 son tratados con especial importancia pues se intenta simular un pequeño *k'alampeado*, se propone en esta parte dejar una posición fija del acorde utilizando cejilla mientras con los dedos 3 y 4 se ejecuta la melodía. Es por eso que en el compás 30 se puede ver como la melodía queda en voces intermedias, este proceso no opaca la melodía puesto que es la línea que se está moviendo y el oído la percibe fácilmente. También aparece un redoble en el compás 30 y es importante destacar que durante el pequeño *k'alampeado* es necesario ejecutar cada golpe hacia abajo para no cambiar el ataque y poder articular mejor la melodía. Prosiguiendo con la frase faltante, se utiliza en el compás 34 una serie de sextas y terceras para finalizar el fragmento y repetir. El resultado final es:

Ejemplo 48: Parte B del bambuco El negro. Tomado del arreglo para charango de la autora.

Después de tocar la parte B con repetición, se ejecuta nuevamente la parte A, posteriormente se ejecuta el puente de 2 compases que conduce a la nueva tonalidad C mayor para arrancar a tocar la parte C de la obra. En la coda se elimina el Fa # (sostenido), presente en la tonalidad G mayor, a través del acorde G7, dominante de la nueva tonalidad C mayor. Así empieza la parte C del bambuco El negro. A lo largo del arreglo se han puesto retos en la ejecución y dificultades interesantes para ser trabajadas y estudiadas con dedicación y disciplina. Por ello

en la parte de la que se hablará a continuación, se ha tomado la decisión de reducir la dificultad de ejecución. Con base en el ritmo de la melodía se pueden lograr fragmentos de fácil ejecución que funcionan muy bien proporcionando contraste a la obra, contraste no solo en cuanto a la tonalidad, sino también en cuanto al empleo de recursos y sonoridad. El siguiente ejemplo corresponde a la Parte C y la Coda de la obra:

Ejemplo 49: Parte C y Coda del arreglo para charango propuesto por la autora.

Aprovechando las notas largas que están presentes en la melodía, se propone acompañarlas con el ritmo básico de bambuco como se puede observar en varios compases del ejemplo anterior. Adicionalmente, se sigue trabajando con terceras y sextas en las cuales se emplea el recurso *tercer orden octavado*. En los compases 44 y 45 se propone un arpeggio para acompañar la melodía en notas largas. En el compás 54 se propone un acompañamiento en negras haciendo uso de la bimetría

6/8 – 3/4 presente en el bambuco. Esta misma idea se conserva en otros fragmentos y en general la parte C resulta sencilla a la lectura y la ejecución.

Este arreglo resultó particular puesto que el proceso de grabación fue llevado a cabo por un estudiante avanzado de la Academia Luis A. Calvo. Ianko Peñaford fue el encargado de recibir la partitura, y conseguir ejecutar el arreglo para su grabación. (Para escuchar la grabación dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°7).

2.4 PASILLO N°2 DE ADOLFO MEJÍA NAVARRO (1905 – 1973).

Siendo uno de los compositores colombianos más reconocidos, integrante del Trío Albéniz junto al mandolinista argentino Terig Tucci y el Laudista catalán Antonio Francés, Adolfo Mejía Navarro (1905 – 1973)¹³, originario de Sincé – Sucre, inició sus estudios en el Instituto Musical de Cartagena, para luego ingresar al conservatorio Nacional de Música, donde adelantó estudios de armonía, contrapunto e historia. En 1938 se hace merecedor del premio Ezequiel Bernal con su obra “Pequeña Suite”, logrando acceder a una beca que lo llevó a París para realizar estudios superiores en la Ecole Normale de Musique¹⁴. Mejía aparece en el presente trabajo con su obra *Pasillo* (en D mayor) encontrado en el libro “*Adolfo Mejía, Obras completas para piano*” que publica el Patronato Colombiano de artes y Ciencias en 1990. (Para escuchar la obra original dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°8).

El maestro Mejía, uno de mis compositores favoritos, no podía faltar en el desarrollo de este trabajo. Su obra está conformada con un gran número de formatos instrumentales; sus sobras para piano son representativas y algunas de las más

¹³ Para ampliar información sobre el maestro Adolfo Mejía consultar: Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura, 1992. *Compositores colombianos, vida y obra. Catálogo N° 1*, Bogotá - Colombia, pp. 83-90.

¹⁴ Información extraída de: (Colegio Máximo de las academias colombianas - Patronato de Artes y ciencias, 1990).

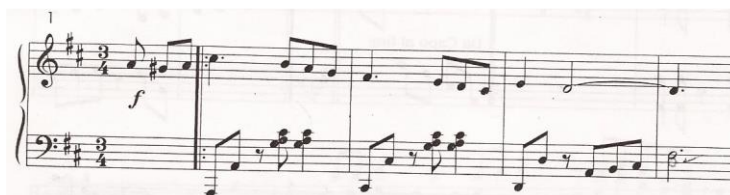
conocidas. El *pasillo* (como aparece en la recopilación del patronato de Artes y Ciencias) por su tonalidad y discurso armónico fue el escogido para hacer parte de los arreglos para charango.

A diferencia de las obras anteriores, conformadas por tres secciones, el pasillo de Adolfo Mejía está constituido por dos partes denominadas A y B, de 16 compases cada una, que se repiten como aparece en el siguiente cuadro:

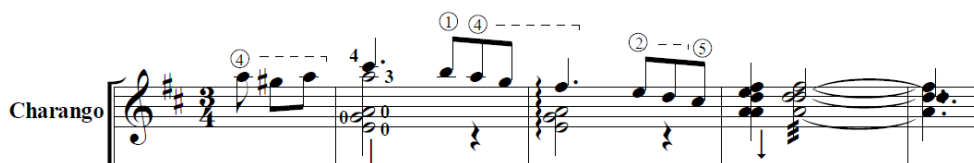
Tabla 7: Forma de Pasillo de Adolfo Mejía Navarro

Parte A (1 – 32)	Parte B (32 – 65)
-------------------------	--------------------------

El formato que se trabajó en este arreglo es el dueto charango – guitarra. Puesto que la obra original es para piano, resulta efectivo utilizar el registro que brinda el dúo. La melodía, como se encuentra en la partitura para piano, está ubicada en el registro medio de éste, pero cuando se transfiere esta melodía al charango en la misma altura del piano aparecen dos inconvenientes: el primero, la melodía se sale del registro del charango en las notas graves; el segundo, al estar ubicado en el registro grave del charango, se pierde la posibilidad de hacer otras voces y de emplear todas las cuerdas en la interpretación. Por tal motivo la melodía es transportada una octava arriba, registro en el que el charango es más sonoro, claro, y brinda espacio para poder ejecutar más voces como aparece en los ejemplos 50 y 51.




Ejemplo 50: Partitura del Pasillo de Adolfo Mejía para piano.



Ejemplo 51: Partitura del Pasillo de Adolfo Mejía, arreglo para charango de la autora.

La decisión de subir la melodía una octava, proporciona al arreglo facilidad de interpretación y digitación. Adicionalmente, se logra resaltar la melodía sin esfuerzo y la aparición de problemas durante la creación del arreglo es casi nula. Aprovechando la forma bipartita de *Pasillo* se planteó la opción de realizar variaciones y cambios ligeros en las voces en cada repetición para brindar movilidad a la pieza. Estos cambios se ven reflejados especialmente en la parte de la guitarra, que durante la segunda repetición de cada sección efectúa variaciones rítmicas y armónicas.

En la parte A, el charango está elaborado especialmente a través de arpegios y acordes que contienen en la línea superior la melodía, acompañadas de arpeggiatos y redobles que contribuyen en la fluidez del discurso melódico y armónico, además de imitar el efecto del *sustain* del piano. La intervención del cuarto orden en la configuración de la melodía resulta importante, pues se combina bastante con el primero para la ejecución de la línea melódica. Este fenómeno, obliga al intérprete a emplear la pulsación: $i - p - m - p$ creando combinaciones diversas de arpeggios. El uso repetido del pulgar en este pasillo, representa un elemento característico en la ejecución del charango propio de su afinación.

La primera repetición de la parte A de *Pasillo* está construida de manera muy sencilla: la sección correspondiente a la guitarra asemeja en gran parte lo que propone el compositor en la mano izquierda del piano. La guitarra dibuja la armonía sencilla, con el ritmo base del pasillo  acompañado de algunos bajos y acordes en notas largas. El charango por su parte, contiene toda la melodía acompañada por acordes en bloque, apoyados en ocasiones por doblajes de voces y redobles largos que procuran la duración completa de la nota. Algunas cejillas y el constante uso del dedo 4 de la mano izquierda son algunos de los retos que propone para el charanguista este arreglo del maestro Mejía. La tonalidad D Mayor, aunque no resulta del todo cómoda para el charango, brinda brillo a las notas altas y se presta para recurrir a digitaciones interesantes. A continuación se muestra la primera repetición de la parte A con la instrumentación sencilla que se acaba de exponer:

Para la sección B de *Pasillo* se conservó la misma idea trabajada en la sección A: aprovechar las dos repeticiones para elaborar variaciones. En esta parte, el charango empieza con la melodía mientras la guitarra ejecuta el acompañamiento transcrito como aparece propuesto por el maestro Mejía en la partitura para piano. Esta decisión fue tomada debido a la posibilidad de utilizar recursos del charango como los trinos a doble cuerda, arpegiatos, redobles y arpeggios. La construcción de la melodía con doble nota a intervalo de tercera, propuesta por el autor, permite emplear un recurso nuevo y es el *stacatto* mezclado con el trino a doble cuerda. Vale la pena aclarar que esta sección modula a G mayor en la primera frase, para luego regresar a D mayor, el cambio a G mayor hace que el charango tenga más opciones de combinar recursos técnico-interpretativos como se muestra en el ejemplo a continuación:



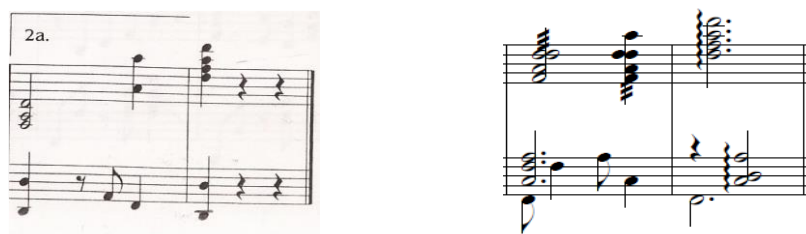
Ejemplo 54: Parte B de Pasillo de Adolfo Mejía. Línea del charango tomado del arreglo de la autora.

En la segunda repetición, se presenta una variación importante; desde el compás 48, la primera frase de la melodía se adjudica a la guitarra, mientras el charango realiza una serie de arpeggios y acompañamientos. En esta segunda parte la guitarra y el charango intercambian sus papeles lo cual permite al dúo dar otro color a la pieza. El resultado es el siguiente:



Ejemplo 55: Segunda vez de la parte B correspondiente a Pasillo de Adolfo Mejía. Tomado del arreglo de la autora.

Para finalizar la construcción de este arreglo se mantienen los dos compases finales tal cual se encuentran en el piano. Aunque el final es muy sencillo y se presta para variarlo, decido dejarlo tal cual lo propone el compositor en la partitura original del piano, con el fin de conservar la sonoridad de la obra al máximo y mantener el mismo discurso armónico de toda la pieza.



Ejemplo 56: Comparación entre los dos últimos compases de Pasillo de Adolfo Mejía. Izquierda: Partitura original para piano. Derecha: Arreglo para guitarra y charango.

(Para escuchar la grabación dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°9).

2.5 ANDANZAS, GUABINA DE LUIS CARLOS “LUCAS” SABOYA GONZÁLEZ (1980 -).

Lucas Saboya (n. 1980, Tunja) inició sus estudios musicales a los 8 años en la escuela Superior de Música de su ciudad natal. En años posteriores ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Es tiplesta del reconocido trio instrumental “Palos y Cuerdas” que integra con sus hermanos Daniel y Diego. En 2005, estrenó junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá el *Concierto para Tiple y Orquesta* del compositor Mauricio Lozano. En 2008, lanzó su primer trabajo discográfico como solista de tiple resultado de un cuidadoso trabajo con el instrumento y con el trio Palos y Cuerdas. Como compositor ha obtenido varios reconocimientos y ha mostrado su trabajo en una gran variedad de formatos. La guabina *Andanzas* compuesta en 2001 para cuarteto de guitarras, dedicada al guitarrista colombiano Alexander Parra y transformada en 2004 para el formato trío típico colombiano, es la obra que se ha escogido del maestro Saboya para

conformar los arreglos presentes en este trabajo. (Para escuchar la versión de trío dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°10).

En primera medida, el arreglo fue pensado para el formato charango solo. Sin embargo, durante su elaboración se vio la necesidad de solventar el vacío que genera la ausencia de bajos y el cambio de las inversiones, añadiendo un instrumento que pudiera cumplir ese rol. La línea que se adicionó al arreglo tiene una particularidad especial: por ser una línea correspondiente a los bajos tiene la facilidad de ser interpretada en Violonchelo (Fagot o Viola), dando al arreglo la posibilidad de obtener diversos timbres y sonoridades. En *Andanzas* se propone entonces el formato Dúo Charango – Chelo, (Fagot o Viola).

Al igual que los arreglos anteriores, se escogió la obra y se empezaron a buscar digitaciones diversas para la melodía; este trabajo facilita el entendimiento de la obra y procura de antemano que resalte la melodía y no se confunda con las demás voces. Posteriormente, se analizó el soporte armónico para completar la parte correspondiente al charango solo. La partitura y el audio de referencia que sirvió como insumo primario para la elaboración de este arreglo corresponde a la versión para trío típico colombiano (Tiple, Bandola y Guitarra). Es desde esta versión que se trabajó lo concerniente al arreglo con charango.

Esta obra se sale un poco de los parámetros convencionales de las formas habituales de la música andina colombiana. Su estructura presenta 4 compases de introducción, seguidos de la parte A, compuesta por un tema principal y uno secundario que hace las veces de enlace entre las dos presentaciones del tema principal. La parte A gravita en las tonalidades Sol mayor y Mi menor, con alguna sonoridad modal manifiesta por momentos. La parte B esta conformada por 3 frases, una primera que tiene carácter de puente, enlace entre las secciones A y B, y las dos siguientes con un tema de presencia fuerte soportado por el enlace IVm – Im con su centro tonal en Sol menor. Posteriormente, viene el interludio que presenta la imitación de la introducción en la tonalidad Si bemol mayor, para luego regresar

a la tonalidad Sol mayor y retomar las partes A y B. Finalmente, y antes de terminar la obra, hay un espacio de improvisación sobre el círculo armónico que se presenta en la introducción.

Tabla 8: Forma correspondiente a Andanzas, Guabina de Luis Carlos “Lucas” Saboya.

Introducción (1 – 4)	Parte A (5 -31)	Parte B (32 – 46)	Intermedio (47 – 65)	Improvisación (67 -)
----------------------	-----------------	-------------------	----------------------	----------------------

El primer reto aparece en los 4 primeros compases de la introducción. Es necesario contemplar la ejecución del bajo, seguido de acordes que deben tener en la nota aguda la melodía. El arreglo para trio propone un ambiente ligero con sonoridad liviana que está apoyado por armónicos y el doblaje del tiple haciendo octavas con la bandola, mientras la guitarra ejecuta los bajos y la progresión armónica en *crescendo*.

The image shows a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. The score is in 6/8 time and G major. The Bandola and Tiple parts are marked 'Pizzarn' and play a rhythmic melody of eighth notes. The Guitarra part provides a bass line and chordal accompaniment. The notation includes stems, beams, and chord symbols.

Ejemplo 57: Introducción de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado de la partitura para trio.

Para transferir el fragmento anterior al charango, fue necesario ubicar en una sola cuerda las notas correspondientes al bajo procurando mantener la nota del bajo en el acorde siguiente. También es necesario ubicar en la primera cuerda las notas que corresponden a la voz aguda para usar la disposición correcta en la ejecución del acorde. La línea que corresponde al chelo, (fagot o viola) realiza el bajo con acento en notas cortas para emular el efecto de “rebote” que se presenta en la guitarra producto de la rítmica del fragmento, y del compás 6/8. Aunque la guabina se encuentra generalmente escrita en 3/4, el hecho de empezar en un compás diferente propone para estos 4 compases un fraseo especial. El fragmento se resuelve así:

Ejemplo 58: Introducción de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo para charango y chelo, fagot o viola.

Los 4 compases siguientes que corresponden al tema principal de la parte A, presentan grados conjuntos en la melodía, saltos de tercera, sexta y cuarta que se adaptan bastante bien al charango. Este fragmento tiene la particularidad de usar notas del arpeggio en la construcción melódica lo cual facilita la ejecución en el instrumento. Se resuelve añadiendo bloques de acordes y notas de acompañamiento en la voz inferior del charango. El chelo, fagot o viola por su parte aclara la inversión de los acordes y acompaña al charango con conducciones melódicas extraídas de la línea del tiple.

Ejemplo 59: Compases 5 al 8 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.

Los 8 compases siguientes de la parte A proponen un nuevo reto. En la partitura de trio típico, la melodía es presentada por el tiple; mientras la bandola ejecuta notas graves con trémolo, la guitarra tiene una nota pedal en el bajo y las voces superiores del acorde presentan la figura negra con puntillo que sugiere de nuevo el 6/8. En el arreglo con charango, el pedal propuesto con la nota Sol es ejecutado en la línea chelo, fagot o viola. Adicionalmente, el pedal está presente en las inversiones de los acordes que se encuentran en el charango aprovechando la afinación del quinto orden del mismo. Vale la pena resaltar que en la partitura para trio típico aparecen casillas de repetición en este fragmento; sin embargo, se considera importante

escribir las variaciones rítmicas tomadas del audio correspondiente del trio “Palos y Cuerdas”. El fragmento se resuelve así:

Ejemplo 60: Compases 9 al 16 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.

Es preciso seguir con la repetición de la parte A. La primera frase presenta la frase principal con variaciones. La segunda frase expone un nuevo motivo melódico: las figuras rítmicas se hacen más pequeñas y el registro aumenta hacia abajo, lo cual complica la toma de decisiones. Adicionalmente, el manejo de las inversiones de los acordes resulta complicado puesto que es casi imposible mantenerlas como aparecen la guitarra. Y la tercera frase, se toma a manera de puente que conduce hacia la modulación que viene en la parte B. En ésta se extiende la región de tónica y se retoma material melódico de la primera frase. Teniendo como premisa principal la facilidad en la ejecución, se adjudica a la línea del chelo, fagot y viola la parte correspondiente a los bajos mientras en el charango se emplean otras inversiones con arpeggios y acordes en bloque que dibujan la armonía. La parte concluye como se muestra a continuación:

Ejemplo 61: Compases 17 al 31 de Andanzas Guabina de Luis Carlos Saboya. Tomado del arreglo de la autora.

La parte B compuesta también por tres frases, presenta cambios en los motivos melódicos y los bajos adquieren mayor importancia. Es durante el arreglo de esta parte que se toma la decisión de añadir un instrumento que realice las figuras correspondientes a los bajos de la guitarra que se muestran a continuación:

Ejemplo 62: Motivo recurrente en los bajos de la guitarra. Tomado de la partitura para Trio de la Andanzas.

Adicionalmente, la parte en B contiene dentro del material melódico relevante una escala cromática que aparece en dos ocasiones. Como se ha expuesto anteriormente, ejecutar varios intervallos cromáticos seguidos resulta complicado en el charango. Esto reafirma la necesidad de incluir un instrumento más para obtener el mejor resultado de la obra. En el ejemplo siguiente extraído de la versión para trio se muestran en verde los intervallos cromáticos y en rojo el bajo que debe ser contemplado dentro de la línea del chelo, (fagot o viola):

Ejemplo 63: Motivo cromático presente en la segunda parte de Andanzas. Tomado de la partitura para trio compases 35 y 36.

Como se puede observar en el Ejemplo 63, la nota del bajo y la primera nota del cromatismo coinciden, con lo cual hace que la inversión del acorde no se vea alterada y se pueda usar el cromatismo en la línea del chelo, (fagot o viola). Finalmente las voces correspondientes a la bandola y al tiple son contempladas en el charango y la línea del motivo recurrente en el bajo, el cromatismo se ubica en la parte correspondiente al chelo, (fagot o viola). La línea correspondiente al charango está conformada por redobles, tercer orden octavado, trinos y una gran cantidad de arpeggios. Finalmente, las dos repeticiones de la parte B concluyen así:

Ejemplo 64: Compases 32 al 46 de Andanzas Guabina de Lucas Saboya. Tomado del arreglo de la autora.

La obra avanza con el interludio en Si bemol mayor, que retoma los motivos presentes en la introducción. Para resolver esta sección se retomaron los mismos

criterios empleados en la introducción y se emplearon *arpeggiattos*, trinos a doble cuerda, arpeggios y redobles, mientras el chelo, fagot o viola muestra el pedal del bajo y algunos bajos conducidos que complementan la parte del charango. Después de tocar el interludio se tocan de nuevo las partes A y B, y acomete la improvisación.

Ejemplo 65: Compases 47 al 65 de Andanzas Guabina de Lucas Saboya. Tomado del arreglo de la autora.

Para terminar la obra, el compositor propone una sección de improvisación dentro de la progresión armónica que está presente en la introducción. La improvisación es la parte final de la obra; con ella concluye la obra y es por esto que se propone para esta sección un *ostinato* en la línea del chelo, fagot o viola, mientras el charango tiene el cifrado de la progresión armónica para construir la improvisación. Con este fragmento llega a su final “Andanzas” y los arreglos objeto del presente trabajo.

(Para escuchar la grabación dirigirse a Anexos 1: CD de ejemplos musicales Pista N°11).

EPÍLOGO

Establecer un diálogo entre la escuela viva del charango y la academia, brinda la posibilidad de encontrar conectores y posibles vínculos que generen un discurso musical, que a su vez, deriva en procesos creativos y artísticos que potencializan la investigación y la transformación del aprendizaje.

El proceso creativo no es más que la transformación de una idea, que proviene de la noción de realidad, realidad que depende del sentir de quien la materializa; y su sentido lo da cada persona desde su propia subjetividad. Es así como el proceso creativo no lo realiza en solitario el artista; su obra se complementa y enriquece cuando es atravesada por las realidades de otras personas que apropian la obra desde su sentir. Es desde mi propia realidad como charanguista que encontré la necesidad de tomar las 5 obras trabajadas en este documento y resignificarlas desde mi instrumento.

Calvino comenta acerca de su arte lo siguiente: “En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo...(sic.)” (1995: 19). Por mi parte, puedo tomar esta misma cita para comentar que en la música no hemos escuchado todo y no está del todo escrito. La transformación del hombre, necesariamente siempre traerá consigo la transformación del arte.

El proceso creativo que tuvo lugar en *Un charango colombiano*, no es más que el resultado de ideas que rondaban en mi pensamiento en torno al instrumento. Abrir puertas diversas de interpretación en donde el charanguista apropie los aires andinos colombianos y los transforme de tal manera que resulten naturales dentro de la interpretación del instrumento. Además, fomentar la exploración desde este tipo de repertorio para el instrumento en donde la disciplina, el conocimiento del instrumento y la imaginación juegan un rol crucial para lograr el resultado final: arreglos para charango que parten de la música andina colombiana.

Durante el proceso creativo respectivo a cada arreglo, me preocupó la diferencia de registro que tiene el charango en comparación con los formatos que se tomaron de referencia para resignificar cada obra. Hacer que todo suene, sabiendo que va a quedar en un registro más estrecho, me hizo pensar en que los arreglos debían funcionar orgánicamente, es decir, debían ser tomados como si fuesen originales para charango. En este tipo de arreglos se puede caer en el error de saturar el oído con muchas notas con el afán de abarcar todas las voces que intervienen en otras versiones.

Analizando en retrospectiva los resultados obtenidos en cada arreglo, pienso que en *Bambuco de la Suite N°2* y *El Negrito*, realizados para el formato charango sólo, se logró encontrar la ruta adecuada para materializar las obras dentro del lenguaje idiomático, es decir, cada obra parece escrita originalmente para el instrumento, sin importar el formato del que provienen. Tomar obras escritas para diferentes formatos (trío, cuarteto, piano, melodía con cifrado) con una amplia gama de colores, sonoridades y registro mayor, para concebir una “reducción” al charango no es fácil; se deben tener en cuenta muchas variables de las cuales depende la unidad de la obra. El cuidadoso empleo de los recursos técnico-interpretativos del instrumento resultó decisivo. Los redobles, trinos a doble cuerda, arpegios, repiques, tercer orden octavado, *arpegiattos* y los demás recursos, son la fuente que brinda unidad a cada arreglo. El reto en este formato siempre estuvo en conservar el balance de la obra, en resaltar la melodía a pesar del registro estrecho del charango y resolver las dificultades que se presentaban por tratarse de repertorio propio para instrumentos con características diferentes.

Siguiendo con el análisis retrospectivo de las obras, aparece el formato dúo charango-guitarra. *Bodas de oro* y *Pasillo* pertenecen a esta categoría. El trabajo en estas dos obras ofrece la posibilidad de comentar acerca de la elaboración correspondiente a la línea de la guitarra, instrumento que permite que el charango se asuma desde una posición diferente en comparación con los arreglos para el instrumento solo. Añadiendo la guitarra las inversiones de los acordes son más

claras; el registro que abarca el formato crece considerablemente y la posibilidad de emplear otros recursos del charango se incrementa.

La idea central en el dúo fue lograr un trabajo camerístico, dar a la guitarra una línea autónoma y manejar la línea del charango de tal manera que pudieran intervenir recursos técnico-interpretativos que en el formato charango solo resultaba complicado utilizar reiteradamente (armónicos, trinos a doble cuerda, tercer orden octavado, tremolos entre otros). Noté que hacer uso de digitaciones arpegiadas en las melodías correspondientes a la línea del charango, puede equipararse con el efecto “*sustain pedal*” del piano, puesto que las notas quedan sonando y ofrecen fraseos interesantes a las obras. Hacer uso correcto de las digitaciones y precisarlas en las partituras fue un punto muy importante en el trabajo del dúo.

Con la elaboración de cada arreglo, la toma de decisiones se tornó más sencilla; poco a poco se fueron haciendo claras las rutas para solucionar las dificultades y las ideas se organizaban en mi mente con mayor agilidad. Incluso los errores fortalecieron el proceso creativo; tuve que imaginar más allá y redimensionar decisiones que ya había tomado. Prueba de ello es la guabina *Andanzas*. Encontrarse de cara con la necesidad de replantear y reconstruir el camino que se había trazado para la pieza cuando ya estaba a puertas del final, resultó muy constructivo. Durante el arreglo de la guabina me di cuenta que no era una obra adecuada para el formato charango solo que había previsto con anterioridad. Tuve que rediseñar el arreglo y añadirle un instrumento más que soportara las ausencias que en mi imaginario como arreglista había con respecto a la sonoridad esperada para la obra. *Andanzas* es una obra especial; si bien el charanguista podría tocarla solo, se diseñó una línea especial para un instrumento melódico que tuviera registro grave. Esta línea puede ser asumida por chelo, fagot o viola, instrumentos que aportan en la búsqueda de sonoridades del charango y que por su diversidad pueden resultar un foco de exploración interesante.

Una obra musical no puede ser considerada como tal si no trasciende más allá del ejercicio creativo, es decir, si la obra musical no llega a oídos del público queda entre dicho el trabajo y la obra tiene el peligro de perderse. Es así que parte fundamental de este trabajo son las grabaciones de los arreglos; no solo para demostrar que cada obra se puede tocar de principio a fin, sino también para emplear la grabación como herramienta de montaje para quienes se quieran acercar al arreglo, y por qué no, para charanguistas empíricos que deseen acercarse a este tipo de repertorio. Además, el hecho de concebir arreglos de dificultad alta para el charanguista y montarlos, aporta elementos decisivos para el desenlace del trabajo. El ejercicio creativo trasciende en el momento en que la obra musical suena. El hecho de grabar supone de ante mano que la totalidad de las obras debían estar estudiadas y ensayadas, motivo por el cual el trabajo de montaje adquiere relevancia.

El proceso de grabación de cada una de las obras me hizo reflexionar acerca de cada arreglo. Fue el momento de dejar a un lado las divagaciones y fijar una línea de estudio, para calcular la trayectoria de la grabación y los tiempos de montaje. Contar además, con músicos externos que participaron en la grabación de las obras, resulto de gran aprendizaje para mí. Pude refrescar cada arreglo, estudiarlo y encontrar ubicaciones nuevas para los recursos técnico-interpretativos, nuevas digitaciones y dinámicas a cada obra. Con las grabaciones pude corroborar si los arreglos realmente estaban balanceados, que tan difíciles eran para el charanguista y si las líneas correspondientes a la guitarra, chelo-fagot o viola estaban escritas acorde al instrumento. Existe una brecha grande entre escribir un arreglo y tocar una obra, ejecutar ambos procesos fortaleció la experiencia obtenida en este trabajo.

Después de un detallado examen, que dio cuenta de los resultados del proceso creativo, concluyo que uno de los principales insumos para llevar a cabo este trabajo fue la exploración. Diré entonces que desde que el fragmento melódico deseado se toca en el charango, se carga de una fuerza especial. La exploración constante de

digitaciones, posibilidades y recursos, se convierte en el tejido que une la red de conexiones invisibles que dan como resultado la obra musical. Sin importar lo complejo que resulte la ejecución, los arreglos debían estar balanceados y brindar una sonoridad ligera.

Puedo comentar que algunos recursos técnico-interpretativos se ajustan mejor que otros a los arreglos presentes en este documento. Los arpeggios, redobles, repiques, trinos a doble cuerda y arpegiattos son los más usados; se encuentran con mayor frecuencia en la totalidad de los arreglos. Tercer orden octavado, glissandos, k'alampeado y armónicos no son tan usados como los anteriores, pero aparecen con gran facilidad en la interpretación de estas músicas y brindan una sonoridad especial al repertorio. Tremolo y efecto dos charangos no tienen gran aparición en los arreglos: los tremolos aparecen pocas veces y el efecto dos charangos no se incluyó en ninguna obra. Puesto que la armonía de la música andina colombiana posee mayor frecuencia en los cambios armónicos, y las melodías no están conformadas únicamente por notas del acorde, resultaba casi imposible emplear el efecto dos charangos; era necesario variarlo un poco como se intentó hacer en la parte B de obra del maestro Montaña.

El empleo de algunos recursos técnico-interpretativos en particular brinda a cada arreglo un aire especial, es decir, si se emplean los trinos a doble cuerda con glissandos y tercer orden octavado se crea una sonoridad cercana al charango peruano. Si en cambio se da uso frecuente a los repiques, redobles y k'alampeados la obra se acerca a sonoridades Bolivianas. Por otra parte el uso constante de *arpegiattos*, desde mi punto de vista, brinda una sonoridad colombiana, este efecto recurrente en el tiple colombiano parece aportar visos andinos colombianos. Si bien este recurso técnico-interpretativo es usado en el charango, no aparece con tanta frecuencia como se observan en los arreglos que componen este documento, haciéndolo relevante para la interpretación de los aires andinos colombianos.

Si bien el charango pertenece al universo cultural de Bolivia, Perú y Chile – no pretendo con esto ser categórica y entrar en discusiones acerca del origen del instrumento- se está moviendo hace varios años por el mundo de manera exitosa. Pienso que trabajos como los que realiza el maestro Federico Tarazona en donde incluye repertorio universal, sin dejar de lado la música peruana, han abierto campo paulatinamente al charango en la academia. Y debido a que el instrumento se ha ido acomodando a las culturas que recorre, Colombia no es la excepción. *Un charango colombiano* brinda la posibilidad al charanguista de fortalecer su visión del instrumento y plasmar desde las músicas que circulan en el país una propuesta interpretativa y de repertorio. Además, presenta el panorama general de producción de conocimiento en torno al instrumento, mostrando claramente los términos y los recursos que se emplean en la ejecución del charango. Pienso que uno de los puntos neurálgicos del trabajo corre por cuenta de la sistematización de términos y de escritura que se realizó para favorecer la comprensión de los arreglos.

Antes de concluir debo comentar que el proceso creativo de los arreglos, el rastreo documental y la autoreflexión acerca del charango fortalecieron mi perfil docente. Trabajar en *Un charango colombiano* me hizo reflexionar y pensar en cómo ejecutar cada uno de los recursos técnico-interpretativos, cómo comunicar el mecanismo que debe adquirir el charanguista para dominar los diversos aspectos del charango, para qué sirve cada recurso técnico-intepretativo y en qué ocasiones puede emplearse. Teniendo claro todo lo que se expone en el capítulo de recursos técnico-interpretativos del charango, se me ocurrieron una gran cantidad de ejercicios que pude poner en práctica en mis clases de charango en la Academia Luis A. Calvo con estudiantes de primer y segundo nivel, que requieren toda la solidez técnica para tocar el instrumento.

El contacto con el charango y la forma de ejecutar cada recurso técnico-interpretativo es indispensable para la formación del músico-charanguista. En el proceso inicial del aprendizaje del instrumento el charaguista deberá acomodar sus manos, acomodar el instrumento a su cuerpo y lograr un sonido claro producto de

la comodidad que encuentre a la hora de ejecutarlo. Mientras mayor complejidad encontraba en la ejecución de cada arreglo para la grabación, mayor número de aspectos técnicos debía ir pensando y cada decisión la iba tomando bajo los criterios de facilidad, y la premisa: *“Que mis estudiantes lo puedan tocar”*. La frase anterior supone toda una reflexión pedagógica dentro de sí misma. Si bien este trabajo no se enmarca dentro de una investigación de tipo pedagógico, considero que aporta luces importantes dentro del camino que se está abriendo en Colombia la escuela de charango. Contiene los aspectos básicos de ejecución que un charanguista debe adquirir y como resultado final se presentan los cinco arreglos para el instrumento con un exigente nivel de ejecución instrumental. Al final de camino el proceso creativo estuvo siempre ligado a mi pensamiento como docente de charango.

Finalmente, *Un charango colombiano* fue motivado por el amor y la pasión que le tengo al charango y a la música que compone el paisaje sonoro de los andes colombianos. Encontrarme de cara con la posibilidad de poner a prueba mi conocimiento del instrumento, para aprender nuevos elementos y finalmente resignificar cinco obras pensadas para charanguistas de niveles superiores que se interesen en interpretar bambucos, pasillos y guabinas, resultó encantador, descubrí que efectivamente en el charango ¡se puede tocar de todo!. *“Una flecha sola, puede ser rota fácilmente, pero, muchas flechas son indestructibles”*. (Kan) Espero que este trabajo motive a los estudiantes de charango a seguir trabajando con el instrumento, espero que seamos muchas flechas con la energía concentrada hacia la misma dirección: el charango. De ese modo todo habrá valido la pena.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona - España. Idea books.
- Aponte Carvajal, R. A. (2004). *!Para ti Colombia!*. Bucaramanga - Colombia. Sic Editorial.
- Arenas, E. (2008). *El oído que seremos*. Recuperado el 18 de 09 de 2013, de Blogspot: <http://eloidoqueeremos.blogspot.com/2008/03/homenaje-fabian-forero-valderrama.html>.
- Arguedas, J. M. (1985). *"El charango"*. En *Indios, Señores y Mestizos*. Lima - Perú: Ed. Horizonte.
- Bergonzi, R. (1968). *Método para charango*. Buenos Aires - Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Cavour, E. (1662). *El ABC del charango* (100ma Edición ed.). La Paz - Bolivia: Ediciones Tatu. Obtenido de <http://www.charangobolivia.org/DOCPDF/CavourMetodoABCdelCharango.pdf>
- Cavour, E. (1968). *Aprenda a tocar el charango con Ernesto cavour: Método de enseñanza audiovisual*. La paz - Bolivia: Sello Campo LPS-003.
- Cavour, E. (2008). *El charango su vida, sus costumbres y desventuras* (4ta edición ed.). La paz, Bolivia: Editorial Producciones Cima.
- Colegio Máximo de las academias colombianas - Patronato de Artes y ciencias. (1990). *Adolfo Mejía, Obras completas para piano*. Bogota: Sonata Editores.
- Cornejo, M. (2007). *Cantera de Sonidos*. Recuperado el 06 de 10 de 2013, de Blogspot: <http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/09/el-charango-peruano-los-charangos.html>
- Daza, S. (2009). *Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes*. Recuperado el 26 de 03 de 2013, de http://www.iberamericana.edu.co/images/R11_ARTICULO8_HORIZ.pdf
- Duran, H., & Pedrotti, I. (2009). *Método de charango*. Santiago de Chile - Chile: Liberalia ediciones.

- Fernández, D. (2007). La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 174-199. Obtenido de Investigación: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/representacion-grafica-musica-tradicion-oral-enfoques.pdf>
- García, C. A. (7 de Noviembre de 2007). Trabajo de análisis musical e interpretativo de grado. *Análisis musical e interpretativo de la suite no. 2 en mi menor de gentil montaña*. Bogotá, Colombia.
- Golmand, R. (2009). Método para charango. Buenos Aires - Argentina: El autor.
- González, J. P. (2009). Prologo. En H. Durán, & I. Pedrotti, *Método para charango*. Santiago de Chile.
- Jorquera, M. C. (2004). *Red temática de música*. Recuperado el 15 de 09 de 2013, de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>
- Kan, G. (s.f.). En su discurso para unificar las tribus mongolas.
- Marulanda, O., & Romero Sanchez, A. (1993). *Alvaro Romero Sánchez: una partitura sin fin*. (U. o. Texas, Ed.) Valle del Cauca: Gobernación del Valle del Cauca.
- Mayers, B. (1997). *Cómo mirar al arte?* (M. Zornosa, Trad.) Glorier.
- Mendevil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena; vol.56 (Jul). N°198*, 63-78.
- Navarro, D., & Sullivan, P. (2009). Los secretos del charango. Vol. 2. Buenos Aires - Argentina: Los autores.
- Orozco, M. A. (2005). El funcionamiento de los elementos musicales propios del pasillo y del bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical sobre la obra de Álvaro Romero Sánchez. Bogotá.
- Pedrotti, I. (2012). El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano. Santiago de Chile, Chile.
- Ponce Valdivia, O. (2007). *El chillador del altiplano peruano*. Obtenido en página web Charango Perú: www.charangoperu.com

Real Academia Española. (12 de 03 de 2014). Obtenido en
<http://lema.rae.es/drae/?val=recurso>.

Real Academia Española. (12 de 03 de 2014). Obtenido en
<http://lema.rae.es/drae/?val=tecnica>

Tarazona, f. (2009). *La escuela moderna del charango. Una nueva propuesta a la técnica instrumental*. Lima - Perú: Abril ediciones musicales.

Tilmouth, M. (2001). Chamber Music. The Grove Dictionary of Music and Musicians. En S. Sadie, & J. Tyrrell. Londres: Macmillan.

Vásquez, C. (2007). El charango en el Perú. En C. Vásquez, *El charango en el Perú*.

Vásquez, C. (s.f.). Carátula del CD-ROM: Serie música peruana - Volúmen I: Charango. En CEMDUC. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANEXO 1: CD de ejemplos musicales.

- 1 Atipanakuy (Recopilación Jaime Guardia) – interpreta el trio Los Cholos.
- 2 Bambuco de la Suite N°2 (Gentil Montaña) - interpreta en la guitarra Gentil Montaña.
- 3 Bambuco de la Suite N°2 (Gentil Montaña) – charango Cindy Gómez.
- 4 Bodas de oro (Álvaro Romero Sanchez) – Interpreta el trio Itinerante.
- 5 Bodas de oro (Álvaro Romero Sanchez) – Charango: Cindy Gómez, guitarra: Daniel Lozano.
- 6 El negrito (Rafael A. Aponte Carvajal) – interpreta el Trio Palos y Cuerdas con Luis Fernando “el chino” Leon.
- 7 El negrito (Rafael A. Aponte Carvajal) – Charango: Ianko Peñaford.
- 8 Pasillo (Adolfo Mejía Navarro) – Interpreta en el piano Helvia Mendoza.
- 9 Pasillo (Adolfo Mejía Navarro) – Charango: Cindy Gómez; guitarra: Daniel Lozano.
- 10 Andanzas (Luis Carlos Saboya) – interpreta el Trio Palos y Cuerdas.
- 11 Andanzas (Luis Carlos Saboya) – Charango: Cindy Gómez; fagot; Jose Arenas.

ANEXO 2: Videos de los recursos técnico-interpretativos

- 1 Redoble
- 2 Repique de 4 movimientos
- 3 Repique de 5 movimientos
- 4 K'alampeado 1
- 5 K'alampeado 2
- 6 Trino a doble cuerda
- 7 Trémolo
- 8 Armonicos
- 9 Arpeggios
- 10 Chasquido o aplatillado
- 11 Apagado
- 12 Tercer orden octavado
- 13 Glissando
- 14 Arpegiatto
- 15 Efecto dos charangos

ANEXOS 3: Partituras de los cinco arreglos para charango.

1. Bambuco de la Suite N°2 para guitarra de Gentil Montaña.
2. Bodas de oro, pasillo de Alvaro Romero Sanchez.
3. El negrito, bambuco de Rafael Aponte Carvajal.
4. Pasillo de Adolfo Mejía Navarro.
5. Andanzas, guabina de Luis Carlos “Lucas” Saboya.

Bambuco III

Gentil Montaña

Charango Solo

Arreglo: Cindy Yineth Gómez (2013)

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of 38 measures, divided into eight systems of five measures each. The score includes various musical notations such as fingerings (circled numbers 1-5), dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like *loco*, *tr*, *No*, and *CII*. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. The notation is dense, with many beamed notes and chords, characteristic of a solo charango piece.

Bambuco

Musical score for Bambuco, measures 39-49. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Dynamics include *f* (forte) and *sfz* (sforzando). A section starting at measure 49 is marked *D.S. al Coda* and includes first and second endings. The piece concludes with a coda symbol (⊖).

Bodas De Oro

Pasillo

Score

Álvaro Romero Sánchez
Arreglo: Cindy Yineth Gómez

Introducción *rubato*

Charango

Guitarra

6 *mf* **A** *Adagio* ♩ = 75 *Ser. Arm.*

12 *loco*

18 *ff*

Bodas De Oro

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 23-27):** The piano part begins with a *p* dynamic. Both parts feature circled fingerings (2, 4, 2, 3) and a *To Coda* instruction with arrows pointing to specific notes.
- System 2 (Measures 28-32):** The piano part continues with a *loco* marking. The violin part has a *Solo Arm* marking above it.
- System 3 (Measures 33-37):** The piano part features a *Solo Arm* marking above it. The violin part has circled fingerings (3, 2, 4, 2) and a *To Coda* instruction.
- System 4 (Measures 38-42):** The piano part has circled fingerings (2, 3, 2). The violin part has circled fingerings (2, 2, 3) and a *Vivace* marking above it. A boxed letter **B** is placed above the first measure of this system.

Musical score for measures 44-48. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The tempo marking "Lento" is positioned to the right of the system.

Musical score for measures 49-54. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with ornaments. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Musical score for measures 55-60. The system consists of two staves. Above the staves, the tempo changes from "Vivace" to "Adagio" with a metronome marking of $\text{♩} = 75$. The instruction "D.S. al Coda" is written above the staves. A box containing the letter "C" is placed above the staff. A guitar chord diagram for a C chord is shown above the staff. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. Above the staves, several guitar chord diagrams are shown, including a C III chord and a ritardando (rit.) marking. The upper staff contains a melodic line with ornaments. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Bodas De Oro

The musical score is divided into four systems, each with a guitar staff on top and a piano staff on the bottom. The guitar staff includes fretting diagrams and performance markings such as *a tempo*, *rit.*, and *CI*. The piano staff includes chord symbols and rhythmic notation. Measure numbers 67, 72, 78, and 84 are indicated at the start of each system.

System 1 (Measures 67-71): The guitar part features a series of chords with fretting diagrams. The piano part has a steady accompaniment. A *a tempo* marking is present above the guitar staff.

System 2 (Measures 72-77): The guitar part continues with various chord voicings. The piano part maintains its accompaniment.

System 3 (Measures 78-83): The guitar part includes a *rit.* (ritardando) marking and a *CI* (Crescendo) marking. The piano part continues with its accompaniment.

System 4 (Measures 84-88): The guitar part concludes with a *rit.* marking and a *CI* marking. The piano part ends with a final chord.

El Negrito

Bambuco

Rafael A. Aponte C.
Versión: Cindy Gómez

Charango

Lento **Allegro**

5 10 15 20 25 30 35

tr *tr* *tr*

To Coda

1. 2. **CII** **CVII** **CVII** **CII** **CV** **D.S. al Coda**

The musical score for "El Negrito" is presented in a single system with six staves. The top staff is the guitar part, and the bottom five staves are the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as trills (tr), fingerings (circled numbers), and articulation marks (up/down arrows). The piece is in 7/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

Measure numbers 41, 47, 53, 59, 65, and 71 are indicated at the beginning of their respective staves. The score includes several trills (tr) and fingerings (circled numbers) for both the guitar and piano parts. A first ending bracket is shown above measures 71-72, and a *rit.* (ritardando) marking is present above the final measure (73).

Pasillo Nº2

Adolfo Mejía Navarro
Arreglo: Cindy Gómez

The musical score is arranged in four systems, each with two staves: Charango (top) and Guitarra (bottom). The music is in 3/4 time and G major. The Charango part features a melodic line with various ornaments and techniques, including slurs, ties, and grace notes. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Specific techniques are labeled as 'CV' (Carpenter's Vibration) and 'CVI' (Carpenter's Vibration In). Measure numbers 5, 11, and 16 are marked at the beginning of their respective systems.

Pasillo

This musical score is for guitar, spanning measures 22 to 40. It is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. Measure 22 features a double bar line and a fermata over a chord. The word "Pasillo" is written above the staff at the beginning of measure 25. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Trills are marked with "tr". The score concludes with a double bar line at the end of measure 40.

Pasillo

3

Musical notation for measures 46-52. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with various note values and rests, including a long note in measure 47. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. A 'staccato' marking is present in measure 52. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Musical notation for measures 53-55. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings and a 'staccato' marking in measure 54. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 56-60. The system consists of two staves. The upper staff includes a 'C.V.I.' marking above measure 58. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 61-64. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic passage with many sixteenth notes and fingerings. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Andanzas

Guabina

Score

Luis Carlos "Lucas Saboya
Versión: Cindy Yinefi Gómez

The musical score is written for two parts: Charango and Cello, Fagot, or Viola. The Charango part is in the upper staff, and the Cello/Fagot/Viola part is in the lower staff. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 7, 13, 19, 24) at the beginning. The Charango part features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The Cello/Fagot/Viola part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic lines. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are several first and second endings marked with circled numbers 1 and 2. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

2

Andanzas

The musical score is written for guitar and bass. It consists of five systems of two staves each. The first system starts at measure 29 and ends at measure 33. The second system starts at measure 34 and ends at measure 37. The third system starts at measure 38 and ends at measure 41. The fourth system starts at measure 42 and ends at measure 46. The fifth system starts at measure 47 and ends at measure 50. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features numerous fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) above notes. Dynamic markings include *mp*, *f*, *> mf*, and *p*. A section marked 'Andanzas' begins at measure 31. There are also some circled 'C' symbols above notes in measures 31, 34, and 38.

54

mf

60

D.S. al Coda

67

E^bmaj7 Dm7 Cm7 B^bmaj7 E^bmaj Dm7 Cm7 B^bmaj7 E^bmaj Dm7 Cm7 B^bmaj E^bmaj Dm7 Cm7 D9 Gm⁹

Improvisacion

67

rit.

Arm.

rit.