



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

## ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

**SOL ANDINO FESTIVO EN EL SIGLO XXI**  
**“Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo”**

Presentado por la estudiante:

**INGRID LORENA ORTIZ GUTIÉRREZ**  
c.c. 1023900325  
cód, 2008275026

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

1. El proyecto cumple con los objetivos propuestos presentando coherencia entre el trabajo escrito y la ponencia.
2. Este trabajo visibiliza las músicas latinoamericanas, tanto mestizas como de los pueblos originarios.
3. La intervención y el resultado del trabajo, reflejan una apropiación del lenguaje musical y del sentido, que permite el diálogo con estas músicas.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS		4.5
jurado 2- lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA HENAO		4.5
Jurado 3 - asesor	VICTORIANO VALENCIA RINCÓN		4.5

**NOTA FINAL: Cuatro cinco (4.5)**

**OBSERVACIONES:**

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

**SOL ANDINO FESTIVO EN EL SIGLO XXI**  
***“Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo”***

**INGRID LORENA ORTIZ GUTIÉRREZ**  
**2008275026**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL**  
**TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

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


**SOL ANDINO FESTIVO EN EL SIGLO XXI**  
*“Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo”*

**INGRID LORENA ORTIZ GUTIÉRREZ**  
**2008275026**

**ASESOR**  
**VICTORIANO VALENCIA**

**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.**

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	SOL ANDINO FESTIVO EN EL SIGLO XXI "Cuatro sanjuanitos para quena, guitarra, charango, piano y bombo"
<b>Autor(es)</b>	ORTIZ GUTIERREZ, INGRID LORENA
<b>Director</b>	VICTORIANO VALENCIA
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Sanjuanito, sanjuanito mestizo, sanjuanito indígena, Inti Raymi, quena, zamboña, guitarra, charango, piano, investigación creación, práctica colaborativa, aprendizaje colaborativo, música andina.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que describe el sanjuanito como una práctica musical ligada a la danza, la cual se lleva a cabo principalmente en la fiesta de Inti Raymi. El interés en este trabajo es la exploración del ámbito musical con el fin de realizar adaptaciones y arreglos en formato no convencional habitual para la interpretación del sanjuanito. Las prácticas contemporáneas de esta música tienen sonoridades interesantes para docentes, intérpretes y compositores, que cobran importancia cuando se les enmarca en un contexto claro de conformación de una ideología nacional.</p> <p>La presente investigación cobra importancia en la labor pedagógica, debido a que en el proceso arreglístico de las piezas y su posterior ensamble fue necesario aplicar destrezas metodológicas que permitieran coordinar el resultado final de este trabajo. Es necesario recalcar que no constituye simplemente una labor teórica musical si no que representa en su mayoría una práctica colectiva – colaborativa entre músicos académicos y músicos empíricos los cuales aportaron en gran medida a la construcción de arreglos, la exploración de posibilidades y combinaciones sonoras entre uno y otro instrumento, la labor inicial de selección del repertorio y el posterior montaje final.</p> <p>El presente trabajo está constituido por tres capítulos. El primero pretende dar al lector el contexto necesario para entender la práctica del Inti Raymi, que en su desarrollo socio cultural trae implícito la práctica musical analizada. El segundo versará sobre el proceso de selección de repertorio y su posterior análisis que evidencia en sí las características propias de la práctica musical y sus definiciones técnicas requeridas en el proceso de creación que se llevará a cabo en el tercer y último capítulo. En la parte final, eje central de esta investigación, se muestra el resultado de los procesos arreglísticos y su estrecha relación con la práctica musical.</p>

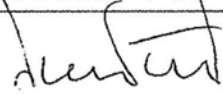
3. Fuentes
Cetina, A. T. (2005). Sanjuanito, trote y cueca, cuatro piezas latinoamericanas (trabajo de grado de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
Coba, C. A. (1999). Fiestas indígenas de Cotacachi. Extraordinaria, XV, 55.
Coba, C. A. (1999). Fiestas indígenas de Otavalo. Extraordinaria, XIV, 83.
Coba, C. (2001). Persistencias etnoculturales en la fiesta de Inti Raymi. Ecuador: Tahuando.
Mendivil, J. (2009). "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". Ponencia presentada en el 54 congreso de la Society for Ethnomusicology. México: SEM.
Mendivil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchan. Revista musical chilena (Julio – Diciembre), 63 – 78.
Mullo, J. M. (2009). Música patrimonial del Ecuador. Quito, Ecuador: Fondo editorial Ministerio de Cultura.

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El sanjuanito y la fiesta de Inti Raymi. Fiesta típica de los pueblos andinos sudamericanos y música danzaria perteneciente al Inti Raimy.</li> <li>2. Selección y análisis de repertorio. Piezas seleccionadas (Vida de mi vida – anónimo; Sanjuanito – Inti Illimany; Ñuca llacata – Ñanda Mañáchi; Longuita – Inti Illimany) y su correspondiente análisis.</li> <li>3. Arreglos.</li> </ol>

5. Metodología
<p>Investigación artística o investigación creación, propuesta por López Cano (2015) como :</p> <p>“La investigación creación es un ejercicio que no se limita a la creación artística, sino que se propone explícitamente producir también conocimiento concreto y pertinente para una comunidad específica. Emplea una gran variedad de métodos que cubren los espectros cuantitativos y cualitativos. Para circular en un espacio público, además de generar una propuesta artística, debe producir discurso de varios tipos e índoles que se coloquen en relación de interacción epistémica con la primera” (2015)</p>

6. Conclusiones
<p>La presente investigación pretende extender y fomentar la práctica musical del sanjuanito, su valoración y conocimiento en un contexto académico, al tener como resultado final unos arreglos escritos en notación musical (partitura) hace más accesible para el lector su interpretación. El hecho de que su transmisión se de en torno a una tradición oral contribuye en gran medida al impedimento de la diversificación restringiendo su acceso, por consiguiente su práctica musical en otros contextos, como la academia y otras geografías.</p> <p>Este trabajo, enmarcado dentro de lo que se denomina investigación artística finalmente ayuda a preguntarse el ¿por qué? y plantear transformaciones sustanciales que quedan evidenciadas en el resultado final de esta práctica colectiva. Este proceso fue quizás uno de los más sustanciales y emotivos de todo el proceso de creación, la prueba y el mal llamado error ayudaron a entender mucho más de cerca este tipo de música que en su trasfondo cultural y social es simplemente eso, una práctica colectiva que da un sincero agradecimiento a la tierra y al sol por los favores recibidos, todo el pueblo se une en un solo cantico, en una sola danza para agradecer y festejar el bien común.</p> <p>Se ve evidenciado el resultado esta investigación en una creación. El trabajo de campo fue parte fundamental para la documentación y el desarrollo de la contextualización, la búsqueda de antecedentes, los documentos, tesis y libros utilizados para la información y la creación de bases sólidas permitieron entender este tipo de música y poder pasar a una parte creativa; si bien, son dos procesos que aparentemente se ven fragmentados; cabe mencionar que al finalizar este trabajo se puede evidenciar con satisfacción que ambas van de la mano y que como artista la práctica musical hace parte también de la investigación.</p>

Elaborado por:	INGRID LORENA ORTIZ GUTIERREZ
Revisado por:	 VICTORIANO VALENCIA

Fecha de elaboración del Resumen:	01	12	2015
-----------------------------------	----	----	------

## Contenido

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	8
ÍNDICE DE TABLAS.....	8
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES .....	9
Agradecimientos.....	13
Introducción.....	14
Algunas precisiones sobre el sanjuanito del siglo XXI.....	15
Trayecto metodológico.....	17
Organización del documento.....	20
1. El Sanjuanito y la fiesta de Inti Raymi.....	21
1.1 La práctica actual de la música del sanjuanito.....	28
1.2 Formato instrumental actual de la música del sanjuanito.....	30
1.2.1 La zampoña.....	33
1.2.2 El rondador.....	33
1.2.3 La quena.....	34
1.2.4 La guitarra.....	34
1.2.5 El charango.....	35
1.2.6 El bombo legüero (bombo andino).....	36
2 Selección y análisis de repertorio .....	37
2.1 Piezas escogidas y análisis .....	39
2.1.1 “Sanjuanito” (Inti-Ilлимani).....	39
2.2 “Ñuca Llacta” (Ñanda Mañachi Arreglos por Alfonso Cachichuango) ..	44
2.3 Vida de mi vida (Anónimo).....	48
2.4 Longuita (Inti Ilлимani) .....	51
3 Arreglos.....	55
3.1 “San Juanito” (Inti-Ilлимani).....	55
3.2 “Ñuca Llacta” Ñanda Mañachi Arreglos por Alfonso Cachichuango)....	68
3.3 “Vida de mi vida” (Anónimo) .....	79
3.4 Longuita (Inti Ilлимani) .....	87

EPÍLOGO: Sanjuanito, aprendizaje colaborativo y práctica musical en conjunto	99
Lista de referencias .....	102
Anexo 1: Cd de ejemplos musicales.....	105
Anexo 2: Partitura de los 4 arreglos musicales.....	106

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1-1: Mapa de Imbabura. ....	24
Ilustración 1-2: Ilustración y descripción de la vestimenta de los otavaleños. Fuente: .....	26
Ilustración 1-4 Vestimenta Aya Huma danzando. Fuente: <a href="http://www.reciprocco.org">www.reciprocco.org</a> .	27
Ilustración 1-3 Vestimenta Aya Huma. ....	27

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2-1: Forma correspondiente al tema “San Juanito” del grupo Inti Illimani.	40
Tabla 2-2: Forma correspondiente al tema Ñuca Llacta.....	46
Tabla 2-3: Forma correspondiente al tema Vida de mi vida versión Ayllu Brothers.....	49
Tabla 2-4: Forma correspondiente al tema Longuita del grupo Inti Illimani .....	52
Tabla 3-1: Forma del arreglo San Juanito.....	56
Tabla 3-2: Aspectos musicales intervenidos en la pieza de San Juanito del grupo Inti Illimani. ....	68
Tabla 3-3: Forma del arreglo Ñuca Llacta.....	69
Tabla 3-4: Intervención musical del tema Ñuca Llacta .....	79
Tabla 3-5: Forma del arreglo "Vida de mi vida" (anónimo) .....	80
Tabla 3-6: Intervención musical del tema Vida de mi vida. ....	86
Tabla 3-7: Forma del arreglo del tema Longuita .....	87
Tabla 3-8: Intervención musical del tema Longuita .....	98

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 2-1: Ritmo base del bombo en el sanjuanito .....	38
Ejemplo 2-2: Ritmo pulsado de la guitarra en los sanjuanitos .....	38
Ejemplo 2-3: Ritmo rasgueado de la guitarra en los sanjuanitos.....	38
Ejemplo 2-4: Ritmo rasgueado 1 del charango en los sanjuanitos .....	38
Ejemplo 2-5: Ritmo rasgueado 2 del charango en los sanjuanitos .....	39
Ejemplo 2-6: Introducción del tema San Juanito de Inti Illimani. ....	40
Ejemplo 2-7: Parte A - frase 1 del tema San Juanito. Inti Illimani.....	41
Ejemplo 2-8: Ritmo base de la frase 1 de la parte A del tema San Juanito. Inti Illimani .....	41
Ejemplo 2-9: Frase 2 de la parte A del tema San Juanito. Inti Illimani.....	42
Ejemplo 2-10: Fragmento de la segunda voz del tema A <sup>1</sup> (frase 1) del tema San Juanito del grupo Inti Illimani. ....	42
Ejemplo 2-11: Fragmento de la frase 2 – A <sup>1</sup> del tema San Juanito - Inti Illimani.	42
Ejemplo 2-12: Ritmo base de la guitarra en el tema San Juanito. Inti Illimani ....	42
Ejemplo 2-13: Ritmo base del charango, del tema San Juanito. Inti illimani .....	43
Ejemplo 2-14: Parte B del tema San Juanito. Inti Illimani.....	43
Ejemplo 2-15: Contra melodía parte A <sup>2</sup> , quena 1, del tema San Juanito. Inti Illimani .....	43
Ejemplo 2-16: Contra melodía parte A <sup>2</sup> , quena 2, del tema San Juanito. Inti Illimani .....	43
Ejemplo 2-17: Ñuca Llacta. Melodía de introducción en el mandolín. ....	44
Ejemplo 2-18: Acompañamiento de la guitarra Ñuca Llacta.....	45
Ejemplo 2-19: Ritmo base de bombo andino Ñuca Llacta.....	45
Ejemplo 2-20: Melodía original parte A. Ñuca Llacta .....	46
Ejemplo 2-21: Melodía original parte A - frase 2 del tema Ñuca Llacta. ÑandaMañachi. ....	47
Ejemplo 2-22: Melodía original parte B del tema Ñuca Llacta. Ñanda Mañachi .	47
Ejemplo 2-23: Melodía principal (A) del tema Vida de mi vida .....	49

Ejemplo 2-24: Parte B, fragmento tomado de la versión del grupo Ayllu Brothers. .....	51
Ejemplo 2-25: Introducción del tema Longuita del grupo Inti Illimani.....	52
Ejemplo 2-26: Parte A del tema Longuita. Inti Illimani .....	53
Ejemplo 2-27: Parte B del tema Longuita. Inti Illimani .....	53
Ejemplo 3-1: Introducción del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora .....	57
Ejemplo 3-2: Fragmento de la parte A - frase 1 del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.....	58
Ejemplo 3-3: Fragmento de la parte A - frase 2 del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.....	59
Ejemplo 3-4: Puente <sup>1</sup> del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. .	60
Ejemplo 3-5: Parte A' (frase 1 y 2) del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. ....	61
Ejemplo 3-6: Puente <sup>1</sup> del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. .	62
Ejemplo 3-7: Frase 2 del A" (Compás 80) y puente (Compás 88) del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. ....	63
Ejemplo 3-8: Fragmento A''' - frase 1 y frase 2, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.....	64
Ejemplo 3-9: Frase 1 – A <sup>4</sup> compás 126, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. ....	65
Ejemplo 3-10: Frase 2 – A <sup>4</sup> compás 134, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora. ....	66
Ejemplo 3-11: Final del tema San Juanito, compás 142 - 149. Tomado del arreglo de la autora .....	67
Ejemplo 3-12: Fragmento de la introducción del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora .....	70
Ejemplo 3-13: Introducción 2 del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.....	71

Ejemplo 3-14: Parte A (Frase 1) del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora. ....	72
Ejemplo 3-15: Frase 2 de la parte A, del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora. ....	73
Ejemplo 3-16: Introducción 2 del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora. ....	73
Ejemplo 3-17: Parte B y B' del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora. ....	74
Ejemplo 3-18: Frase 2 de la parte A (Compás 100 - 110) del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.....	75
Ejemplo 3-19: Fragmento de la coda (116 - 130) del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora.....	76
Ejemplo 3-20: Fragmento de la coda del tema (compás 131 - 140) Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.....	77
Ejemplo 3-21: Fragmento de la coda (compás 152 - 166) del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.....	78
Ejemplo 3-22: Compases del 1 al 8 del tema vida de mi vida (anónimo). Tomado del arreglo de la autora.....	81
Ejemplo 3-23: Compases del 15 al 22 del tema vida de mi vida (anónimo). Tomado del arreglo de la autora.....	82
Ejemplo 3-24: Parte A en canon del tema "Vida de mi vida". Tomada del arreglo de la autora. ....	83
Ejemplo 3-25: Parte B del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora. ....	84
Ejemplo 3-26: Parte A compas 35 del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora. ....	85
Ejemplo 3-27: Parte A' del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora. ....	85
Ejemplo 3-28: Introducción del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora .....	88

Ejemplo 3-29: Parte 1 del Puente <sup>1</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	89
Ejemplo 3-30: Parte 2 del Puente <sup>1</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	90
Ejemplo 3-31: Parte A del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	91
Ejemplo 3-32: Puente del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	91
Ejemplo 3-33: Parte B del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	92
Ejemplo 3-34: Puente <sup>2</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	93
Ejemplo 3-35: Parte A' del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	93
Ejemplo 3-36: Parte A del tema Longuita. Inti Illimani.....	93
Ejemplo 3-37: Puente (compás 79 - 82) del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	94
Ejemplo 3-38: Parte A <sup>2</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	95
Ejemplo 3-39: Melodía con variación de la parte B' del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	96
Ejemplo 3-40: Puente y coda del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.....	97

## Agradecimientos

A Dios por permitir culminar satisfactoriamente esta etapa en mi vida; a todas las personas que de una u otra forma colaboraron en esta investigación e hicieron posible la culminación de esta meta.

Mis sinceros agradecimientos a mis magníficos asesores el maestro Victoriano Valencia y Mónica Briceño, los cuales estuvieron desde el comienzo de este proyecto colaborándome y guiándome con paciencia, levantándome en los momentos de desesperación, desasosiego y frustración, a ellos mil gracias y mis más sinceros afectos.

A mis padres Carlos Alfonso Ortiz y María de Jesús Gutiérrez por ser el apoyo incondicional que una persona necesita, por confiar en mí y permitirme perseguir mis sueños, por enseñarme que no hay límites para alcanzar metas e ideales, por enseñarme que la constancia vences lo que dicha no alcanza y por su amor, el motor de cada uno de mis proyectos. Mil gracias por siempre... siempre estar ahí.

A mi esposo Juan José García por el apoyo incondicional, su colaboración y paciencia a lo largo de este proceso; por brindarme fuerzas cuando más lo necesitaba; por estar ahí cuando todo resultaba bien con su motivación, halagos y empuje, y por estar sobre todo en las frustraciones, animándome y colaborándome amorosamente en posibles soluciones.

A mi hermano Pablo Andrés Ortiz el cual sin su ayuda y motivación habría sido difícil continuar, por sus aportes e ideas a la investigación y por simplemente estar ahí, aconsejándome y aguantando los reproches.

Mil gracias...

## Introducción

El sanjuanito es una práctica musical ligada a la danza, la cual se lleva a cabo principalmente en la fiesta de *Inti Raymi*<sup>1</sup>. El interés en este trabajo es la exploración del ámbito musical con el fin de realizar adaptaciones y arreglos en formato no convencional habitual para la interpretación del sanjuanito.

Las prácticas contemporáneas de esta música tienen sonoridades interesantes para docentes, intérpretes y compositores, que cobran importancia cuando se les enmarca en un contexto claro de conformación de una ideología nacional.

La presente investigación cobra importancia en la labor pedagógica, debido a que en el proceso arreglístico de las piezas y su posterior ensamble fue necesario aplicar destrezas metodológicas que permitieran coordinar el resultado final de este trabajo. Es necesario recalcar que no constituye simplemente una labor teórica musical si no que representa en su mayoría una práctica colectiva – colaborativa entre músicos académicos y músicos empíricos los cuales aportaron en gran medida a la construcción de arreglos, la exploración de posibilidades y combinaciones sonoras entre uno y otro instrumento, la labor inicial de selección del repertorio y el posterior montaje final.

---

<sup>1</sup> Si bien se encuentra la palabra *Inti Raymi* escrita de distintas maneras, ya sea: *Inty Raimy*, *Inti Raime*, *Inty Rayme*, etc, la más utilizada en el ámbito académico es la de *Inti Raymi*, forma a la que me acogeré en el presente escrito. El *Inti Raymi* es una fiesta que se celebra principalmente en los pueblos andinos en agradecimiento al sol. Esta información se amplía en el capítulo 1 de este trabajo.

### **Algunas precisiones sobre el sanjuanito del siglo XXI**

El origen del sanjuanito y de la “música andina” es complejo y alude a patrones etnográficos diversos que develan una fuerte mezcla cultural no uniforme en la construcción socio cultural de la música en sí.

En ese sentido y con las limitantes que surgen, podríamos hablar de las músicas andinas latinoamericanas como aquellas que portan sonoridades asociadas a través de diversas construcciones históricas a los territorios andinos de América del Sur, particularmente a Perú, Ecuador y Bolivia. En ellas podemos discriminar dos vertientes a través de las prácticas actuales: por un lado, las músicas reconocidas, interpretadas y masificadas desde los años setenta del siglo XX por grupos internacionales, en su mayoría chilenos y argentinos y que se siguen interpretando por una inmensa cantidad de grupos en todos los rincones del planeta. Y por otro lado de las prácticas musicales de comunidades indígenas reconocidas y de las que están en proceso de reorganización y auto-reconocimiento. Los sanjuanitos que se toman como referencia en este trabajo se han intentado demarcar en el ámbito contemporáneo de las fiestas indígenas del Inti Raymi; sin embargo, incluso en estas fiestas, se encuentran las dos vertientes arriba descritas.

Investigadores como Raul y Margarita D’harcourt<sup>2</sup>, entre otros, afirmaron en los años veinte del siglo pasado, que el sanjuanito era una derivación del ritmo de huayno peruano. Los investigadores basaron este hecho en que la estructura fundamental de la música andina es la pentafonía. Esta concepción de la “pentafonía andina” (Mendivil, 2009) se construyó sobre discursos folcloristas e históricos que no reflejaron la complejidad musical de estas prácticas.

---

<sup>2</sup>Referenciado por varios autores, entre ellos Carlos Delgado (2011).

Sin embargo, investigaciones más recientes como las de Julio Mendivil (2009) muestran que esto no necesariamente fue así, pues instrumentos encontrados en excavaciones arqueológicas han permitido conocer un complejo sonoro de más de cinco notas (dispuestos de forma tritónica, tetratónica e incluso diatónica), lo que permite pensar que la pentafonía no era el único recurso musical. Mendivil demostró que la interpretación de la música incaica uniforme, representa un error discursivo en la producción histórica de la música latinoamericana que pretendió encajar forzosamente una idea de pentafonía generalizada en una realidad muy diferente, ocasionando una invención de la cultura musical incaica no prehispánica a diferencia de lo que se había pensado.

El investigador peruano también menciona que las prácticas de la pentafonía en los andes son más recientes de lo que se piensa, y que corresponden a patrones europeos en busca quizás de una unificación musical en Sudamérica; La inclusión de las cuerdas y de la técnica en la construcción de aerófonos así lo devela. Afirma el autor que la música que actualmente se conoce como indígena, no es más que una invención discursiva colonial e incluso republicana y moderna, que se sirvió de la musicología para mitificar una estructura teórica entorno a principios ideológicos de intereses diversos y que distorsionó la realidad cultural del territorio andino.

Este es un campo nuevo de estudio y aún queda mucho por explorar. A pesar de ello, las prácticas actuales de sanjuanito y otra gran variedad de músicas andinas se basan en escalas pentafónicas. Por tanto en este trabajo se explora la pentafonía y sus posibilidades melódicas y armónicas. De ninguna manera se busca generar una idea de rescate del pasado indígena perdido, sino conocer y practicar las músicas indígenas contemporáneas de la zona de Otavalo - Ecuador.

En la época actual el sanjuanito se ha afianzado como ritmo autóctono que expresa identidad, unidad y filiación con la tierra de los pueblos ecuatorianos. Se ha extendido a la costumbre popular, de manera que puede incluso ser interpretado en cualquier época del año por cualquier ciudadano en particular, y ha llegado a ser difundido bajo un amplio carácter comercial por toda la región andina.

### **Trayecto metodológico**

En el presente documento se lleva a cabo diversas prácticas artísticas entorno a las cuales se estructura los argumentos básicos que dan sentido a lo que se denomina investigación artística o, específicamente en el contexto colombiano, investigación – creación. Autores como López Cano (2014) y Hernández Salgar (2014) evidencian la complejidad y falta de unificación de lo que se entiende bajo tales denominaciones. Sin embargo plantean algunos parámetros que permiten desarrollar y entender en un nivel más abstracto lo que significa. En medio del amplio panorama y discusión, el presente trabajo toma como bases los postulados de investigadores como Rubén López Cano, quien a su vez coincide con algunas de las propuestas de Borgdorff. En su texto “Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación” (2015) López Cano propone la práctica de la investigación creación así:

La investigación creación es un ejercicio que no se limita a la creación artística, sino que se propone explícitamente producir también conocimiento concreto y pertinente para una comunidad específica. Emplea una gran variedad de métodos que cubren los espectros cuantitativos y cualitativos. Para circular en un espacio público, además de generar una propuesta artística, debe producir discurso de varios tipos e índoles que se coloquen en relación de interacción epistémica con la primera (2015)

Se realiza entonces un proceso de exploración artística el cual se centra principalmente en la “construcción de la interpretación musical, más que en los resultados” (López Cano, 2015).

Tal como lo presenta el autor de las citas anteriores, la presente investigación tiene dos resultados: la propuesta artística (los 4 arreglos musicales) y el texto que el lector tiene en sus manos y que refleja la búsqueda documental, el análisis y la reflexión sobre los procesos creativos (individuales y grupales) que llevaron a los arreglos musicales. En este sentido, se reflejan los productos esperados de este tipo de investigación, a saber: “[...] las propuestas artísticas, los discursos y las acciones y decisiones que no alcanzan a ser representados en el discurso o a percibirse directamente de la propuesta artística” (López Cano, 2015),

Para lograr tales resultados, la práctica artística se acompañó de técnicas de recolección de información de la investigación cualitativa tales como el rastreo documental, la observación participante, el diario de campo y la bitácora del trabajo compositivo. Con lo anterior se procuró la reflexión y el tejido de un discurso que emerge desde la creación artística.

A través de las técnicas de recolección de información y de la experiencia analítica (tanto de las piezas musicales como del diario de campo y la bitácora), en el presente documento se realiza una práctica reflexiva que ayuda a la generación de ideas y soluciones que aportan a la contribución crítica del análisis y producción de arreglos musicales andinos, en torno a la inclusión del piano, en el contexto tradicional del género sanjuanito.

Cabe mencionar que los procesos de creación fueron diversos y que las rutas empleadas partieron desde el trabajo de campo realizado en Ecuador 2014, la

interacción individual con el piano, la práctica netamente escrita sin ayuda de instrumentos y la práctica colectiva en ensayos donde se plasmaron ideas y se recopilaron diversas posibilidades que complementaban las ideas para la realización de los arreglos. Si bien, todas estas prácticas carecían de elementos fundamentales a la hora de crear, uniéndolas complementaban de manera exacta el tejido que desde la imaginación se había propuesto en un comienzo.

Por otro lado, el modelo de análisis que se planteó en el trabajo responde a las necesidades para los arreglos ya que el tema del trabajo no es el análisis del sanjuanito sino extraer cosas muy características y muy prácticas de la música. Sin embargo es un tipo de análisis que corresponde con mucho de los planteamientos de Jean LaRue en donde tal como lo diría Caries Guinovart (1989) en el libro del autor se siguen procesos de análisis desde lo general a lo particular.

[...]El proceso que sigue LaRue es de una lógica extraordinaria, observando con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general a lo particular. Así nos lleva a dilucidar la incidencia que tiene el sonido (y dentro de él, el timbre, la intensidad, los matices, los tipos de textura) en tal o cual estilo; la armonía, la melodía, el ritmo, para que el conjunto de ellos nos haga sentir a través de su espectro general, la noción de crecimiento musical; crecimiento que aparece como resultante de los cuatro elementos anteriores pero que, a su vez, se manifiesta también como quinto elemento contributivo. Estas cinco categorías reunidas en la sigla SAMeRC, llegan así a formar, en su conjunto, una propuesta de estudio para abordar cualquier obra musical [...]

En el presente trabajo, se encuentra una primera parte que corresponde a los antecedentes, una jerarquización y selección de las evidencias (selección de repertorio), un marco teórico de referencia en donde se habla sobre la música andina latinoamericana sobre la investigación creación y también sobre conceptos y elementos musicales; en la observación vendrían las dimensiones del análisis y las categorías analíticas que serían el SAMeRC, estos aspectos fueron intervenidos a excepción del crecimiento pues el sanjuanito es una

música que no tiene una gran fluctuación en cuanto a cambios en el movimiento y en la forma ya que va muy ligada de la danza, pero, sin embargo, el ritmo, la melodía, la armonía y el sonido, si se trabajó y eso fue lo que se intervino.

### **Organización del documento**

El presente trabajo está constituido por tres capítulos. El primero pretende dar al lector el contexto necesario para entender la práctica del *Inti Raymi*, que en su desarrollo socio cultural trae implícito la práctica musical analizada. El segundo versará sobre el proceso de selección de repertorio y su posterior análisis que evidencia en sí las características propias de la práctica musical y sus definiciones técnicas requeridas en el proceso de creación que se llevará a cabo en el tercer y último capítulo. En la parte final, eje central de esta investigación, se muestra el resultado de los procesos arreglísticos y su estrecha relación con la práctica musical.

## 1. El Sanjuanito y la fiesta de Inti Raymi

El *Inti Raymi* (fiesta al sol) es una fiesta realizada a fines del mes de Junio por diversos pueblos indígenas de Suramérica. En ella se agradece a la *Pachamama* (madre tierra)<sup>3</sup> por la cosecha y se le pide prosperidad para la siguiente. De esta manera, se celebra el cambio del ciclo productivo del maíz, es decir, cuando termina la cosecha e inicia un nuevo año agrícola, cambio que también está marcado por el solsticio de verano<sup>4</sup>.

A través de fuentes secundarias como crónicas e investigaciones de corte histórico y arqueológico se ha podido rastrear la celebración del solsticio desde antes de la expansión incaica<sup>5</sup>. Lo anterior es reflejo del sincretismo de la fiesta entre lo nativo, lo incaico y lo español.

En el trabajo de campo se pudo constatar que en Imbabura (Ecuador) el término *Inti Raymi* es de uso relativamente moderno y fue introducido a fines del siglo XX como signo de “reivindicación” cultural indígena. El investigador Coba Andrade (2001) afirma que previo a esta época, la celebración era conocida como “Fiesta de San Juan”<sup>6</sup>, nombre impuesto en un acto de evangelización por parte de la iglesia católica quien se sirvió ante la coincidencia de la fiesta con el día de San

---

<sup>3</sup> “La Pachamama o Mama Pacha es una deidad incaica. Es el núcleo del sistema de creencias de actuación ecológico-social entre los pueblos indígenas de los Andes Centrales de América del Sur.” (Merlino y Rabey, 1993: 146)

<sup>4</sup> Según la RAE, solsticio de verano, hace en el hemisferio boreal el día mayor y la noche menor del año, y en el hemisferio austral todo lo contrario. Para el hemisferio sur del planeta, se celebra el solsticio de invierno aproximadamente el 21 de Junio, al igual que en el hemisferio norte se celebra el solsticio de verano; en Ecuador, situado en la línea ecuatorial, esta fecha se considera como el solsticio de verano en vez del solsticio de invierno.

<sup>5</sup> Algunos documentos al respecto son “Fiestas indígenas de Otavalo” (Coba, 1999), *Fiestas indígenas de Cotacachi* (Coba, 1999), *Persistencias etnoculturales en la fiesta del Inti Raymi* (Coba, 2001) y *Música patrimonial del Ecuador* (Mullo, 2009: 46, 90, 130, 133).

<sup>6</sup> La fiesta de San Juan en el catolicismo se celebra en honor al santo Juan el Bautista, figura importante en el cristianismo. Las celebraciones de los solsticios y equinoccios son antiguas tanto en Europa como en otros lugares del mundo. Por tal razón varios autores afirman que la iglesia católica hizo coincidir las celebraciones con las figuras icónicas.

Juan. Las similitudes en los procesos rituales cristianos, redefinieron la fiesta en consecuencia de los objetivos eclesiásticos.

Las diversas civilizaciones prehispánicas que se desarrollaron en el continente americano tuvieron un marcado tono naturalista<sup>7</sup> en sus expresiones religiosas como base de sus organizaciones políticas. La historiadora e investigadora peruana María Rostowrovski (1988) ha descrito cómo se generó el culto heliocéntrico de fuerte persistencia en las complejas sociedades del nuevo continente. Dicha expansión del culto estuvo directamente involucrada con la expansión y colonización del imperio Inca, quienes llevarían desde la Patagonia argentina hasta los pastos colombianos la figura de *Inti* como supremo Dios del imperio; así el inca era el descendiente directo del sol y a su vez el sol mismo.

La deificación del astro es anterior a la conquista incaica. En la zona ecuatorial de Otavalo y particularmente en Imbabura las comunidades indígenas ya desarrollaban expresiones culturales en honor al sol para la fecha del solsticio de verano. Sin embargo, nos recuerda Coba Andrade, es con la expansión del imperio inca que se estructura la fiesta de *Inti Raymi* como expresión central del culto heliocéntrico andino (2001: 34 – 39).

La invasión europea tuvo fuertes consecuencias en diversos aspectos culturales y de persecución a lo local. Las expresiones culturales fueron alteradas mediante el mecanismo del sincretismo y transformadas a la fe cristiana. Los frailes católicos encontraron muchas veces similitudes entre las fiestas sacrílegas y las patronales, y lo aprovecharon para sembrar una nueva ideología religiosa que cumpliera con los objetivos de la corona. En este caso la celebración del *Inti Raymi* fue remplazada por la fiesta de San Juan, haciendo

---

<sup>7</sup> Este término alude a un distinguido panteísmo que estructuró la jerarquía religiosa en torno a deidades de carácter natural como el sol, el agua, el maíz, la tierra etc. y que se presentó como una persistencia religiosa en las comunidades americanas.

del ahora virreinato del Perú una prolongación de las costumbres españolas. Sin embargo, en el trabajo de campo realizado en Junio de 2014 se pudo observar que actualmente hay un fuerte rechazo a seguir con las tradiciones cristianas que hacen honor a un santo el cual no tiene relación directa con lo que realmente es el *Inti Raymi*.

Pero además de la influencia europea, el imperio Inca también influyó en la celebración del solsticio. El mismo Coba Andrade nos recuerda que a pesar de la corta permanencia Inca en tierras imbabureñas, su intervención aportó nuevos elementos a la fiesta de *Inti Raymi*, que se caracterizaron por el reordenamiento de la fiesta ritual, el concepto del sol como dios central, la fabricación de la chicha, y la inclusión de nuevos instrumentos musicales y de vestimentas (2001: 30).

Durante varios siglos se ha mantenido la celebración del *Inti Raymi*; sin embargo en el siglo XX con las transformaciones políticas de América Latina se prestó más atención al reconocimiento de la diferencia cultural. En las celebraciones actuales del *Inti Raymi* se encuentran diversas manifestaciones musicales. Sin embargo, las prácticas musicales más importantes para dicha fiestas son, la tonada, la saya, la rumba y por supuesto el sanjuanito; los instrumentos empleados para este último en la actualidad son, violín, guitarra, charango, quena, zampoñas, bombo andino y la melódica<sup>8</sup>.

No es claro cuáles fueron las prácticas culturales que se vieron más permeadas por la colonización. La diversificación de instrumentos especialmente de cuerda como la guitarra, el violín y la bandolineta modificaron la ejecución de esta música. El instrumento más significativo en tales modificaciones fue el charango,

---

<sup>8</sup> Instrumento de viento de lengüetas libres, similar al acordeón o la armónica. Este instrumento presenta un teclado en la parte superior que produce sonido sólo al soplar a través de una boquilla ubicada en un extremo del instrumento.

sin embargo, como menciona Carlos Delgado “No podemos afirmar el momento exacto de la llegada del charango” (2011: 29).

En la actualidad, como desde antes de la colonización, las fiestas inician con un baño ritual que comprende al agua como purificadora del cuerpo la mente y las cosas materiales (por ejemplo, los instrumentos suelen ser ingresados en el baño - en este caso en la cascada de Peguche - en busca de energía y poderes sobrenaturales). Los españoles utilizaron este baño como signo de bautismo.

La fiesta de *Inti Raymi* en la que se basa este trabajo fue la celebrada en la provincia de Imbabura, cantón de Otavalo en el año 2014. Allí se realizó la observación participante que nutre las indagaciones en torno a la fiesta y sus prácticas musicales.

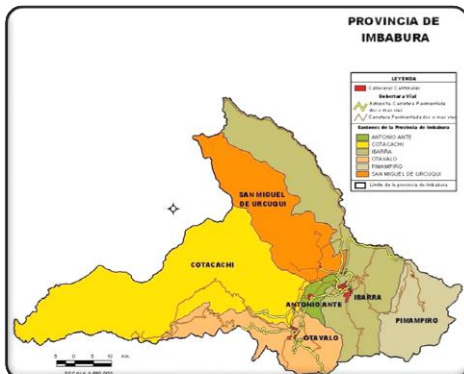


Ilustración 1-1: Mapa de Imbabura.  
Fuente: Página oficial de la Provincia de Imbabura:  
<https://imbabura.wordpress.com/2010/05/28/hola-mundo/>

Imbabura es una provincia de la sierra norte de Ecuador siendo una de las provincias más turísticas del país, la fiesta de *Inti Raymi* se celebra actualmente en la región de Imbabura y en Quito, la capital.

La vestimenta para esta festividad es de gran importancia para la comunidad indígena. Si bien la indumentaria que visten es de origen europeo y solo han prevalecido los nombres

que le dieron en la cultura precolombina; el significado e importancia sigue vigente; lo anterior se pudo constatar en el trabajo de campo realizado en 2014 en Otavalo – Ecuador.

En el siglo XVI Don Sancho Paz Ponce de León proporcionó los primeros datos referentes a la indumentaria de los indígenas de la región:

El hábito que traían antiguamente los hombres antes que el Inga viniese, era una manta de algodón grande que le daba dos vueltas al cuerpo, y después que el Inga vino, traen unas camisetas y unas mantas cuadradas de algodón. Las mujeres traen una manta de algodón grande, llamada **anaco**, pegada al cuerpo y prendida con unos prendedores de plata o cobre, la cual manta prende con los dichos prendedores en los hombros, y ciñen la manta con una *fala*<sup>9</sup> de algodón muy labrada y pintada de colores, traen otra más pequeña cuadrada prendida con otro prendedero, y esta manta pequeña llaman líquida (Lliclla) los indios, y la grande llaman **anaco** y los prendedores llaman **topos**. Y este es el hábito que ahora traen los indios. (en Mullo, 2001: 38)

Para complementar este traje, los danzantes se adornaban con tocados llamativos de plumaje de aves, caracoles marinos, collares, narigueras y otros adornos de oro y plata. Si bien no se profundizará sobre la vestimenta vale la pena destacar que permanece vigente incluso en las fiestas de los otavaleños. Las prendas, junto a los accesorios empleados, conforman un atuendo llamativo y de festejo. Así se puede observar en la Ilustración 1-2.

---

<sup>9</sup> A través de registros fotográficos y en el campo, la prenda que se observó fue la falda. El término *fala* no se ha encontrado. Al parecer en el texto citado se omitió la letra “D”, es decir se trata de un error tipográfico.



Ilustración 1-2:  
Ilustración y descripción de la vestimenta de los otavaleños. Fuente: <http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/fotoReportaje/1101834486#.VjrWHbcvfiU>

Otro elemento preincáico vigente en las fiestas de *Inti Raymi*, es el *AYA UMA*, definido por Cachiguando citado por Coba (2001) como “el líder superdotado, ritual y guerrero, poseedor de la energía vital de la naturaleza” (2001: 20). Este jefe, y guerrero de la comunidad recibe de la cascada fuerza, valentía, poder y energía; como afirma Coba, este jefe de la comunidad,

[...] viste con alpargatas, pantalones, camisa, máscara de doble rostro, azul y amarillo o negro y blanco, con ojos, nariz y boca ribeteados de color rojo, lengua roja, orejas y cabello. Usa un poncho pequeño y lleva acial<sup>10</sup> en la mano; en otras ocasiones, sobre el pantalón usa zamarros de cuero de borrego o de chivo (2001:20).

<sup>10</sup> El acial es un instrumento de un palmo de largo formado por dos palos fuertes dentados o por dos barretas de hierro, unidas en uno de los extremos por un gozne y en el otro por una cuerda que se aprieta a voluntad, utilizada para domar a los animales.



Ilustración 1-4 Vestimenta Aya Huma.  
Fuente: <http://blogtradicioncult>



Ilustración 1-3 Vestimenta Aya Huma danzando. Fuente: [www.reciprocco.org](http://www.reciprocco.org)

Las imágenes anteriores Ilustración 1-3 e Ilustración 1-4 muestran las vestimentas de los hombres a la hora de danzar e interpretar los sanjuanitos. Esas vestimentas son comunes en la región para el momento de las fiestas.

Es importante tener presente que el sanjuanito está completamente vinculado a la danza. Para su realización, los participantes se reúnen por grupos, se acompañan con instrumentos y danzan en círculo hacia la derecha y hacia la izquierda ininterrumpidamente.

En una de las breves conversaciones sostenidas con otavaleños en el trabajo de campo, se les preguntaba el porqué de esta danza, a lo cual respondieron que era para agradecer la siembra y festejar la cosecha, además porque es un proceso cíclico que no termina y tiene que ver con la trascendencia espiritual de lo infinito.

### **1.1 La práctica actual de la música del sanjuanito.**

En la actualidad las culturas musicales “tradicionales” de la región andina, entre las que se incluye el sanjuanito, son interpretadas bajo el marco de la afinación occidental: 440, sin embargo presenta variaciones dependiendo de la distancia de los agujeros en la construcción de los aerófonos. El sanjuanito, se enmarca generalmente entorno a las tonalidades de Mi menor, La menor y Re menor. Anteriormente se elegía la tonalidad de acuerdo a la tesitura del instrumentista y el cantante, hoy en día con la inclusión de los instrumentos de cuerda, estos centros tonales se han hecho más extensos gracias a la capacidad armónica de los mismos.

Es necesario recalcar que si bien el canto no presentó un carácter indispensable antes del siglo XX, con el transcurso del tiempo, y debido a las influencias culturales externas se constituyó como una de las principales características del mismo; los gritos<sup>11</sup> son empleados para expresar emotividad y fuerza como parte del simbolismo espiritual.

El sanjuanito, tal como lo dice Godoy (2007: 181), tiene una forma binaria que usualmente se escribe en 2/4. Consta de una introducción corta que en ocasiones presenta el tema sin mucha variación y luego presenta una forma A – B. Al ser una música de ritual esta tiene un tiempo ad libitum que se acomoda al baile ritual y su duración generalmente sobrepasa los 3 minutos, al ser una melodía y un acompañamiento cíclico ayuda a la repetición de su estructura e incluso a intercalar las partes que componen la misma, lo cual permite alargar indefinidamente la pieza o canción. El orden de las secciones varía según los pasos utilizados en los rituales o fiestas (culebrilla, zapatero, haciendo ruedo,

---

<sup>11</sup>Ejemplos de los gritos en celebraciones festivas acompañados con música, se han encontrado en distintas culturas, por ejemplo, el texto “Sound and sentiment” de Steven Feld quien que relata entre otros temas la manera en que el pueblo Bosavi utiliza la expresión vocal para reflejar su naturaleza y su diario vivir en el bosque.

etc.). Se realizan cambios dependiendo de la cultura indígena o mestiza ya que en la primera la danza es de género masculino y en la segunda se danza en pareja.

Se han distinguido dos clases de sanjuanito que difieren en su estructura musical: el indígena, ejecutado exclusivamente en fiestas rituales y que mantiene un marcado ritmo de danza en ocasiones heterométrico ( $2/4 + 6/8$ ;  $2/4 + 1/4$ ) y el mestizo que se mantiene en 2 tiempos siempre y que ha conseguido diversificarse en toda la costumbre popular (Mullo Sandoval, 2009). La estandarización o binarización tanto de las estructuras heterométricas indígenas, como la métrica ternaria de los ritmos afroecuatorianos, responde a la métrica binaria muy generalizada en las músicas comerciales actuales. En el primer caso, se binarizan hacia el estilo tecno del  $4/4$  que los sintetizadores ya establecen de antemano; y, en segundo caso, la influencia de la salsa ( $2/2$ ) y el son cubano ( $2/4$ ). (Mullo, 2009, p 126 – 127).

A pesar de que es música de ritual y que las velocidades varían, el ritmo es estable y los acentos corresponden a los tiempos fuertes de cada compás. Los ritmos son binarios con figuras de primera y segunda división, interpretados en tiempos rápidos (entre 100 y 120 b.p.m.). Como es bien sabido, los tiempos fuertes, acentos o ictus por lo general están escritos en un tiempo fuerte. Al ser ritmos danzarios estos se ubican en función del baile, aunque con la introducción de la escritura en pentagrama y el bajo eléctrico (instrumento que caracteriza la música comercial) es más frecuente encontrar los acentos en los tiempos fuertes del compás.

En cuanto a los aspectos melódicos, hay que anotar que la concepción musical de la cultura ancestral andina, tal como lo dice Alsina (citado por Mullo, 2009) interpreta al modo como cualquier patrón melódico o rítmico que en origen debía traer una función mágica o religiosa que se usa como modelo para desarrollar

patrones nuevos. En este sentido, todos los aspectos musicales del sanjuanito están relacionados con las expresiones rituales ancestrales de agradecimiento a la Pachamama y al sol como benefactor mayor en la cosecha.

En el sanjuanito indígena actual prima la pentafonía; al contrario, el sanjuanito mestizo, que es de mayor difusión comercial, introduce la modulación y elementos que se consideran fuera de la pentafonía; mientras que los elementos de fraseo y articulación en el sanjuanito se relacionan con la tradición española occidental como la cuarteta que consiste en 4 versos que riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto o viceversa el primero con el último y el segundo con el tercero.

## **1.2 Formato instrumental actual de la música del sanjuanito**

Actualmente el sanjuanito en las fiestas del *Inti Raymi* en Otavalo, se interpreta con aerófonos andinos de bisel (quena, zampoña, rondador, entre otros), violín, melódica, charango, guitarra, bombo andino, chachas y ocasionalmente mandolina. La base armónica la realizan los instrumentos de cuerda pulsada y la melodía los instrumentos de viento y cuerda frotada. En las fiestas es muy común el uso de varios instrumentos por un solo intérprete, tanto de cuerda pulsada, como de viento.

Respecto a esta conformación instrumental, Mullo Sandoval (2009) reúne las perspectivas de algunos investigadores y señala que los instrumentos andinos de viento están relacionados a ceremonias y rituales indígenas referentes a las fiestas agrícolas y las festividades andinas, como lo es una de las fiestas más importantes, la cosecha del maíz (*Inti Raymi*). En concordancia, historiadores y músicos como Mullo Sandoval, el grupo de Ñanda Mañachi, Leonardo García, entre otros, ubican la quena como uno de los instrumentos más visibles y simbólicos de la cultura andina del área cultural de Bolivia, Perú y Ecuador.

Por el contrario, sobre los instrumentos de cuerda (frotada y pulsada), Mullo señala que:

[...] son parte de un proceso de apropiación de las culturas coloniales latinoamericanas hacia instrumentos musicales europeos principalmente renacentistas, en la medida de refuncionalizarlos a una identidad básicamente mestiza. (2009: 47)

Instrumentos como el charango han sido adoptados en la cultura indígena como parte fundamental del ritual indígena. Es por esta razón que se implementará el charango en todos los arreglos ya que en los sanjuanitos indígenas se utiliza más el violín y el requinto ecuatoriano; pero ha sido un instrumento que se ha acogido de tal manera, que es indispensable a la hora de generar la sonoridad característica de este tipo de música.

A mediados de los setenta, se empieza a notar la ausencia y desaparición de estos instrumentos, influido como dice Mullo por: “La modernización del Estado ecuatoriano, la migración de los centros urbanos, la industrialización, el boom petrolero, la Reforma Agraria, el despegue de los medios masivos de información, el desarrollo tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo, etc.” (2009: 49). Desde este momento, se empieza a hablar de un “rescate” de la música tradicional y del “folklore”, en donde se apostaba aún más a un proceso de occidentalización de las culturas indígenas, identificadas como la base de la tradición (Mullo, 2009). Cabe aclarar que además de los factores sociales que expone Mullo, es importante tener en cuenta los intereses de los músicos y el movimiento natural de la música.

Este “rescate” se realiza con instrumentos principalmente bolivianos (quena, zampoña, charango) y aunque en esta cultura el contexto es válido en Ecuador se adoptaron sin ningún tipo de reflexión y se impusieron sobre los instrumentos

que estaban desapareciendo. Es allí cuando se comienza con una “bolivianización” alrededor del lenguaje andino.

Al realizarse un proceso de occidentalización, en Ecuador se comenzó a promover el uso de mediadores. Instrumentos tales como, el charango, la quena y el bombo, principalmente, se convirtieron en símbolos de la “unidad latinoamericana”, caso característico ya que utilizaron como símbolo instrumentos principalmente bolivianos y no elementos de su etnicidad como los instrumentos locales: el rondador, el pingullo, el bandolín, la caja, etc..

No se pretende asegurar que esta fue la intención de este movimiento latinoamericano, pero el resultado en la instrumentación andina tiene similitudes y coincidencias. Por ejemplo, en la década del setenta, grupos como los de Julián Tucumbi del Cotopaxi o Ñanda Mañachi de Otavalo asumen un papel de identidad ante el proceso de occidentalización que hasta ese momento se estaba llevando a cabo.

En América, los instrumentos de viento tales como la zampoña, flauta macho, flauta hembra, rondador macho y hembra se agrupan entre sí, ayudando así al uso de sonido acompañante dentro de los ritos indígenas en donde una flauta hacía la melodía principal y la segunda flauta hacía el “pareado”<sup>12</sup>; proceso que se lleva a cabo únicamente en espacios festivos como por ejemplo, la fiesta de San Juan en zonas como Otavalo.

Para este trabajo se emplearán solo los instrumentos que tienen una mayor influencia en las músicas andinas, a pesar de que el violín y otros instrumentos como la armónica han ganado fuerza en este ámbito, los arreglos estarán dirigidos a los instrumentos descritos a continuación:

---

<sup>12</sup> Acompañamiento con pedal rítmico o nota tenida

### 1.2.1 La zampoña.

Conocida en idioma aimara como siku, es un instrumento aerófono compuesto por diversas cañas tubulares organizadas en dos hileras de 6 y 7 tubos denominadas Inti y Arca respectivamente, que al soplarlas emiten sonidos melódicos cuya altura está determinada por el tamaño de la caña en cuestión; su origen es difícil de rastrear con precisión, Víctor Hugo Ruiz Quisp (s.f.) menciona que nace con la cultura moche o Nazca, sin embargo, los diversos registros fósiles han determinado con seguridad que es de tiempos preincaicos.

El intérprete del instrumento es denominado sikuri; su práctica se remonta a épocas prehispánicas, donde era utilizada como elemento ritual en grandes grupos de aproximadamente 40 instrumentistas que pretendían ser escuchados a amplias distancias por varios días continuos; esta densidad de ejecutantes permitía una mayor facilidad en la interpretación en lo referente a la respiración sin interrumpir el hilo melódico ni generar fatigas.

Cabe destacar, que la fabricación de los sikus era una labor cuidadosamente especializada, que guardaba un sonido único acorde a la región geográfica en donde se utilizaba. Posteriormente con la occidentalización del nuevo mundo, la interpretación perdió su carácter grupal y busco destacar a un solo instrumentista, además su fabricación se enmarco dentro de parámetros musicales de una afinación universal moderna.

### 1.2.2 El rondador.

Es una clase de siku típico del ecuador, que se utiliza principalmente para la interpretación de sanjuanitos, su afinación y disposición de cañas evidencian claramente que su origen no es prehispánico, y más aún, su sofisticada

disposición lo hacen un instrumento relativamente reciente. Según las autoras Alajo, Mallitasig, Medina, este instrumento posee un sonido dulce muy característico que alterna dos escalas pentatónicas, intercalada cada nota por una tercera menor; suele empezar con la nota sol y la, es posible que esta peculiar construcción se haya dado en parte para imitar el canto de los pájaros. (2007: 32)

### 1.2.3 La quena.

Es un instrumento aerófono tradicional andino de la familia de las flautas, que según García presenta “una embocadura de tipo escotado, un resonador tubular provisto de un número variado de orificios de digitación y un semi-tapado en su extremo distal” (s.f.).

Sus dimensiones presentan medidas variadas que alteran su registro tonal, sin embargo, la quena convencional tiene alrededor de 50 cm. Los registros fósiles han demostrado que tiene un pasado ancestral de varios miles de años, aun así, su desarrollo primordial en Sudamérica se da en época colonial con su inclusión probablemente en canciones litúrgicas, y posteriormente en la música profana mestiza.

En este contexto se enmarca en la afinación convencional y es utilizada en torno a la pentafonía occidental. Actualmente es considerado un instrumento reconocido mundialmente debido a la extensión de la llamada “música andina” que ha conseguido romper las fronteras de los andes.

### 1.2.4 La guitarra.

Es un instrumento de cuerda pulsada compuesto de una caja y de un mástil al cual va adherido el trastero; su conformación moderna se da en España

alrededor del siglo XIV como variación de diversos cordófonos utilizados en la época medieval y más aún en la antigüedad, por otro lado, su inclusión en el mundo andino, determinaría drásticamente el desarrollo de la música moderna sudamericana, su afinación conseguiría unificar los diversos géneros entorno a la pentafonía, y permitiría posteriormente el desarrollo del charango y la música mestiza. Actualmente la guitarra es el cordófono más extendido en todo el mundo, y sigue constituyendo un elemento primordial en la interpretación de la música de los Andes.

#### 1.2.5 El charango.

Es un instrumento cordófono de la familia de los laudes característico del folclor andino que consta de cinco ordenes dobles de cuerdas, asociado comúnmente al armadillo, debido a que en su origen el cuerpo del instrumento estaba conformado por el caparazón del conocido como quirquincho.

Su origen es de carácter claramente colonial, y se da (aunque difícil de datar exactamente) alrededor del siglo XVI o XVII según Mendivil<sup>13</sup> en el Perú. Su nombre deriva de la palabra quechua Chawaqku que traduce alegre y bullicioso como el carnaval; aunque en un comienzo se pensó que correspondía a una satanización de la guitarra española, esto quedó desmentido con los hallazgos historiográficos del carácter realista indígena.

Su construcción en épocas Hispánicas lo enmarca en una afinación convencional en el cuadro de la pentafonía, constituyó un elemento importante, en la conformación de la llamada música profana mestiza, que evolucionaría hasta convertirse en lo que hoy se conoce como “música andina”. En la actualidad, las corrientes proteccionistas animales han prohibido el uso del quirquincho para su construcción.

---

<sup>13</sup> La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana, Julio Mendivil

### 1.2.6 El bombo legüero (bombo andino).

Es un instrumento membranófono de origen posiblemente argentino, consta de dos parches de cuero con pelo de vaca, llama o alpaca usualmente, debe su nombre a la pretensión de ser oído mínimo a una legua de distancia; los instrumentistas que le interpretan se denominan bombistas y su función primordial es llevar el pulso básicamente.

Las membranas están sujetas por correas de cuero crudo que posibilitan la afinación de acuerdo al temple de los parches a una caja cilíndrica que permite la resonancia del golpeteo al interior del instrumento; además superpuestos a las membranas se encuentran aros de madera que permiten la variación del sonido y la prolongación de la percusión.

## 2 Selección y análisis de repertorio

A la hora de realizar la selección de repertorio, se tuvieron en cuenta listados de canciones que ayudaron a la identificación del ritmo y de las piezas a intervenir. Para esto fue guía el proyecto de grado de la profesora Ángela Tatiana Naranjo Cetina *Sanjuanito, trote, huayno y cueca, 4 piezas latinoamericanas* (2005) y se tomó como base el listado del sanjuanito para la selección del repertorio.

Para el análisis y transcripción del repertorio fue necesario unificar notaciones que indiquen la manera correcta de interpretar los acompañamientos de dichas piezas. Por la ausencia de partitura en esta práctica musical, se hace necesario este proceso el cual le dará al intérprete una claridad de cómo se debe interpretar la pieza.

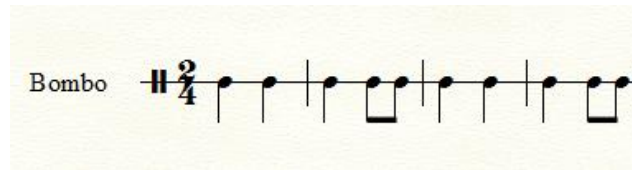
A continuación, se explican algunas simbologías<sup>14</sup> utilizadas en los ejemplos de transcripción y los arreglos finales.

- ↓ = Rasgueo hacia abajo
- ↑ = Rasgueo hacia arriba
- ⇩ = Apagado hacia abajo
- ⇩̲ = Aplatillado hacia abajo

En esta práctica musical se han unificado ritmos que ayudan a la identificación de los sanjuanitos; es un ejemplo el ritmo del bombo, el cual no varía en la mayoría de sus piezas y constituye un elemento clave a la hora de identificar un sanjuanito de otra práctica musical. A continuación se muestra el ritmo base:

---

<sup>14</sup> Tomado de la tesis de la profesora Ángela Tatiana Naranjo Cetina *Sanjuanito, trote, huayno y cueca, 4 piezas latinoamericanas* (2005)



Ejemplo 2-1: Ritmo base del bombo en el sanjuanito

En la guitarra se presentan 2 variaciones del ritmo; una que es cuando la guitarra va pulsada, la cual crea complemento con el ritmo del bombo (Ejemplo 2-2). La segunda (Ejemplo 2-3) es el acompañamiento rasgueado en la guitarra que ayuda a dar una sonoridad distinta. Si bien no son las dos únicas variaciones sí podemos afirmar que son las más utilizadas.



Ejemplo 2-2: Ritmo pulsado de la guitarra en los sanjuanitos



Ejemplo 2-3: Ritmo rasgueado de la guitarra en los sanjuanitos

A continuación, se mostrará el ritmo base del charango en los sanjuanitos cuando este realiza acompañamiento rasgado.



Ejemplo 2-4: Ritmo rasgueado 1 del charango en los sanjuanitos



Ejemplo 2-5: Ritmo rasgueado 2 del charango en los sanjuanitos

## 2.1 Piezas escogidas y análisis

Al comienzo, se realizó un proceso de identificación musical, ya que en un concepto previo se creía que todas las músicas andinas sonaban igual y no había diferencia entre una y otra. Al escuchar diversos repertorios, asistir a las fiestas del *Inti Raymi* y realizar lecturas al respecto, se pudo llevar a cabo la selección de piezas y tener un panorama más claro sobre esta práctica musical, esto ayudo a la hora de intervenir cada pieza.

### 2.1.1 “Sanjuanito” (Inti-Ilumani)

Se toma como referencia el “Sanjuanito” grabado en el álbum *Cantos de Pueblos Andinos 2*, interpretada en Re menor (Anexos 1: Pista N°1). Se realizó la transcripción teniendo en cuenta las apoyaturas y trinos entre frases, muy comunes en la quena 1 y 2, se tiene en cuenta el ritmo de acompañamiento tanto de la guitarra como del charango, aunque es muy común que los sanjuanitos lleven bombo andino e idiófono andino en este tema no se encuentran presentes, el formato consta de quena 1 y quena 2, charango y guitarra.

Esta pieza es quizás una de las más reconocidas dentro de los sanjuanitos interpretados por el grupo Inti Ilumani, grupo chileno de gran trayectoria a nivel internacional por su pertenencia al movimiento musical llamado nueva canción chilena.

Este sanjuanito como la mayoría de sanjuanitos mestizos tiene la característica de tener una mixtura entre lo tonal y lo modal; consta de un puente de 4 compases, una parte A que a su vez se divide en 2 frases, cada una de 8 compases y una parte B de 8 compases igualmente. El grupo realiza cambios melódicos y de textura en la interpretación, se toma esta como base para la transcripción de las melodías, la armonía y la base rítmica.

Intro	A		Intro	A'		Intro.	B	A	Intro	A''		Intro	B	A'''			Intro
	F1	F2		F1	F2'			F2		F1'	F2'			F2	F1'	F2'	
4 comp	8	8	4	8	8	4	8	8	2	8	8	4	8	8	8	8	2

Tabla 2-1: Forma correspondiente al tema "San Juanito" del grupo Inti Illimani.

Como podemos observar, es un tema que aunque tiene tres partes, realiza cambio de textura, variaciones del tema principal y fluidez entre una sección y otra, sorprendiendo al oyente con variaciones repentinas de cada sección. El sanjuanito se encuentra en Re menor y en Sol menor, dependiendo de la grabación a escuchar.

Intro: La pieza inicia con un puente que consta de cuatro compases a cargo de la guitarra y el charango, aquí se puede escuchar la introducción en el quinto grado de la tonalidad en compás tético, se tiene especial cuidado en las articulaciones a la hora de realizar la transcripción ya que estas enriquecen la melodía y evitan la monotonía de la misma.

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitar. The Charango part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The Guitar part is written on a treble clef staff with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into four measures, corresponding to the 'Intro' section mentioned in the text.

Ejemplo 2-6: Introducción del tema San Juanito de Inti Illimani.

Una de las características que más llamó la atención a la hora de escoger este tema fue su fluidez y manera de presentar cada tema.

Parte A: La parte A, consta de dos frases, cada una de ocho compases con compás anacrúsico; la quena interpreta la melodía mientras los instrumentos de cuerda realizan el acompañamiento.

Quena

Ritmo común en las 2 frases

III V7 I V Vm

Ejemplo 2-7: Parte A - frase 1 del tema San Juanito. Inti Illimani

Esta melodía se mueve en la progresión de III – V7 – Im – VI y Vm; se mueve por grados conjuntos y en intervalos de terceras y sextas ascendentes y descendentes. El ritmo base de la frase 1 es:

Ejemplo 2-8: Ritmo base de la frase 1 de la parte A del tema San Juanito. Inti Illimani

La segunda frase se mueve en la progresión de Vm – V – V7 – Im – VI y Vm, con saltos de terceras, cuartas y sextas; utiliza apoyaturas y trinos en la mayoría de sus compases y las articulaciones en esta frase son de relevancia ya que crea un contraste con la frase 1 y la 2; el ritmo base de la frase 2 en el primer compás con anacrusa, está basado en corcheas y los últimos tres compases son rítmicamente iguales al final de la frase 1.

Mismo ritmo de la frase 1

V V7 Im VI Vm

## Ejemplo 2-9: Frase 2 de la parte A del tema San Juanito. Inti Illimani

Después de presentar el tema A, se reexpone la introducción para dar paso a la parte A<sup>1</sup>, se denomina así, ya que si bien, la melodía es la misma en la frase 1, se incluye una segunda voz en la quena 2. (Ejemplo 2-10).

Quena 2

Ejemplo 2-10: Fragmento de la segunda voz del tema A<sup>1</sup> (frase 1) del tema San Juanito del grupo Inti Illimani.

Al presentar la segunda frase, el grupo de *Inti Illimani* realiza una variación tanto en el ritmo de algunos tiempos fuertes como en las articulaciones; tales como trinos y apoyaturas que dan la sensación de nuevo tema.

Quena

Variación de ritmo y articulaciones

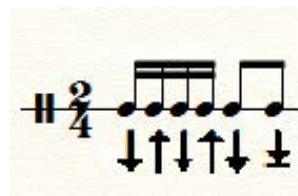
Ejemplo 2-11: Fragmento de la frase 2 – A<sup>1</sup> del tema San Juanito - Inti Illimani.

Cabe aclarar que el acompañamiento base para la mayoría de la pieza en la guitarra consta de seis corcheas y una negra, con bajo en la primera corchea de cada tiempo.

## Ejemplo 2-12: Ritmo base de la guitarra en el tema San Juanito. Inti Illimani

El ritmo base del charango son semicorcheas en el tiempo fuerte y dos corcheas en el tiempo débil, con dirección de movimiento ↓ ↑ y un aplatillado al final. ↓

Ejemplo 2-13: Ritmo base del charango, del tema San Juanito. Inti illimani



Se reexpone el puente y en los siguientes compases se presenta la parte B. Esta parte consta de ocho compases que se repiten la cual tiene como giro armónico V7 – Im – V7 – Im – VII – III – VII y Im; la melodía se mueve por saltos de segunda, terceras y sextas ascendentes y descendentes. El tema tiene dos guitarras, en esta parte una hace el acompañamiento base (Ejemplo 2-3) y la otra, junto al charango hace el ritmo base (Ejemplo 2-4).

Quena 1

V7 Im V7 Im VII III VII Im

Ejemplo 2-14: Parte B del tema San Juanito. Inti Illimani

En seguida se reexpone la intro, esta vez de dos compases, para dar paso a la parte A<sup>2</sup>, que consta de la melodía a cargo del rondador; la quena 1 y la quena 2 realizan contra melodía en saltos de segundas, terceras y cuartas ascendentes y descendentes. La armonía se mantiene tal cual como en el tema A.

Quena 1

Ejemplo 2-15: Contra melodía parte A<sup>2</sup>, quena 1, del tema San Juanito. Inti Illimani

Quena 2

Ejemplo 2-16: Contra melodía parte A<sup>2</sup>, quena 2, del tema San Juanito. Inti Illimani

A continuación, se reexpone el puente, la parte B doblando la melodía la quena 2 una cuarta abajo, en la parte A, se realiza la frase 1 mientras la quena 2 realiza el sexto compas del Ejemplo 2-16; la frase 2 se expone como en el e para concluir con la misma frase pero esta vez la del Ejemplo 2-11. Finalmente la pieza culmina con la introducción en dos compases.

## 2.2 “Ñuca Llacta” (Ñanda Mañachi Arreglos por Alfonso Cachichuango)

“Ñuca Llacta” es un Sanjuanito compuesto e interpretado por el grupo musical ecuatoriano Ñanda Mañachi. Para la transcripción de este tema se tomaron en cuenta dos versiones: la primera, una grabación de audio y video en vivo del grupo Ñanda Mañachi quienes además son autores de este sanjuanito (Anexos 1: Pista N°2). Aunque la grabación es de baja calidad, se toma como referencia audiovisual ya que se evidencia claramente el formato instrumental (dos violines, dos quenenas, un rondador, una zampoña, una guitarra, un mandolín, un bombo y un idiófono andino); se puede observar la digitación de la quena y la zampoña; la parte melódica es más clara; y se identifica cada instrumento y el papel que cumple dentro del grupo musical. De allí se transcribieron: el ritmo acompañante, los adornos, las duplicaciones de melodías y los aspectos ritmo melódicos.



Ejemplo 2-17: Ñuca Llacta. Melodía de introducción en el mandolín.

Como se observa en el Ejemplo 2-17, la melodía de introducción consta de ocho compases, inicia en compás anacrúsico, los intervalos empleados son terceras ascendentes y descendentes, la rítmica es similar al acompañamiento de la

guitarra (Ejemplo 2-18). Los adornos empleados son apoyaturas en la nota pedal recurrente en el tiempo débil de cada compás.

La segunda versión es una grabación sonora del álbum *Quechua Music, Ecuador - Bolivia – Perú* del grupo *Bolivia Manta* (Anexo 1: Pista N°2). Tiene como formato instrumental: dos quenas, un quenacho, un mandolín, una guitarra, una zampoña y un bombo. Esta versión sirvió para escuchar con atención el acompañamiento de la guitarra, el mandolín y el bombo. De ella se extrajo el acompañamiento en la guitarra.

Ejemplo 2-18: Acompañamiento de la guitarra Ñuca Llacta

Este acompañamiento es el mismo del Ejemplo 2-5 del charango, se utiliza este acompañamiento en el arreglo ya que es este el utilizado en las versiones estudiadas.

El ritmo del bombo es el ritmo base del sanjuanito, tal como se evidencia en el Ejemplo 2-19. Podemos notar como se ha dicho anteriormente que la célula rítmica del género es repetitivo y solo se varía en la mayoría de los casos a la hora de realizar cortes y finales de partes (A, B)

Ejemplo 2-19: Ritmo base de bombo andino Ñuca Llacta

En las dos interpretaciones podemos observar que la forma de la pieza musical no varía. Sin embargo, las voces acompañantes y las duplicaciones de voz sí cambian. Al ser sanjuanito indígena es tonal y se encuentra en la tonalidad de La menor. Cada parte está conformada por ocho compases, tanto la introducción como la parte A, A' y la parte B. La forma original de la pieza es la siguiente:

:			:						
Intro	A Fr1 y fr2	Intro	A Fr1 y fr2	Intro	B	A Fr1 y fr2	Puente	A Fr1 y fr2	Codetta

Tabla 2-2: Forma correspondiente al tema Ñuca Llacta

La parte A consta de ocho compases. La melodía está dividida en dos frases, de cuatro compases cada una con compás anacrúsico; en el

Ejemplo 2-20, se evidencia que ésta siempre está en los aerófonos, doblando a su vez la melodía por los violines. La melodía se mueve en la triada del acorde de La menor y utiliza notas de paso para reafirmar el acorde de Mi mayor. Su ritmo es casi igual al ritmo de la guitarra (Ejemplo 2-18) a diferencia de la ligadura de la última corchea del tiempo débil con la primera semicorchea del tiempo fuerte del siguiente compás.

Am

Violín

Quena

Zampoña

## Ejemplo 2-20: Melodía original parte A. Ñuca Llacta

La frase 2 realiza una pequeña variación en el compás anacrúsico, quitando la semicorchea e iniciando solo con dos corcheas en la quinta de la tonalidad; los siguientes cuatro compases son exactamente iguales a la frase 1.

Violín

Quena

Zampoña

Variación del tiempo débil del compás anacrúsico

Am

## Ejemplo 2-21: Melodía original parte A - frase 2 del tema Ñuca Llacta. ÑandaMañachi.

La parte B compuesta por cuatro compases con repetición, presenta cambios en la melodía y la armonía, esta se mantiene en el VI grado de la tonalidad y el material melódico está apoyado de las tres primeras notas de la escala pentafónica La, Do y Re, haciendo una variación al final con la nota Fa.

Notas de escala pentafónica

Violín

Quena

Zampoña

F

Ejemplo 2-22: Melodía original parte B del tema Ñuca Llacta. Ñanda Mañachi

Esta melodía es bastante “repetitiva”, no tiene variaciones en la melodía, ni cambios de roles instrumentales, el objetivo de este tipo de sanjuanitos indígenas es lograr la sensación cíclica que ayude a la danza.

Se escogió esta pieza ya que al ser cíclica permite la variación de la melodía, la armonía e inclusive el ritmo de acompañamiento. Al girar siempre en el I grado, V grado y VI abre las posibilidades para la creación.

### **2.3 Vida de mi vida (Anónimo)**

Esta pieza, con duración variable dependiendo de la versión escuchada, en tonalidad de Si menor (Anexos 1: Pista N°3); está compuesta de tres frases con una métrica uniforme de 2/4 y cada frase A constituye seis compases, la frase B ocho cada una con inicio de frase en compás anacrúsico. Esta es una pieza tradicional interpretada con mucha regularidad en las fiestas de *Inti Raymi*, esto se pudo observar en el trabajo de campo del año 2014 (Anexos 1: Pista N°4).

Se tomaron como referencia dos audiciones; la primera, una grabación del grupo *Ailly Brothers* (Ecuador) la cual tiene como formato instrumental, un violín, una guitarra, un charango, un bajo eléctrico, batería y dos voces. Se tomó como referencia para identificar la letra completa de la canción y la claridad de la melodía. La segunda, fue una grabación de campo realizada la primera noche de las fiestas de *Inti Raymi* que se realizaron en Peguche – Ecuador en Julio de 2014. En dicha grabación el formato instrumental consiste en guitarras,

charangos, violín y voz. Para efecto de la fidelidad de la transcripción se tomó como principal registro el grabado en las fiestas ya que este da cuenta de manera acertada lo que es un sanjuanito de indios y se vivencia mucho más el ambiente festivo.

Este es un buen ejemplo del carácter danzario del sanjuanito. Se puede escuchar la fluctuación por el acompañamiento a la danza, y aunque mantiene la forma A y B no mantiene la instrumentación, las repeticiones ni el orden de la letra.

Podemos notar que esta melodía se basa en grados continuos. Su interválica oscila entre la segunda menor y la cuarta justa, su armonía se rige solo por cuatro acordes y como pieza característica está en la tonalidad de Si menor siendo esta una de las tonalidades comunes en la música del sanjuanito.

Su estructura presenta una introducción de seis compases con círculo armónico Im – VI – III – Vm y Im, en la cual se presentan dos compases de la melodía principal, este fragmento se repite tres veces. La estructura de la forma original es la siguiente:

II:				:II				
Círculo armónico	Intro X3	B	A X4	Intro X4	B	A X4	B	Intro X4
6 Compases	6 Comp.	8 Comp.	6 Comp.	6 Comp.	8 Comp.	6 Comp.	8 Comp.	6 Comp.

Tabla 2-3: Forma correspondiente al tema Vida de mi vida versión Ayllu Brothers.

La melodía de cada estrofa (A), con un comienzo anacrúsico, consta de seis compases con repetición; ésta inicia en el V grado de la tonalidad; tiene saltos de tercera menor ascendente y descendente y una cuarta justa descendente.





En la loma de Zuleida las chicas son muy preciosas, las chicas son muy preciosas  
 En el valle de Otavalo las mujeres son creídas, las mujeres son creídas  
 Me contaron que te casas pero que sea mañana, pero que sea mañana **(bis)**

En las grabaciones de campo se puede evidenciar que la melodía es interpretada por los violines y las estrofas son interpretadas por una mujer, en la grabación del grupo *Ayllu Brothers* la melodía es cantada por un hombre y los violines doblan la misma simultáneamente.

La parte B en el audio escuchado, consta de ocho compases interpretados por el violín en el V grado de la tonalidad con compás anacrúsico.

Violin

Ejemplo 2-24: Parte B, fragmento tomado de la versión del grupo Ayllu Brothers.

## 2.4 Longuita (Inti Illimani)

Este tema del grupo *Inti Illimani* (Anexos 1: Pista N°5), al igual que el tema de “San Juanito” tiene la característica de que a pesar de solo ser tres partes, la textura y roles melódicos que le dan a la composición hace que sea novedoso y no sea una pieza monótona y repetitiva.

La pieza, se encuentra en tonalidad de Fa sostenido menor, presenta una introducción de seis compases, una parte A desarrollada en 2 frases cada una de cuatro compases y una parte B que a su vez tiene los elementos de la parte A, todas en compases téticos y siempre después de la aparición de un tema se presenta la introducción. A continuación, se mostrará la forma correspondiente al tema original:

II:

Intro	A		Intro	B		Intro	A		Intro	B		Intro	
	Fr 1	Fr 2		(A) Fr 1	(A) Fr 2		Fr 1	Fr 2		(A) Fr 1	(A) Fr 2		
6 Comp	4	4	4	4	4 Comp.	4 Comp.	4	4	4	4	4 Comp.	4 Comp.	4

Tabla 2-4: Forma correspondiente al tema Longuita del grupo Inti Illimani

The musical score shows the introduction of the theme 'Longuita'. It is written for four instruments: Quena I, Antara, Charango, and Guitarra. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Quena I part consists of two phrases: 'Frase 1 parte' (measures 1-6) and 'Frase 2 parte A' (measures 7-10). The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes. The Charango and Antara parts are mostly silent, with some accompaniment in the later measures.

Ejemplo 2-25: Introducción del tema Longuita del grupo Inti Illimani

La introducción de la versión original inicia con la melodía interpretada por el charango en intervalos de primera, tercera y quinta de la tonalidad, la base armónica en el primer grado, ya mencionado el ritmo, es interpretada por la guitarra.

La parte A se expone con la quena, ésta consta de 2 frases; la primera con intervalos de segunda y tercera ascendentes y descendentes es interpretada

mientras la guitarra lleva un acompañamiento en semicorcheas. La progresión armónica está basada sobre el primer grado con bajo modulante.

Ejemplo 2-26: Parte A del tema Longuita. Inti Illimani

Quena

Rondador

Charango

Guitarra

Patrón rítmico

La parte B, consta de tres partes cada una de cuatro compases, la primera con armonía en F#m – F#m/B F#m – Bm, que se desarrolla en el primer grado de la tonalidad con movimientos melódicos ascendentes y descendentes por grados conjuntos y saltos de tercera y cuarta, la segunda y tercera no es más que la parte A con frases 1 y 2.

Parte B

Ant.

Char.

Guit.

Frase 1 (A)

54

Qn. I

Ant.

Char.

Guit.

Frase 2 (A)

Ejemplo 2-27: Parte B del tema Longuita. Inti Illimani

La variación sonora consiste en la orquestación y el cambio de roles que el grupo le da a la melodía. Es un tema muy bien logrado que captura al oyente aun teniendo solo tres partes; esta, es una muestra de la forma como se puede tratar una melodía muy sencilla que se mueve solo por saltos de tercera y grados conjuntos.

### 3 Arreglos

Al realizar estos arreglos se tuvo que empezar a identificar cuál era el sonido característico de la guitarra y el charango. Además, se acudió a la observación y el análisis de videos con el fin de intentar la reproducción del ritmo para entenderlo. No ha sido un proceso fácil, se pensaría que por ser una música que aparentemente no tiene complejidad alguna, no hay mucho que transcribir.

Sin embargo ha sido difícil transcribir con exactitud los instrumentos de cuerda pulsada ya que al no poseer mucha experiencia y aunque se han escuchado muchos temas de este y otras prácticas musicales andinas, hay cosas que pasan desapercibidas. Se realizaron transcripciones lo más aproximadas a la versión escogida teniendo en cuenta las articulaciones, fraseos y motivos rítmico – melódicos para poder intervenir cada pieza. Cabe denotar que este tipo de música es muy versátil y que se pueden encontrar distintas versiones de un mismo tema por el mismo grupo u otros.

No se han podido encontrar dos versiones exactas de las piezas, a pesar de que la melodía es la misma, el acompañamiento y las progresiones armónicas, los intérpretes le cambian un motivo de la frase, la instrumentación o las articulaciones; recordemos que este tipo de música no es interpretada con una partitura guía, es por ello que al ser de tradición oral las versiones siempre serán distintas.

#### 3.1 “San Juanito” (Inti-Ilhimani)

Para este arreglo se eligió la tonalidad de Sol menor teniendo presente las capacidades técnicas de la quena. A continuación se evidencia en una tabla la forma final del arreglo de la pieza de San Juanito.

Intro	Puente A	A		Puente <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>		Puente	B	Puente 2
		Fr 1	Fr 2		Fr 1	Fr 2			
24 Comp.	4 Comp.	8	8	4 Comp.	8	8	4 Comp.	7 Comp.	4 Comp.
1 - 24	25 - 28	28 - 35	35 - 44	45 - 48	48 - 56	56 - 64	65 - 68	69 - 75	76 - 79

A <sup>2</sup>	Puente	A <sup>3</sup>		Puente	B	A <sup>4</sup>			Puente A <sup>1</sup>
		Fr 1	Fr 2			Fr 2	Fr 1	Fr 2	
8 Comp.	2 Comp.	8	8	4 Comp.	8 Comp.	8	8	8	8 Comp.
79 - 87	88 - 89	89 - 97	97-105	106-109	110-117	117 - 125	125 - 133	133 - 141	142 - 149

Tabla 3-1: Forma del arreglo San Juanito

Antes de realizar la introducción del tema original (Ejemplo 2-6), se presenta una sección nueva es por esto que en el arreglo a la introducción se le llamará puente ya que al ser de cuatro compases e inclusive dos no se le puede llamar interludio.

**Introducción:** Para presentar el puente, se realizó una introducción de 24 compases; su función armónica (Im – Vm- IVm – Vm- Im- VII – Im – Vm – IVm – Vm y Im), rige dentro de la tonalidad de Sol menor y se realiza una retrogresión en los compases 13 – 14 y 21; se inicia con ritmo de negras en el tiempo fuerte y notas descendentes por grados conjuntos; aparece el ritmo variado del Ejemplo 2-12 en la guitarra, esta vez con una negra en cada tiempo débil; el charango realiza el ritmo del

Ejemplo 2-13; el cual junto con la guitarra le da la sonoridad de sanjuanito. El resultado es el siguiente:

Ejemplo 3-1: Introducción del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora

The image displays a musical score for the introduction of the theme 'San Juanito', featuring four instruments: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The score is divided into three systems, each with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

**System 1 (Measures 1-16):** The key signature is  $1m$ . The Quena and Piano parts play a simple melody. The Charango and Guitarra parts play a rhythmic accompaniment. A red box highlights a specific guitar rhythm in measures 14-16, labeled 'Ritmo variado de la guitarra'.

**System 2 (Measures 17-24):** The key signature changes to  $Vm - lvm - Vm$  in measure 17, then back to  $1m$  in measure 18. The Charango part features a complex rhythmic pattern. The Guitarra part continues with a similar rhythmic accompaniment.

**System 3 (Measures 25-32):** The key signature changes to  $1m - VII - 1m$  in measure 25, then back to  $1m$  in measure 26. The Charango part continues with its complex rhythmic pattern. The Guitarra part continues with its rhythmic accompaniment.

**Puente:** Seguido de esta introducción, la cual le da una perspectiva nueva al tema, se presenta el puente que al igual que en la versión guía, se interpreta por el charango y la guitarra (Ejemplo 2-6), pero además se dobla a octava en el piano.

**Parte A:** La presentación del tema (frase 1) de la parte A, con círculo armónico de VII – V7 – Im – VI –Vm y compás anacrúsico; lo hace la quena a lo cual le responde el charango, concluyendo con la frase 2, con círculo armónico de V - V7 – Im – VI - VI/III –Vm y compás anacrúsico; en manos del piano sin variación melódico – armónica del tema original

Ejemplo 2-7), tal cual como se muestra a continuación:

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Quena, the second for Charango, the third for Guitarra, and the bottom for Piano. The Quena staff shows a melodic line starting at measure 28, marked *mf*. The Charango staff provides a rhythmic accompaniment with chords, marked *p* and *mf*, and includes the instruction 'simile' with downward arrows. The Guitarra staff plays a rhythmic accompaniment with chords, marked *p*. The Piano staff plays a bass line with chords, marked *p* and *mf*. Two callouts in boxes identify the Quena staff: 'Frase 1 del tema A sin variación en la quena' (measures 28-32) and 'Repetición frase 1 del tema A sin variación en el charango' (measures 33-37). At the bottom, a harmonic circle diagram shows the chords: VII, V7, Im, VI, and Vm.

Ejemplo 3-2: Fragmento de la parte A - frase 1 del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

36

Quena

Charango

Guitarra

Piano

V - V7

Im

VI - VI/III

Vm

↓↑↓↑↓↑ simile

*p*

Frase 2 del tema A sin variación en el piano

Ejemplo 3-3: Fragmento de la parte A - frase 2 del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

Como se observa en la parte A, prima en la melodía la articulación, apoyaturas y trinos los cuales enriquecen la melodía tanto de la frase 1 como de la frase 2. A lo largo del arreglo la armonía no varía; se trabaja con base a la versión original.

**Puente A:** A continuación, se presenta el puente en el compás 45 como en el tema original, pero esta vez se realiza la melodía por movimiento contrario en el piano utilizando intervalos de 8va descendente, grados conjuntos, quinta y cuarta ascendente.

The image shows a musical score for four instruments: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The Quena part starts at measure 25 with a dynamic marking of *mf*. The Charango and Guitarra parts have a dynamic marking of *mp*. The Piano part has a dynamic marking of *mp*. A red box highlights a melodic variation in the Piano part, which is labeled "Variación melódica del puente".

Ejemplo 3-4: Punteo<sup>1</sup> del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>1</sup>:** Al presentar de nuevo el tema, se realiza tal cual como se presentó en la primera sección añadiendo una segunda melodía (Ejemplo 2-10) se toma tal cual y es interpretada por el piano, a su vez el charango hace la melodía por disminución y la quena realiza pequeñas contra melodías que ayudan a generar nuevas sonoridades.

En la frase 2 se varía la melodía y el ritmo de la versión original en la segunda voz, (Ejemplo 2-10); la melodía se presenta por aumentación en el piano sin cambio armónico. El resultado final es el siguiente:

The image displays a musical score for the piece 'San Juanito', specifically Part A' (phrases 1 and 2). The score is arranged in four systems, each containing staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Guitar (Guit.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 42-47):**
  - Ob.:** Labeled 'Contra melodía' (counter-melody) and 'Melodía frase 1 por disminución' (melody phrase 1 by diminution).
  - Clar.:** Labeled 'Segunda melodía tomada de la versión' (second melody taken from the version).
  - Pno.:** Labeled 'Segunda melodía con variación' (second melody with variation).
- System 2 (Measures 57-62):**
  - Ob.:** Labeled 'Melodía frase 2 por aumentación' (melody phrase 2 by augmentation).
  - Clar.:** Labeled 'Segunda melodía con variación' (second melody with variation).
  - Pno.:** Labeled 'Melodía frase 2 por aumentación' (melody phrase 2 by augmentation).

The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p), articulation (accents), and performance instructions like 'simile' and 'down-bow/up-bow' for the guitar.

Ejemplo 3-5: Parte A' (frase 1 y 2) del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

Se presenta de nuevo el puente sin variación (

Ejemplo 3-4) y en seguida la **Parte B**: presenta un tema nuevo Ejemplo 2-14 con base armónica V7 – Im – V7 – Im – VII – II – VII y Im la cual no varía de la pieza original. Los instrumentos de cuerda (charango y guitarra) realizan el acompañamiento esta vez variando el ritmo de la guitarra original ( Ejemplo 2-12) por el ritmo del charango con notaciones distintas (

Ejemplo 2-13).

**Puente**<sup>1</sup>: En el arreglo se lleva a cabo un puente<sup>1</sup>, compás 76; que es solo el encadenamiento del tema B con la frase 2 del tema A con una variación bastante notoria. La guitarra realiza acordes en Im con un compás en nota Re con apoyatura; el charango realiza acordes de tónica con redobles y apoyaturas

The image shows a musical score for measures 76 through 79. The score is arranged in four systems, each with a different instrument: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Red lines above the staves indicate phrasing or breath marks. The Quena part has a melodic line with some rests. The Charango part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Guitarra part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

las cuales retoma el piano para dar paso a la frase 2 del tema A.

Ejemplo 3-6: Puente<sup>1</sup> del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>2</sup>:** Estos ocho compases siguientes, son una variación de la frase 2 intentando dar una sonoridad distinta; para esto se utiliza la disminución en la línea melódica que lleva el piano en la mano derecha, la cual da ligereza con las voces del charango y la guitarra que, a unísono, tienen a su vez apoyaturas en tiempos fuertes y débiles, moviéndose mediante grados conjuntos haciendo mucho más vigorosa la melodía de la frase 2. Su círculo armónico, D7/F – Eb7add4/D – F/G – Cm – Eb – Dm7 crea disonancias entre las voces, y ayudan a dar una textura completamente distinta de lo que es la frase 2 del tema A. Cerrando esta sonoridad con el puente esta vez de dos compases tal como en la grabación original. Como resultado final tenemos:

The musical score is presented in four staves: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The piano part is divided into two sections. The first section, from measure 80 to 87, is marked with a red box and labeled 'Melodía de la versión original'. The second section, from measure 88 to 89, is marked with a blue box and labeled 'Puente de 2 compases'. Above the piano staff, five chord boxes are shown: D7/F, Eb7/D, F/G, Cm - Eb, and Dm. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The Quena, Charango, and Guitarra parts provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 3-7: Frase 2 del A" (Compás 80) y puente (Compás 88) del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>3</sup>:** De aquí en adelante se conserva el orden de las partes tal como lo vemos en la Tabla 2-1, en esta sección, en el arreglo se toma la segunda voz de la quena tal como está y la melodía a cargo del piano realiza disminución tanto en el ritmo como en las articulaciones; teniendo en la mano izquierda pequeños contra cantos que completan la disminución. La armonía no varía en el tema A<sup>3</sup>, en la frase 2 el piano lleva una segunda melodía esta vez por aumentación la cual resalta con la melodía original a cargo del charango. Podemos observarlo en el siguiente ejemplo:

The image displays two systems of musical notation for the piece 'San Juanito'. Each system includes staves for Oboe (Ob.), Charango (Char.), Guitar (Guit.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 127-130):**
  - Ob.:** A blue box highlights the melodic line, with a label 'Segunda melodía sin variación'.
  - Char.:** A red box highlights the accompaniment, with a label 'Disminución de ritmo y articulaciones de la melodía'.
  - Guit.:** A red box highlights the accompaniment.
  - Pno.:** A red box highlights the accompaniment.
- System 2 (Measures 131-134):**
  - Ob.:** A blue box highlights the melodic line, with a label 'Melodía sin variación'.
  - Char.:** A red box highlights the accompaniment, with a label 'Segunda voz por aumentación'.
  - Guit.:** A red box highlights the accompaniment.
  - Pno.:** A green box highlights the accompaniment.

Ejemplo 3-8: Fragmento A''' - frase 1 y frase 2, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

Se concluye esta parte de nuevo con el puente de cuatro compases, para dar paso a la parte B en donde al igual que la parte original, se hace una segunda voz una 4ta descendente. La melodía la lleva la quena y la duplicación a cuartas el piano; el charango y la guitarra realizan papel acompañante, juntos con el ritmo (



Ejemplo 2-13); la guitarra cambia la notación indicada por la siguiente:

**Parte A<sup>4</sup> (Frases 2, frase 1, frase 2):** Para finalizar, a diferencia de la pieza original, en el arreglo, se varían el orden de las frases a re exponer , se realiza una parte A (frase 2), la cual tiene la melodía original con un pequeño cambio de alturas en el compás 119, la armonía se mantiene y en el piano en la mano izquierda se realiza un bajo Alberti el cual da paso al tema A (frase 1) con variación en la melodía a cargo de la quena (compás 126 con anacrusa), esta, está constituida por aumentación y las voces restantes solo realizan acompañamiento.

The image shows a musical score for four instruments: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The Quena part is highlighted with a red box, and a text box on the right notes "Melodía variada por aumentación rítmica". The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 3-9: Frase 1 – A<sup>4</sup> compás 126, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

Seguido, se presenta de nuevo el tema A (frase 2, compás 134 con anacrusa), que no lleva cambios melódicos pero si lleva, en los últimos cuatro compases, unísono de la melodía una cuarta descendente a cargo del charango; además lleva una pregunta respuesta por el piano, en forma de canon, la línea melódica del piano varía según la armonía de la melodía principal.

The image shows a musical score for four instruments: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins at measure 142. The Charango part starts with a *mp* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part enters in measure 144 with a *mf* dynamic. The Piano part enters in measure 146 with a *f* dynamic. The Quena part enters in measure 148 with a *f* dynamic. The score concludes with a double bar line at the end of measure 150.

Ejemplo 3-10: Frase 2 – A<sup>4</sup> compás 134, del tema San Juanito. Tomado del arreglo de la autora.

**Puente A<sup>1</sup>:** El cierre del tema en la versión original es con el puente en dos compases. Para efectos de sorpresa, se realiza el final en ocho compases en donde se aumenta la densidad ya que inicia el charango solo, luego entra la guitarra y por último el piano y la quena para desplazar las últimas dos corcheas del final un compás. El resultado final es el siguiente:

The image shows a musical score for the piece 'San Juanito'. It features four staves: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The Quena staff has a red box highlighting a melodic phrase, with a callout box stating 'Melodía a unísono una 4ta descende'. The Piano staff has a green box highlighting a corresponding phrase, with a callout box stating 'Respuesta de melodía en canon'. Dynamic markings include *mf* and *mp*. The score is numbered 133 at the beginning.

Ejemplo 3-11: Final del tema San Juanito, compás 142 - 149. Tomado del arreglo de la autora

A continuación, al igual que en los demás arreglos, se muestra en una tabla la los aspectos musicales intervenido en esta pieza.

ASPECTOS MUSICALES INTERVENIDOS		
MELODÍA	Construcción interválica	La melodía tiene una construcción interválica por grados conjuntos, saltos de 3ras, 4tas, 5tas, 6tas, 8tvas, 10mas, la melodía se mueve entre las triadas de la armonía.
RITMO	Melódico	Los ritmos base de cada parte o frase se ven intervenidas en las repeticiones por aumentación o disminución rítmica.
	Acompañamiento	Varia el ritmo del acompañamiento en el piano utilizando no solo silencios de corchea, corchea y negras si no que, se utilizan semicorcheas y se varia el ritmo básico del acompañamiento, en esta pieza se mantiene la exclusión del bombo y los ritmo base son los del Ejemplo 2-2, Ejemplo 2-3, Ejemplo 2-4, Ejemplo 2-5
	Tempo	Negra = 100
	Acórdica	Se utilizaron acorde triada, acordes de 7ma menor y agregaciones.
ARMONÍA	Progresión	Se cambió la tonalidad a Gm
	Tejido	Se varia el acompañamiento utilizando por ejemplo bajo Alberti, octavas con el ritmo básico, bloque de acordes mientras se lleva la melodía con la mano derecha en el piano, movimientos contrarios en la melodía del puente.
TEXTURA	Estructura de los temas	Se modificó la estructura original del tema. Tabla 2-1: Forma correspondiente al tema "San Juanito" del grupo Inti Illimani.
FORMA	Arreglo (forma general de la pieza)	Tabla 3-1
	Componentes o formato (instrumentos)	Se empleó el formato quena, charango, guitarra y piano
FORMATO Y TÉCNICAS INSTRUMENTALES	Acción – mecanismos (transferencias)	Rítmica del charango a la guitarra, apagado del charango a la guitarra, articulaciones de la quena al piano y acompañamiento de la guitarra al piano
	Trama	Se distribuye la voz melódica en la guitarra, la quena y el piano
ORQUESTACIÓN	Roles orquestales	Todos los instrumentos realizan la melodía primera y la segunda voz al igual que el acompañamiento.
	Combinaciones orquestales de una idea	Se combinan para la melodía principalmente los instrumentos quena – piano y quena - charango
	Dinámica (contrastes en el plano dinámico, intensidad, matices)	Contraste de matiz, utilización de crescendos y decrescendos.
EXPRESIÓN	Articulación	Se procura mantener las articulaciones originales de la melodía.

Tabla 3-2: Aspectos musicales intervenidos en la pieza de San Juanito del grupo Inti Illimani.

### 3.2 “Ñuca Llacta” Ñanda Mañachi Arreglos por Alfonso Cachichuango)

Cada parte está conformada por ocho compases, tanto la introducción como la parte A, A' y la parte B. En el arreglo se omiten las duplicaciones de melodía, la

textura y el rol orquestal de la pieza al igual que en los demás arreglos, se intenta dar dinamismo y capturar la atención del oyente.

El arreglo tiene una introducción *adlibitum* antes de pasar a los ocho compases originales del tema introductorio. Si bien, la forma original es bastante cíclica y “repetitiva” (Tabla 2-2), en el arreglo se simplificará para darle más ligereza al tema, al final se realiza una coda con ritardando para cerrar el ciclo de la canción. El resultado final de la forma del arreglo es el siguiente:

Intro.	Intro. 2	A		Intro. 2	B	B'	A		CODA
		Fr. 1	Fr. 2				Fr. 1	Fr. 2	
51 Comp.	8 Comp.	8	8	8 comp.	4 Comp.	4 Comp.	8	10	56 Comp.
1 – 51	52 - 60	60 - 68	68 - 76	76 - 84	84 - 88	88 – 92	92 - 100	100 - 110	111 - 166

Tabla 3-3: Forma del arreglo Ñuca Llacta

Para comenzar el arreglo, se realiza una introducción de 51 compases los cuales, aunque parezca que son bastantes; a la hora de realizar la interpretación son necesarios ya que en esta parte lo que se quiere lograr un ambiente con sonidos previos a un ritual; evidenciados estos en el trabajo de campo realizado en 2014 en Otavalo – Ecuador.

**Introducción**<sup>1</sup>: La introducción inicia con la variación del ritmo en el bombo, siendo este subdividido en semicorcheas, silencios de corcheas y corcheas con punto los cuales ayudaron a dar la sensación de la llamada al ritual. Enseguida en el compás cinco se realiza un bajo en la octava más grave del piano lo cual da profundidad al ritmo, a la nota pedal de la quena y a los cortes de negra que realiza el charango y la guitarra con la voz, esta sección se repite desde el compás tres al ocho.

En seguida la quena continúa con la nota pedal, al igual que el piano y se realiza un silbido con la voz en glissando desde la tónica hasta la tercera menor descendente, al igual que en la quena en el mismo intervalo, en el compás 15 se percute en dos blancas ligadas las chachas, batiéndolas para que recreen el sonido del agua. La quena y el piano continúan en nota pedal, en el compás 25 se realizan notas entonadas en *bocaquiusa* en el acorde de La menor; se realiza un corte percutiendo en el cuerpo de los instrumentos, y el piano continua con la nota pedal.

En el compás 37 se realizan negras percutivas en el tiempo fuerte de cada compás mientras se entona con la letra “u” la sexta nota de la tonalidad con un *glissando* descendente a la cuarta nota de la misma, esta sección de cuatro compases se repite para dar paso a una pequeña melodía entonada con la letra “u”, en respuesta a la sección anterior la cual ayuda a dar entrada a la introducción<sup>2</sup> del tema; evocando antes los cortes que se realizarán en esta parte del arreglo.

The image shows a musical score for five instruments: Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The score begins at measure 37. The Quena part consists of a single whole note held throughout. The Charango part features a melodic line with a red glissando line indicating a slide from the sixth note to the fourth note of the scale, with the letter 'u' written below the notes. The Guitarra part plays a whole note chord. The Piano part also plays a whole note chord, with a red glissando line and the letter 'u' below the notes. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights a change in the Bombo staff. Below the score are two boxes: 'Am' and 'Cambio rítmico'.

Ejemplo 3-12: Fragmento de la introducción del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora

**Introducción<sup>2</sup>:** Los ocho compases siguientes de la introducción<sup>2</sup> proponen una forma diferente de textura que le permita dar la entrada al tema A sin ser repetitivo desde el comienzo. La melodía se toma sin variación del (Ejemplo 2-17) pero en vez del mandolín llevará la melodía la quena, los demás instrumentos llevarán a cabo acentuaciones del tiempo fuerte para luego pasar a una aumentación de tiempo. El resultado es el siguiente:

The musical score consists of five staves. The top staff is for Quena, showing a melodic line in treble clef with a red box around it. The second staff is for Charango, showing a rhythmic accompaniment in treble clef. The third staff is for Guitarra, showing a rhythmic accompaniment in treble clef with a green box around it. The fourth staff is for Piano, showing a rhythmic accompaniment in grand staff. The fifth staff is for Bombo, showing a rhythmic accompaniment in a single line. The score is labeled 'Ejemplo 3-13' and 'Introducción 2 del tema Ñuca LLacta'.

Ejemplo 3-13: Introducción 2 del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A:** Esta primera parte con armonía de Im – V – Im, se resuelve, en la frase 1 intercambiando la melodía entre la quena y el piano mientras la guitarra realiza el ritmo del Ejemplo 2-3 característico del sanjuanito. El charango realiza acompañamiento en forma de melodía y acorde tratando de imitar la sonoridad de dos charangos; el bombo realiza el ritmo base del sanjuanito visto en el Ejemplo 2-19

60

Quena

Charango

Guitarra

Piano

Bombo

Fragmentación de la melodía

A m

simile

E

E

A m

A m

E

E

A m

Ritmo base de sanjuanito

Acompañamiento melódico

Ejemplo 3-14: Parte A (Frase 1) del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora.

En el arreglo la frase 2 tiene armonía de III – VII – V y Im, esto ayuda a dar una sonoridad distinta ya que la melodía no varía a la melodía original. Ésta es interpretada por la quena y el piano; los demás instrumentos realizan acompañamiento dentro del círculo armónico ya descrito (Ejemplo 3-15).

Justo antes de presentar la parte B, se realiza la introducción<sup>2</sup> (compás 76 - 83) sin cambios en la línea melódica, sobre la tónica y en compás anacrúsico; se cambia la disposición de los roles melódicos ya que el tema lo expone el charango, luego el tema se fragmenta respondiendo por compas entre la guitarra y el mismo. El bombo repite el ritmo del compás uno al ocho y el piano realiza acompañamiento utilizando el primero y quinto grado de la tonalidad.

Melodía segunda frase fragmentada

68

Quena

Charango

Guitarra

Piano

Bombo

Am C G E Am

Ejemplo 3-15: Frase 2 de la parte A, del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora.

76

Quena

Charango

Guitarra

Piano

Bombo

Introducción 2

Fragmentación Introducción 2

Variación del ritmo base tomado del compás 1 al 5

Ejemplo 3-16: Introducción 2 del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte B y B<sup>1</sup>:** En el arreglo se toma la repetición de la parte B como una B<sup>1</sup> ya que se realiza variación en la línea melódica a unísono entre la quena y el piano una octava abajo, la base rítmica no varía al igual que la armonía, la cual se mantiene en el VI grado de la tonalidad. La parte concluye como se muestra a continuación:

The image shows a musical score for five instruments: Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The score is divided into two main sections: 'Melodía parte B' (measures 84-88) and 'Melodía parte B<sup>1</sup>' (measures 89-93). The Quena part is highlighted with a red box for the first section and a green box for the second. The Piano part has a green box around its melodic line in the second section, labeled 'Melodía a unísono por octavas con la quena'. The Guitarra and Charango parts have 'simile' markings and arrows indicating rhythmic patterns. The Bombo part shows a simple rhythmic pattern.

Ejemplo 3-17: Parte B y B<sup>1</sup> del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>1</sup>:** La obra avanza con la presentación del tema A (frase 1 y frase 2). La frase 1 se mantiene melódicamente dentro de la tonalidad sin cambios en la misma, la frase 2 realiza variación por aumentación, mediante grados conjuntos, salto de 4ta y terceras descendente y ascendentes. La melodía es interpretada por la guitarra y el charango el cual realiza pequeñas contra melodías que complementan la frase 2, la melodía la retoma la quena y el piano y se finaliza con un *ritardando* en el compás 106 añadiendo tres compases de notas largas que darán paso a la coda.

The image shows a musical score for five instruments: Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 100. The second system starts at measure 110. The Quena part has a box labeled 'Contra melodías' above it. The Charango part has a box labeled 'Contra melodías' above it. The Guitarra part has a box labeled 'Melodía frase 1 parte A, se mantiene' below it. The Piano part has a box labeled 'Melodía frase 2 parte A, aumentación rítmica' below it. The Bombo part has a box labeled 'Melodía frase 2 parte A, aumentación rítmica' below it. The guitar part is marked 'simile' and 'A m'. The piano part has a 'ritardando' marking. The bombo part has a 'ritardando' marking.

Ejemplo 3-18: Frase 2 de la parte A (Compás 100 - 110) del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora.

Para terminar la pieza, aunque en la forma original, Tabla 2-2 las partes A, B e introducción se repiten, en el arreglo se finalizará con la coda, la cual evoca nuevamente al igual que en la introducción el ambiente ritual.

**Coda:** Se inicia con el bombo en dos negras y una blanca en redoble; la quena haciendo melodía en el tercer y primer grado de la tónica; con un ritardando los demás instrumentos soplarán en crescendo y decrescendo y el bombo percutirá de aquí en adelante con una rama de un árbol seca para dar la sonoridad de la naturaleza. Se realizan diversos soplos y percusiones en el cuerpo del instrumento, además se añaden fragmentos melódicos en *bocaquiusa* y cambios de tempo.

116 rit. Soplar con la letra f tutti Voz - bocaquiusa

On. Soplar

Char. Percutir en el cuerpo del instrumento

Guit.

Pno.

Percutir con una rama seca

125

On.

Char.

Guit.

Pno.

Ejemplo 3-19: Fragmento de la coda (116 - 130) del tema Ñuca Llacta. Tomado del arreglo de la autora

Se realiza un pequeño texto hablado y entonado en tempo ad libitum, en forma de pregunta respuesta (Kawasay Inti – Sol de vida); en la frase entonada se realiza un glissando ascendente para imitar el arrastre de la voz al cantar en los rituales; el bombo percute en ritmo de semicorchea y corcheas respectivamente. Es importante recordar que el sanjuanito indígena es principalmente interpretado

en las fiestas del *Inti Raymien* el cual los agradecimientos son al dios sol *Inti*; es por esto que se toma esta frase como parte del ambiente ritual.

131 *Ad libitum*

Qn. Kaw say in ti

Char. Kaw say in ti

Guit. Kaw say in ti

Pno. Kaw say in ti

Pregunta hablada

Respuesta hablada

135 rit.

Qn. Kaw say kaw say in ti in ti

Char. Kaw say kaw say in ti in ti

Guit. Kaw say kaw say in ti in ti

Pno. Kaw say kaw say in ti in ti

Pregunta entonada

Respuesta entonada

Ejemplo 3-20: Fragmento de la coda del tema (compás 131 - 140) *Ñuca LLacta*. Tomado del arreglo de la autora

Ya para finalizar se evoca en disminución, las apoyaturas en nota pedal para recordar la melodía principal en tempo de 80, hasta llegar al ritmo base (Ejemplo 2-17) fragmentado en *accelerando*; para terminar se re expone la frase melódica mencionada anteriormente en tempo de 100 y una nota pedal mientras la quena

concluye con una melodía en el Im7 en tiempo *ad libitum*. El resultado de la frase final es el siguiente:

Ejemplo 3-21 Fragmento de la coda (compás 152 - 166) del tema Ñuca LLacta. Tomado del arreglo de la autora

A continuación se muestran las intervenciones musicales que se llevaron a cabo en este tema.

ASPECTOS MUSICALES INTERVENIDOS		
MELODÍA	Construcción interválica	La melodía tiene una construcción interválica de 2das, saltos de 3ras, 4tas, 5tas, 6tas, 8tvas, utilización de notas pedal; la melodía se mueve entre las triadas de la armonía.
RITMO	Melódico	Los ritmos base de cada parte o frase se ven intervenidas en las repeticiones por aumentación o disminución rítmica.
	Acompañamiento	Se mantiene los acompañamientos rítmicos base Ejemplo 2-2, Ejemplo 2-3, Ejemplo 2-4, y Ejemplo 2-5
	Tempo	Negra = 100, negra= 80, se utilizan cambios de tempo como ad libitum, ritardando y acelerando
	Acórdica:	Se realiza sustituciones, cambio de armonía sin afectar la base de la progresión
ARMONÍA	Progresión:	Tonalidad de Am
	Tejido:	Se realiza contra melodías, fragmentación de melodías.
TEXTURA	Estructura de los temas	Se modificó la estructura original del tema. Tabla 2-2
FORMA	Arreglo (forma general de la pieza)	Tabla 3-3
	Componentes o formato (instrumentos)	Se empleó el formato quena, charango, guitarra, piano, bombo, chachas, voz e instrumentos no convencionales como ramas secas, hojas y cuerpo del instrumento para percutir.
FORMATO Y TÉCNICAS INSTRUMENTALES	Trama	Se distribuye la voz melódica en la guitarra, la quena, el charango y el piano
	Roles orquestales	Todos los instrumentos realizan la melodía primera y la segunda voz al igual que el acompañamiento.
ORQUESTACIÓN	Combinaciones orquestales de una idea	Se combinan para la melodía principalmente los instrumentos quena – piano y charango – guitarra.
	Dinámica (contrastes en el plano dinámico, intensidad, matices)	Contraste de matiz, utilización de crescendos y decrescendos.
EXPRESIÓN	Articulación	No se manejan muchas articulaciones, priman las apoyaturas, trinos, glissandos y vibratos.

Tabla 3-4: Intervención musical del tema Ñuca Llacta

### 3.3 “Vida de mi vida” (Anónimo)

De manera práctica se llevó a cabo el arreglo teniendo una interacción directa con el piano, se crearon motivos sueltos melódico-armónicos que ayudaron a la orquestación y distribución de cada papel para cada instrumento. En una segunda medida se realizó una intervención directa con cada instrumentista sobre el arreglo propuesto para su instrumento, se realizaron correcciones de dinámicas, expresión y articulaciones que aportaran a la sonoridad deseada.

Como esta pieza se enmarca dentro de lo que se conoce como sanjuanito indígena, la inclusión de sonoridades ajenas a la tonalidad y la realización de una rearmonización no se encuentran presentes ya que lo que prima es la simplicidad y la estructura cíclica pertinente de la danza ritual. La línea melódica la tendrán los aerófonos y se irá presentando en cada uno de los instrumentos; los instrumentos de cuerda se encargarán de la parte armónica junto con el piano. El bombo se mantendrá fiel a la transcripción ya que ésta como en todos los sanjuanitos expresan el latir del corazón de todos los participantes y la conexión con la pacha mama.

El primer reto fue interpretar la melodía de forma que no fuera repetitiva ya que en el arreglo la voz se omite y solo se deja la parte instrumental. La forma correspondiente al arreglo es la siguiente:

:				:			
INTRO	A	B	A	B1	A	A'	Coda
3 Comp.	12 Comp.	8 Comp.	12 Comp.	8Comp.	18 Comp.	6Comp.	
1 – 3	3 – 15	15 - 23	23 - 35	35 - 43	43 - 61	61 - 67	67 – 72

Tabla 3-5: Forma del arreglo "Vida de mi vida" (anónimo)

**Parte A:** La melodía principal (A) del compás tres al ocho del arreglo, se toma de la melodía del violín en la versión del grupo *Ayllu Brothers* (Ejemplo 2-23); ésta tiene una aumentación en la mitad del tiempo fuerte y la mitad del tiempo débil, además escrita una octava arriba de la melodía original; se realiza una segunda voz en el piano utilizando intervalos dentro del círculo armónico principal, omitiendo así el unísono entre el violín y la voz. El fragmento se resuelve de la siguiente manera:

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. The instruments are Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The Quena part is the main melody, starting with a *mf* dynamic. The Charango and Guitarra parts provide accompaniment with a *mp* dynamic and a 'simile' marking. The Piano part is labeled 'Segunda VOZ'. The Bombo part provides a steady rhythm. A green bracket above the Quena staff highlights the main melody, and three red circles mark specific notes within it.

Ejemplo 3-22: Compases del 1 al 8 del tema vida de mi vida (anónimo). Tomado del arreglo de la autora.

La melodía principal la lleva la quena; el charango y la guitarra hacen papel acompañante. El ritmo de la guitarra se toma de la grabación del grupo Ayllu Brothers, mientras el ritmo del charango expuesto en el

Ejemplo 2-13. Aunque en la grabación del grupo no utilizan bombo en el arreglo se incluye con el ritmo base del sanjuanito, (Ejemplo 2-19).

**Parte B:** Al empezar el proceso de arreglos la parte B se toma como referencia aunque no se mantiene idéntica; esta se simplifica, dejando notas guías y se mantiene solo las notas de los dos últimos compases como podemos observar en el

Ejemplo 3-23. El papel melódico es dispuesto en el charango y en la guitarra; la armonía se mantiene en los primeros tres compases y en los siguientes tres, se realiza un bajo caminante con salto de cuarta aumentada y 6m en el piano para darle un cambio de sonoridad. El resultado es:

Ejemplo 3-23: Compases del 15 al 22 del tema vida de mi vida (anónimo). Tomado del arreglo de la autora.

Vale la pena aclarar que el objetivo principal de este arreglo es conservar la “sencillez” del tema y dar ligereza en las variaciones de las partes A y B para que no suene muy cargadas y repetitivas.

Enseguida, en el arreglo, se presenta de nuevo la parte A, esta vez la melodía la tiene el piano y la quena realiza un pequeño canon con variación hacia el final de la frase en octava superior para matizar la entrada; a esto, responde la quena con la melodía; el piano realiza el mismo canon a octava presentado compases anteriores.

El charango realiza una segunda voz en torno a la armonía dada; el piano realiza semicorcheas en el tiempo fuerte para darle peso y una sonoridad distinta mientras interpreta la melodía; mientras tanto, la guitarra mantiene la armonía y el ritmo del

Ejemplo 2-12 para continuar con las semicorcheas presentadas por el piano, la quena lleva la melodía de la frase 1 y 2. El resultado final es:

The musical score for Example 2-12 consists of four staves: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The Quena staff begins at measure 23 with a rest, then enters with a melody marked *mp* (measures 23-26) and *mf* (measures 27-30). The Piano staff begins at measure 24 with a melody marked *mf* (measures 24-27) and *mp* (measures 28-30). The Charango and Guitarra staves provide harmonic accompaniment. Annotations include 'Canon' boxes above the Quena staff (measures 23-26) and below the Piano staff (measures 28-30), and 'Melodía' boxes above the Quena staff (measures 27-30) and below the Piano staff (measures 24-27).

Ejemplo 3-24: Parte A en canon del tema "Vida de mi vida". Tomada del arreglo de la autora.

**Parte B<sup>1</sup>:** En los compases del 35 al 42 se retoma el tema B pero esa vez se hace un cambio rítmico y melódico por aumentación en la melodía; el piano presenta el tema y lo retoma la quena. En esta sección se decide omitir la parte armónica y el bombo acompaña en ritmo base, para lograr un cambio drástico de sonoridad. En el siguiente ejemplo se muestra claramente lo expuesto anteriormente:

The musical score is arranged in five systems. The top system contains the Quena part, starting at measure 35. A box labeled 'Melodía B¹' covers measures 35 and 36. A red box highlights a more complex melodic passage in measures 37, 38, 39, and 40. The second system contains the Charango part, which is mostly silent. The third system contains the Guitarra part, also mostly silent. The fourth system contains the Piano part, with a box labeled 'Melodía B¹' covering measures 37 and 38, and a red box highlighting a melodic passage in measures 39 and 40. The bottom system contains the Bombo part, showing a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

Ejemplo 3-25: Parte B del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>1</sup>:** Seguido de la parte B, en el compás 35 se presenta de nuevo la parte A en la guitarra, esta vez con sustitución armónica de V – vm – VI – vm – V – Im; la repetición del tema se presenta en la voz del charango junto con el piano que realiza la misma melodía una tercera abajo. La guitarra realiza el ritmo característico del sanjuanito expuesto anteriormente con la armonía principal, Im – VI – III – Vm y Im. Como resultado obtenemos:

This musical score shows measures 35 to 43. The instruments are Quena, Charango, Guitarra, and Piano. 
 

- Quena:** Measures 35-43. A box labeled "Sustitución armónica" covers measures 35-40. A box labeled "Melodía A" covers measures 41-43.
- Charango:** Measures 35-43. A box labeled "Melodía A" covers measures 41-43. Above measures 35-40, there are notes F#, Bm, G, F#m, F#, Bm and a box labeled "Melodía A". Below measures 35-40, there are notes F#, Bm, G, F#m, F#, Bm and a box labeled "Melodía A".
- Guitarra:** Measures 35-43. A box labeled "Melodía A" covers measures 35-40. A box labeled "Melodía A por 3ra descendente" covers measures 41-43.
- Piano:** Measures 35-43. A box labeled "Melodía A" covers measures 41-43.

 Dynamics include *mp* and *f*. A "simile" marking is present in the Charango part.

Ejemplo 3-26: Parte A compas 35 del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora.

**Parte A<sup>2</sup>:** Después de tocar la parte A, se realiza de nuevo la parte A con variación (A<sup>2</sup>) de seis compases interpretada por la quena; se realiza aumentación en la melodía, la armónica se mantiene y la guitarra realiza la segunda voz presentada por el piano en el

Ejemplo 3-22, el piano realiza semicorcheas en los dos tiempos del compás para crear una sonoridad de densidad. Esta sección se repite completa desde el compás tres hasta el compás 66. El resultado final de esta parte A<sup>2</sup>, es el

siguiente:

This musical score shows measures 61 to 66. The instruments are Quena, Charango, Guitarra, and Piano.
 

- Quena:** Measures 61-66. A box labeled "Variación melódica del tema A" covers measures 61-66.
- Charango:** Measures 61-66. A box labeled "Segunda voz tema A" covers measures 61-66.
- Guitarra:** Measures 61-66. A box labeled "Segunda voz tema A" covers measures 61-66.
- Piano:** Measures 61-66. A box labeled "Segunda voz tema A" covers measures 61-66.

 The piano part features semiquaver patterns in both hands.

Ejemplo 3-27: Parte A' del tema "Vida de mi vida". Tomado del arreglo de la autora.

Para final se realiza una coda retomando la segunda voz de los primeros compases con *ritardando*, el bombo acompaña al piano. A continuación se muestra los aspectos musicales intervenidos en el mismo.

ASPECTOS MUSICALES INTERVENIDOS		
MELODÍA	Construcción interválica	La melodía tiene una construcción interválica por grados conjuntos, saltos de 3ras, 4tas, 5tas, 6tas, 8tvas, la melodía se mueve entre las triadas de la armonía.
RITMO	Melódico	Los ritmos base de cada parte o frase se ven intervenidas en las repeticiones por aumentación o disminución rítmica.
	Acompañamiento	Varia el ritmo del acompañamiento en el piano, y los ritmo base del Ejemplo 2-2, Ejemplo 2-3, Ejemplo 2-4, y Ejemplo 2-5 por aumentación o disminución.
	Tempo	Negra = 110
	Acórdica:	Se utilizaron acorde triada menor y mayor.
ARMONÍA	Progresión:	Tonalidad Bm
	Tejido:	Se varía el acompañamiento utilizando octavas con el ritmo básico, bloque de acordes mientras se lleva la melodía con la mano derecha en el piano, movimientos contrarios en las melodías y pregunta respuesta.
TEXTURA	Estructura de los temas	Se modificó la estructura original del tema. Tabla 2-1: Forma correspondiente al tema "San Juanito" del grupo Inti Illimani.
FORMA	Arreglo (forma general de la pieza)	Tabla 3-5
	Componentes o formato (instrumentos)	Se empleó el formato quena, charango, guitarra y piano
FORMATO Y TÉCNICAS INSTRUMENTALES	Acción – mecanismos (transferencias)	Rítmica del charango a la guitarra, apagado del charango a la guitarra, articulaciones de la quena a los demás instrumentos.
	Trama	Se distribuye la voz melódica en el charango, la guitarra, la quena y el piano
ORQUESTACIÓN	Roles orquestales	Todos los instrumentos realizan la melodía primera y la segunda voz al igual que el acompañamiento.
	Combinaciones orquestales de una idea	Se combinan para la melodía principalmente los instrumentos quena – piano y guitarra – charango
	Dinámica (contrastes en el plano dinámico, intensidad, matices)	Contraste de matiz p – f- mf- mp.
EXPRESIÓN	Articulación	Se procura mantener las articulaciones originales de la melodía.

Tabla 3-6: Intervención musical del tema Vida de mi vida.

### 3.4 Longuita (Inti Illimani)

El reto al realizar el arreglo es que los roles orquestales, texturas y cambios de dinámicas ya estaban implícitos desde un comienzo. Se buscó dar ligereza al tema y si bien el arreglo varía pocas cosas a las del tema original, se puede notar un cambio en la repetición del acompañamiento ya que al estar subdividido hace que sea bastante métrico y de una u otra manera repetitivo.

Si bien la forma original se mantiene, en el arreglo se agregan partes que más adelante serán expuestas. El ritmo del bombo será acompañado con el mismo ritmo por las chachas las cuales serán interpretadas por el mismo instrumentista.

Forma del arreglo:

Intro	Puente	A		Puente	B			Puente	A'	
		Fr 1	Fr 2			(A) Fr 1	(A) Fr2		Fr 1	Fr 2
24 Comp	14	4	4	4	4	4 Comp.	4 Comp.	4	4	4
1 - 24	25 - 38	39 - 42	43 - 46	47 - 50	51 - 54	55 - 58	59 - 62	63 - 66	67 - 70	71 - 74

Puente	A''		Puente	B			Puente	B'			Puente	Coda
	Fr1	Fr 2			(A) Fr 1	(A) Fr2			(A''') Fr 1	(A''') Fr2		
8	4	4	4	4	4 Comp.	4 Comp.	4	4	4	4	4	9
75 - 82	83 - 86	87 - 90	91 - 94	95 - 98	99 - 102	103 - 106	107 - 110	111 - 114	115 - 118	119 - 121	122 - 126	127 - 135

Tabla 3-7: Forma del arreglo del tema Longuita

Al iniciar el arreglo, se realiza una introducción buscando ligereza y cambio de textura ya que en la versión original el acompañamiento se presenta desde el primer compás y el tema se presenta en el séptimo compás.

**Introducción:** Se inicia entonces con la progresión Fa sostenido menor, La mayor, Si mayor sus 4 – Fa sostenido menor add 4, La mayor add 9 y Fa sostenido menor add4. Esto hace las veces de background armónico y se presta para hacer melodías cortas e inclusive presentar la melodía de la introducción sobre este mismo colchón armónico; el bombo junto con las chachas, interpretadas por la misma persona, entra con el ritmo base, ya expuesto en los arreglos anteriores.

En un comienzo se iba a prescindir del charango para esta pieza, pero, a medida que se fue realizando el arreglo surgió la necesidad de tener un instrumento para realizar pequeñas melodías y asumir el papel melódico principal espontáneamente. Es así como el charango en el compás onces realiza una corta melodía de seis compases con la misma armonía realizada por el piano. El resultado es el siguiente:

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Longuita'. The score is written for five instruments: Rondador, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo y chachas. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: 'Background' and 'Melodía'. The 'Background' section consists of the first six measures, where the Piano and Guitarra play a harmonic accompaniment. The 'Melodía' section consists of the next six measures, where the Charango plays a short melodic line. The Bombo y chachas play a steady rhythm throughout. The Guitarra part includes the following chord progression: F#m, A, Bsus4, F#add4, A9, F#m add4. The Piano part provides a harmonic accompaniment for the background section. The Charango part plays a short melodic line in the 'Melodía' section. The Bombo y chachas part plays a steady rhythm throughout. The score is annotated with boxes and lines to highlight the 'Background' and 'Melodía' sections.

Ejemplo 3-28: Introducción del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

En seguida, la guitarra toma el papel armónico y el piano realiza pequeñas contra melodías que ayudan a dar paso al ritmo principal del tema en la versión original. El patrón rítmico (Ejemplo 2-25), se ve evidenciado en la guitarra en su gran mayoría en esta pieza.

**Puente<sup>1</sup>:** En el arreglo se sustituye la armonía de primer grado por el background armónico de los primeros compases, realizando en la guitarra el mismo ritmo pero esta vez presentando primero el mismo y luego la melodía interpretada por el piano. En el arreglo, el bajo va cambiando según la progresión pero las notas agudas que complementan la armonía se mantienen en nota pedal de la misma manera que en la versión original. En el siguiente ejemplo se puede evidenciar lo expuesto anteriormente:

The musical score shows the following parts:

- Flautador:** Rests throughout the section.
- Charango:** Rests throughout the section.
- Guitarra:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, highlighted with a red box. A label 'Notas pedales' (pedal notes) is placed above the guitar staff.
- Piano:**
  - Left hand: 'Bajo cambiante' (changing bass) section, highlighted with a blue box.
  - Right hand: 'Melodía introducción' (introduction melody) section, highlighted with a blue box.
- Bombo y Chachas:** Plays a steady pattern of eighth notes.

Ejemplo 3-29: Parte 1 del Puente<sup>1</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.

En los siguientes compases la guitarra toma la melodía del charango del compás once, el bombo realiza un redoble y la quena toca la melodía de la introducción

presentada ya por el piano para dar paso a la armonía de la versión original (Fa sostenido menor y Re mayor).

Musical score for "Parte 2 del Puente 1" of the song "Longuita". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Rondador (treble clef), Charango (treble clef), Guitarra (treble clef), Piano (grand staff), and Bombo y chachas (bass clef). The Rondador staff has a blue box around measures 33-36 with the label "Melodía introducción original" and a dynamic marking of *mf*. The Guitarra staff has a red box around measures 33-36 with the label "Melodía del charango en el compás" and a dynamic marking of *mp*. The Piano staff has a dynamic marking of *p* in measure 34. The Bombo y chachas staff has a green box around measures 33-34.

Ejemplo 3-30: Parte 2 del Puente 1 del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

**Parte A:** El tema A consta de dos frases cada una de cuatro compases, la melodía de la frase 1 la tiene el piano y la melodía de la frase 2 la tiene el rondador (el cual será utilizado en este arreglo para poder interpretar la melodía a dos voces como lo sugiere la pieza original) en movimiento de terceras. La progresión se mantiene (frase 1: F#m- F#m/E – F#m/E#; frase 2: A/B – A/G# - F#m) tanto en la guitarra como en el piano.

39

Rondador

Charango

Guitarra

Piano

Bombo y chachas

Frase 1

Frase 2

F#mF#m/E F#m/E#

A A/B A/G# F#m

Ejemplo 3-31: Parte A del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

**Puente:** La melodía se presenta como en la parte original, con el acompañamiento de guitarra y bajo en nota pedal Fa sostenido, el piano realiza el patrón rítmico del bombo teniendo como nota pedal la misma de la guitarra

47

Rondador

Charango

Guitarra

Piano

Bombo y chachas

Melodía introducción original

Ritmo del bombo y las chachas




Ejemplo 3-32: Puente del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

**Parte B:** Tal como en el tema original, la melodía se expone en tres frases, Ejemplo 2-27. La guitarra realiza acompañamiento en semicorcheas por saltos de segundas, terceras, quintas y sextas ascendentes y descendentes, a diferencia de la parte original, el bajo se le coloca al piano para que el instrumentista pueda interpretar sin mayor dificultad el acompañamiento. El siguiente ejemplo, corresponde a la parte B del arreglo:

The image shows a musical score for 'Parte B' of 'Longuita'. It consists of five staves: Violador (Violin), Charango, Guitarra (Guitar), Piano, and Tamboras (Drums). The score is divided into three sections: 'B' (measures 51-54), 'A (frase 1)' (measures 55-58), and 'A (frase 2)' (measures 59-62). The Violador staff has three phrases highlighted in red, green, and blue. The Guitarra staff has a red box around measures 59-62. The Piano staff has two boxes: 'Bajo de la guitarra expuesto por el piano' (measures 51-58) and 'Ritmo principal' (measures 59-62). The Tamboras staff shows a simple rhythmic pattern.

Ejemplo 3-33: Parte B del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

**Puente<sup>2</sup>:** En el compás 63 del arreglo, se presenta de nuevo el puente esta vez como en la versión original, el cual tiene la melodía en el charango y luego la toma el rondador, en el piano se hace una variación de la melodía del compás

63 ; aquí se cambia el primer tiempo del compás 65 manteniendo el mismo ritmo pero variando las alturas;  cambiando la tercera por la quinta de la tonalidad, la tónica por  la sexta y la última nota del motivo melódico se mantiene en la quinta.

Ejemplo 3-34:  
Puente<sup>2</sup> del tema  
Longuita. Tomado del  
arreglo de la autora

**Parte A<sup>1</sup>:** En seguida se presenta la parte A<sup>1</sup> la cual, en la frase 1 se hace la melodía por disminución rítmica tal como se ve en la comparación del y el Ejemplo 3-36; en la frase 2 la melodía al igual que en la primera frase se presenta con disminución rítmica. La armonía es sustituida por la progresión D – A – E9/G# - F#m.

Ejemplo 3-35: Parte A' del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora.

Frase 1 arreglo

Frase 2 arreglo

Piano

D A E9/G F#m D A E9/G F#m

Frase 1 original

Frase 2 original

Rondador

F#m F#m/E F#m/E F#m

Ejemplo 3-36: Parte A del tema Longuita. Inti Illimani

Podemos observar que en el arreglo la variación del ritmo de la frase 1 consiste en sustituir la corchea y segunda semicorchea por una corchea con punto y la negra del tiempo débil por dos corcheas. En la frase 2 las semicorcheas del tema original se sustituyen por corches, sin variación melódica y al igual que en la frase 1 se cambia la corchea y segunda semicorchea por una corchea con punto.

**Puente:** En el tema original, la introducción se expone en cuatro compases, mientras que en el arreglo (compás 75 a 82), el puente se expone dos veces, esta vez lo único que varía es la armonía; la cual retoma el background del comienzo; en los últimos compases del puente se omite el bombo y la armonía la realiza solo el piano.

79

Rondador

Charango

Guitarra

F#madd4 A9 F#madd4

Piano

Bombo y chachas

Melodía introducción original

Cambio de armonía

Se omite el bombo y las chachas

Ejemplo 3-37: Puente (compás 79 - 82) del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

Como se mencionó al comienzo de este apartado, la forma original (Tabla 2-4), la presentación de cada una de las partes varía tanto en los roles melódicos como en la presentación y reexposición de cada tema. Si bien el arreglo

contiene todas las partes del tema original, se han añadido reexposiciones las cuales serán expuestas a continuación.

**Parte A<sup>2</sup>:** Podemos ver que en vez de reexponer el tema B, en el arreglo, se re expone el tema A (compás 83 a 90) esta vez con una segunda variación al igual de 2 frases. En las dos frases se realiza una variación melódica por terceras, cuartas y quintas ascendentes y descendentes manteniendo el ritmo original; la armonía continúa con el background inicial con ritmo de semicorcheas en el piano. El bombo es omitido en esta sección. El resultado es el siguiente:

The musical score for 'Parte A<sup>2</sup>' consists of five staves. The top staff is for the flute (flautador), which is mostly silent with a box labeled 'Variación melódica' above it. The second staff is for the trumpet (trabajo), featuring a melodic line with a red box highlighting the first two phrases and a 'pp' dynamic marking. The third staff is for the guitar (guitarra), which is silent. The fourth staff is for the piano (piano), showing a steady eighth-note accompaniment with a 'p' dynamic marking. The fifth staff is for the drums (bombo y chachas), showing a bass drum pattern with chords: F#m, A, Bsus4, F#add4 A9, Bsus4.

Ejemplo 3-38: Parte A<sup>2</sup> del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

Seguido de la parte A<sup>2</sup> se re expone la melodía a octavas en el piano del puente (intro) tal como en la versión original; la guitarra realiza base armónica en la triada de la tónica en ritmo de semicorcheas y el bombo aparece nuevamente con el ritmo base del sanjuanito. Se re expone la parte B con cambios de armonía, la misma de la parte A', en la melodía solo se cambia la articulación esta vez con staccato.

En los siguientes compases se reexpone la parte A que al igual que en la sección anterior, con igual armonía, varían las articulaciones Ejemplo 3-39 tanto en la frase 1 como en la frase 2.

Al presentar la parte B después de haber re expuesto el puente, se realiza una variación en la melodía por grados conjuntos y en el ritmo por aumentación, la armonía se mantiene tal cual como se expone en la parte B. Recordemos que la parte B se complementa de la parte A con frase 1 y 2; en esta sección (compás 119) en la frase 2 se realiza el mismo ritmo base en la guitarra pero con el bajo según la progresión armónica.

The image shows two staves of musical notation for the instrument 'Rondador'. The first staff starts at measure 111 and contains a single melodic phrase labeled 'B', which is circled in red. The second staff starts at measure 115 and contains two phrases: 'Frase 1' (measures 112-114) circled in green, and 'Frase 2' (measures 115-119) circled in blue. The key signature is two sharps (F# and C#).

Ejemplo 3-39: Melodía con variación de la parte B' del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

**Coda:** Para finalizar se reexpone el puente pero con el background de los primeros compases, se realiza un *ritardando* en el compás 125 para dar paso a la coda, la cual con el mismo cambio armónico, crea una pequeña melodía en el charango con nota pedal en sí; se sustituye el bombo por las chachas en redoble de blancas ligadas hasta el final de la pieza. El resultado final obtenido es el siguiente:

The image displays a musical score for the piece 'Longuita', specifically the bridge and coda sections. The score is arranged for five instruments: Rondador, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo y chachas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 123. The Rondador part features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The Charango part includes a blue box highlighting a melodic introduction, with a callout box stating 'Melodía introducción original una octava arriba'. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment. The Piano part is marked with a red box and a callout box labeled 'Background'. The Bombo y chachas part is marked with a blue box and a callout box labeled 'Chachas'. A red wavy line is present above the Rondador staff in the latter part of the score.

Ejemplo 3-40: Puente y coda del tema Longuita. Tomado del arreglo de la autora

A continuación, como en los demás arreglos, se expondrá en tablas la intervención musical de la pieza.

ASPECTOS MUSICALES INTERVENIDOS		
MELODÍA	Construcción interválica	La melodía tiene una construcción interválica por grados conjuntos, saltos de 3ras, 4tas, 5tas, 6tas, 8tvas, la melodía se mueve entre las triadas de la armonía, se realiza background armónico.
RITMO	Melódico	Los ritmos base de cada parte o frase se ven intervenidas en las repeticiones por aumentación o disminución rítmica.
	Acompañamiento	Varia el ritmo del acompañamiento en el piano guitarra utilizando no solo silencios de corchea, corchea y negras si no que, se utilizan semicorcheas y se varia el ritmo básico del acompañamiento
	Tempo	Negra = 85
	Acórdica:	Se utilizaron acorde triada, acordes de 7ma menor y agregaciones, acordes sus 4.
ARMONÍA	Progresión:	Tonalidad de F#m
TEXTURA	Estructura de los temas	Se modificó la estructura original del tema. Tabla 2-4
FORMA	Arreglo (forma general de la pieza)	Tabla 3-7
	Componentes o formato (instrumentos)	Se empleó el formato quena, guitarra, piano, bombo y el charango solo realiza papel melódico.
FORMATO Y TÉCNICAS INSTRUMENTALES	Acción – mecanismos (transferencias)	Rítmica de la guitarra al piano y textura de la quena a la guitarra y piano.
	Trama	Se distribuye la voz melódica en la guitarra, la quena, el piano y esporádicamente al charango
ORQUESTACIÓN	Roles orquestales	La quena y el piano priman con la melodía principal, la guitarra tiene más papel de acompañamiento y el charango realiza pequeñas melodías que enriquecen las frases.
	Combinaciones orquestales de una idea	Se combinan para la melodía principalmente los instrumentos quena – piano.
	Dinámica (contrastes en el plano dinámico, intensidad, matices)	Contraste de matiz, utilización de crescendos y decrescendos.
EXPRESIÓN	Articulación	Se procura mantener las articulaciones originales de la melodía.

Tabla 3-8: Intervención musical del tema Longuita

## **EPÍLOGO: Sanjuanito, aprendizaje colaborativo y práctica musical en conjunto**

La música es una labor colectiva que exige un proceso pedagógico de educación y aprendizaje como método de asimilación de las vivencias en el proceso artístico y creativo. Se da como resultado en este trabajo un aprendizaje colectivo entendido en varias disciplinas como un espacio de colaboración en donde personas como Richard Sennett (2005), sociólogo y músico, dice: “La colaboración musical sucede entre gente que no hace lo mismo. El punto es entender, por ejemplo en una orquesta, cómo un gran número de actores individuales que hacen cosas diversas y de diverso valor expresivo, tocan juntos. Es en ese sentido que la música se convierte para mí en un campo de investigación sobre la cooperación.” Este “hacer” musical compartido, re-significa el espacio del encuentro promoviendo el reconocimiento del otro en la práctica colectiva.

La presente investigación pretende extender y fomentar la práctica musical del sanjuanito, su valoración y conocimiento en un contexto académico, al tener como resultado final unos arreglos escritos en notación musical (partitura) hace más accesible para el lector su interpretación. El hecho de que su transmisión se de en torno a una tradición oral contribuye en gran medida al impedimento de la diversificación restringiendo su acceso, por consiguiente su práctica musical en otros contextos, como la academia y otras geografías.

Se partió de una hipótesis errada que concebía a la “música andina”, como una práctica musical carente de complejidad y cuya interpretación no exigía mayor preparación en el intérprete; el proceso investigativo sirvió para transformar (en un ámbito subjetivo) dichas ideas, demostrando que se trata de expresiones musicales de gran variedad que no se enmarcan solamente en una estructura

pentafónica, sino que, responden a características diversas que se extienden a ámbitos sociales que alteran en profundidad sus prácticas culturales.

El discurso realizado hasta ahora entorno a la llamada música andina sigue a la espera de una investigación de mayor profundidad. La persistencia de entender las prácticas musicales andinas como un fenómeno unificado ya han empezado a ser reevaluadas por autores como Julio Mendivil; pero es una labor que continua siendo insipiente; sin embargo es algo que no corresponde a esta investigación. Quedan abiertas estas consideraciones para futuras investigaciones.

Como pedagoga mi labor educativa cambia sustancialmente al dar una nueva mirada a lo que significa como artista el investigar y tal como lo dice López Cano:

[...] La investigación artística lo que hace es promover un ejercicio crítico de la profesión y que se traduzca en la producción de problemas y preguntas, que cuando se responden el estudiante logra proponer algo distinto para transformar y construir nuevas audiencias y nuevos formatos de concierto. (2015)

Entonces, la investigación artística finalmente ayuda a preguntarse el ¿por qué? y plantear transformaciones sustanciales que quedan evidenciadas en el resultado final de esta práctica colectiva. Este proceso fue quizás uno de los más sustanciales y emotivos de todo el proceso de creación, la prueba y el mal llamado error ayudaron a entender mucho más de cerca este tipo de música que en su trasfondo cultural y social es una práctica colectiva que da un sincero agradecimiento a la tierra y al sol por los favores recibidos, todo el pueblo se une en un solo cántico, en una sola danza para agradecer y festejar el bien común.

Como artista, veo evidenciado el resultado esta investigación en una creación. El trabajo de campo fue parte fundamental para la documentación y el desarrollo

de la contextualización, la búsqueda de antecedentes, los documentos, tesis y libros utilizados para la información y la creación de bases sólidas permitieron entender este tipo de música y poder pasar a una parte creativa; si bien, son dos procesos que aparentemente se ven fragmentados; cabe mencionar que al finalizar este trabajo se puede evidenciar con satisfacción que ambas van de la mano y que como artista la práctica musical hace parte también de la investigación.

Como persona, me llevo un gran aprendizaje de lo que significa en distintas culturas el valor de la música, que nada va aislado, que todo son cadenas y tejidos de muestras artísticas que como seres humanos hemos aislado y categorizado en distintas ramas y que lastimosamente a diario es esto lo que nuestros niños aprenden, en los colegios no se une la música con la danza, con la historia, la astronomía; es solo un “enseñar” aislado que categoriza que es importante y que no dentro de la sociedad actual. El aprendizaje al investigar esta pequeña parte de la cultura latinoamericana genera una visión con carácter y sentido ante las prácticas comunitarias, la cual se verá reflejada en la semilla que siembre en cada niño, joven o adulto.

Para finalizar, respecto al trabajo de campo realizado, pude notar que Ecuador sobre todo en las zona de Imbabura se caracterizan por ser un pueblo hermano, la cultura está claramente identificada, no se ha perdido del todo la identidad, es bonito ver en las fiestas como se habla aún en quichua y en un segundo plano en español, cosa que no se ve en Quito con tanta fuerza ni en Guayaquil sobre todo por ser zona costera, la cultura es distinta, la música es distinta y la gente se trata distinto.

## Lista de referencias

- Alajo, D., Mallitasig, A. & Medina M. (2008). *Enseñanza del ritmo musical sanjuanito para desarrollar la expresión lúdica en el 4to y 5to año de educación básica de la escuela Rosa Zarate del cantón Salcedo, provincia de Cotopaxi en el año lectivo 2007 – 2008* (trabajo de grado de pregrado). Universidad estatal de Bolívar, Pujilí, Ecuador.
- Cetina, A. T. (2005). *Sanjuanito, trote y cueca, cuatro piezas latinoamericanas* (trabajo de grado de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Coba, C. A. (1999). Fiestas indígenas de Cotacachi. *Extraordinaria*, XV, 55.
- Coba, C. A. (1999). Fiestas indígenas de Otavalo. *Extraordinaria*, XIV, 83.
- Coba, C. (2001). *Persistencias etnoculturales en la fiesta de Inti Raymi*. Ecuador: Tahuando.
- Curazzi A. (1993). *El siku*. Lima, Perú: Recuperado de <https://www.filepicker.io/api/file/PKiiiiMFTgWv2D2lva0V?dl=true>
- Delgado, C. (2011). *El sanjuanito como ritmo nacional del Ecuador*. Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- Feld, S. (2012). *Sound and sentiment. Birds weeping, poetics, and song in kaluli expression*. Durham, London: Duke University.

- García, L. (s.f.). *La quena, nuevas técnicas y sonoridades. Un tratado acerca de sus aplicaciones musicales y de su notación*. Chile: Consejo nacional de la cultura y las artes.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación editorial nacional.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 75-92, jul.-dez. 2012.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo música: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona, España: Labor. S.A. - Calabria
- López Cano, R. (2015). Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, 25 (Julio). Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento-y-problemas-de-implementac.html>
- López Cano, R (2015). *SEMINARIO UNIVERSIDAD*. S.d.: <http://semanariouniversidad.ucr.cr/cultura/rubn-lpez-cano-semilogo-musical-la-investigacin-artstica-solo-puede-hacerla-un-artista-prctico/>
- Mendívil, J. (2009). "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". Ponencia presentada en el 54 congreso de la Societyfor Ethnomusicology. México: SEM.

- Mendivil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchan. *Revista musical chilena* (Julio – Diciembre), 63 – 78.
- Merlino, R., Rabey, M. (1993). Resistencia y hegemonía: cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur. *Sociedad y Religión* (10-11), 146-166.
- Mullo, J. M. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo editorial Ministerio de Cultura.
- Rostworowski, M. (1988). *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ruiz, V. H. (s.f.). *El siku y sus perspectivas de utilización en la educación peruana*. Recuperado de <http://documents.tips/documents/el-siku-y-sus-perspectivas-de-utilizacion-en-la-educacion-peruana.html>
- Sennett, Richard (2005): *El trabajo ¿nos hará libres?*. Entrevista en Revista Ñ, s.f, Buenos Aires. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/24/u-01112368.htm>

### **Anexo 1: Cd de ejemplos musicales.**

1. Pieza “San Juanito” del grupo Inti Illimani.
2. Pieza “Ñuca Llacta” del grupo Ñanda Mañachi
3. Pieza “Vida de mi vida” (anónimo) – versión del grupo Ailly Brothers
4. Pieza “Vida de mi vida” (anónimo) – Versión trabajo de campo.
5. Pieza “Longuita” del grupo Inti Illimani.

## **Anexo 2: Partitura de los 4 arreglos musicales.**

1. “San Juanito” de Inti Illimani
2. “Ñuca Llacta” del grupo Ñanda Mañachi
3. “Vida de mi vida” (anónimo)
4. “Longuita del grupo” Inti Illimani

# SAN JUANITO

Sanjuanito

Inti Illimani  
Lorena Ortiz

Intro

Musical score for the Intro section of San Juanito. The score is written for four instruments: Quena, Charango, Guitarra, and Piano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Quena part starts with a *p* (piano) dynamic and transitions to *mf* (mezzo-forte) at measure 8. The Charango part features a *p* dynamic and includes a sixteenth-note tremolo pattern starting at measure 6, marked with a '6' and a 'simile' instruction. The Guitarra part starts with a *p* dynamic and transitions to *mf* at measure 8. The Piano part starts with a *p* dynamic and transitions to *mf* at measure 8.

Musical score for the main body of San Juanito, starting at measure 11. The score is written for four instruments: Quena (Qn.), Charango (Char.), Guitarra (Guit.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Quena part starts at measure 11 with a *p* dynamic. The Charango part features a continuous sixteenth-note tremolo pattern. The Guitarra part starts at measure 11 with a *p* dynamic. The Piano part starts at measure 11 with a *p* dynamic.

Score

20 Puente

Musical score for measures 20-27. The score is for four instruments: Qn. (Quena), Char. (Charango), Guit. (Guitar), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 20-27. The second system contains measures 28-35. The score is marked with a *mp* (mezzo-piano) dynamic throughout. The Charango part features a complex rhythmic pattern of chords in the first system, which transitions into a more melodic line in the second system. The Guitar part provides harmonic support with chords and some melodic lines. The Piano part has a steady bass line and some melodic movement. The Quena part has a simple melodic line.

28 A

Musical score for measures 28-35. The score is for four instruments: Qn., Char., Guit., and Pno. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 28-35. The second system contains measures 36-43. The score is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the first system and a *p* (piano) dynamic in the second system. The Charango part features a complex rhythmic pattern of chords in the first system, which transitions into a more melodic line in the second system. The Guitar part provides harmonic support with chords and some melodic lines. The Piano part has a steady bass line and some melodic movement. The Quena part has a simple melodic line. The word "simile" is written above the Charango part in the second system, indicating that the performance should continue in a similar manner to the first system.

Score

35

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*p*

*mf*

simile

Puente ' 42

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

Score

49 A'

Musical score for measures 49-56. The score is for four instruments: Qn. (Quadrant), Char. (Charango), Guit. (Guitar), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 8/8. The score is marked with a first ending bracket labeled 'A'' above measure 49. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The Qn. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Char. part has a similar melodic line with some chords. The Guit. part consists of chords and single notes. The Pno. part has a bass line with chords and a treble line with chords and single notes.

57

Musical score for measures 57-64. The score is for four instruments: Qn., Char., Guit., and Pno. The key signature is one flat. The time signature is 8/8. The Char. part has a complex rhythmic pattern with many chords, indicated by a 'simile' marking and arrows pointing to the notes. The Guit. part has chords and single notes. The Pno. part has a bass line with chords and a treble line with chords and single notes.



Score

79 A''

Qn.  
Char.  
Guit.  
Pno.

*p* *mp*

*mp* *mf*

Detailed description: This system covers measures 79 to 85. The key signature has two flats. The vocal line (Qn.) is mostly silent. The Char. and Guit. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic range from *p* to *mp*. The Pno. part has a steady accompaniment with dynamics *mp* and *mf*. A fermata is present over the first measure of the piano part.

86 Puente A'''

Qn.  
Char.  
Guit.  
Pno.

*p* *mp*

*p* *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 86 to 92. The section is labeled 'Puente' and 'A''''. The vocal line (Qn.) has some activity in the later measures. The Char. and Guit. parts continue with rhythmic patterns, with dynamics *p* and *mp*. The Pno. part features a more active accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *mp*.

Score

93

Musical score for measures 93-100. The score is for four instruments: Qn. (Quadrant), Char. (Charango), Guit. (Guitar), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/8. The music starts at measure 93. The Qn. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Char. part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Guit. part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the Char. and Guit. parts.

Puente

101

Musical score for measures 101-108, labeled "Puente". The score is for four instruments: Qn., Char., Guit., and Pno. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/8. The music starts at measure 101. The Qn. part has a melodic line with quarter and eighth notes. The Char. part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Guit. part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in the Char. and Pno. parts.

Score

110 B

Qn. *f*

Char. *mf* simile

Guit. *mf* simile

Pno. *mf*

116 A

Qn. *mf* *tr* *mp*

Char. *mf* *p* simile

Guit. *p*

Pno. *p*

Score

123 A<sup>III</sup>

130

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in B-flat major, 3/4 time. It features four staves: Violin (Qn.), Charango (Char.), Guitar (Guit.), and Piano (Pno.).  
Measures 123-129: The Violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Charango part plays a rhythmic accompaniment of chords. The Guitar part has a bass line with chords. The Piano part has a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present in the guitar part.  
Measures 130-136: The Violin part continues with a melodic line. The Charango part plays a rhythmic accompaniment. The Guitar part has a bass line with chords. The Piano part has a bass line with chords. Dynamic markings include *f* in the Charango part, *mf* in the Piano part, and *mp* in the Piano part.

Score

Puente "

137

Musical score for measures 137-144. The score is for four instruments: Qn. (Quena), Char. (Charango), Guit. (Guitar), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 137. The Qn. part has a melodic line with some grace notes. The Char. part has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic, a trill (*tr*) in measure 139, and a *mp* dynamic in measure 141. The Guit. part has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic in measure 144. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic in measure 139 and a *mp* dynamic in measure 141. The score ends at measure 144.

145

Musical score for measures 145-152. The score is for four instruments: Qn., Char., Guit., and Pno. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 145. The Qn. part has a melodic line with a *f* dynamic in measure 145. The Char. part has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic in measure 145. The Guit. part has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic in measure 145. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic in measure 145. The score ends at measure 152.

# ÑUCA LLACTA

Sanjuanito

Ñanda Mañachi

Lorena Ortiz

## Intro

Musical score for the Intro section, measures 1-8. The score is in 2/4 time and includes parts for Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The Quena, Charango, and Guitarra parts are mostly rests, with some notes in measures 5-8. The Piano part has a bass line with notes G<sup>nb</sup> and F<sup>nb</sup> in measures 5-8, marked *mp*. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*.

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Qn., Char., Guit., Pno., and Bombo. The Qn. part has a melodic line in measures 9-12, marked *mf*. The Char. part has rests. The Guit. part has rests, with a diamond-shaped symbol and the word "Chachas" in measure 12. The Pno. part has a bass line with notes G<sup>nb</sup> and F<sup>nb</sup> in measures 9-12, marked *mf*. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The section is labeled "Silvido" in measure 9.

Score

Zampoña *f*

18

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

Voz- bocaquiusa

Voz - bocaquiusa

*mf*

Chachas

27

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

Percutir en el cuerpo del instrumento

Score

36

Qn.

Char.

Guit.

*f*

*mf*

u

u

*mf*  
Voz

Pno.

u

u

(8vb)

8vb

45

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

u

u

*mf*

*mp*

Intro2

Score

54

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

mf

A

Am

simile

mp

62

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

mp

E

E

Am

mp

Am

E

E

Am

p

mf

p

69

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

C G E Am

*mf*

Detailed description: This system covers measures 69 to 76. The Qn. part has a melodic line with some rests. The Char. part has a rhythmic accompaniment. The Guit. part features a steady eighth-note pattern with chords C, G, E, and Am. The Pno. part has a bass line with some chords. A percussion line is at the bottom.

77

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mp* *mf* *f*

Detailed description: This system covers measures 77 to 84. The Qn. part is mostly silent. The Char. part has a rhythmic accompaniment. The Guit. part has a melodic line starting in measure 79, with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Pno. part has a bass line. A percussion line is at the bottom.

Score

84 B B'

Qn. *mf*

Char. *mp*

Guit. *mp* *simile*

Pno. *f* *8va*

91 A

Qn. *f*

Char. *mf*

Guit. *mf* Am E E Am *simile*

Pno. *mp* *mf*

Score

98

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mf*

*f*

*mp*  
Am

E

Am

mf

105

rit. Vib. Coda rit.

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mf*

Am

E

E

Am

simile

rit.

Vib.

Coda

rit.

Score

116 *rit.*  
Soplar con la letra *f tutti*      Voz - bocaquiusa

Qn. Soplar

Char. Percutir en el cuerpo del instrumento

Guit. 8

Pno.

Percutir con una rama seca

127 *Ad libitum*  
*mf*

Qn. Kaw say In ti

Char. Kaw say In ti

Guit. 8 Kaw say In ti

Pno. Kaw say In ti

Score

135

rit.  
*p*

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mp*

Kaw say kaw sayl n ti In ti

Kaw say kaw sayl n ti In ti

Kaw say kaw sayl n ti In ti

141

$\text{♩} = 80$

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

Score

152

A tempo ♩=100

Qn.

Char.

Guit.

accl.

Pno.

161

Ad libitum

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

# VIDA DE MI VIDA

Sanjuanito

Tradicional  
Lorena Ortiz

The score is for a Sanjuanito piece in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems of staves. The first system includes Quena, Charango, Guitarra, Piano, and Bombo. The Quena part starts with an *mf* dynamic and includes an 'Intro' section. The Charango and Guitarra parts have *mp* dynamics and include 'simile' markings. The Piano part has a *mf* dynamic. The Bombo part has a *mf* dynamic. The second system includes Quena (Qn.), Charango (Char.), Guitarra (Guit.), Piano (Pno.), and Bombo. The Quena part starts at measure 9 and includes an 'A' section. The Charango part has an *mf* dynamic. The Guitarra part has a *mf* dynamic. The Piano part has a *mf* dynamic. The Bombo part has a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Score

17 A

Qn.

Char. *mp*

Guit. *f* *mp*

Pno. *mf*

||

Detailed description: This system covers measures 17 through 24. The Qn. part has whole rests. The Char. part plays eighth-note patterns, with dynamics *mp* and *mf*. The Guit. part has eighth-note patterns, with dynamics *f* and *mp*. The Pno. part has a bass line with dynamics *mf*. A double bar line is at the end.

25

Qn. *mp* *mf*

Char. *mf*

Guit. *mf*

Pno. *mp*

||

Detailed description: This system covers measures 25 through 32. The Qn. part has eighth-note patterns, with dynamics *mp* and *mf*. The Char. part has eighth-note patterns, with dynamics *mf* and some tremolos. The Guit. part has eighth-note patterns, with dynamics *mf*. The Pno. part has a bass line with dynamics *mp*. A double bar line is at the end.

Score

33 B'

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

42 A

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

*mp*

*simile*

*f*

*mf*

F# Bm G F#m F# Bm

Score

50

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

A'

*f*

Bm G

Bm G D F#m

*mp*

3 3 3 3

↓↑↓↑↓ simile

59

Qn.

Char.

Guit.

Pno.

A''

D F#m

3 3

Score

66 Coda

The score is for a Coda section starting at measure 66. It features five staves: Qn. (Quadrant), Char. (Charango), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), and a percussion line. The key signature is two sharps (F# and C#). The Qn., Char., and Guit. parts play a melodic line in the first measure, followed by a rest. The Pno. part has a more complex accompaniment. The percussion line consists of a series of eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Pno. staff in measure 70. The section ends with a double bar line.

# Longuita

San Juanito

Inti Illimani  
Lorena Ortiz

Intro

Musical score for the Intro section of 'Longuita'. The score is in 2/4 time and D major. It features five staves: Rondador (flute), Charango, Guitarra (guitar), Piano, and Bombo y chachas (drums). The Rondador and Charango parts are mostly rests, with the Charango having a final *mf* chord. The Piano part starts with a *p* dynamic and features a rhythmic accompaniment. The Bombo y chachas part provides a steady drum pattern.

Musical score for the main body of 'Longuita', starting at measure 13. The score is in 2/4 time and D major. It features five staves: Rnd. (flute), Chrg. (charango), Guit. (guitar), Pno. (piano), and Bmb/Ch (drums). The Rnd. part is mostly rests. The Chrg. part has a melodic line. The Guit. part has a melodic line. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The Bmb/Ch part provides a steady drum pattern.

Score

Puente

24

Rnd. 

Chrg. 

Guit. 

Pno. 

Bmb/Ch 

*p* *mp*

A

32

Rnd. 

Chrg. 

Guit. 

Pno. 

Bmb/Ch 

*mf* *mp* *p*

Score

40

Rnd. *mf*

Chrg.

Guit. *mf*

Pno. *mp*

Bmb/Ch

Puente

47

Rnd. *f*

Chrg.

Guit. *mf*

Pno.

Bmb/Ch

B

Score

54

Rnd. *mf*

Chrg.

Guit. *mp*

Pno.

Bmb/Ch

61

Puente

A'

D A E9/G#m D A

*p*

*mf*

Bmb/Ch

Detailed description: This is a musical score for a guitar piece. It features five staves: Rnd. (Rhythm), Chrg. (Chorus), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), and Bmb/Ch (Bass/Drum/Chorus). The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The first system (measures 54-60) shows the Rnd. staff with a melody of eighth notes, the Guit. staff with a rhythmic pattern of eighth notes, and the Pno. staff with a simple bass line. The second system (measures 61-67) is labeled 'Puente' and 'A''. It features a Rnd. staff with a melody, a Chrg. staff with a melodic line, a Guit. staff with a rhythmic pattern, and a Pno. staff with a bass line. The Guit. staff includes a dynamic marking of *p* and a chord progression of D A E9/G#m D A. The Pno. staff includes a dynamic marking of *mf*. The Bmb/Ch staff provides a consistent rhythmic accompaniment throughout.

Score

70

Rnd.

Chrg.

Guit.

Pno.

Bmb/Ch

E9/G#m D A E9/G#m D A E9/G#m *mf*

*mp*

*mp*

79

Puente

A"

Rnd.

Chrg.

Guit.

Pno.

Bmb/Ch

*f*

*mp*

*p*

Score

Puente

87

Rnd.

Chrg.

Guit.

Pno.

Bmb/Ch

87

*mf*

*f*

94

Rnd.

Chrg.

Guit.

Pno.

Bmb/Ch

94

*mp*

*mf*

*p*

*p*

D A Bm A D A A E9/G# F#m D A

Score

Puente

102

Rnd. *f*

Chrg.

Guit. *E9/G# F#m* *mf*

Pno. *mf*

Bmb/Ch

110

Rnd. *f* *B'*

Chrg.

Guit. *mp*

Pno. *mp*

Bmb/Ch

Score

117 Puente

Rnd. *mp*

Chrg.

Guit. *mp*

Pno. *p* *mp*

Bmb/Ch

124 rit. Coda

Rnd. *mf* *p*

Chrg. *mp*

Guit. *p*

Pno. *p*

Bmb/Ch

Chachas