

**PAISAJE MUSICAL ANDINO**

**ROBERT WILSON BOTINA PAZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013**

**PAISAJE MUSICAL ANDINO**

**Presentado por:  
ROBERT WILSON BOTINA**

**Asesor:  
JOHN MARINO GRANDA PAZ  
Maestro**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el este trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1 del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

Asesor.  
JOHN MARINO GRANDA PAZ

---

Firma del Jurado.

---

Firma del Jurado.

---

Firma del Jurado.

San Juan de Pasto, 11 de Octubre de 2013.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios por dejarme conocer a la música, a toda mi familia y en especial a mi Madre por brindarme todo su apoyo incondicional a lo largo de todo este tiempo, a los profesores del programa de Licenciatura en Música porque de ellos aprendí mucho, a todos mis compañeros con los que compartí momentos de alegría y también de angustia, a los trabajadores y trabajadoras del departamento de música con los que hice una bonita amistad.

También quiero agradecer de manera especial a las personas implicadas en el montaje de mi recital de grado, especialmente a los músicos que me acompañaron en el ensamble de la obra: Jairo Burgos, Mónica Arteaga, Víctor Delgado, Eliana Delgado, Juan Manuel Delgado, Mauricio Yamuez, Yesit Ipuján y Cristian Canamejoy.

Dedico este trabajo primordialmente a Dios y a mi familia...  
Asimismo dedico este trabajo a las personas que están envueltas en la ardua  
tarea de la investigación en la música latinoamericana, e igualmente a aquellas  
que hacen de la música lo más grandioso de sus vidas.

## RESUMEN

El presente documento trata sobre el recital creativo denominado: “*Paisaje Musical Andino*”, el cual consiste en una obra conformada por piezas elaboradas dentro del género de la música tradicional Andina, estas piezas hacen uso del formato instrumental andino: quena, zampoñas, charango, guitarra, bombo, también se incluye el bajo eléctrico, el violín, el violonchelo e instrumentos de percusión como el redoblante, y el platillo.

Por otra parte, se da un acercamiento a la Música Latinoamericana desde su historia, igualmente se habla sobre la definición de la Música Andina y el desarrollo de esta en los países donde se asentó, incluye además un análisis armónico, melódico, rítmico, estructural, compositivo, morfológico, y estilístico de cada una de las piezas que hacen parte de este recital.

## **ABSTRACT**

This paper discusses the recital creative called "Andean Musical Landscape" which is a play made up pieces made within the genre of traditional Andean music, these pieces make use of instrumental Andean format: quena, panpipes, charango guitar, bass, also included the electric bass, violin, cello and percussions as the drummer, and saucer.

Moreover, there is an approach to Latin American Music from its history, also speaking on the definition of Andean Music and development of this country where he settled, also includes harmonic analysis, melodic, rhythmic, structural, compositional, morphological, and stylistic each one of the pieces that belong to this recital.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN .....	17
1. TITULO. PAISAJE MUSICAL ANDINO.....	19
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	20
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	20
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	20
3. OBJETIVOS.....	21
3.1 OBJETIVO GENERAL .....	21
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	21
4. JUSTIFICACIÓN.....	22
5. MARCO DE REFERENCIA.....	23
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	23
5.2 MARCO CONCEPTUAL .....	23
5.3 MARCO TEÓRICO .....	32
5.3.1 Reseña histórica de la Música Latinoamericana.....	32
5.3.1.2 La Música Andina en los países pertenecientes a la Gran Cordillera .....	42
5.3.1.3 Reseña histórica de la Música Andina en el municipio de Pasto .....	53
5.3.2 Descripción de los instrumentos utilizados en el recital .....	56
5.3.2.1 Charango .....	56
5.3.2.2 Guitarra.....	57
5.3.2.3 Quena .....	57
5.3.2.4 Zampoña.....	58
5.3.2.5 Bombo andino.....	59
5.3.2.6 Violín .....	59
5.3.2.7 Violonchelo .....	61
5.3.2.8 Bajo eléctrico .....	61
5.3.3 Acercamiento al pensamiento andino .....	62

6 DISEÑO METODOLÓGICO.....	67
6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	67
6.2 ENFOQUE .....	67
6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN .....	67
6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN .....	68
7. LISTADO DE LAS PIEZAS DEL RECITAL: PAISAJE MUSICAL ANDINO.....	69
8. ANÁLISIS MUSICAL .....	70
8.1 PAISAJE MUSICAL ANDINO .....	70
8.1.1 Apertura. Generalidades de la pieza:.....	71
8.1.2 Amanecer Sureño .....	77
8.1.3 Un café en una mañana fresca .....	84
8.1.4 Camino a Azuay.....	91
8.1.5 Lago Cuicocha .....	100
8.1.6 Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve .....	108
8.1.7 Huaynito de la Puna.....	112
8.1.8 Janq'u uma .....	122
8.1.9 Incahuasi.....	129
CONCLUSIONES .....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	138
ANEXOS .....	140

## LISTA DE CUADROS

**Pág.**

Cuadro 1. Matriz de categorización .....	68
--	----

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Ejemplo de hemiola. ....	28
Figura 2. Melotipo característico del bajo acompañante del capishca (danza tradicional ecuatoriana).....	29
Figura 3. Modos griegos. ....	31
Figura 4. Tesitura del charango en la. ....	56
Figura 5. Tesitura de la guitarra clásica. ....	57
Figura 6. Tesitura de la quena en sol.....	58
Figura 7. Tesitura del quenacho en re. ....	58
Figura 8. Tesitura de las zampoñas usadas en el recital. ....	58
Figura 9. Tesitura del violín.....	61
Figura 10. Tesitura del violonchelo. ....	61
Figura 11. Tesitura del bajo eléctrico. ....	62
Figura 12. Estructura de la obra Paisaje Musical Andino.....	70
Figura 13. Distribución del formato instrumental.....	71
Figura 14. Estructura de la Apertura. ....	72
Figura 15. Melodía charango de la sección a. ....	72
Figura 16. Ostinato de la guitarra.....	73
Figura 17. Primera variación. ....	74
Figura 18. Melodía de la quena y contrapunto con la zampoña. ....	74
Figura 19. Segunda Variación.....	75
Figura 20. Tercera variación y Clímax elaborado por la quena. ....	76
Figura 21. Melodía ornamental del charango. ....	76
Figura 22. Reexposición del motivo-tema 1 de la zampoña. ....	76
Figura 23. Final de la Apertura.....	77
Figura 24. Estructura de la pieza: Amanecer Sureño. ....	78
Figura 25. Melodía del charango en armónicos. ....	78

Figura 26. Periodo consecuente. ....	78
Figura 27. Codetta. ....	79
Figura 28. $V_4^6$ De paso en la guitarra. ....	79
Figura 29. Periodo consecuente, contrapunto de violín y violonchelo. ....	80
Figura 30. Transición. ....	80
Figura 31. Patrón rítmico de Sonsureño. ....	81
Figura 32. Codetta y transición a B. ....	81
Figura 33. Motivo 4, 5 y 6. ....	82
Figura 34. Tercera variación. ....	82
Figura 35. Ostinato de zampoña y quena. ....	83
Figura 36. Final de la tercera variación. ....	83
Figura 37. Contrapunto del violonchelo. ....	84
Figura 38. Apoyo armónico de las zampoñas. ....	84
Figura 39. Estructura de la pieza: Un Café en una mañana fresca. ....	85
Figura 40. Introducción y desarrollo del tema Rondó. ....	86
Figura 41. ....	87
Figura 42. Codetta. ....	87
Figura 43. Transición a la sección B. ....	88
Figura 44. Introducción de la sección B. ....	88
Figura 45. Melodía de la guitarra. ....	89
Figura 46. Periodo consecuente de B. ....	89
Figura 47. Sección B, b1. ....	90
Figura 48. Periodo consecuente de la sección B, b1. ....	90
Figura 49. Coda. ....	91
Figura 50. Estructura de la pieza: Camino a Azuay. ....	92
Figura 51. Ostinato de la guitarra. ....	92
Figura 52. Melodía del violín. ....	93
Figura 53. Contrapunto entre el charango y el violín. ....	93
Figura 54. Motivo 1, 2 y 3 del charango. ....	94
Figura 55. Elisión temática entre el charango y el violín. ....	94

Figura 56. Transición hacia a.....	95
Figura 57. Sección A, a.....	95
Figura 58. Frase antecedente de la sección A, a.....	96
Figura 59. Frase antecedente y consecuente de la sección A, a1.....	97
Figura 60. Reexposición de A, a1, con variación. ....	97
Figura 61. Sección B, b.....	98
Figura 62. Melodía de la guitarra. ....	99
Figura 63. Contrapunto del violín y el quenacho.....	99
Figura 64. Final de la pieza.....	100
Figura 65. Estructura de la pieza: Lago Cuicocha. ....	101
Figura 66. Motivo 1 y 2. ....	102
Figura 67. Frase antecedente y frase consecuente. ....	102
Figura 68. Contrapunto del violonchelo. ....	103
Figura 69. Motivo 3. ....	103
Figura 70. Melodía del violín.....	104
Figura 71. Motivo 4 y 5. ....	104
Figura 72. Motivo 6. ....	105
Figura 73. Colchón armónico del violín y el violonchelo. ....	105
Figura 74. Motivo 7. ....	106
Figura 75. Contrapunto del violín.....	106
Figura 76. Melotipo del Sanjuanito.....	107
Figura 77. Frase antecedente y consecuente del periodo antecedente de b1.....	107
Figura 78. Codetta. ....	108
Figura 79. Estructura de la pieza: Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.....	109
Figura 80. Motivos 1, 2, 3, 4 y 5.....	110
Figura 81. Motivo 6, 7, 8 y 9. ....	111
Figura 82. Periodo antecedente de la sección B, b.....	112
Figura 83. Periodo consecuente: b1, o Mixolidio. ....	112
Figura 84. Estructura de la pieza: Huaynito de la Puna. ....	114
Figura 85. Periodo antecedente de la sección A, a, “a1”. ....	115

Figura 86. Periodo consecuente de la sección A, a, “a1”.....	115
Figura 87. Periodo antecedente de la sección A, a, “a2”.....	116
Figura 88. Periodo consecuente de la sección A, a, “a2”.....	116
Figura 89. Periodo antecedente de la sección A, a1 “a1”.....	117
Figura 90. Periodo consecuente de la sección A, a1 “a1”.....	117
Figura 91. Cadencia final de la sección A.....	118
Figura 92. Clímax e improvisación de la quena.....	119
Figura 93. Yuxtaposición de las notas G, D, A, E.....	119
Figura 94. Desarrollo temático de la sección A, a, “a2” a partir de la quena.....	120
Figura 95. Periodo antecedente de la Coda.....	121
Figura 96. Primera variación.....	121
Figura 97. Segunda variación con presencia del violonchelo.....	122
Figura 98. Cadencia final.....	122
Figura 99. Estructura de la pieza: Janq’u uma.....	123
Figura 100. Melodía libre de la quena.....	124
Figura 101. Ostinato de la guitarra e Introducción.....	124
Figura 102. Motivos 1, 2 y 3.....	125
Figura 103. Elisión entre la frase antecedente y frase consecuente.....	125
Figura 104. Motivos 4, 5 y 6.....	125
Figura 105. Desarrollo temático de la sección a1.....	126
Figura 106. Ostinato rítmico-armónico del charango.....	126
Figura 107. Segunda variación.....	127
Figura 108. Tercera variación: acompañamiento del charango y la guitarra.....	128
Figura 109. Coda de Janq’u uma.....	128
Figura 110. Estructura de la pieza: Incahuasi.....	130
Figura 111. Frase antecedente e Introducción de Incahuasi.....	131
Figura 112. Frase consecuente del periodo antecedente de la Introducción.....	131
Figura 113. Frase consecuente del periodo consecuente de la Introducción.....	131
Figura 114. Periodo consecuente de la Introducción, melodía del violonchelo....	132
Figura 115. Frase antecedente de la sección A, a.....	132

Figura 116. Frase consecuente de la sección A, a. ....	133
Figura 117. Sección A, a1.....	134
Figura 118. Sección B, b.....	134
Figura 119. Sección B, b1 (a1 +b). ....	135
Figura 120. Clímax en la sección B. ....	135
Figura 121. Melodía propuesta por el charango en la transición. ....	136
Figura 122. Melodía del violonchelo. ....	136
Figura 123. Final de Incahuasi.....	136

## LISTA DE ANEXOS

**Pág.**

Anexo A. Partitura de la obra Paisaje Musical andino (ver libro adjunto).....141

## INTRODUCCIÓN

*Paisaje Musical Andino* es el nombre de la obra presentada en la modalidad de recital creativo como trabajo final de grado para obtener el título de Licenciado en Música, la obra está formada por una serie de piezas elaboradas dentro del género de la música tradicional Andina y hacen uso del formato instrumental andino como son: la quena, las zampoñas, el charango, la guitarra, el bombo, más el violín, el violonchelo, el bajo eléctrico e instrumentos de percusión como el redoblante, el platillo etc.

El presente documento contiene una reseña histórica de la Música Latinoamericana, el desarrollo y una reseña histórica de la Música Andina en los países pertenecientes a la Cordillera de los Andes, además se hace el respectivo análisis musical y estético de cada una de las piezas que conforman el recital.

Cada una de de las piezas fue compuesta tomando como referencia la experiencia musical del autor con la Música Andina y lo aprendido durante la carrera de Licenciatura en Música, por lo tanto en las piezas se hace uso de recursos técnicos compositivos como: contrapunto, desarrollo melódico, variación, ostinatos, modulaciones entre otros, además poseen medios expresivos tales como: acentos, dinámicas, reguladores de volumen, de tempo, etc.

## **1. TITULO. PAISAJE MUSICAL ANDINO**

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

A continuación se plasma las razones que se han tomado en cuenta para realizar el presente trabajo, de tal manera se ha seguido ciertos criterios para elaborar de alguna forma la descripción del problema, estos criterios son pues: que la Música Andina hace parte de la cultura pastusa y nariñense, que los intérpretes de esta no acuden a la grafía musical para la composición de sus obras, ya que se aprende a ejecutarla de manera empírica, que en la región casi no existen obras escritas en las cuales se haga al menos un compilado de los diferentes ritmos que están dentro del gran repertorio de la Música Andina, y por último (y tal vez el más importante), que nunca está de más realizar recitales creativos como trabajo de grado dentro del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, de los cuales se adquiere un gran conocimiento, sobre todo en la parte de la investigación musical, la composición, la orquestación, el análisis musical, la dirección orquestal y las relaciones humanas.

### 2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo componer e interpretar la obra: “*Paisaje Musical Andino*”, la cual dejará entrever las capacidades artísticas actuales del compositor utilizando un formato instrumental andino mas el violín, el chelo y el bajo eléctrico, y que además sirva como trabajo final de grado en la modalidad de recital creativo, trabajo que es requisito para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño?

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 OBJETIVO GENERAL

Componer e interpretar la obra: "*Paisaje Musical Andino*", la cual dejará entrever las capacidades artísticas actuales del compositor utilizando un formato instrumental andino mas el violín, el chelo y el bajo eléctrico, todo esto presentado como trabajo final de grado en la modalidad de recital creativo, trabajo que es requisito indispensable para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

#### 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Componer las diferentes piezas que harán parte de la obra: "*Paisaje Musical Andino*".
- Aplicar el conocimiento teórico musical adquirido en la práctica interpretativa de la Música Andina y lo aprendido durante la permanencia en la carrera de Licenciatura en Música, en cuanto a técnicas de composición, dirección, interpretación y orquestación se refiere.
- Realizar el respectivo análisis de las piezas que conforman la obra.
- Investigar el contexto histórico de la Música Latinoamericana, dar una definición de la Música Andina y conocer a través de una reseña histórica el desarrollo de esta en los diferentes países pertenecientes a la Cordillera de los Andes.
- Presentar el recital: "*Paisaje Musical Andino*" ante el jurado y el público presente, donde se dará a conocer las piezas compuestas por el autor.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

La motivación principal de realizar el presente trabajo es presentar el recital "*Paisaje Musical Andino*" (elaborado con gran entusiasmo y entrega), que surge como el resultado de la experiencia en la ejecución de la Música Andina y de lo aprendido en la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad, la importancia de realizar este recital radica en que ayudó al autor en la formación musical, concerniente a la composición, arreglos, dirección, orquestación, análisis musical e investigación.

El recital está al alcance tanto del público en general que disfruta de la Música Andina como de los estudiantes del Departamento de Música, que pueden tomar este recital como una estimulación para componer y mostrar sus composiciones con toda la confianza y libertad que la música les ofrece.

Los directos beneficiados son: el compositor quien a través de la investigación, la composición, la dirección y el análisis musical de la obra, adquiere una gran experiencia en esos aspectos, considerándolos como indispensables en la formación de cualquier estudiante de música, por otra parte los instrumentistas que participaron en el ensamble que por medio de los ensayos, adquieren el conocimiento y la interpretación de una variedad de ritmos propios de la Música Andina, de igual forma el Departamento de Música que puede contar con la obra como material didáctico para realizar prácticas instrumentales, ya que la obra ofrece una variedad timbrica instrumental y rítmica pues en ella se hace uso de diferentes danzas pertenecientes al género de la Música Andina.

Dentro de lo cultural la elaboración de este recital es de gran ayuda como expresión artística ya que esta música es parte de la cultura pastusa y su divulgación es favorable para que cualquier forma este género se siga explorando, respetando y conservando.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

- Recital creativo: “*Misa con instrumentos andinos*” y “*Jesucristo, momentos de una vida*”. Wilson Andrés Cuaical Cabrera. Universidad de Nariño. 2011. San Juan de Pasto.

Realizar un análisis en cuanto a orquestación se refiere, de una obra con un formato instrumental andino permite lograr una mejor comprensión referente al balance y distribución instrumental.

- “*Misa de los Andes*” y Cantata “*Leyendas de Nariño*”. Obras Compuestas para la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos de Pasto y coro mixto. John Marino Granda Paz. 2010. San Juan de Pasto.

Conocer los diferentes ritmos andinos usados en obras creadas dentro del género de la Música Andina, consigue una mejor interpretación del recital cuyo punto de referencia es la música tradicional Andina.

- Recital interpretativo de Saxofón. “*Saxofón: Expresión, Sutileza, Fuerza y Virtuosismo*”. Herman Fernando Carvajal. Universidad de Nariño. 2009. San Juan de Pasto.

Revisar el diseño de un trabajo de grado laureado permite un aprendizaje en la elaboración de trabajos de Grado.

- Recital creativo. “*Su majestad el Piano y la Corte Imperial*”. Diego Palacios Dávila. Universidad de Nariño. 2011. San Juan d Pasto.

Conocer el esquema de un trabajo de recital creativo sirve como referencia formal en cuanto a presentación del trabajo.

### 5.2 MARCO CONCEPTUAL

#### ➤ Música académica

La música docta, académica, culta o clásica es uno de los tres grandes géneros en los que se puede dividir la música en general junto con la música popular y la música tradicional y folclórica. En Europa, la música docta tiene un importante desarrollo entre los años 1450 y 1950 aproximadamente. Tradicionalmente, y por razones pedagógicas y formales (ante el carácter extraordinariamente variable de la música clásica a lo largo de su historia), se ha dividido en cuatro etapas principales que permiten conocer mejor su contexto histórico: el Renacimiento, el

Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo musical y en la segunda mitad del siglo XX la Música clásica contemporánea.

### ➤ Música Andina

Actualmente la Música Andina es generalizada como un término que se aplica a un género musical originado e interpretado en los Andes Suramericanos, producto de la transculturación ocasionada por el choque de tres culturas diferentes (europeos, indígenas americanos y esclavos negros africanos) durante la colonización en el siglo XVI. Los Andes Suramericanos se componen de países como Bolivia, Norte de Chile, Noreste de Argentina, Sierras del Ecuador, Suroeste de Colombia y la región andina del Perú (incluyendo la costa)<sup>1</sup>. No obstante la realidad latinoamericana y el mundo global, ha obligado a replantear el concepto de Música Andina, *Raffaele María Clemente (Trencito de Los Andes)* considerado actualmente como uno de los músicos e investigadores más eruditos de la escena Andina propone una nueva definición de la Música Andina: "...es un idioma musical dotado de sintaxis propia e inequívocable como el castellano que puede hablarse tanto en España, como en Ecuador, o en Nueva York, siendo siempre la misma lengua. Y aquí el asunto se complica, por ende, iremos al grano, como quien dice, invitándoles a entrar directamente a las entrañas de esta Música Andina, por la puerta principal, es decir la escala pentafónica andina. Para aquellos que no mastican la teoría musical, diremos simplemente: todo tipo de música se basa en sus propias escalas, así mismo, la Música Andina está profundamente arraigada en la suya, siendo la pentafónica andina la más utilizada, como sugiere el mismo nombre: *penta* significa cinco en griego. Dicha escala está compuesta por cinco tonos o sonidos [...] Tan solo con esos cinco sonidos se fabrica la mayoría de la Música Andina.”<sup>2</sup>

### ➤ Composición

Viene del latín *Componere*; poner juntos, reunir. La composición musical es una disciplina que tiene como objetivo la creación de obras musicales, independientemente de la forma, armonía o el estilo con que se creen dichas obras, “una composición musical puede tener carácter permanente, es decir, ser escrita para ser ejecutada o permitir una cierta creación en directo, como en el jazz o cierta música aleatoria”<sup>3</sup>. En la música académica la composición requiere

---

<sup>1</sup> Godoy, Mario. Hacia la redefinición de la música andina En: Observatorio de prácticas musicales emergentes. Disponible en la dirección electrónica: <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>. Fecha de acceso: 30/03/2013.

<sup>2</sup> *Raffaele María Clemente* del conjunto *Trencito de Los Andes*, “*Il Laboratorio delle Uova Quadre*” de Italia, presentación en el Teatro Nacional Sucre de Quito, el 5 de febrero de 2009.

<sup>3</sup> GUSTEMS, Josep. Atlas básico de la música: Parramón, 2006.

del estudio de ciertas disciplinas musicales como la armonía, el ritmo, la melodía, orquestación, instrumentación y el desarrollo del solfeo y del oído, además se necesita tener en cuenta ciertos lineamientos compositivos como el conocimiento de las distintas formas musicales, las diferentes técnicas de composición, la comprensión de los diferentes estilos y géneros. Ahora bien los compositores y músicos populares logran realizar obras grandiosas sin la necesidad de conocer a fondo todos los aspectos musicales anteriormente mencionados, esto se debe a la experiencia que adquieren con la praxis empírica (instrumental o vocal), la cual les permite ir desarrollando un lenguaje basado en el género musical que estos adopten ya sea por simple amenidad o bien por herencia cultural, la cual acogen a través del tiempo, por medio del entorno que los rodea como en el caso de la música tradicional.

#### ➤ Orquestación

La orquestación es “el arte de especificar el uso de determinados instrumentos en una composición, especialmente la destinada a un conjunto instrumental grande. Llamado a veces partitura, este arte demanda un conocimiento detallado de las características de cada instrumento y sus efectos en combinación con otros. Aunque el término implica la existencia de un proceso separado de aquel en que se escogen las tonalidades y los ritmos de una composición, estos dos aspectos de la composición suelen no ser completamente separables”<sup>4</sup>

#### ➤ Armonía

“Comparada con el ritmo y la melodía la armonía es el más artificioso de estos tres elementos musicales”<sup>5</sup>. De acuerdo con *Aaron Copland*<sup>6</sup>, a diferencia del ritmo y la melodía que se le ocurrieron naturalmente al hombre, la armonía brotó gradualmente por lo que se le considera una de las concepciones más originales de la mente humana. El desarrollo de la armonía es considerado como uno de los fenómenos más notables de la música, puesto que antes que surgiera esta la música consistía en una sola línea melódica. El nacimiento de la armonía se sitúa en el siglo IX, pues en los escritos de aquella época se la nombra por primera vez. Hay tres clases de escritura armónica primitiva: la más temprana es el “*organum*”, luego siguió el “*discanto*” posteriormente el “*faux-bourdon*” (bajo bordón), el cual se la considera como una forma primitiva del contrapunto.

---

<sup>4</sup> RANDEL, Michael. Diccionario Harvard de Música. 1ra ed. México: Editorial Diana, S.A, 1984. p. 365.

<sup>5</sup> COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. 2da edición. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Lta, 1997. p.53.

<sup>6</sup> Ibid., p. 53.

## ➤ Género

En música el Género hace referencia al estilo propio de un tipo de música determinada, el cual reúne ciertas características como el ritmo, la armonía, la instrumentación, la forma, la interpretación, la estética y el carácter, lo cual permite diferenciar una música de otra como el *rock* se diferencia de la *salsa*.

Los géneros a su vez se dividen en subgéneros. En algunos géneros determinados como el *flamenco* el término subgénero se sustituye por “*palos*”<sup>\*</sup> que determina cada una de sus variedades que existen dentro de este. Sin embargo existe música que puede ser clasificada dentro de varios géneros, y a la vez en ninguno de ellos, este tipo de música suele ser agrupada dentro del término “*músicas del mundo*”.

## ➤ Estilo

Viene de la palabra “*stilus*”, que quiere decir punzón que sirve para escribir<sup>7</sup>. Según *Edmundo López*<sup>8</sup>, es la manera de componer, la utilización por el compositor de medios expresivos determinados con propósitos estéticos específicos que diferencian su obra de la de otros autores, épocas o países, aún cuando emplee la misma forma. Ejemplo: la misma forma de la sinfonía empleada por *Mozart*, *Beethoven*, *Tchaikowsky* tiene características particulares.

El estilo y el género van de la mano, el estilo hace referencia a aquellos elementos personales, subjetivos que yacen en cualquier obra de arte dentro de un marco que sería el género. El compositor adapta su lenguaje como lo haría un poeta cuando escribe en los diferentes géneros literarios\*.

---

\* Se conoce como "Palo" a cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco, este se le podría comparar a un árbol cuyo tronco se llamarían las matriciales, y las ramas las modalidades, según territorio, ciudades, pueblos, barrios y etnias.

7 LÓPEZ, Edmundo. Los estilos musicales. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1961. p. 7.

8 Ibid., p.7.

\* Dentro de la literatura se encuentran géneros como el género épico, el género lírico y el género dramático.

## ➤ Agógica

La agógica se refiere a los aspectos expresivos en la interpretación de una frase mediante una modificación rítmica, haciendo uso de términos expresivos musicales en italiano tales como: *rallentando* (retardando: que significa que la velocidad de una frase va bajando gradualmente en un punto determinado), *accelerando* (acelerando: que significa que la velocidad de una frase va subiendo progresivamente en un punto establecido), *calderón* (que quiere decir que una frase detiene su movimiento en un punto determinado, por lo general se hace esto hacia el final de dicha frase), etc. \*\*. Esta velocidad se llama *Tempo*, y es usualmente señalada de dos formas:

Con indicaciones metronómicas □□□ = 70

Con términos convencionales del italiano. Ejemplo:

*Lento*..... Muy despacio  
*Adagio*..... Despacio  
*Andante*..... Caminando  
*Allegro*..... Alegre  
*Presto*..... Muy rápido  
*Prestíssimo*.... Rapidísimo

## ➤ Carácter

Según *Arnold Schoenberg*<sup>9</sup>, el término carácter aplicado a la música, se refiere no solo a la emoción que la obra pueda producir y el talante con que fue compuesta, sino también a la forma de interpretarse. “Es una falacia imaginar que las indicaciones de tempo [velocidad con que se interpreta una pieza musical] determinan el carácter. En la música clásica no hay solo un carácter *adagio*, sino cientos, ni un carácter *scherzo* sino miles. Un *adagio* es lento; un *allegro* es rápido. Esto contribuye en algo [pero no todo] a la expresión de un carácter.”<sup>10</sup>

---

\*\* El conocimiento de estos conceptos han sido adquiridos en las clases de la asignatura: Estructuras de la Música, durante el proceso de formación de la Licenciatura en Música.

<sup>9</sup> SHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. 2ed. Madrid, España: Real Musical, 1989. p. 114.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 114.

➤ Contrapunto

El termino contrapunto, se deriva del latín *punctus contra punctum*, que quiere decir nota contra nota<sup>11</sup>. Es una técnica de composición que consiste en superponer dos o más líneas melodías con que suenan simultáneamente.

➤ Análisis musical

El análisis musical es el estudio de la relación recíproca de los elementos musicales como la armonía, el ritmo, la textura, el carácter, el estilo etc., con los cuales se trabaja en la creación de obras musicales<sup>12</sup>.

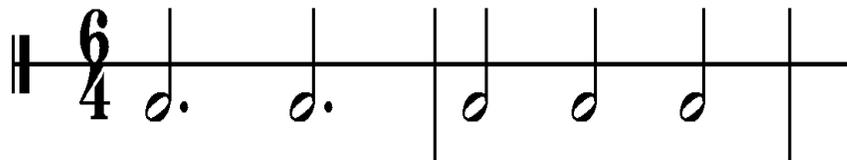
➤ Textura

Según la musicóloga española *María de los Remedios Vásquez* La textura se define como las combinaciones de los sonidos (y la trama como un tejido conjunto de texturas y niveles dinámicos), es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se conciertan en una composición, estableciendo así la cualidad sonora global de una pieza.

➤ Hemiola

Según el Diccionario Harvard de Música<sup>13</sup> el término Hemiola se aplica a valores de tiempo que se encuentran en la relación de 3:2: en términos modernos (a manera de ejemplo), tres blancas contra dos blancas con puntillo, lo que significa que un compas de 6/4 puede dirigirse en otro de 3/2 o viceversa.

**Figura 1. Ejemplo de hemiola.**



Fuente: esta investigación.

<sup>11</sup> RANDEL, Michael. Op. Cit., p. 120.

<sup>12</sup> Ibid., p. 25.

<sup>13</sup> Ibid., p. 220.

➤ Ostinato

El ostinato u obstinado (en italiano), es una técnica de composición que consiste en una sucesión de compases con una serie de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. De ahí su nombre en italiano, que significa obstinado, empeño en repetir lo mismo. El ostinato puede ser melódico, rítmico o afectar a cualquier parámetro sonoro, aunque en su versión más sencilla es una mera repetición. Puede ser un motivo melódico, un patrón rítmico, una progresión armónica o un bajo continuo (una línea de bajo que se repite).

➤ Melotipo

Según *Adolfo Salazar*<sup>14</sup> el melotipo corresponde a una abstracción teórica, que viene a corresponder a la idea de un vocabulario o repertorio de vocablos que compone un idioma (la música entendida como un lenguaje). El melotipo es un rasgo particular que pertenece a una cultura, en la música este puede ser armónico o rítmico melódico.

**Figura 2. Melotipo característico del bajo acompañante del capishca (danza tradicional ecuatoriana).**



La palabra forma utilizada en un sentido estético, quiere decir que una pieza esta “organizada”, es decir, que consta de componentes que funcionan armoniosamente como los de un “organismo” vivo.

“Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro.”<sup>16</sup>

Los requisitos fundamentales para la elaboración de una forma inteligible son pues la *lógica* y la *coherencia*. El desarrollo, la presentación, e interconexión de las ideas deben estar basados en un parentesco o relación. “Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función. Las limitaciones mentales del hombre le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así la subdivisión apropiada facilita la comprensión y delimita la forma.”<sup>17</sup>

#### ➤ Modulación

“El proceso que implica el cambio de un centro tonal por otro se llama modulación. La modulación representa la condición dinámica de la tonalidad. La palabra implica que hay una tonalidad en la que comienza la pieza musical, una tonalidad diferente hacia la que progresa, y un proceso mediante el cual esto se lleva a cabo.”<sup>18</sup> Por lo tanto la modulación es un aspecto de la forma musical. Es un elemento de variedad pero también de unidad cuando el equilibrio entre las tonalidades se emplea como recurso para mantener la tonalidad principal. Una obra puede empezar en una tonalidad cualquiera, pero durante su desarrollo se puede producir modulaciones a otras tonalidades (por medio de acordes pivotes, interdominantes, cambios o prestamos modales, etc.), volver a la tonalidad axial con la que empezó, o bien quedarse en otra a voluntad del compositor. A estas modulaciones se les conoce respectivamente como modulación pasajera, modulación convergente y modulación divergente.

#### ➤ Modalidad

A la forma en que se sitúan los sonidos de un conjunto alrededor de uno central se le llama modalidad, así mismo en este contexto se entiende por modo a una disposición específica de notas que guardan una relación entre si y se representa como una escala.

---

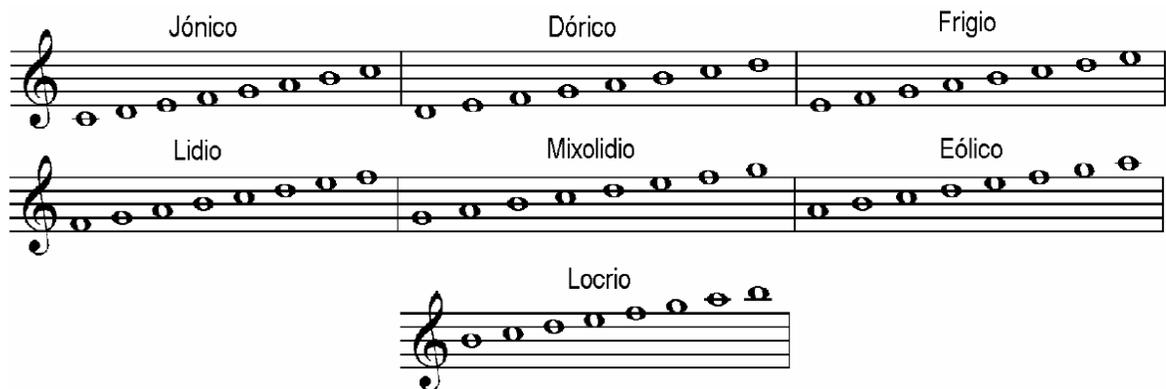
<sup>16</sup> Ibid., p. 11.

<sup>17</sup> Ibid., p. 12.

<sup>18</sup> PISTON, Walter. Armonía. 5 ed. Nueva York y Londres: SpansPress<sup>R</sup> Universitaria, 1998. p. 214.

De todos los modelos escalísticos que han sido utilizados por los compositores del siglo XX, siete de ellos se han constituido como sistema, formando lo que se conoce como Sistema Neomodal, basado en la antigua nomenclatura de los modos griegos, pasando por su utilización medieval, hasta convertirse en un conjunto de escalas tomadas como base de la nueva construcción melódica y armónica, donde cada una de ellas tiene su propio carácter sirviendo de modelo sobre cualquier tónica.<sup>19</sup>

**Figura 3. Modos griegos.**



Fuente: esta investigación.

➤ **Transculturación**

El término transculturación se concibió en el terreno de la antropología a partir del año 1940, el concepto fue propuesto por *Fernando Ortiz* (En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, inspirado del artículo *Nuestra América* de *José Martí*) con el fin de clasificar el estudio del contacto cultural entre grupos socioculturales diferentes.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define a este término como: "Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias", por lo que se podría decir que la transculturación es un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra, hasta culminar en una aculturación. Uno de los principales impulsores de la transculturización es la globalización, el cual ha abierto las fronteras para el libre mercado entre países y sobre todo gracias a esto

<sup>19</sup> Ch. Koechlin. Tratado de Armonía. Eschig, 1928., citado por ASENSI, José. Armonía Materiales Didácticos.

el fenómeno anterior se ha expandido de manera muy rápida. Las consecuencias que podrían desarrollarse a partir de lo anterior serían pues la pérdida de la identidad ya que los valores propios de los países sin una buena base cultural corren el riesgo de adoptar lo que tenga al alcance como propio. Por otra parte la aculturación se refiere al resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura (o aspectos de la misma), generalmente a costa de la cultura propia y de forma involuntaria. Una de las causas externas tradicionales ha sido la colonización. En la aculturación intervienen diferentes niveles de destrucción, supervivencia, dominación, resistencia, soporte, modificación y adaptación de las culturas nativas tras el contacto intercultural. En la actualidad, el término también se ha aplicado a la adquisición de la cultura nativa por parte de los niños desde la infancia en el hogar\*.

### 5.3 MARCO TEÓRICO

**5.3.1 Reseña histórica de la Música Latinoamericana.** Para hablar del desarrollo de la Música Latinoamericana, es necesario tener en cuenta ciertos aspectos históricos, sociales, políticos, económicos y territoriales, que dieron a esta música las características que ahora posee.

Afortunadamente han existido y existen músicos investigadores como el guitarrista y compositor argentino *Néstor Guestrin* (1950), quien se ha encargado de recopilar crónicas, cartas y escritos de misioneros, religiosos y militares que arribaron a América durante la colonización y posterior a ella, estos textos es la principal fuente para dar una idea de ese proceso histórico que cambió el rumbo de esta tierra descubierta y dominada por Occidente.

*Néstor Guestrin* en su libro, "*La Guitarra en la Música Sudamericana*": cita varios de estos escritos extraídos a su vez de libros relacionados con la historia de países latinoamericanos (como Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay, Perú, Colombia, México) , con los que logra recopilar una importante información acerca del desarrollo de la Música Suramericana\*.

---

\* Estos conceptos (transculturación y aculturación), fueron analizados en el curso-taller: métodos y técnicas de investigación etnomusicológica, desarrollado en el Centro de Estudio e Investigaciones Latinoamericanas-CEILAT, de la Universidad de Nariño, en el periodo B de 2012, bajo la dirección de la Dra. Luz Dalila Rivas Caicedo.

\* En el presente documento se citarán algunos de estos fragmentos, considerados importantes por su trascendencia histórica.

Guestrin<sup>20</sup> reflexiona sobre lo significativo que fue la llegada de los conquistadores, la cual cambió totalmente la vida de esta tierra considerada “*el Nuevo Mundo*”. “La historia musical en América no es igual a la europea”, comenta el Guestrin, aunque estas se muevan paralelamente. Mientras que la cultura europea no sufre ningún tipo de choque cultural externo, en razón de su carácter dominante, la situación del latinoamericano es enteramente inversa. El europeo adopta elementos extraños pero sin que ello contraríe sus propios valores, los utiliza en función accesoria o decorativa en actitud del dominante, pero para el que es dominado el choque es dramático, es despojado de sus propias pautas culturales y las ve reemplazadas por las que le impone el dominador. Se borra su pasado, se destruye su cultura, su economía y su estructura social. Esta situación de despojo sufrida por el primitivo habitante de estas tierras persiste en el tiempo de una forma irresuelta.

El siglo XVI es pues el punto de partida de la historia de Latinoamérica como se la conoce hoy, no por la inexistencia de algo anterior, local o foráneo, si no porque es precisamente en este punto donde confluyen tres culturas distintas en una nueva tierra, América, dando lugar a un proceso doloroso, violento y vital, como lo es el inicio de una nueva sociedad. Prueba de ello son las diferentes expresiones culturales que aún permanecen, más concretamente la música, que surgió precisamente de la mixtura de estas tres culturas que un día se toparon en esta parte del mundo.

Apropiándose de la guitarra, instrumento musical derivado de la antigua vihuela, tocada en aquella época con plectro o con los dedos, la música Latinoamericana empezó a surgir. Este cordófono arribo a estas tierras traída por los conquistadores asentándose en todo el territorio americano (esto no quiere decir que haya sido el único instrumento traído por ellos, también los jesuitas en sus misiones religiosas usaban el violín o el arpa), su progreso se debe a que su transporte, su uso en la música popular por parte de los soldados y su aprendizaje era relativamente más cómodo, todo esto se prestó para su prematuro desarrollo en tierra americana, tomando características propias de los lugares donde se asentó, creándose así una serie de variantes y estilos diferentes de interpretación.

La vihuela y el laúd eran en el momento de la conquista americana los instrumentos musicales por excelencia en el ámbito popular y cortesano, pero sin duda la vihuela fue el “arma” con el cual el europeo cautivó al nativo, había alcanzado en el siglo XVI su máximo esplendor y su enraizamiento en suelo

---

<sup>20</sup> GUESTRIN, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p.3. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net> . Fecha acceso: 19/11/2012.

americano es la prueba fehaciente de la victoria del europeo sobre el nativo. Idioma, cultura y religión fue la imposición del vencedor sobre el vencido. Por otra parte el africano centro-occidental, conocedor de un instrumento parecido al laúd: *el banjo*, (que había llegado a sus manos de parte sus vecinos los moros del norte), y que seguidamente era traído como esclavo a estas nuevas tierras para realizar las tareas que el nativo no podía soportar, traía entre sus pertenencias culturales una manera de hacer instrumentos musicales, utilizando elementos naturales como calabazas o caparazones de animales, los que usaba como caja de resonancia y crines o tripas de animales, tensionadas como cuerdas sobresalientes del mismo anudadas a un arco o mástil. Esta forma de construcción instrumental lo aprendería más tarde los nativos.

La música fue un “arma” poderosa que ayudó al sometimiento del indígena en lo religioso social y lo cultural, cuenta de ello lo da una carta escrita por el padre *Techo*, en 1594, donde explica como instruía el padre *Alonso Barzana*, en el Tucumán, a los indígenas, “...para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndolos cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas.”<sup>21</sup>

Por otra parte el padre *Baltasar Telles* en su *Crónica de la Compañía de Jesús*, refiriéndose a una expresión del padre *José de Anchieta* dice: “Con la música y la armonía, yo me atrevo a traer a mí a todos los indígenas de América.”<sup>22</sup> El padre *Noel Berthod* escribe hacia 1628 refiriéndose a *Luis Berger* (1538-1639): “Este había prestado muy buenos servicios con su instrumento músico a aquella reducción, pues tras el iban como cautivos los indios, y oyéndolo tocar y cantar permanecían hasta cuatro horas como inmóviles y como estáticos.”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> GESUALDO, Vicente. Historia de la música en la Argentina., citado por Guestrin, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p. 6. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net>, Fecha de acceso: 22/11/2012.

<sup>22</sup> CERNICCHIARO, Vincenzo. Storia nella música nel Brasil., citado por Guestrin, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p. 7. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net>, Fecha de acceso: 22/11/2012.

<sup>23</sup> GESUALDO, Vicente. Historia de la música en la Argentina., citado por Guestrin, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p. 6. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net>, Fecha de acceso: 22/11/2012.

Néstor Guestrin, en su libro respecto a lo anterior narra lo siguiente:

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

*[...] en esa tarea la música cumplió un papel de máxima importancia. En esos lugares [además] se llegó a un desarrollo tal de la actividad musical que sorprendió a más de un visitante. No sólo había buenos cantantes, hábiles ejecutantes incluyendo a los vihuelistas, sino hasta se habían adentrado en el difícil arte de la lutheria. Muchas veces bajaban a los poblados para animar oficios en festividades religiosas y civiles. De esas escuelas musicales salieron músicos indígenas poseedores de una gran pericia para la ejecución y hasta para la construcción de instrumentos,...<sup>24</sup>*

Aunque los indígenas aprendieron a tocar varios instrumentos, además de cantar, la composición no estaba dentro de su aprendizaje. Eran obligados a repetir lo que ya estaba establecido, sólo había intérpretes y artesanos que construían instrumentos imitando los modelos que existían. El objetivo de los jesuitas era la sumisión del indígena, por ninguna razón podían despertar su capacidad creadora.

Néstor Guestrin en su libro cita al José Cardriel (Alava, España 1704-1782), quien refiriéndose a la escuela describe:

*De los de la escuela surgen los de la mejor voz para cantores de la música y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla que les enseña su facultad de modo que lo hacen en las catedrales de España; pero no se halla maestro que sepa componer. Toda su felicidad está en entender el papel que le dan, y cantarlo más o menos presto, pues algunos no cantan de repente, si no que lo van repasando despacio y enterados de el cantan y tocan y nunca añaden cosa alguna, ni trinado ni hermosata, ni cosa semejante, como hace cualquier músico, aunque no pase de mediano talento: todo lo canta lizo y llano como esta en el papel, no alcanza mas su entendimiento.<sup>25</sup>*

---

<sup>24</sup> GUESTRIN, Néstor. Op. Cit., p.9.

<sup>25</sup> GESUALDO, Vicente. Historia de la música en la Argentina., citado por Guestrin, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p. 9. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net>, Fecha de acceso: 27/11/2012.

En cuanto a la elaboración de instrumentos musicales por parte del indígena, este fue un oficio que aprendió por parte de los jesuitas, el padre *Antonio Seep* (Tirol, 1655 – Reducción de San José, Misiones, 1733) habla acerca de la fabricación de instrumentos elaborados por los indígenas, mostrando la habilidad de aprendizaje que tenían estas comunidades tanto para la música como para la luthería:

*Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos: trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, tiorbas, violines, flautas, etc. Yo hice varios taladros de hierro para la construcción de fagotes y chirimías, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos europeos.*<sup>26</sup>

Al ser expulsados los jesuitas, en 1967, buena parte de los materiales musicales, se dispersan y se pierden.

No se sabe quien tocó esos instrumentos, ni que música se interpretaba exactamente, lo que sí se sabe es que el indígena no solo se limitó a acompañar los oficios religiosos, sino que además imitó al conquistador, clandestinamente había seguido la música que fascinaba sus oídos.

De esta mezcla, de la música religiosa de los maestros de la polifonía, del ímpetu de lo popular español, de lo que aportara el esclavo negro traído del África, y de lo que el indígena agregara, surgirá la música que se irá desarrollando en el continente americano. En la cordillera de los Andes se refleja el valioso aporte del indígena.

Con relación a la música que se ejecutaba antes de la llegada de los españoles, concerniente a Suramérica, es preciso referirse a un imperio que con la ayuda de la red de caminos conocidos como el *Qhapaq Ñan*, se expandió y dominó casi toda la región andina del continente sudamericano, no porque haya sido la única cultura existente en Suramérica, si no que fue uno de los centros culturales más importantes, se trata del imperio Inca, del cual *Guestrin* se refiere:

---

<sup>26</sup> BRAVO, Francisco. Inventario de los bienes hallados en los pueblos de las Misiones a la expulsión de los jesuitas., citado por Guestrin, Néstor. La guitarra en la música Sudamericana. p. 10. Disponible en: <http://nestorguestrin.cbj.net>, Fecha de acceso: 22/11/2012.

*El Perú fue, antes de la llegada del español, uno de los centros culturales más importantes de América. El Tahuantinsuyo, el imperio incaico, fundado en el siglo XII, abarcaba en su apogeo en el siglo XV, una amplia zona desde el sur de Colombia hasta el noroeste de la Argentina y norte de Chile, incluyendo los territorios de Ecuador, Perú y Bolivia. Su centro era el Cuzco, donde residía el Inca. El grado de desarrollo de su economía, su organización social y cultural significó una fuerte resistencia a la conquista española. Por una parte estos factores operaban como un estímulo para el extranjero en su búsqueda de riquezas y tesoros, y al mismo tiempo engendraban un enemigo tenaz de fuerte y dura oposición. Esto, en el plano cultural, es particularmente notable. Aun perviven en esta región de América, arraigados en sus descendientes, melodías y ritmos característicos de ese origen, y mixturados con lo europeo en un singular producto mestizo.<sup>27</sup>*

Sobre la música de los Incas cuenta:

*La música inca, según los estudios musicológicos, era homófona, es decir el concepto armónico y polifónico era extraño a ella. Su basamento pentáfono y el instrumental usado, nos indica el estadio de evolución que había alcanzado al momento de su confrontación con el europeo. Cuando Francisco Pizarro entra al Cuzco comienza el choque de las dos culturas. Por un lado la monodia homófona pentáfono, y por el otro la polifonía diatónica. La adoración al Sol, la Luna y los fenómenos naturales con melodías cantadas o tocadas por erkes, pinquillos y sikus, y por el otro Cristo y la Cruz, con las polifonías de Cristóbal Morales, Tomás Luis de Victoria y Francisco Guerrero, ilustres representantes de las altas cumbres a que llega la música sacra española en el momento de la conquista, acompañados por arpas, violines, órgano, y la vihuela, instrumento que podía condensar en sus cuerdas esa multiplicidad de voces, y al mismo tiempo sugerir ciertas disposiciones simultáneas de notas, los acordes generadores de tensiones y distensiones, que sientan la base de la armonía postrenacentista.<sup>28</sup>*

El nativo no olvidó sus pautas culturales, si no que permanecen y son mezcladas con las del conquistador, así adopta instrumentos traídos por los extranjeros a su propia música, como la vihuela, que luego dará origen a una serie de variantes, entre ellas el charango, elaborado con el caparazón del armadillo, el cuatro venezolano, el guitarrón chileno, el cavaquiño brasileiro. Existían además conjuntos que usaban la bandola instrumento parecido a la bandurria, la vihuela y el arpa, para sus esparcimientos, estas características particulares de usar instrumentos de la misma familia se encuentra hoy en la

---

<sup>27</sup> GUESTRIN, Op. Cit., p.11.

<sup>28</sup> Ibid., p. 11.

música popular de Suramérica. En Colombia se les llama *estudiantina* al conjunto de *tiple*, *bandola* y *guitarra*.

Actualmente no se tiene conocimiento de música genuinamente americana, ni de melodías que se hayan ejecutado en ese tiempo, pues a los indígenas se les tenía prohibido tocar sus propios instrumentos, sin embargo estos lo hacían a escondidas.

La música que mejor se conoce de aquella época es la cortesana, la de la clase alta, porque que tenía la posibilidad de ser escrita, impresa y editada. A través de un análisis histórico, audición actual reelaborada y ayudado de referencias literarias se puede intuir como era la otra música, la popular, la que tocaban y bailaban los soldados en sus ratos de ocio. Las *pavanas*, *fantasías*, *villancicos* que figuran en los libros de *Luis de Milán*, entre otros autores, más la tradición oral conservada hasta ahora ayuda en parte a acercarse a ese panorama. Pero Aquí no aparece la menor sospecha de esa música nativa que sonara alrededor del fray *Gregorio de Zoula* quien arribó al Cuzco en 1666, y que antes de morir guardó algunas melodías españolas en un manuscrito.

Mucho tiempo después en el siglo XIX el pensamiento revolucionario y liberal estaba ya en su apogeo, cuya influencia se había hecho sentir en las colonias americanas desde el siglo pasado durante el reinado de *Carlos III*, este espíritu de emancipación es tomado por una intelectualidad criolla anticlerical y republicana que se pondrá a la cabeza de los procesos independistas. La práctica musical también tiene su escenario con canciones y coplas alusivas a la revolución. En la ciudad es el salón donde se reúnen los jóvenes librepensadores, mezclados con monárquicos inquisidores que entre conversaciones de política, ciencia y revolución practican y escuchan la música.

Luego de una agotadora lucha por la independencia, los países latinoamericanos recién nacidos tienen la necesidad de tener una identidad propia y de ser reconocidos externa e internamente. América un continente conformado por un grupo de naciones donde la primitiva y más arcaica población, dueña de estas tierras, quedo reducida, casi inexistente, se mezcla con otras llegadas desde muy lejos, una de ellas la de los aventureros y soldados venidos como aves de rapiña en busca del codiciado oro, otra traída dolorosamente como mercancía y una última recién liberada y expulsada de Europa, daría como resultado un conjunto que debía amalgamarse y sintetizarse.

Los músicos latinoamericanos del siglo XX preocupados por esta situación, empezaron a interesarse por lo exótico que les parecía el folklore de sus correspondientes países, aunque siempre influenciados por lo que aprendían en los conservatorios europeos. Una mezcla de escuela francesa con la música de la pulpería, la selva y los rituales incaicos, pero esto último usado como un distintivo local, como una marca de etiqueta que muestra el lugar donde ha sido elaborado un objeto. Así pues se desarrolló este “impresionismo criollo” donde lo popular es visto desde arriba como algo decorativo o atrayente, y se lo usa sin que se altere el esquema académico aprendido en Occidente.

Desde el teclado de un piano, o de un conjunto instrumental los compositores utilizaban algún tipo giro melódico, un melotipo, una progresión armónica, o cualquier sonoridad bucólica que les permitiera tener en sus composiciones un cierto sabor nacional. Era una difícil contradicción lo que sufrían estos compositores, por un lado la escuela tradicional europea, por otro, la música que se escuchaba en su tierra, que no la vivían “desde adentro” por su posición clasista. Guestrin<sup>29</sup>, discurre sobre la forma de proyección de lo folclórico en la composición, y tiene claro que esto debe darse en un modo libre y espontáneo de “adentro hacia afuera”, sin una autoimposición disimulada al utilizar elementos populares; claro está que al incluir en la obra aspectos propios de lo inca, lo llanero o lo gaucho (según cada país), no garantiza que en ella haya originalidad o un valor estético, y que esto solamente sirve para un simple consumo turístico. De lo expuesto anteriormente se puede distinguir un nacionalismo aristocrático, con influencia italiana, francesa o germánica según sea el caso de cada nación, y otro surgido desde lo popular, con la necesidad de decir algo de la manera en que lo condiciona la herencia cultural, buscando un lenguaje particular a partir del medio propio en el que se encuentre, tal como lo haría el compositor brasileño *Heitor Villalobos* (1887-1959) quien a pesar de ser influenciado por lo ecuménico, no olvidaba la óptica peculiar del habitante de este lado del mundo (tal vez fue por eso que se internó en la selva a escuchar los sonidos que alrededor de él se producían, para luego trabajar libremente con ellos). Es interesante lo que le pregunta a un cronista francés en una entrevista que le hicieran estando él en Francia: “¿Pensó usted que yo vine aquí para absorber sus ideas?”, luego agrego: “Vine para mostrarles lo que he hecho, y si no les gusta lo que hago, me vuelvo a mi país”. Este pensamiento se refleja congruentemente en su obra.

Dentro de los compositores latinoamericanos nacionalistas de esta primera parte del siglo XX se destacan: *Guillermo Uribe Holguín*, colombiano (1880-1971), *Alfonso Broqua*, uruguayo (1876-1946), *Carlos Pedrell*, uruguayo (1878-1941), *Oscar Lorenzo Fernández*, brasileño (1897-1948), *Carlos Chávez*, mexicano

---

<sup>29</sup> Ibid., p.50.

(1899-1978), *Vicente Emilio Sojo*, venezolano (1887-1974). Guestrin<sup>30</sup>, piensa que estos compositores toman lo folclórico con la asepsia necesaria para no contaminarse, para mantener impoluta una visión ideal de alegres campesinos que forman parte del paisaje como un objeto más o rescatan un pasado que de tan atrás que está aunque cronológicamente sea poco ya no incomoda el presente.

Con la creación de conservatorios públicos o privados, se siembra la base de una educación musical, que procura darles a los estudiantes los cimientos necesarios del profesionalismo musical, habilitado con los conocimientos teóricos y prácticos del quehacer musical, esto es una de las grandes contribuciones de aquellos compositores de la primera mitad del siglo XX.

La concepción del nacionalismo folclórico como un recurso ornamental y descriptivo de los compositores de principios del siglo XX, da paso a ciertas inquietudes creativas en aquellos que les siguen ulteriormente, la necesidad de ponerse a la vanguardia en las nuevas técnicas y manejos del material sonoro desarrollada en Occidente, abren el interés por conocer y dominar nuevas corrientes musicales antitradicionalistas. No obstante lo folclórico no es desechado del todo, se lo sigue usando, pero más como una reacción ante la impostura ideológica con la que es tratado, que por su significación popular.

Se abren nuevos horizontes, con la visión de crear algo original, controvertir, dejar a un lado ese provincianismo despreocupado, en el que está envuelto el contexto musical de las ciudades latinoamericanas. Ya no se puede quedar en el tradicionalismo, ya que ni siquiera existe tradición, se necesita crear una, y no hay más remedio que tomar lo que está al alcance de la mano o bien tomar prestado lo que se hace en otros lugares, en fin, esto mismo hicieron los compositores anteriores, creando un hibridismo musical como resultado final. Los nuevos compositores nacionalistas siguen la investigación folklórica como una fuente de motivación para sus inquietudes artísticas, tomando como una forma de identificación y con la intención de divulgar las expresiones tradicionales, hacen de ellas versiones cultistas. Contemporáneo a estos sucesos se desprende un grupo de compositores antitradicionalistas, que se interesan por intrincadas técnicas vanguardistas de composición como la dodecafonía y el atonalismo, huyendo de todo lo que les huele a tradición y folklore. En medio de estos dos grupos de compositores (todos ellos con una educación musical elevada), se encuentra otro grupo de compositores populares (siempre han estado ahí), aquellos que se inmiscuyen dentro de la forma popular, para desde allí generar un hecho artístico nuevo. Con esto el músico popular consigue solucionar esa

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 55.

contradicción de “*tema melódico – forma académica*”, lo que no supieron manejar los eruditos de la música en los países latinoamericanos.

Los compositores populares no se preocupan por desarrollar formas con grandes desarrollos o extensas variaciones con una intrincada elaboración, por el contrario se caracterizan por elaborar una música sencilla y de una simplicidad expresiva, lo que permite un manejo eficaz de los pocos elementos utilizados dentro de un esquema preciso, y un discernimiento atento del gusto popular, de allí el resultado que logran.

Por otra parte entre los subgéneros, ritmos o danzas que se desarrollaron en la Música Suramericana provenientes de culturas indígenas se encuentran el *huayno* o *wuaiñu*, y sus derivados el *carnavalito* y el *bailecito*, de origen incaico, lo mismo que el *yaraví* o *yarahué* de donde se deriva la *vidala* o *vidalita*, todos vigentes en la zona de influencia del imperio Inca (Perú, Bolivia, Norte de Argentina, etc.). El *purajhei*, considerado como la única manifestación nativa de origen guaraní, el *caatereté* de la región brasilera. También se encuentran los de procedencia europea particularmente de España o Portugal, entre ellos la *zamba*, su similar peruana la *marinera*, el *cuándo*, el *palito*, la *mondinha* y la *tirana* del Brasil, así mismo están los de distintas regiones europeas entre ellos la *polca* y el *vals*, en Colombia. De raíz africana se tiene al *lundum* y el *candombe*, en Brasil, la *cumbia* y el *currulao* en Colombia, en Chile están el *trote*, el *taquirari* en el norte, el *esquinazo*, el *rin*, la *cueca*, con sus respectivas variantes, siendo esta la danza nacional del país austral, en Colombia se encuentra el *bambuco*, el *pasillo*, el *vals*, la *guabina*, el *torbellino*, en el Ecuador se tiene el *Sanjuanito*, el *albazo*, el *yaraví*, el *capishca* o *aire típico*, el *Inti Raymi*, todos de origen incaico, el *pasacalle*, el *pasillo* más apegado a lo criollo. Sin embargo la danza más representativa del género musical andino es el *huayno*, cuyo origen se remonta a épocas precolombinas, y hoy es muy conocido en toda región andina\*. Obviamente existen muchos más ritmos en cada país latinoamericano a los que no se hace referencia en este momento, no por eso se discute su validez, su apreciación estética e histórica.

Concerniente al folklore, Guestrin<sup>31</sup> sostiene que en la actualidad lo que se denominaba “*expresiones folclóricas*” o lo que este término “*folklore*” significaba dentro de la Etnomusicología han perdido fuerza, arrasados por la influencia de los medios de comunicación han tomado otras características que aunque se

---

\* En el Perú se encuentra diferentes variantes del huayno como el ayacuchano, el cuzqueño, el ancashino, el arequipeño o pampeña.

<sup>31</sup> GUESTRIN, Néstor. Op. Cit., p. 60.

nutran de ciertas expresiones folclóricas, ya no pertenecen a esta categoría, ahora se le denomina “*proyección folclórica*”. Este fenómeno se enlaza con las nuevas formas de difusión musical, como los medios masivos de comunicación, la industria fonográfica, fenómeno económico y social que ha cambiado la forma de hacer música y ha desbordado el concepto de *folklore*.

Con estos antecedentes de lo folclórico, de lo rural, de lo urbano, de lo académico y de lo popular es como se va conformando lo que genéricamente se llama Música Latinoamericana, este proceso de transculturación, en donde los indígenas, africanos y europeos se mezclaron, terminó en una aculturación que aun hoy continua su camino, esto lo vemos reflejado en la música popular actual, en donde los músicos toman referencias de distintas fuentes, del *folklore propio*, del *pop*, del *rock*, del *jazz*, del *techno*, de la *música académica*, etc., además de esto incluyen en la interpretación de su música, instrumentos musicales variados, logrando realizar infinidad de combinaciones, esto sujeto a la moda, la tecnología y la globalización.

#### **5.3.1.2 La Música Andina en los países pertenecientes a la Gran Cordillera.**

Igualmente la Música Andina en cada país perteneciente a la Cordillera de los Andes tiene su respectivo desarrollo dependiendo del lugar y ubicación geográfica. Hoy en día aún perduran manifestaciones culturales indígenas como la *tarkeada*, los *suris sicuris*, las *roncadoras*, al igual que instrumentos ancestrales como los pingullos, los sikus, las tarkas etc. Además persisten expresiones de una larga trayectoria histórica incaica como la fiesta del solsticio de verano o Inti Raymi. Actualmente se le ha dado importancia no solo a la Música andina, sino también a la música tradicional de cada país, por parte de investigadores, compositores y músicos en general.

A continuación se da una breve reseña histórica sobre desarrollo de la Música Andina en cada uno de los países que hacen parte de la Cordillera de los Andes, tomado como fuente una investigación de *Edgardo Civalero*, quien en su blog Tierra de Vientos, elabora un compilado sobre este desarrollo de la Música Andina en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú:

**Argentina:** a pesar de la geografía andina solo la música de su sección noreste es considerada puramente *Andina*, es decir perteneciente al área cultural andina, la cual recibió la influencia del *Tawantinsuyo*. La zona central y la meridional o patagónica no suelen considerarse escenarios de expresiones culturales andinas, a pesar que en esta región se levanta el Aconcagua, el punto más alto de la cadena montañosa.

Las expresiones musicales en los Andes argentinos comienzan con las culturas prehispánicas. En el NOA (Noroeste Argentino) la provincia de Jujuy fue ocupada por los Omaguaca, Tilcara y Ocloya, y el resto de la región hacia el sur fue territorio de los Diaguitas, todos ellos con una fuerte influencia por parte de los Incas a lo largo del siglo XV hasta la conquista española. Los restos arqueológicos hallados en estas regiones muestran algunas flautas tipo quena, fabricadas en hueso, también se han encontrado zampoñas hechas en cerámica\* Hacia el sur, el desaparecido pueblo indígena Huarpe, dejó escasos testimonios de su cultura musical, mientras que la cultura Mapuche, ocupante de buena parte de la cordillera patagónica posee una buena cantidad de instrumentos folclóricos, pero afecto muy poco a la música tradicional argentina. No ocurre lo mismo con el pueblo Tehuelche, aunque no se sabe mucho de sus instrumentos se conserva aún uno de sus ritmos, el *tahiel*, (muy mestizado en la actualidad). Sobre este sedimento se asentaría la música incaica, la cual mezclada con la europea daría paso a la Música Andina Argentina.

Esta música sufrió una fuerte discriminación por parte de las clases dominantes del país, desde la época de la independencia, sin embargo a finales del siglo XIX se empieza a generar un interés por lo folklórico por parte de los compositores nacionalistas y de artistas como *Andrés Chazaterra*, y posteriormente en los años 20 comienza su difusión a gran escala en conciertos y en la radio.

Más tarde en los 50 se da el llamado “*boom del folklore*” o “*boom andino*” y la Música Andina junto a la Tradicional Argentina, se difunden masivamente, se divulgan canciones norteñas como las interpretadas por Atahualpa Yupanqui compositor de *Huajra*, que luego fuera popularizada por el conjunto chileno *Inti-Illimani*.

En los 60 el pianista *Ariel Ramírez* compone la *Misa Criolla*, nacen grandes festivales de música tradicional como el de *Cosquín*, y ulteriormente aparecen los exponentes de la llamada *Nueva Canción Latinoamericana*, que hicieron uso de la Música Andina en su repertorio. Luego en los años 80, *Mercedes Sosa* junta a *Víctor Heredia* lanzan sus respectivos trabajos y se forma la organización llamada *Músicos Populares Argentinos*. A partir de los 90 y en la actualidad músicos como *Jaime Torres*, se han dedicado a difundir la Música Andina y Tradicional Argentina, en cualquier lugar donde les sea posible manifestarse.

---

\* Se dice que los pueblos preincaicos usaban la escala tritónica (escala de tres notas) en su música, lo que posiblemente dio origen a la *baguala* y la *vidala*.

**Bolivia:** en esta nación la música ha tenido siglos de antigüedad, sin embargo la música comercial Andina es muy reciente, y como dijera Edgardo Civalero<sup>32</sup> “es para bien o para mal uno de los más importantes canales de difusión de ese folklore dentro y fuera del país.”

A mediados de los 60 la música tradicional de Bolivia había conseguido impactar en los medios de comunicación, pero en su forma más mestiza y criolla (*cuecas, taquiraris y kaluyos*), su vertiente indígena era rechazada, e incluso despreciada de esta forma buscando difundir estas expresiones nacieron agrupaciones exponentes de la música andina, como los *Jairas*, este cuarteto fundado en la Paz (Bolivia) en 1966, llevó junto a músicos como el guitarrista *Alfredo Domínguez* los sonidos andinos por toda Latinoamérica y Europa, su repertorio y su sonido característico, represento el nacimiento del “*neo-folklore*”, una forma estilizada de interpretar la Música Andina de los Andes bolivianos; por esa misma época la agrupación *Ruphay* no solo tocaba música indígena, sino que también lo hacían usando las vestimentas tradicionales.

Una década después acompañando a la llamada *Nueva Canción* en Chile y Argentina y sumando su trabajo al de números músicos que intercambiaban información e inquietudes en lugares como la *Peña Nayra de La Paz*, nacieron agrupaciones famosas como *Savia Andina*, fundada en 1975 e integrada por músicos que ahora son solistas, entre ellos el charanguista *Alfredo Coca*, *Eddy Navia*, *Gerardo* y *Rafael Arias*, posteriormente siguieron sus pasos por estos mismos años agrupaciones como *Los Kjarkas* y *Fortaleza*, las solistas y cantantes continua apareciendo, como la tarijeña *Enriqueta Ulloa* que era considerada la mejor voz del país, *Luzmila Carpio* quien empezó a recuperar la tradición del canto Quechua y *Luis Rico* que iniciaba su carrera como cantautor.

En los 80 surgen agrupaciones como *Mallku*, *Khanata*, *Incuyo*, *Los Masis*, *Llactaymanta* y *Rumiñahui*, todos ellos difundían la música boliviana más tradicional, luego aparecen *Rumillajta* y *Jach'a Mallku*, ellos incorporaron en sus formatos el sonido de los toyo (zampoñas gigantes), y usaron ritmos veloces como el llamado *trote*, construyendo su propio estilo. En tanto que formaciones como *Música de Maestros* difundían la música más criolla, artistas como *Emma Junaro* y *Ana Cristina Céspedes* usaban sus voces en el panorama folklórico de aquel entonces.

---

<sup>32</sup> CIVALLERO, Edgardo. Música boliviana, los inicios. En: Tierra de vientos. Argentina. Año 1, No. 02; (sep-oct., 2010). Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2010/08/musica-boliviana-inicios.html> Fecha de acceso: 9/01/2013.

En los años 90 nace un interés por la música afro-boliviana, pero más como un consumo comercial y los grupos ya famosos como *Los Kjarkas* y *Proyección* comienzan a elaborar un cancionero incorporando la *saya* en sus respectivas letras amorosas, siguiendo esa línea romántica que caracteriza casi toda su obra. Actualmente siguen emergiendo las agrupaciones, (también femeninas) incorporando nuevas cosas o quitando otras continuando ese proceso de aculturación.

**Chile:** Al igual que en el resto de Suramérica la música tradicional aquí es consecuencia del mestizaje, pero a diferencia de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia el aporte africano es prácticamente inexistente debido a la poca cantidad de esclavos llevados a ese país.

En general se considera como música estrictamente *Andina* a aquella ejecutada en regiones más septentrionales del país, en el llamado *Norte Grande*, debido a la fuerte influencia que allí mantuvo el *Tawantinsuyo*, dicha zona se considera área cultura de los Andes meridionales. Sin embargo dada la a la innegable presencia de la cordillera en la geografía chilena puede considerarse como *Andina* al resto de la música del país austral, la interpretada en el área central de claro origen hispano, y el de la zona meridional con notables influjos del pueblo Mapuche.

Antes de la llegada de los españoles el llamado *Norte Grande* chileno (regiones de Arica, Parinacota, Tarapacá y Antofagasta) estuvo habitado por los pueblos Aymara y Ataquemeño o Linckan Antay, el *Norte Chico* (regiones de Atacama y Coquimbo) por su parte fue el hogar del pueblo Diaguita. Hacia el sur se desplegaban los distintos grupos que conformaban el pueblo Mapuche; los Picunche y los Hulleche, en la isla de Chiloé los Hulleche (allí conocidos como Cuncos) desarrollaron características propias, los archipiélagos y fiordos del extremo meridional incluyendo la isla grande de *Tierra de Fuego* fueron el hogar de los pueblos Chono, Qawásqar o Alacaluf, Yagán o Yamaná y Selk'nam u Ona. En el extremo norte de Chile se nota claramente la influencia de la cultura Aymara, dominante en las regiones fronterizas (sur del Perú y altiplano boliviano). En el *Norte Grande*, se conjugan las tradiciones más antiguas con elementos mestizos modernos, desde los ritmos más antiguos prehispánicos (*sicuriadas*, *tarkeadas* y *huaynos*) hasta los de raigambre hispana (*cuecas*, *trotés*, *cachimbos*) estos son ejecutados tanto por *tropas* de indígenas conformadas por aerófonos tradicionales como por grupos mixtos de instrumentos modernos, entre las primeras se encuentran los conjuntos de *lakas*, *lakitas*, *phusas* o *sikus*, (zampoñas), los de *lichiguayos* y los de *tarkas*, acompañados por membranófonos como cajas, redoblantes y bombos, estos últimos incluyen además cordofónos como guitarras, charangos, bandolas, aerófonos como

queñas, pinkillos, acordeones y las *ubicuas* o bandas (tubas, trombones, saxofones y clarinetes).

Entre las fiestas más importantes de la región se cuentan las de la *Virgen de la Tirana* en Tarapacá y la *Virgen de las peñas* en Arica y Parinacota. La presencia de *bailes* (cofradías o hermandades religiosas de danzantes y músicos) es un rasgo característico de esas celebraciones. Entre las cofradías se destacan los *bailes chinos*, los *chunchos*, los *antawaras*, los *indios*, los *callahuallas*, los *kullacas*, los *sambos*, *morenadas* y *diabladas*.

En el *Norte Grande Antaño* existió un pueblo importante que fue drásticamente reducido tras la conquista española. Su lengua el *kunza* desapareció casi por completo y de sus expresiones musicales solo quedan algunos rasgos refugiados en algunos ritos ancestrales que todavía hoy se siguen en esta zona, entre ellos se encuentran el *cauzúlor* y el *talátur*, ceremonias agrícolas celebradas en Caspana y Peine respectivamente. En estas ceremonias se usaban el pututo o el putú (bocina de cuerno), el clarín atacameño (trompeta de caña) y el chorimori o chorromón (un idiófono formado por cencerros cosidos a una cinta de cuero). También suelen utilizarse el bombo, la guitarra y el acordeón. Actualmente en el norte chileno es habitual oír *huaynos*, *cacharpayas*, y *diabladas bolivianas* en las ferias y fiestas.

En la zona central de Chile la *cueca* ha sido la danza más representativa, en 1979 fue declarada como la danza nacional de este país, en su interpretación se usa la guitarra, el guitarrón chileno, el arpa, el bombo, la pandereta y un instrumento particular llamado *tormento*. Asimismo se interpretan *tonadas*, *sajuarianas* y *refalosas*, además de un estilo de canto llamado precisamente: canto *a lo poeta*, en la cual se encuentran el *canto a lo divino* de carácter religioso y el *canto a lo humano* de carácter profano.

Más al sur en la Araucaria habita el pueblo Mapuche y la música de este tiene una serie de instrumentos de viento como las trompetas *trutruka* y *ñolkin*, los silbatos *Pifilka* y *piloilo*, el cuerno *kull-kull* y la flauta *pinkullwe*, de percusión están el timbal *kultrun*, el tamboril *caquekultrun*, las sonajas *kaskawilla*, las maracas *wada* y de cuerda el arco musical *kinkulkawe* y *trompe*. La música tradicional Mapuche es principalmente religiosa y se interpreta en ceremonias como el *Ngillatun* o el *Camaruco*, en tales ocasiones se entona los cantos llamados *tayül* (*tahiel*, *taiel*), equivalente a rogativas, alabanzas de agradecimientos a los espíritus divinos, existen también canciones relacionadas con el amor, sucesos históricos o paisajísticos.

En la isla Chiloé se interpretan ritmos como la *pericon* (derivada del *pericón colonial*), la *nave*, la *trastasera*, el *chocolate*, la *sirilla*, la *cueca chilota*, la *refalosa* y el *cielito*. Los instrumentos más utilizados son la guitarra, el bombo *chilote* (con caja de latón), el violín, el acordeón y el pandero, aunque el más particular es el *rabel chilote* (especie de violín pequeño).

En el extremo meridional chileno se conservan registros etnográficos de cantos de los pueblos originarios Qawásqar, Yagán y Selk'nam, los eran acompañados de palmas y algunos bastones, sin embargo las prácticas culturales de estas sociedades indígenas fueron exterminadas entre los siglos XVIII y XX, en la actualidad algunos descendientes mestizos del pueblo Qawásqar, han comenzado a recuperar sus tradiciones más antiguas incluyendo el uso de su lengua originaria y sus canciones.

Durante los años 30 surge en Chile un movimiento interesado en el rescate de y difusión de las tradiciones folklóricas, encabezados por el grupo *Los Cuatro Huasos* (1927-1956), y continuado por otros como *Los de Ramón*, *Los Huasos Quincheros*, *Los Perlas* y por figuras destacadas como, así mismo profesionales y docentes como *Raúl de Ramón*, *Luis Aguirre Pinto*, *Gabriela Pizarro* y *Margot Loyola* (investigadora y colaboradora de *Violeta Parra*, y profesora de figuras como *Silvia Urbina*), recopilaron música natural, siendo considerado como un gran trabajo de valor antropológico y etnográfico.

En los 60 surge la llamada *Nueva Canción*, una corriente musical que mezclaba la música popular chilena con elementos diversos entre ellos los instrumentos andinos de Perú y Bolivia además de letras relacionadas con la denuncia social y el compromiso político, sus impulsores fueron *Violeta Parra*, *Gabriela Pizarro*, *Margot Loyola* y *Héctor Pávez*, los cuales rápidamente encontraron seguidores como *Ángel e Isabel Parra*, *Rolando Alarcón*, *Patricio Manns*, *Víctor Jara*, *Luis Advis* y *Oswaldo Torres*, además de grupos reconocidos como *Inti-Illimani*, *Quilapayún* e *Illapu*.

En ese contexto de la *Nueva Canción*, entre mediados de la década de los 60 y el golpe de estado en 1973, aparecen agrupaciones que cultivaron la música nortina, la Andina, entre ellos se encuentran *Curacas*, *Kamac Pacha Inti*, *Kollahuara*, *Altiplano*, *Wankara*, así mismo aparecieron otros conjuntos con tendencias experimentales como *Ortiga*, *Congreso*, *Los Jaivas*, *Huara*, *Aparcoa* y *Quelentaro*, por otra parte *Barroco Andino* realiza un interesante trabajo al interpretar música clásica o académica con instrumentos andinos. De esta forma se destacaron una buena cantidad de grupos dedicados a la música tradicional de

Chile como *Cuncumén* y *Chamal* quien recogería e interpretaría la música de la isla Chiloé.

Posteriormente en los 80 siguen apareciendo agrupaciones como *Arak Pacha* y *Markamaru*, quienes siguieron por la línea tradicional, mientras tanto otros realizaron su obra con tendencias más modernas como *Bordemar*, *Guamary*, *Punahue*, *Entrama* y *Charanku*, creando su propio estilo. Actualmente existen muchos intérpretes y agrupaciones que siguen difundiendo la música andina y tradicional de Chile.

**Colombia:** la música siempre ha estado presente en el área andina del país, sin embargo no se han encontrado más que restos de silbatos y caracolas, la mayor parte de instrumentos musicales se han encontrado en la costa Atlántica flautas y ocarinas.

A pesar de estas ausencias, trabajos como *Historia del Nuevo Reino de Granada* de *Juan Castellanos* permite saber que pueblos precolombinos como los Chibcha (Muisca) en el altiplano boyacense, interpretaban canciones de carácter frío y monótono, aunque sus bailes eran coordinados. También señala que los ritmos musicales nativos formaban parte no solo de celebraciones bélicas o religiosas, sino también en las labores cotidianas. La llegada de los españoles y los esclavos africanos cambió el panorama cultural colombiano, de esta forma se da lugar a la música colombiana como se la conoce hoy.

Actualmente en el país se encuentran diversas cofradías instrumentales como la *chirimía*, propia de la región andina sur, en el departamento del Cauca, la cual se conforma de tambor, maracas, güiro, y dos flautas transversas de caña\*, es una formación de hondo espíritu campesino e indígena.

Otro destacado grupo propio del altiplano Cundiboyasense y del valle del río Magdalena, es la *murga*. Se trata de un conjunto de cuerdas conformado por un tiple, una bandola, una guitarra o un requinto. En un principio solo eran dúos de tiple y requinto, los otros cordofónos se agregaron en tiempos relativamente recientes, dando lugar a tríos y orquestas más grandes, básicamente esta música tenía características europeas, posteriormente a este formato se le ha ido incorporado instrumentos de percusión como el alfandaque, los chuchos o maracas, la carraca o quijada, la carrasca o güiro, el chimborrio.

---

\* Esta Chirimía de la región andina sur no debe confundirse con su homónima del Pacífico, la cual tiene instrumentos del mismo nombre, pero que son derivados de las dulzainas españolas.

Los ritmos más difundidos en el área andina colombiana son: el *bambuco*, el *torbellino*, la *guabina* y el *pasillo*\* , Igualmente se encuentran otros ritmos como la *carranga*, el *porro*, la *trova antioqueña* y el *rajaleña*, también son ritmos populares el *chotis*, la *danza*, la *contradanza*, la *mazurca*, el *pasodoble*, el *danzón*, la *polka*, el *vals* y el *bolero*.

A principios del siglo XX varios compositores clásicos comienzan a incorporar en sus obras *bambucos*, *pasillos*, mientras tanto músicos como *Pedro Morales Pino* y *Manuel Bernal* crearon varios conjuntos denominados *liras*, que luego pasarían a llamarse *estudiantinas*. Entre 1930 y 1970, la interpretación de la música colombiana estuvo básicamente en manos de tríos, como *Trío Morales Pino* y *Trío Joyel*, también en los duetos típicos como *Obdulio y Julián* (1930-1960), *Garzón y Collazos* (1940-1967), el *Dueto de Antaño* (1941-1981), *Espinoza y Bedoya* (1950-2000), *Los Hermanos Martínez* (1957-2009), *Silva y Villalba* (1968-1998), y *Dueto Viejo Tolima* (1970-2000).

No dejó de haber un encanto en el público por las estudiantinas, por ejemplo la *Estudiantina Bochica*, la *Orquesta Típica Colombiana* o el *Conjunto Granadino*. Durante ese periodo fructífero se destacaron compositores como Cantalicio Rojas, Jorge Villamil y Jaime Llano.

En los 70 llega a Colombia la onda de la *Nueva Canción*, bajo la influencia de agrupaciones como *Inti-Illimani* y *Quilapayún*, de esto surgieron varios conjuntos como *Chimizapagua*, considerado el primer grupo de música andina colombiano. Desde los años 90 han aparecido agrupaciones de música andina colombiana interesadas en crear nuevas propuestas, de esta forma se destacan *Plectro Trío*, *Palos y Cuerdas*, *Guafa Trío*, *Ensamble Tríptico*, *Grupo Ébano de Medellín*, también se sobresalen duetos como *Nueva Gente*, *Nueva Luz*, cantantes como *Luz Marina Posada*, *María Olga Pineros*, *Niyireth Alarcón* y *Juan Consuegra*.

**Ecuador:** en este país existieron culturas como Las Vegas (8000-5000 a.C.), del periodo llamado *Precerámico*, de este se han encontrado instrumentos musicales como la bocina de caracola junto a los famosos *Amantes de Sumpa*, durante el siguiente el *periodo Formativo* existió la cultura Valdivia (3500-1.800 a.C.), de este periodo se han encontrado silbatos antropomorfos y zoomorfos; los caracoles *strombus* se hallaron en la cultura Cerro Narrío (2000 a.C.-600 d.C.) y de la cultura Machalilla (1500-1800 a.C.) se han encontrado flautas de cinco

---

\* El estilo de estos ritmos guardan escasa o nula relación con otras músicas de la Cordillera de los Andes (las cuales conservan características estilísticas incaicas), razón por lo cual han sido desestimados como ritmos propiamente andinos.

perforaciones. Por otra parte la cultura Chorrera (900-300 a.C.) elaboró un gran número de instrumentos que incluían vasijas-silbato, sonajeros, silbatos zoomorfos, flautas verticales parecidos a la quena, ocarinas y tambores cerámicos. Durante el *periodo de Desarrollos Regionales*, la cultura Bahía (500 a.C-600 d.C.), más otras culturas como la Tolita (600 a.C-400 d.C.), la cultura Guangala (100 a.C-800 d.C.), dejaron rastros de maracas hechas en cerámica, litófonos, ocarinas y figurillas silbato, sin embargo los restos más interesantes son los de los Jama-Coaque (350 a.C.-1532 d.C.), quienes dejaron en sus restos figurillas de músicos tocando zampoñas, sonajeros, flautas y tambores. A lo largo del *periodo de Integración* (1100 d.C.) los señoríos Caranquis, Cayambes, Otavalos, Niguas, Yumbos, Quitos y Cañaris interpretaron silbatos de hueso, cascabeles metálicos y flautas verticales, así lo demuestra el ajuar funerario en la tumba de Sigsig (cultura Cañari), así mismo la cultura Cuasmal y Chibulo (500-600 d.C.) crearon sus flautas hechas de hueso de animales.

La dominación incaica del actual territorio ecuatoriano, que quedó incluido en el *Chinchaysuyu*, provincia septentrional del *Tawantinsuyu*, hizo que muchos pobladores cañaris, quitus y wanakuntas, fueran desplazados y ubicados en el actual territorio peruano por el sistema político Inca, y que otros por su parte fueran situados en el actual territorio ecuatoriano, sobre todo quechuas y aymaras, de este modo se comienza un primer proceso de transculturación: en la sierra ecuatoriana se difunde el *arawi*, un estilo de canto con letras poéticas, el *wawaki* o *wawki* que eran diálogos cantados, la *qhaswa* o cantos de alegría, el *taki*, el *wuaiñu* y el *haylli*\* . Más tarde con la llegada de los españoles en 1536 los sonidos característicos indígenas fueron desarraigados (más nunca olvidados), y se da paso a un segundo proceso transcultural. De esta forma se dio origen a la música tradicional ecuatoriana, con rasgos indígenas como el *yaraví* derivado del *arawi*, el *jaway* del *haylli* y el *yumbo*, y con características europeas como el *fandango* y la *zamacueca*, también surge el *albazo* y el *capishca* de la región de Cuenca. Así mismo nacen el *carnaval*, el *alza*, el *pasacalle*, la *tonada* y el *cachullapi*, el *sanjuanito* o *sanjuán* de la zona imbabureña ritmo que se convertiría en la danza nacional del país. En la costa con la influencia africana de marimbas, cununos, guazás y las maracas nace la llamada *bomba ecuatoriana*.

A principios del siglo XIX, durante las guerras independentistas, surge al *pasillo*, un ritmo más criollo y sin duda el más popular del Ecuador. La música ecuatoriana se empezó a difundir en 1912 gracias a la puesta en marcha del fonógrafo y la radiodifusión en 1925, en aquella época aparecieron compositores como *Luis Humberto Salgado* quien hacia *sanjuanitos* en un estilo clásico, aparece el *Dueto Ecuador*, quienes difundirían el *pasillo*, este ritmo criollo encontraría sus mejores

---

\* Todos ellos convivieron con ritmos propios de la región como las antiguas variantes del *danzante* y el *Yumbo*.

exponentes hacia 1940 con *Carlota Jaramillo* y *Julio Jaramillo*, igualmente *Rudecindo Inga Vélez* hizo popular el *Fox Incaico*.

Posteriormente en los 70 aparece *Ñanda Mañachi*, grupo emblemático que ha viajado por muchos países tocando la música tradicional de Otavalo, emergen grupos como *Huayanay*, *Jatari*, *Pueblo Nuevo*, estos últimos influenciados por la llamada *Nueva Canción Latinoamericana*, enviaban mensajes con fuerte contenido social en sus letras. En 1979 nacen los grupos *Charijayac* y el legendario *Trencito de los Andes*, quienes a pesar de su origen italiano han logrado realizar un gran trabajo de investigación, no solo de la música andina tradicional ecuatoriana sino también de la música andina de Perú y Bolivia.

**Perú:** aquí se han encontrado los aerófonos más antiguos de la Cordillera de los Andes precisamente en donde se asentó la cultura Caral-Supe (3200-1600 a.C.), posteriormente seguirían las culturas Chavín, Mochica, Paracas, Nazca, Tiahuanaco, Lambayeque, Chimú y Chíncha: las conquistas del *Tawantinsuyo* cambiarían la estructura religiosa, pero no eliminaría las culturas existentes ni sus rasgos culturales. Sobre todo esto se asentó el dominio español y los rasgos culturales de los negros esclavos conformando la música peruana.

Por otra parte la actual música andina del Perú es conformada por un diverso conjunto de estilos, sonidos y ritmos que varían de región en región.

En el sur del país, en la zona del altiplano que rodea al lago Titicaca, se encuentra la música puneña o del Collao, fuertemente difundida por la cultura Aymara, además allí existen las danzas más espectaculares del Perú como la *diablada*, la *morenada*, la *kullahuada*, los *sicuris*, los *ayarachi*, los *caporales*, la *marinera*, la *pandilla puneña* (acompañadas por bandas de cobre) también está la *pinkillada*, la *chacallada*, la *tarkeada*, los *luriguayos* o *mohoseñada*, la *chulla* y el *kalejo* (acompañadas por tropas de flautas nativas) interpretadas en el carnaval de Arapa. Se ejecutan diversos tipos de zampoñas, tarkas, quenás, pinkillos así como diferentes instrumentos de percusión y los famosos charangos, ausentes en la música tradicional del centro y norte del país. En esta región los aerófonos ancestrales tienen mayor presencia, en el resto del Perú y al margen de las bandas de cobre, estos no tienen una presencia sustancial siendo ocupado su lugar por los instrumentos de cuerda.

En la zona central de la Sierra peruana se sitúa el área de la música chanka (departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac) y el de la música cusqueña (departamento Cusco). Su repertorio se basa en la interpretación de

*huaynos, huaynitos y marineras* con charangos laminados, arpas, guitarras, mandolinas, violines y eventualmente armónicas o rondines y acordeones. El uso del charango ayacuchano, de madera laminada, está muy extendido por esta región, y como en el resto de los andes las bandas de cobre están muy difundidas en esta zona, siendo muy populares en celebraciones y fiestas religiosas. Aparte de esto también esta región es el reducto de otros elementos culturales como los *danzaq*, intérpretes de la famosa *danza de las tijeras*, los *pinkuyillos* (enormes pinkillos de las tierras altas), los *orquestines* (conjuntos compuestos por arpa, violín, mandolina, dos quenás y percusión).

Entre las aéreas del altiplano y la sierra central se sitúa la región de la música arequipeña, en el departamento de Junín (particularmente en el valle de Mantaro) se interpreta la música huanca, de allí proceden ritmos tan particulares y únicos como las famosas *Huaylash*, las *mulizas*, la *chonguinada*, la *tunantada* y la *Danza de negritos*.

Al norte del país, en el departamento de Ancash, se desarrolla la música ancashina que incluye además el ritmo *ancashino*, así mismo se encuentra una gran gama de danzas como las *shaqapas*, *chimaychis*, *pasacalles*, *pallas*, *huanquillas*, *quiyayas* y *yuriguas*. Igualmente en el mismo departamento se encuentra una expresión musical única, las llamadas *roncadoras* que son dúos o tríos que interpretan simultáneamente pinkillos (de tres orificios) y una caja o bombo con bordona.

En 1930 comienza a desarrollarse una incesante actividad musical académica en el Perú, que impulsa a compositores como *Daniel Alomía Robles* a componer la zarzuela *El Cóndor pasa*, y *Jorge Bravo de Rueda* quien es el autor de *Virgenes del Sol*. Posteriormente en los años 40 y 60 surgen un buen número de solistas que difundieron las tradiciones musicales de sus lugares de origen, entre ellos están *Miguel Ángel Silva Rubio* (el Indio Mayta) de Cajamarca, *Jacinto Palacios Zaragoza*, *Angélica Harada* (la Princesita de Yungay) y *Ernesto Sánchez* (Jilguero de Huascarán) de Ancash, de Huanca están *Leonor Chávez Roja* (Flor Pucarina) y *Víctor Gil Mallma* (Picaflor de los Andes). Por su parte el conjunto *Condemayta de Acomayo* difundió la música cusqueña y *María Alvarado Trujillo* (Pastorcita Huaracina) popularizó todo el canto andino peruano en general.

En los 70 con la aparición de la *Nueva Canción Latinoamericana*, surgen grupos como *Alturas*, *Vientos del Pueblo*, *Tiempo Nuevo*, *Puka Sonoco*, *Los Uros del Titicaca*, *Yahuarina*, *Raymond Thevenot* y los *Machu Picchu*, algunos hicieron su obra con claras influencias sociales y otros se interesaron por la música tradicional. En esta misma década nace el compositor *Federico Tarazona*,

(creador del *Hatun Charango*) quien se convertirá después en uno de los máximos exponentes del charango peruano.

En los 80 los conjuntos musicales empiezan a utilizar instrumentos electrónicos como teclados, percusión latina para tocar huaynos, entre ellos se destacan *Los Alegres del Perú*, *Los Bohemios del Cusco*, *Los Chancas de Apurímac*, *Los Compadres de Huancayo*, *Los Engreídos de San Mateo*, *Los Reales de Cajamarca*, en fin, muchos grupos que fueron dejando su legado a la generación siguiente. En esta misma época se comienzan a difundir los trabajos de diferentes cultores musicales como el charanguista *Jaime Guardia*, el arpista *Luciano Quispe* y *Martina Portocarrero*, también se hacen conocidos los grupos *Inkari*, *Mitimaes*, *Perú Inka*. A mediados de esta década comienza una emigración de grupos peruanos a Europa, entre ellos se tiene a *Alpamayo* o *Takillacta*, quienes cosecharon numerosos éxitos fuera del país.

Posteriormente en los 90 los grupos siguieron desplazándose a Europa, entre ellos están *Illareq*, *K'jaypu*, *Illary Perú*, *Karumanta*, *Inka Son* e *Inka Kenas*, también se vuelven populares los guitarristas *Manuelcha Prado*, *Raúl García Zárate* y las cantantes *Margot Palomino* y *Sila Illanes*.

El nuevo milenio trajo el máximo desarrollo de la Música Andina en manos de grupos como *Alborada*, *Supay* y *Quillapas*. Actualmente como en todos los demás países andinos, la Música Andina es ejecutada en sus raíces incaicas, tradicionales, criollas o es mezclada con otros géneros musicales, como en el caso del huayno que combinado con la *cumbia* e interpretado con pistas e instrumentos electrónicos como los teclados y la batería han dado origen a la llamada *tecnocumbia*, una vez más siguiendo el proceso de aculturación.

**5.3.1.3 Reseña histórica de la Música Andina en el municipio de Pasto.** Nariño por ser una región fronteriza con la república del Ecuador ha tenido contacto con su cultura y por consiguiente con el resto de países pertenecientes a la Cordillera de los Andes, esta posición geográfica del departamento hizo que hubiera un acercamiento hacia la música y la cultura andina de los países suramericanos.

En los años 70, en el medio estudiantil latinoamericano se vive un clima de inconformidad que se expresa en las peñas culturales donde se escucha las voces idílicas de *Atahualpa Yupanqui*, *Mercedes Sosa*, *Víctor Jara* y *Violeta Parra*. En Chile nacen *Inti-Ilmmani*, *Illapu* y *Quilapayún* que se convertirían en los grupos más reconocidos de la Música Andina.

Después del golpe militar ocurrido en Chile en septiembre de 1973 los grupos de Música Andina se multiplican y se desarrolla un movimiento revolucionario, Julián Bastidas comenta sobre la incidencia de este en Colombia y sobre la llegada de la Música Andina al sur de Nariño en su libro *Son sureño*:

*En Colombia, el movimiento andino fue recibido con admiración y simpatía. Sobre todo en los medios estudiantiles. Pero en la tradición había pasillos, bambucos, tipes, guitarras y bandolas. En el sur, en la región de Nariño, hubo mejor afinidad y recepción aunque no había los elementos para respaldar la tradición incaica. Se conocían algunas flautas que vendían los sibundoyes en la plaza de mercado y que tocaban con sonidos diferentes, muy extraños para su oído. Pero los aires andinos no eran desconocidos, sonaban familiares, quizás por la cercanía con el Ecuador.<sup>33</sup>*

La radio fue el medio por el cual se empezó a difundir, la música Andina en la región nariñense, en esos años existió un programa llamado *Sentimiento Andino*, transmitido por la cadena radial *Voz del Galeras* y dirigido por *Carlos Iván Oviedo*, este reunió a un grupo de amigos *Rodrigo Dávila*, *Edgar Zúñiga*, *Gerardo García* y *Horacio Cadena* y les propuso tocar Música Andina, formaron entonces el conjunto llamado *Nucanchy* (Nosotros). Esta agrupación interpretaba canciones de *Inti-Ilmiani* y *Quilapayún*, de igual forma imitaron la vestimenta particular de estos conjuntos, como los ponchos, y la apariencia física de estos como barba y el pelo largo.

En ese entonces el charango era un instrumento poco estudiado, realmente nadie había tocado uno en los conjuntos de Música Andina, de su arribo a esta región Julián Bastidas cuenta:

*Al principio el grupo [Nucanchy] no disponía del charango, instrumento fundamental en esta música y su función era reemplazada por la guitarra. El cuatro también servía para esta tarea. Aprovechando que un hermano religioso de Rodrigo Dávila viajaba a Buenos Aires, Iván le encargó un charango y el sacerdote regresó con un magnífico Ricordi argentino, el primer charango que sonó en tierras nariñenses. Fue todo un acontecimiento. [Nucanchy fue invitado alguna vez a la televisión colombiana y causó gran curiosidad pues era el primer grupo colombiano de este género musical.]<sup>34</sup>*

---

<sup>33</sup> BASTIDAS, Julián. *Son sureño*. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003. p. 100.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 101.

En 1980 *Iván Oviedo* se establece en Bogotá y junto con otros nariñenses *Alejandro Córdoba, Pepe Rosero, Miguel Aguilar* y *Orlando Medina* crea el grupo *Sindamanoy*, totalmente profesional y precursor del género andino, tocaban en lugares famosos de la ciudad capitalina. Luego al disolverse el grupo *Iván Oviedo* y *Orlando Medina* adoptan el nombre de *Nucanchy Huairapamushcas* (Nosotros Hijos del Viento)\*

Más tarde los hermanos *Aguirre Oliva* crearon el grupo *América Libre*, igualmente se formó el grupo *Raza de Bronce* integrado por *Hugo Gonzales, Chucho Vallejo* y algunos de los músicos que pertenecieron a *Nucanchy*; en una ocasión *América Libre* y *Raza de Bronce* unieron sus voces para interpretar la *Misa Criolla* del argentino *Ariel Ramírez*.

Otra buena agrupación que se formó en esos tiempos fue *Tradición*, quien incursionó en la mezcla de música colombiana y andina incaica. En este conjunto participaron *John Granda, Juan Jairo Benavides, Guillermo López, Diego Mora, Wolfgang Rosero, Manuel Cabrera* y como invitada *Carmen Cerón* (q. e. p. d).

Por otra parte la presentación en Pasto del famoso grupo Boliviano los *Kjarkas* hizo que esta música llegara a un público más amplio, pues se alejaba del esquema político contestatario tomando otra línea más romántica al cantarle al amor y a la mujer \*\*.

Posteriormente nacen las agrupaciones *Proyección* y *Dama Wha* que juntaban la Música Andina con géneros como el jazz y el Rock. En la década de los 90 nace también una agrupación que tomando la música campesina de la zona rural del municipio de Pasto e interpretándola con instrumentos andinos crea su propio estilo, se trata de *Canto y Libertad*. Formada por los hermanos *Jojoa Erazo* interpreta las canciones compuestas por su padre *Florencio Jojoa*, (compositor de música campesina). Esa tendencia por interpretar la música campesina con instrumentos andinos es seguida también por agrupaciones como *Bambú* e *Illamantu*.

Actualmente y como sucede en cualquier tipo de género musical, en donde las agrupaciones emergen o se desintegran, en Pasto igualmente siguen surgiendo

---

\* *Carlos Iván Oviedo* falleció el 30 de junio de 2001. Actualmente *Nucanchy* tiene sede en Bogotá.

\*\* Esa línea romántica fue tomada y seguida por nuevas agrupaciones emergentes entre ellas *Tierra Mestiza*.

conjuntos de Música Andina. En la ciudad existe un número considerable de agrupaciones pertenecientes a la *Escena Andina Pastusa* entre ellas figuran: *Expresión, Dama-Wha, Apalau, Kantus, Raices Andinas, Makiruwa, Mestizaje*, cada una con sus respectivas características: influencias musicales y estilísticas, trayectoria y proyectos.

### 5.3.2 Descripción de los instrumentos utilizados en el recital

**5.3.2.1 Charango:** es un instrumento de cuerda tradicional de la Cordillera de Los Andes en América del Sur, al igual que la quena es uno de los instrumentos más representativos de la Música Andina. Posee cinco pares de cuerdas dobles aunque hay variantes con menos o más cuerdas pero casi siempre en cinco órdenes o juegos, y así como la quena, el bombo andino, la zampoña, existen gran variedad de charangos, dependiendo de la región donde se emplee este instrumento. Su origen según *Ernesto Cavour*, músico e investigador boliviano se debe a la llegada de la vihuela de mano que los europeos trajeron consigo cuando abordaron estas tierras, “la participación era general y allí cantaban y bailaban al son de vihuelas, instrumento que fue imitado por el “indio” boliviano, en cuyo corazón perdura y da origen al Charango como el único y renovado vástago de la antigua vihuela de mano”.<sup>35</sup> Actualmente existen muchos compositores para este instrumento como *Italo Pedrotti* (Chile), *Freddy Torrealba* (Chile), *Horacio Durán* (Chile), *Federico Tarazona* (Perú), *Jaime Torres* (Argentina) *Ernesto Cavour* (Bolivia), *Juan Carlos Cadena* (Colombia).

La afinación del charango estándar (o en la) de las cuerdas primeras a las quintas es: mi<sub>4</sub>, la<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub> y mi<sub>4</sub>, do<sub>4</sub>, sol<sub>3</sub>.

**Figura 4. Tesitura del charango en la.**

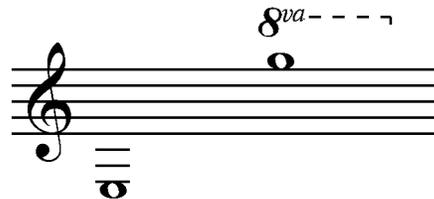


Fuente: esta investigación.

<sup>35</sup> CAVOUR, Ernesto. El ABC del Charango. La Paz, Bolivia: 1991. P. 4.

**5.3.2.2 Guitarra:** es un instrumento musical de cuerda pulsada, compuesto de una caja de madera, un mástil sobre el que va adosado el diapason o trastero generalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa (boca), y seis cuerdas cuya afinación estándar de la primera a la sexta es:  $mi_3$ ,  $si_2$ ,  $sol_2$ ,  $re_2$ ,  $la_1$  y  $mi_1$ . Sobre el diapason van incrustados los trastes, que permiten a partir de la ejecución reproducir las diferentes notas musicales. Al escribir e interpretar una partitura para guitarra se debe tener en cuenta que su grafía corresponde a una 8<sup>va</sup> por debajo del altura real. La guitarra tomó ciertas características dentro de la Música Andina como la interpretación rasgueos y los punteos, la afinación de esta suele ser alterada (dependiendo del lugar donde se ejecute) de la estándar para así obtener una mayor versatilidad.

**Figura 5. Tesitura de la guitarra clásica.**

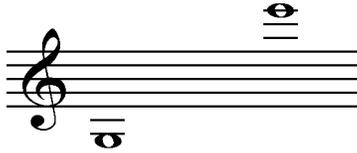


Fuente: esta investigación.

**5.3.2.3 Quena:** la quena es probablemente el instrumento de viento más popular a lo largo de toda la Cordillera de los Andes. Puede que la gran atracción que ejerce esta flauta sea su aparente simpleza, “la quena es simplemente unos agujeros aplicados a un tubo”.<sup>36</sup> Se las construye de una variedad muy grande de materiales, existiendo inclusive quenenas prehistóricas de piedra, y las muy conocidas de huesos humanos, de llama, o de pelícano. En la actualidad la quena tiene básicamente dos ramas muy grandes de ejecución: el ámbito empírico y el metódico, siendo el primero de enfoque colectivo y ritual en general, y el segundo enfocado más hacia lo individual y profesional. Dentro de la familia de la quena se encuentra el quenacho afinado en re, a una 4<sup>ta</sup> por debajo de la afinación de la quena que está en sol. Al escribir para quena se debe tener en cuenta que esta suena a una 8<sup>va</sup> por encima de su grafía convencional, en el caso del quenacho la grafía corresponde al sonido real de este.

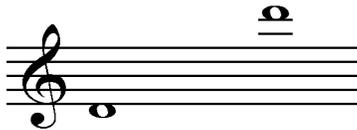
<sup>36</sup> CAVOUR, Ernesto. La Quena. La Paz Bolivia: 1977. p. 12.

**Figura 6. Tesitura de la quena en sol.**



Fuente: Esta Investigación.

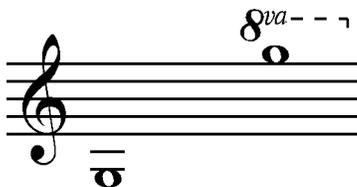
**Figura 7. Tesitura del quenacho en re.**



Fuente: Esta Investigación.

**5.3.2.4 Zampoña:** el siku o zampoña es un instrumento que se encuentra en toda la Cordillera Andina. Siku es como se le conoce dentro de la cultura Aymara, Antara en quechua y Zampoña en Castellano. Los sikus más "puros" conservan la escala pentatónica, su construcción es muy sencilla, se trata simplemente de cañas de diferente tamaño amarradas entre sí. Se dividen en dos grupos que se complementan alternando la escala, cada grupo de tubos atados o amarrados representan la parte femenina y masculina del instrumento respectivamente, pues una, la IRA, es la "guía" y la otra, la ARKA, es la que le sigue. De la misma forma que con otros instrumentos nativos se produce una gran distinción entre el uso empírico y el profesional. En el ámbito de los pueblos Bolivianos, y norteños de Chile el siku se toca en grupos amplios de músicos divididos en dos partes llamados *Tropas*. Actualmente la zampoña también ha tomado características occidentales, al ser temperadas en la frecuencia 440hz, utilizando la escala cromática para su sistematización, además es amarrada de forma tal que su estructura alude el teclado de un piano. La grafía de la zampoña corresponde a la altura real de esta.

**Figura 8. Tesitura de las zampoñas usadas en el recital.**



Fuente: Esta investigación

**5.3.2.5 Bombo andino:** son muchos los tipos de bombo existentes dentro del *folklore andino* y en cada región reciben distintos nombres, formas y tamaños. De esta manera podemos encontrar cajas chayeras o tinyas en Bolivia, o Bombos de cilindro alto en Argentina donde existen también variantes típicas de cada región concreta. Dignos de mención por su calidad son los bombos Salteños y los Santiagueños y por supuesto el bombo legüero de gran tamaño y que recibe su nombre por su potente y grave sonido, capaz de oírse a una legua de distancia, “fue concretamente el conjunto de *Los Hermanos Ábalos* el que al componer y grabar la “*Zamba de mi pago*” a principios de la década del 68 corre la idea de que el bombo criollo de orquesta hasta ese momento llamado “*bombo indio*” por los entusiastas periodistas y animadores del género poseía un volumen tal que era posible escucharlo ya no a una sino a varias leguas”<sup>37</sup>. Generalmente se fabrican en madera de troncos ahuecados y sus parches de piel de cabrito o de oveja que son tensados mediante cuerda o cinta de cuero que las tensa en zigzag desde los aros. Son percutidos con baquetas que en ocasiones van revestidas del mismo cuero y reciben el nombre de masas. Excavaciones recientes, revelan la existencia de alguno de estos bombos en culturas preincaicas.

**5.3.2.6 Violín:** el violín es un instrumento de cuerda frotada (el más pequeño de una familia de cuatro: viola, violonchelo y contrabajo) que tiene cuatro cuerdas. Las cuerdas se afinan por intervalos de quintas: sol<sub>2</sub>, re<sub>3</sub>, la<sub>3</sub>, mi<sub>4</sub>. Las partituras de música para violín usan casi siempre la clave de sol, llamada antiguamente “clave de violín”. El violín no posee trastes, a diferencia de la guitarra. Es el más pequeño y agudo de la familia de los instrumentos de cuerda clásicos, que incluye la viola, el violonchelo y el contrabajo, los cuales, salvo el contrabajo, son derivados todos de las violas medievales, en especial de la fídula.

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

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

---

<sup>37</sup> PÉREZ, Rubén. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires-Argentina: Ediciones Colihue S.R.L., 2008. p.39.

expulsión de los religiosos. Se trata de siete ciudades en la región conocida como Chiquitania donde anualmente se realiza un festival de música barroca.

En Brasil, el violín artesanal conocido por el nombre de "*rabeca*" fue introducido también por los religiosos, especialmente en la zona de las misiones jesuíticas, pero su utilización en la música se desarrolló más intensamente durante la breve presencia colonizadora del holandés *Mauricio de Nassau*, en Recife, entre 1637 y 1643. Otro importante estímulo representó la instalación de la Corte portuguesa en Río de Janeiro en 1807.

Actualmente, la utilización de la rabeca como instrumento melódico es común en la música de la región noreste y también en el norte amazónico. En la ciudad amazónica de Bragança, en el estado de Pará, la tradición de la rabeca recibió un notable impulso por parte del poder público que ayudó a instalar una escuela para la enseñanza del instrumento, basada en el conocimiento y la técnica de los maestros locales.

Dentro de los folclores sudamericanos el violín es particularmente relevante en el folclore de Argentina y en zonas aledañas, donde fue utilizado en la música religiosa, aunque rápidamente las poblaciones criollas y autóctonas supieron utilizarlo para músicas profanas. Así es que en gran parte del norte argentino y el sur de Bolivia, el violín (e incluso una variante más rústica que ha mantenido el arcaico nombre de *rebab*) es uno de los instrumentos musicales principales, tras la guitarra y el bombo. Con el violín se suelen acompañar los gatos, chacareras, las cuecas bolivianas y en menor medida *chamamés*, *zambas* y *polcas criollas*.

En gran parte de Argentina (especialmente en el NOA) a los músicos especializados en tocar el violín no se les dice violinistas sino *violinistas* o *violistos*, en el noreste es frecuente el término *violinero* (que sin embargo suele aplicarse más al luthier). Las etnias de ascendencia directamente aborígen también suelen confeccionar interesantes tipos de "violines", por ejemplo entre los qom'lek (o tobas) son característicos los "violines" fabricados a partir de una lata cuadrangular de aceite comestible a la cual se le aplica un mango de leño, las cuerdas suelen ser realizadas con tripa aunque más modernamente se realizan con los cables de metal que se obtienen de los sistemas de frenos de bicicletas; teniendo tales violines una entonación llamada *m'biké*, tal entonación, se considera, es similar a la que poseían los violines europeos en el siglo XVI.

En México, su uso se extiende al *son huasteco*, *música calentana*, *música planeca* y *mariachi*.

En Chile, la única región en la que el violín fue introducido de manera tradicional en la música folclórica es Chiloé, llegando a generarse una variante de este instrumento conocido como *violín chilote*, el cual, aparte de incorporar el uso de maderas nativas de la Patagonia chilena en la lutheria de violines, como alerce, coigüe y ciruelillo, presenta una caja acústica más plana y de mayor tamaño que el violín docto, dándole un sonido característico. Una variante del violín chilote que ocupaba tripas de carnero como cuerdas es conocida como *Barraquito*, siendo común escuchar ambos instrumentos en danzas como la *Pericon* y en pasacalles en honor a santos y vírgenes. En Chiloé es común encontrar también al rabel como parte de los instrumentos musicales tradicionales.

**Figura 9. Tesitura del violín.**



Fuente: esta investigación.

**5.3.2.7 Violonchelo:** el violonchelo, chelo o violoncello es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín, y de tamaño y registro entre la viola y el contrabajo. En cuanto a sus características físicas, las partes que componen un violonchelo son prácticamente las mismas que las del resto de la familia del violín, clasificados dentro de los instrumentos de cuerda frotada.

**Figura 10. Tesitura del violonchelo.**



Fuente: esta investigación.

**5.3.2.8 Bajo eléctrico:** el bajo eléctrico es un instrumento de cuerdas pulsadas, al igual que el contrabajo suena una 8<sup>va</sup> más abajo que su respectiva notación musical, fue inventado por *Leo Fender* para sustituir al contrabajo. Un bajo normal posee cuatro cuerdas afinadas como el contrabajo y a una octava más baja que las cuatro últimas cuerdas de la guitarra. Inicialmente se desempeñó en el ámbito del rock, pero hoy en día es usado en casi todos los géneros musicales. Actualmente existen bajos con seis cuerdas así mismo está el bajo fretless el cual carece de

entrastadura con el fin de asemejar su sonido y su técnica interpretativa al del contrabajo.

**Figura 11. Tesitura del bajo eléctrico.**



Fuente: esta investigación.

**5.3.3 Acercamiento al pensamiento andino.** A modo de reflexión, se expone el uso del término *andino* visto desde un punto de vista social y filosófico:

“El vocablo *andino* es polisémico y controvertido, no corresponde exclusivamente a la zona geográfica atravesada por los andes”<sup>38</sup>. En sus libros: cuestiona y considera a lo *andino* como una invención de las ciencias sociales. Para demostrarlo, es necesario revisar las estrategias y métodos de la evangelización durante el proceso de formación de la sociedad colonial. Entonces, el *Taqui Onkoy*\* resulta en realidad, una recepción de la doctrina católica. El *Mito de Inkari*\*\* aparece como una clave política predicada por los extirpadores de

---

<sup>38</sup> La Selección Inútil: “La Invención de lo Andino”, entrevista a Juan Carlos Estenssoro, 28 de julio del 2006. Disponible en: <http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006/07/juan-carlos-estenssoro.html>. Fecha de acceso: 01/03/2013.

\* *Taki Onqoy* significa “canto de la enfermedad” fue un movimiento indígena mesiánico de carácter religioso y político posterior a la conquista española, el cual invocó a los *wakas* o *dioses andinos* para que derrotara al *Dios de los cristianos* y expulsara a los invasores españoles del siglo XVI, se descubrió en 1564, pero es probable que se iniciara hacia 1560. Su núcleo fue la región de Ayacucho y se propagó por buena parte de los Andes Centrales hasta que fue duramente reprimido por los “extirpadores de idolatrías”. Algunos seguidores del *Taki Onqoy* resistieron subrepticamente y hoy su tradición es continuada por muchos “danzaq” o *danzantes de tijeras*. No llegó a ser un movimiento panandino, pero contó con un gran número de seguidores. La interpretación del *Taqui Onqoy* es la necesidad de los indígenas de solucionar el desorden que había originado la conquista española sobre su mundo.

\*\* El *mito de Inkari* constituye la alegoría del triunfo del Dios del Tawantinsuyo sobre el Dios del mundo occidental cristiano, después de regresar de la muerte. Cuenta cómo en el pasado el dios extranjero venció con engaños al gran Dios y conquistó a su pueblo. Como ha venido ocurriendo desde siempre, la conquista no implica solamente el triunfo de un pueblo sobre el otro, sino también es el triunfo de unos dioses sobre los otros. El pueblo avasallado sentirá que sus dioses les han fallado, o han sido más débiles, o los han abandonado y el trauma de los conquistados será un sentimiento de desolación, de orfandad por la pérdida de sus dioses protectores. La profecía cuenta que *Inkarri* (rey Inka) volverá para vencer por fin a *Españorri* (rey Español).

idolatrías, a fin de lograr la identificación con el mensaje; y las supuestas categorías en la cosmovisión andina son traducciones literales de la división católica. Todo el mundo ve en ello algo profundamente *andino*, de resistencia, de una utopía posible, pero en realidad forman parte de un discurso dado por los evangelizadores. Tomar conciencia que lo que estaba implícito no era una realidad histórica. Ello demuestra que la gran tensión colonial no es la de la opresión versus la resistencia, sino la aceptación y el asumir una posible integración, la cual, a su vez, era continuamente rechazada por el Estado colonial con el fin de lograr la “*diferencia*”, tan útil.”

Por otro lado *Luis Enrique Alvizuri* (escritor, comunicador, publicista y filósofo peruano autor del libro *Andinia, la resurgencia de las naciones andinas*), ha puesto en consideración a lo *andino* partiendo de lo que el mismo ha denominado *Filosofía Andina*, *Alvizuri*<sup>39</sup> tiene claro que lo *andino* es la manifestación de una civilización viva y emergente, en estado de crecimiento y expansión, que responde a los retos del presente sin tener que recurrir necesariamente a las tecnologías y expresiones de su pasado. El ámbito de lo andino es la Cordillera de los Andes, incluyendo la costa, la sierra y la selva. Lo andino es lo presente, el hombre actual, vivo, que habita en los países andinos, y todo lo que él piensa, hace y produce, sin importar su ubicación social, política, económica y cultural, ni su origen étnico. No obstante hoy en día cuando se escucha la palabra *andino* inmediatamente se lo relaciona con la sierra, en especial con la zona rural más atrasada y en donde predominan las tradiciones no occidentales. Asimismo se le asocia a la arqueología, a un pasado distante que ya no existe, que se acepta, que fue importante pero ya no lo es más, porque hace mucho que fue superado por la cultura occidental. En fin, toda manifestación cultural no occidental que proviene de alguno de estos dos factores mencionados, sierra y arqueología, lleva el epíteto de *andino*: comunidad andina, costumbre andina, vestimenta andina, cerámica andina, idioma andino, música andina, etc. Visto de esta forma se entiende la actitud que refleja un joven contemporáneo cualquiera a quien se le pregunta sobre lo *andino*, quizá solo lo considere como un elemento decorativo o folclórico (carnavales, jolgorio, costumbres, etc.), pero completamente ajeno a su realidad (donde solo hay espacio para el celular, la computadora, las redes sociales, la moda, etc.).

Cabe mencionar también que la Música Andina influenciada por el *mundo occidental*, (gracias a compositores y grupos curiosos o esnobistas en algunos casos) ha pretendido tener características occidentales, como por ejemplo el temperamento en la frecuencia de 440hz de los instrumentos andinos, la

---

<sup>39</sup> ALVIZURI, Luis Enrique. *Andinia, la resurgencia de las naciones andinas*. Perú. p. 26. Disponible en: [http://books.google.com.pe/books?id=ZHylO\\_mFfcsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.pe/books?id=ZHylO_mFfcsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Fecha de acceso: 8/03/2013.

interpretación de estos, el uso de recursos y de intrincadas técnicas academicistas de composición. Lo anterior no es nada nuevo (se sabe que desde la llegada de los europeos esta tierra no ha hecho más que buscar incansablemente la posibilidad de ponerse a la altura de esa Europa tan admirada), pero refleja la alta incidencia del *mundo occidental* en el *mundo andino*. Precisamente esa es la vinculación, la visión de lo *andino* que se quiere aclarar y desterrar para dar paso a una nueva. Frente a este escenario *Alvizuri* teniendo en cuenta la perspectiva de los indígenas nativos de los Andes sostiene:

*Lo andino en primer lugar no es lo serrano, o sea, de las montañas propiamente, por la siguiente razón: el espacio geográfico de nuestros pueblos no estaba determinado de manera longitudinal como así lo vieron y establecieron los españoles por obvias razones geopolíticas, o sea, la famosa demarcación costa, sierra y selva, en el caso de países como el Perú, o costa y sierra, o sierra y selva en el de otros. En el mundo andino las demarcaciones y los desplazamientos geográficos han sido y siguen siendo verticales, de abajo hacia arriba, de la chala hacia la puna y de allí hacia omagua [la selva en quechua]. Para que se entienda mejor: es como si los españoles hubiesen cortado una palta o aguacate en tres partes a lo largo, mientras que los andinos la cortan siempre a lo ancho. Dicho con otro ejemplo: el cóndor en un mismo día puede estar en la costa consiguiendo alimento y levantar vuelo hacia su nido a más de cuatro mil metros de altura, en plena sierra. Lo mismo hacían los hombres antes de los españoles. Tenían tierras en distintas altitudes para el sembrado o el pastoreo según la época del año, de modo que una misma familia durante el verano sembraba papa en la sierra y en el invierno verdura en la costa, mientras mantenía una recua de llamas en las alturas. En pocas palabras, el hombre andino era un hombre que vivía subiendo y bajando a diferentes alturas y asentándose en ellas según las épocas, o sea, residía en la costa, la sierra y la selva cuando la situación lo permitía y lo ameritaba (es obvio que con la llegada de pueblos invasores como los incas poco tiempo antes de los españoles muchas de estas relaciones se alteraron, pero eso no invalidó el modus vivendi principal). Todo esto se trastocó con los conquistadores para quienes ese sistema de propiedad tan disperso y tan poco europeo (allá las llanuras permiten a las personas tener propiedades planas y fácilmente delimitables, las cuales, por su grado de fertilidad, son suficientemente rentables) resultaba un rompecabezas difícil de entender, razón por lo cual establecieron una organización política que era un calco de Europa, cosa que favorecía al control pues obligaba a la gente a vivir y trabajar en un solo lugar, pero que terminó por desgracia una economía que necesitaba la complementariedad de la producción debido a lo dificultoso del suelo.<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 28

La creencia de que lo *andino* es sinónimo de sierra es consecuencia de la imposición española que ha obligado a los *andinos* a limitarse en espacios cerrados principalmente en las montañas, que iban en contra de lo que la lógica y la necesidad indica para sobrevivir en estas tierras. Existe otra razón para desterrar la creencia de que lo andino es sinónimo de sierra, y es que muchas de las grandes culturas prehispánicas son de origen y ubicación costeros (como en el caso del Perú: Nazca, Paracas, Mochica, Chimú, etc.). Lo que sucedió es que los españoles prefirieron estar cerca de las costas por la proximidad a los puertos, esta permanencia hizo que se mezclaran más intensamente con los *andinos costeños* (como en el caso de la ciudad de Lima-Perú), de tal modo que las diferencias raciales y culturales se fueron limando a favor de un mestizaje que no se dio en las ciudades y haciendas de la sierra, donde permanecieron férreamente las diferencias. De allí que ya no se vea primariamente en las costas expresiones antiguas de los pueblos de origen, lo que en cambio sí se ven en las altas montañas. Lo cierto es que los costeños moches y paracas eran *andinos* ciento por ciento y conservaron tierras en varias regiones y comerciaron más allá de sus fronteras.

Para comprobar aún más de que lo *andino* nunca se limitó a la sierra se puede hacer referencia al pueblo quechua, los famosos incas, ellos eran grandes navegantes; prueba de ello lo da una expedición realizada en una enorme flota sobre el océano Pacífico comandada por el joven *Inca Túpac Yupanqui*, cosa que no hubiese realizado si no se tuviese una expresada seguridad en el arte de la navegación, guardada por años de experiencia. Si agregamos a esto la existencia de grandes complejos culturales existentes en la selva, como por ejemplo la ciudad de los indígenas Chachapoyas, no se puede continuar afirmando categóricamente que lo *andino* es sinónimo de serrano. Lo *andino* se ha manifestado tanto a nivel del mar (en Rapa Nui o «Isla de Pascua» se encuentran los vestigios de esa expedición inca) como en la sierra y en la selva; en todo el ámbito de la Cordillera de los Andes. Quiere decir entonces que, por lo menos geográficamente hablando, todos los habitantes de estos países, son considerados *andinos* pésele a quien le pese. Así mismo el *mundo andino* tiene su respectiva cultura. Por mucho tiempo se ha intentado producir una *cultura occidental* dentro de este territorio, ello nunca se ha podido lograr. La prueba más fehaciente es la negación por parte de Occidente a admitir esta tierra América como parte de su familia. Si la occidentalización hubiese sido un éxito ya se tendría la aceptación tácita de los europeos para ser considerado este territorio como su igual. Mas eso hasta ahora no ha sido así. Siempre se ha visto a esta tierra como algo diferente, y no desde hace poco sino desde el comienzo del mestizaje. Los mestizos, los españoles nacidos en América, nunca fueron vistos como iguales por los europeos, por lo que tuvieron que buscarse un nombre, en un primer intento de emancipación crearon una identidad diferente y se llamaron a sí mismos “*criollos*”. Finalmente estos lograron su objetivo de no ser dependientes, pero ello no cambió nunca su status de inferioridad ante los ojos europeos. Ni aún

los Estados Unidos con todo su poderío y dominio del mundo es considerado por los europeos como uno de ellos (peor todavía: desprecian la cultura norteamericana). La conclusión es que hay algo que hace ser al *andino* como es, o mejor como que nos hace como somos, que nos identifica y nos particulariza, que evita que podamos confundirnos como un occidental más. Hay algo en nuestro interior, en nuestro pensamiento, que no nos permite mimetizarnos con Occidente. Finalmente y para terminar esta introspección sobre lo *andino* vale la pena tener en cuenta lo que piensa *Alvizuri* acerca de la búsqueda de los *andinos* por alcanzar la igualdad con el *mundo occidental*:

*Hay una andinidad genética en nosotros que no podemos ocultar. ¿Por qué no transformarla en nuestro eje común, en el foco que nos une? Pero ¿cuál es? dirían algunos, porque somos tan diferentes los capitalinos de los pueblerinos; vestimos diferente, hablamos diferente, pensamos diferente, tenemos costumbres diferentes... ¡nada nos une! La respuesta es: hay algo que nos tipifica y que nosotros no nos damos cuenta pero que los demás pueblos [occidentales] sí se dan. A ellos no los engañamos; ni el color de nuestra piel, ni nuestra vestimenta ni nuestro lenguaje los marea: a la primera vista nos dicen «sudacas», «hispanics». Eso que nos identifica a todos los andinos por iguales el conjunto de los elementos culturales, nuestra mentalidad, la cual es completamente diferente a la occidental, y que les impide a ellos decir que nosotros somos occidentales. De ahí que podemos afirmar que somos andinos a pesar nuestro; que nuestra occidentalidad anda tan lejos de la realidad como desde un inicio lo estuvo para el mismísimo Francisco Pizarro y después para Almagro. Entonces no luchemos contra la corriente; más bien dejémonos llevar por algo que ya no se nos puede quitar y reafirmémonos en lo que somos. Hagamos realidad nuestra civilización así como los norteamericanos hicieron realidad su país con un solo acto de voluntad diciendo: no soy europeo, soy yo mismo. Y lo que somos es: andinos, así seamos blancos, cobrizos, mestizos, negros, cholos; hispanohablantes, quechua-hablantes, aimara-hablantes. A todos nos une el lazo común de estar en estas tierras y pertenecer a este mundo que no es aceptado ni admitido por Occidente como parte suyo, salvo cuando tienen intereses poco santos. Si nunca vamos a ser considerados occidentales dejemos ya de tocar la puerta para que nos admitan en ese paraíso; hagamos el nuestro propio.<sup>41</sup>*

En conclusión aunque los anteriores pensamientos sobre lo *andino* parecen contradecirse, lo importante es que existe un *pensamiento andino*, que lo diferencia de los de otras culturas, está plasmado en los genes de cada uno de los habitantes y descendientes de esta tierra, en cualquier lugar geográfico a lo largo y ancho de la gran Cordillera de los Andes.

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 29.

## 6 DISEÑO METODOLÓGICO

### 6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación está enmarcada dentro del paradigma naturalista puesto que se pretende entender la realidad social e histórica de la Música Latinoamericana y Andina, construyendo un marco contextual en el cual se pueda observar y entender el desarrollo de la Música Andina dentro de la realidad social Suramericana.

### 6.2 ENFOQUE

La investigación se orientó dentro del enfoque histórico hermenéutico ya que permite una descripción detallada del objeto de estudio que en este caso es la Música Andina y el recital "*Paisaje musical andino*", lo cual gracias a la experiencia en la interpretación de esta música y la curiosidad por la composición despertó el interés del autor en hacer el presente trabajo.

### 6.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

- Análisis de partituras
- Referencias de audio y video
- Observaciones
- Diario de campo

## 6.4 INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Cuadro 1. Matriz de categorización

Pregunta Orientadora	Objetivo General	Sub Preguntas	Objetivos Específicos	Categorías	Sub categorías	Ítems Específicos	Inst. Rec. Inf.	Fuente
¿Cómo componer e interpretar la obra: "Paisaje Musical Andino", la cual dejará entrever las capacidades artísticas actuales del compositor utilizando un formato instrumental andino mas el violin, el chelo y el bajo eléctrico, y que además sirva como trabajo final de grado en la modalidad de recital creativo, trabajo que es requisito para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño?	Componer e interpretar la obra: "Paisaje Musical Andino", la cual deja entrever las capacidades artísticas actuales del compositor utilizando un formato instrumental andino mas el violin, el chelo y el bajo eléctrico.	- ¿Cómo componer las diferentes piezas que harán parte de la obra: "Paisaje Musical Andino"? - ¿Cómo aplicar el conocimiento teórico musical adquirido en la práctica interpretativa de la Música andina y lo aprendido durante la permanencia en la carrera de Licenciatura en Música?	-Componer las diferentes piezas que harán parte de la obra: "Paisaje Musical Andino". - Aplicar el conocimiento teórico musical adquirido en la práctica interpretativa de la Música andina y lo aprendido durante la permanencia en la carrera de Licenciatura en Música.	COMPOSICIÓN	- Descripción del concepto  - Técnicas  - Recursos técnicos	- ¿Que es la composición?  - ¿Que técnicas de composición existen?  - ¿Qué recursos técnicos se usan?	Consultas  Diario de campo	Libros  Internet  Audios  Partituras
		- ¿Cuál es la definición de la Música Andina? - ¿Qué influencia cultural ha tenido esta música en la ciudad de Pasto? - ¿Que características estilísticas y estéticas principales tiene la Música Andina?	- Conocer la definición de la Música Andina a través de una reseña histórica. - Conocer que influencia cultural ha tenido esta música en la ciudad. - Comprender las características estilísticas y estéticas (melotipos) principales de la Música Andina.	MÚSICA	- Historia  - Influencia  -Características	- ¿Cómo se desarrollo la Música Andina? - ¿Cómo llegó a la ciudad y que influencia ha tenido? - ¿Cuales son sus características?	Consultas  Entrevistas	Libros  Internet  Conocedores del tema
		- ¿Cómo deben interpretarse los diferentes ritmos usados en el recital? - ¿Cómo presentar el recital?	- Conocer como se interpretan los diferentes ritmos usados en el recital. - asesoría sobre cómo se debe presentar el recital.	INTERPRETACIÓN	- interpretación - Puesta en escena	- ¿Cómo lograr una buena interpretación? - Aspectos sobre la puesta en escena	Ensayos	Audios  Videos
		- ¿Cómo realizar un análisis de las piezas de la obra?	- Realizar el análisis correspondiente de las piezas de la obra.	ANÁLISIS MUSICAL	- Análisis musical	- ¿Qué tipo de análisis debe hacerse?	Consultas Asesorías	Libros Conocedores del tema

Fuente: esta investigación

## 7. LISTADO DE LAS PIEZAS DEL RECITAL: PAISAJE MUSICAL ANDINO

- ❖ Apertura
- ❖ Amanecer Sureño (bambuco sureño)
- ❖ Un café en una mañana fresca (bambuco)
- ❖ Camino a Azuay (capishca)
- ❖ Lago Cuicocha (sanjuanito)
- ❖ Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve (zamba)
- ❖ Huaynito de la Puna (huayno)
- ❖ Janq'u uma (sicuriada)
- ❖ Incahuasi (cueca)

## 8. ANÁLISIS MUSICAL

Si tu música proviene del alma y del corazón y tú mismo te conmueves, entonces ella podrá conmover también a los demás.

Robert Schumann.

### 8.1 PAISAJE MUSICAL ANDINO

*Paisaje Musical Andino* es una obra compuesta para un formato conformado por los siguientes instrumentos:

Aerófonos: quena, quenacho, rondador, zampoñas cromáticas y maltas.

Cuerdas pulsadas: charango, guitarra y bajo eléctrico.

Cuerdas frotadas: violín y violonchelo.

Percusión: conformada por platillos, redoblante, bombo andino e idiófonos.

La forma de la obra la encasilla dentro de la suite, contextualizada en el género de la Música Andina, utilizando danzas y ritmos pertenecientes a esta como: el *bambuco*, el *bambuco sureño* o *sonsureño*, el *capishca* o *aire típico*, el *sanjuanito*, el *huayno*, la *zamba*, la *sicuriada* y la *cueca*. En cada una de las piezas se trabaja libremente con la forma y se emplea ciertas características propias de la Música Andina como las progresiones armónicas, el ritmo, el carácter y los diferentes melodiosos particulares que hacen que esta música conserve su estilo.

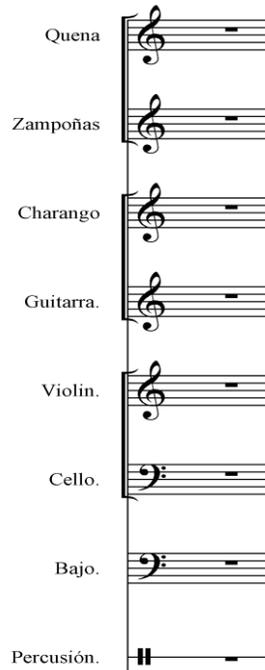
#### Figura 12. Estructura de la obra Paisaje Musical Andino.

Apertura	Amanecer Sureño	Un café en una mañana fresca	Camino a Azuay	Lago Cuicocha	Cuando cae la tarde la nostalgia vuelve	Huaynito de la Puna	Janq'u uma	Incawasi
----------	--------------------	---------------------------------	-------------------	------------------	--	------------------------	------------	----------

Fuente: esta investigación.

La distribución escogida del formato es el siguiente:

**Figura 13. Distribución del formato instrumental.**



Fuente: score de la obra.

**8.1.1 Apertura. Generalidades de la pieza:**

Forma: Incipiente A (compás 1-156).

Compás: 3/4.

Sistema: modo eólico.

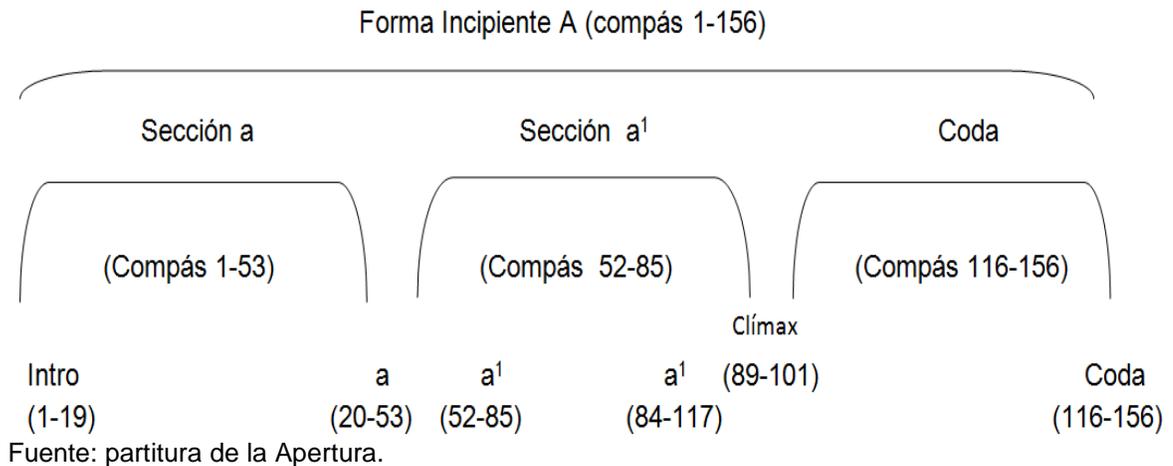
Tonalidad axial: Em.

Textura: homofónica.

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de tónica (i) subdominante (VI), dominante (VII), variación progresiva.

Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, imitación, desarrollo motivico y temático.  
Instrumentación: quena, zampoñas maltas, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo, bombo andino y platillos (ride).

**Figura 14. Estructura de la Apertura.**



Sección a (1-53), Introducción (1-19): con el empleo de la fundamental E en el bajo, sobrepone los intervalos de octava y quinta con el violonchelo y el violín respectivamente y la guitarra con el acorde de  $Em_{7add4}$ , en el compás 10 el charango con una caracterización de ornamento elabora una melodía libre hasta el símbolo de calderón (Figura 15).

**Figura 15. Melodía charango de la sección a.**

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The Charango part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with various ornaments, slurs, and accents. The Guitarra part is written in a treble clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Both parts start at measure 10.

Fuente: score de la Apertura.

Sección a (20-53): se desarrolla la frase antecedente en 8 compases con la progresión armónica de tónica Em (i) y dominante D (VII), semicadencia autentica, y las frase consecuente en 9 (compases 28-36) con la progresión armónica de subdominante C (IV), dominante D (VII), tónica Em (i), formando una cadencia compuesta de primer aspecto y proponiendo el itinerario armónico y ostinato que se elabora a lo largo de la pieza (Figura 16), se determina el pie métrico tomando como pulso de referencia la blanca con puntillo=45 de largo-largo.

Figura 16. Ostinato de la guitarra.

The image shows a musical score for guitar, measures 20 through 35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a continuous rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of measure 20. The score is divided into four systems of five measures each, with measure numbers 20, 25, 30, and 35 indicated at the start of each system. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

Fuente: partitura de guitarra de la Apertura.

Primera variación (compás 36): elabora el anterior periodo agregando la voz de las zampoñas con el motivo-tema 1 (segundo pulso compás 36) y el motivo 2 (contratiempo compás 44), con un ictus inicial acéfalo y desinencia femenina. En el compás 45 se elabora por medio del desarrollo motivico permutando las notas según la función tonal de dominante, en el compás 48 se agrega la segunda voz de la zampoña como apoyo armónico (Figura 17), en el compás 50 se desarrolla un diseño melódico basado en el motivo 2 y su función tonal.

**Figura 17. Primera variación.**

The image shows a musical score for the first variation, consisting of three staves. The first staff, starting at measure 36, contains two circled motifs: 'Motivo-Tema 1' and 'Motivo 2', both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff, starting at measure 45, continues the melodic line. The third staff, starting at measure 50, is labeled 'Desarrollo Motivico' and ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Fuente: partitura de las zampoñas de la Apertura.

Sección a<sup>1</sup> (52-85): inicia con una elisión entre el final de a y comienzo de a<sup>1</sup> formado por el acompañamiento de la guitarra, en el compás 60 la quena propone una melodía utilizando la progresión del periodo consecuente, emplea el sentido agógico con ictus inicial tético y desinencia masculina, en el compás 64 la melodía la ejecuta las zampoñas y retorna a la quena hasta el compás 75 utilizando el recurso técnico de contrapunto entre la melodía principal (motivo1) y la quena (Figura 18).

**Figura 18. Melodía de la quena y contrapunto con la zampoña.**

The image shows a musical score for the second variation with four staves. The top staff is for the Quena, the second for the Zampoñas, the third for the Charango, and the bottom for the Guitarra. The Quena and Zampoñas staves show a melodic line with a circled section labeled 'Contrapunto'. The Guitarra staff shows a rhythmic accompaniment.

Fuente: score de la Apertura.

Segunda variación (compás 76): conservando la textura homofónica, se re expone la frase consecuente de la sección a, usando el recurso técnico armónico de estilo coral entre las voces del violín, el violonchelo y el bajo (en octava) como apoyo en el itinerario armónico (Figura 19).

## Figura 19. Segunda Variación.

The image shows a musical score for the second variation, featuring seven instruments: Quena, Zampoñas, Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo. The score is written in G major and 3/4 time. The Quena part is the most prominent, starting with a melodic phrase in measure 76. The Zampoñas provide a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo parts provide harmonic support. The score ends with a *mf* dynamic and a final cadence in measure 100.

Fuente: score de la Apertura.

Tercera variación (compás 92): se re expone la frase consecuente de la sección a, la quena desarrolla una melodía basado en esta progresión, se elabora el Clímax melódico y armónico de la pieza entre compás 89-101, en el compás 100 de carácter imbricado reexpone el motivo 1 y la quena resuelve su clímax en el compás 108 trabajando el diseño melódico recurriendo al contrapunto como recurso técnico (Figura 20).

Coda (116-156): el charango desarrolla en 34 compases con un carácter locuaz, fluido y ornamental su melodía utilizando la progresión armónica del periodo antecedente y consecuente de a (Figura 21), re expone las zampoñas el motivo-tema 1 en el compás 132, con textura polifónica entre la quena, zampoñas y charango (Figura 22). Finaliza la pieza con la progresión armónica de frase antecedente Em (i) - D (VII)- Em (i) cadencia simple autentica con notas agregadas en la zampoña y con melodía en el charango (Figura 23).

**Figura 20. Tercera variación y Clímax elaborado por la quena.**

Musical score for Figure 20, measures 89-96. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Quena, Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Quena part begins at measure 89 with a rest, then enters at measure 90 with a melody marked *mf*. The Zampoñas part has a long note in measure 89 and enters at measure 90 with a melody marked *mf*. The Charango part has a rest until measure 90, then plays a rhythmic accompaniment. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: score de la Apertura.

**Figura 21. Melodía ornamental del charango.**

Musical score for Figure 21, measures 116-123. The score is in G major and 2/4 time. It features three staves: Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Zampoñas part has a long note in measure 116 and enters at measure 117 with a melody marked *p*. The Charango part enters at measure 116 with a melody marked *f*. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: score de la Apertura.

**Figura 22. Reexposición del motivo-tema 1 de la zampoña.**

Musical score for Figure 22, measures 132-139. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Quena, Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Quena part enters at measure 132 with a melody marked *mf*, labeled "Motivo-tema 1". The Zampoñas part has a long note in measure 132 and enters at measure 133 with a melody marked *mf*. The Charango part enters at measure 132 with a melody. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: score de la Apertura.

**Figura 23. Final de la Apertura.**

The image shows a musical score for the final of the Apertura, featuring four instruments: Quena, Zampoñas, Charango, and Guitarra. The score is written in 6/8 time and begins at measure 149. The Quena part is in the treble clef, starting with a whole note G4. The Zampoñas part is in the bass clef, starting with a whole note G3. The Charango part is in the treble clef, starting with a quarter note G4. The Guitarra part is in the bass clef, starting with a quarter note G3. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a final chord in the key of E major.

Fuente: score de la Apertura.

**8.1.2 Amanecer Sureño.** Esta pieza se fundamenta dentro de una estética impresionista, que refleja la vida cotidiana del campesino habitante del sur Nariñense,

Generalidades de la pieza:

Ritmo: *Sonsureño*.

Forma: Binaria Simple A-B (compás 1-205).

Sistema: tonal- modal.

Compás: 6/8.

Textura: monódica, homofónica y polifónica.

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de tónica (vi) (I), dominante (V) y tónica (I), variación progresiva, patrón rítmico de *Sonsureño*.

Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, desarrollo motivico y temático.

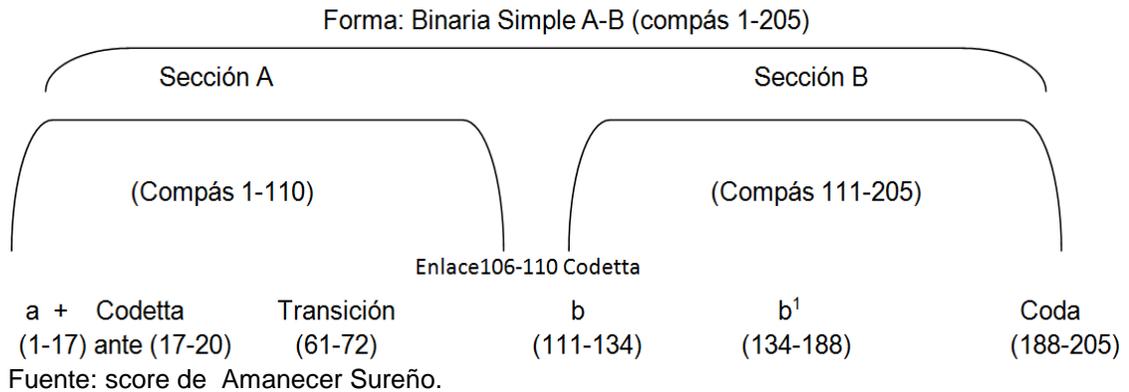
Tonalidad axial: modo eólico Em.

Modulación pasajera: C.

Modulación fija: Bm

Instrumentación: quena, zampoñas maltas y cromáticas, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo, bombo andino y platillos (ride, hi hat).

**Figura 24. Estructura de la pieza: Amanecer Sureño.**



Sección A (1-110), a (1-17): en el charango en una textura monódica, inicia la construcción de la melodía característica en toda la pieza en el periodo antecedente y consecuente más Codetta con anacrusa del compás 17 al 20. Emplea en la frase antecedente y consecuente en el tema pregunta el motivo 1 y 2 un ictus inicial tético y desinencia masculina con un pié métrico de largo-largo tomando como pulso de referencia la negra con puntillo=80, en el tema respuesta utiliza desarrollo motivico del motivo 2.

**Figura 25. Melodía del charango en armónicos.**

Charango.

Motivo 1      Motivo 2      Permutación

Fuente: partitura de charango de Amanecer Sureño.

Periodo consecuente desarrollo temático del periodo antecedente, caracterizado por utilizar el diseño melódico basado en la frase antecedente del anterior periodo.

**Figura 26. Periodo consecuente.**

Charango.

Motivo 2

Fuente: partitura de charango de Amanecer Sureño.

Codetta (ante 17-20): con elisión en el periodo consecuente desarrollada con el recurso técnico de desarrollo motivico del motivo 2 y transposición tonal por quinta y tercera.

**Figura 27. Codetta.**

Charango. 

Fuente: partitura de charango de Amanecer Sureño.

Primera variación (compás 21): con textura homofónica y una trama de melodía con acompañamiento, la guitarra emplea la progresión de tónica G (I), dominante D (V) y tónica Em (i), formando una cadencia rota, utilizando en la frase antecedente el recurso técnico de  $V_4^6$  (Figura 28). En la frase consecuente imita la progresión armónica de la anterior frase con arpeggios.

**Figura 28.  $V_4^6$  De paso en la guitarra.**

Zampoñas. 

Charango. 

Guitarra. 

Fuente: score Amanecer Sureño.

En el periodo consecuente de esta variación (compás 38), el violín y el violonchelo (en *pizz*), con una textura polifónica y utilizando el recurso técnico de contrapunto elabora un apoyo armónico para la pieza (Figura 29).

**Figura 29. Periodo consecutivo, contrapunto de violín y violonchelo.**

Charango.

Guitarra.

Violin.

Cello.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Transición (61-72): utilizando la Técnica de Ostinato rítmico y melódico, el charango propone (compás 57-60) una melodía diseñada a partir del motivo 2. En el desarrollo de la Transición, los instrumentos se incorporan para reforzar este ostinato y se elabora un *acelerando* cada vez que se repite la melodía propuesta por el charango con la palabra *piú veloce* (más rápido) hasta llegar a tempo de negra con puntillo=110.

**Figura 30. Transición.**

ampoñas.

Charango.

Guitarra.

Violin.

Cello.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Segunda variación (compás 73): en el compás 74 con carácter rítmico y danzante, la guitarra emplea la técnica de rasgueo para su acompañamiento y junto a la percusión y el bajo ejecutan el patrón rítmico de *Sonsureño* respectivamente. Cabe aclarar que en el acompañamiento armónico de la guitarra y también del charango se produce una polirritmia, en el cual la guitarra y el charango ejecutan el acompañamiento en 3/4 mientras que la melodía es interpretada a 6/8.

**Figura 31. Patrón rítmico de Sonsureño.**

The musical score for Figure 31 is arranged in six staves. The Charango staff (top) features a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The Guitarra staff (second) shows a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp, a dynamic marking of *p*, and a series of chords: G, Bm, Em, Em, G, Bm, Em. The Violin and Cello staves (third and fourth) are empty. The Bajo staff (fifth) shows a bass line in bass clef with a key signature of one sharp and a dynamic marking of *mf*. The Percusión staff (bottom) shows a rhythmic pattern in a common time signature with a dynamic marking of *mf*.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Como enlace entre la segunda variación, se ejecuta la Codetta.

**Figura 32. Codetta y transición a B.**

The musical score for Figure 32 features three staves. The Zamponías staff (top) shows a melody in treble clef with a key signature of one sharp, a dynamic marking of *mf*, and a section labeled "Codetta" circled in red. The Charango staff (middle) shows a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp, a dynamic marking of *mf*, and a series of chords: Bm, Em, Em, Em, Em B7, Em. The Guitarra staff (bottom) shows a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp, a dynamic marking of *mf*, and a series of chords: Bm, Em, Em, Em, Em B7, Em. The score ends with a key signature change to B major.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Sección B (111-205), b (111-134): con textura polifónica y trama de ostinato y melodía con acompañamiento en un compás 12/8, el violín y el charango en unísono proponen el motivo 4 con un ictus inicial de acéfalo y desinencia femenina con elisión motivica con el motivo 5 con la misma intención y sentido agógico (Figura 33). En la frase consecuyente aparece el motivo 6 con ictus inicial tético y desinencia femenina y desarrollo motivico. La progresión armónica de esta sección es de subdominante C (IV), Am (ii) y Tónica G (I).

**Figura 33. Motivo 4, 5 y 6.**

The image shows a musical score for three instruments: Charango, Guitarra, and Violin. The music is in 12/8 time and G major. The Charango part features three motifs: Motivo 4 (circled), Motivo 5 (circled), and Motivo 6 (circled). The Guitarra part provides accompaniment with pizzicato notes. The Violin part also features pizzicato notes. The score is divided into three measures, each containing one of the motifs.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Tercera variación (compás 115): se agrega la voz del violonchelo (en *pizz*) con recurso técnico de contrapunto y la melodía principal.

**Figura 34. Tercera variación.**

The image shows a musical score for Violin and Cello. The music is in 12/8 time and G major. The Violin part features a melody with pizzicato notes. The Cello part provides accompaniment with pizzicato notes. The score is divided into three measures, each containing the melody and accompaniment.

Fuente: partitura Amanecer Sureño.

En el siguiente periodo (compás 119) las zampoñas re exponen en unísono con el violonchelo su ostinato en la frase antecedente y en la frase consecuyente como apoyo armónico, aparecen notas pedales donde se superpone el ostinato rítmico de la quena.

**Figura 35. Ostinato de zampoña y quena.**

Quena.

Zampoñas.

Charango.

Ostinato

*f*

Notas pedales

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Para finalizar este segmento se elabora el clímax de la pieza (compás 133), relacionado con la Instrumentación y las dinámicas realiza en un compás de 6/8 la sucesión de los acordes de tónica G (I), dominante auxiliar B<sub>7</sub> (III<sub>7</sub>)/ (V<sub>7</sub>) y tónica Em (i)/ (iV), se elabora la elisión con b<sup>1</sup> (compás 134) que utiliza el material temático y progresiones armónicas de a modulando a modo eólico Bm<sub>7</sub>.

**Figura 36. Final de la tercera variación.**

Charango.

Guitarra.

Violin.

b<sup>1</sup>

Elisión

arco

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Cuarta variación (compás 151): emplea el material temático de a en región armónica de Bm utilizando las mismas progresiones, se agrega el violonchelo usando el recurso técnico de contrapunto (compás 151) (Figura 37), y las zampoñas como apoyo armónico agregando entre ellas el intervalo de sexta y tercera (compás 171) (Figura 38).

**Figura 37. Contrapunto del violonchelo.**



Violin.

Cello.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

**Figura 38. Apoyo armónico de las zampoñas.**



Quena.

Zampoñas.

Fuente: score de Amanecer Sureño.

Coda (188-205): la pieza finaliza empleando la Codetta de la Sección A en la región armónica de modo eólico de Bm, expuesta en todos los instrumentos empleando la cadencia simple autentica.

**8.1.3 Un café en una mañana fresca.** El *bambuco* es una danza perteneciente al eje cafetero colombiano, es por eso que se le dio este nombre a esta pieza conserva una estética impresionista, al imaginarse una taza de café en una mañana cualquiera en algún lugar dentro del paisaje elaborado por las plantaciones de café en la zona andina colombiana.

Generalidades de la pieza:

Ritmo: *Bambuco*.

Forma: Rondó ABABA (compás 1-190).

Sistema: tonal- modal.

Compás: 6/8.

Textura: homofónica- polifónica.

Trama: melodía con acompañamiento, Intro tónica (vi), sucesión armónica de subdominante (ii<sub>7</sub>), tónica (I<sub>Δ7</sub>), subdominante (IV<sub>Δ7</sub>) (ii<sub>7</sub>), dominante (V<sub>7</sub>) y tónica (I), subdominante (IV), subdominante (ii<sub>7</sub>), tónica (I<sub>Δ7</sub>) (Vi<sub>7</sub>), subdominante (ii<sub>7</sub>) dominante (V<sub>7</sub>), tónica (I), patrón rítmico de *Bambuco*.

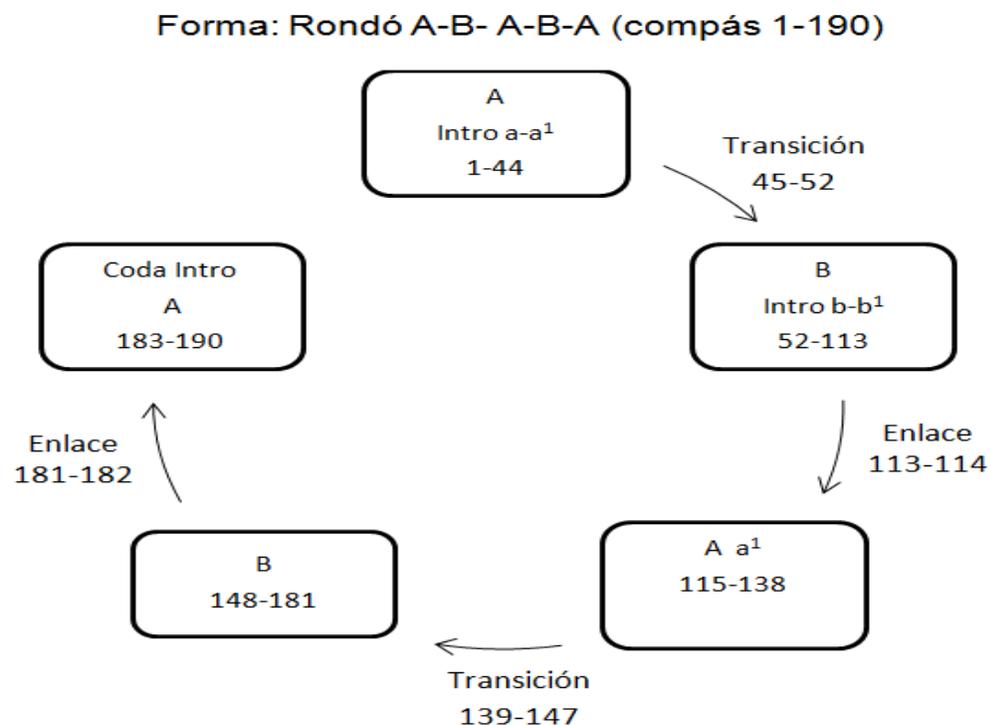
Recurso técnico: desarrollo temático, variación progresiva.

Tonalidad axial: tonalidad de Gm.

Modulación pasajera: Bm modo frigio.

Instrumentación: charango y guitarra.

**Figura 39. Estructura de la pieza: Un Café en una mañana fresca.**



Fuente: partitura de Un café en una mañana fresca.

Sección A (1-44), tema Rondó ó Estribillo: comprende un periodo antecedente compás 1-19, contiene 4 compases de introducción con la sucesión de acordes en fundamental G, aplicando el recurso técnico armónico de armonía cuartal. El diseño melódico de la Introducción (en Gm) es motivo-tema 1 (Figura 40), con

ictus inicial tético y desinencia femenina, con un pié métrico de largo-largo tomando como pulso de referencia la negra con puntillo=100. En el desarrollo del tema Rondó, la frase antecedente emplea el cambio del sentido agógico creando el motivo 2 (Figura 40), de ictus inicial acéfalo y desinencia femenina en el tema pregunta, en el tema respuesta cambia el sentido agógico formando el motivo 3 de ictus inicial tético y desinencia masculina (Figura 40). El tema Rondó se elabora con la sucesión de los acordes en la frase antecedente: subdominante Cm<sub>7</sub> (ii<sub>7</sub>), tónica Bb<sub>7</sub> (I<sub>Δ7</sub>) pivote/Bb dominante (V), subdominante Fm<sub>7</sub>(ii<sub>7</sub>), dominante Bb<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>) y Eb Tónica (I) pivote/Eb subdominante(IV), en la frase consecuyente: subdominante Cm<sub>7</sub>(ii<sub>7</sub>), tónica Bb<sub>Δ7</sub> (I<sub>Δ7</sub>), Gm<sub>7</sub> (Vi<sub>7</sub>), subdominante Cm<sub>7</sub>(ii<sub>7</sub>), dominante F<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>) y tónica Bb (I), formando una cadencia compuesta de primer aspecto. La textura de esta parte es homofónica y con trama de melodía con acompañamiento basado en el ritmo de *Bambuco*.

**Figura 40. Introducción y desarrollo del tema Rondó.**

Fuente: Score de Un café en una mañana fresca.

Sección A, a<sup>1</sup> (21-52): se reexpone la introducción y el tema Rondó con variación en la progresión armónica en la frase consecuyente del periodo antecedente, emplea recursos técnico armónico de 6<sub>ta</sub> aug francesa preparada con la sucesión de Eb<sub>Δ7</sub>, A<sup>o</sup><sub>7</sub> – 6<sub>ta</sub> <sup>aug-fra</sup>, como dominante auxiliar para resolver en tónica Gm<sub>7</sub> (Vi<sub>7</sub>).  
 Figura 41. Acorde 6<sub>ta</sub> <sup>aug-fra</sup>.

**Figura 41**

30  
Chrgo.  
6<sup>ta</sup> aug-fra  
f  
mf  
6<sup>ta</sup> aug-fra  
f  
Gtr.  
mf  
f

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

Codetta (compás 37): emplea material temático de a, se produce una cadencia compuesta de primer aspecto con la progresión de subdominante Cm<sub>6</sub> (iv), dominante F#<sup>o</sup><sub>7</sub> (vii<sup>o</sup>), tónica Gm<sub>7</sub> (i).

**Figura 42. Codetta.**

37  
Charango  
ff  
ff  
Guitarra  
ff

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

Transición a la sección B (compás 45): inicia con un compás de enlace (compás 44), utiliza el motivo 2 en la región armónica de Bb mayor, se desarrolla en la progresión de subdominante Cm<sub>7</sub> (ii), dominante F<sub>7</sub> (V), tónica Bb (I), subdominante Eb (IV), dominante A<sup>o</sup><sub>7</sub> (Vii<sup>o</sup>) para modular en G mayor (como paralelo del relativo), melódicamente resuelve en el compás 52 y armónicamente en el compás 53, emplea el recurso técnico de imitación entre el charango y guitarra en el compás 50 para dar una percepción de imbricar la melodía.

**Figura 43. Transición a la sección B.**

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The Charango part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It begins with a melodic line. A section of this melody is circled and labeled 'Imitación', indicating it imitates the guitar's accompaniment. The guitar part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic ostinato pattern. The score is divided into sections: 'Enlace' (bridge), 'Transición' (transition), and 'B'. The transition section leads into section B, which is marked with a 'B' above the staff.

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

Sección B (52-113), b (52-79): emplea 8 compases de Introducción utilizando como trama el recurso técnico de ostinato en la guitarra tomando como fundamental la nota E, el charango en su instrumentación elabora una melodía en armónicos.

**Figura 44. Introducción de la sección B.**

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The Charango part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It begins with a melodic line. The guitar part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic ostinato pattern. The section is labeled 'Ostinato' and is circled. The score is divided into sections: 'Charango' and 'Guitarra'. The guitar part ends with a dynamic marking 'f'.

Fuente: partitura de Un café en una mañana fresca.

En una región armónica de modo frigio Bm (ante 62), en la frase antecedente y consecuente del periodo antecedente, la guitarra ejecuta una melodía (Figura 45) con ictus inicial anacrúsico y desinencia femenina elaborada por los motivos 4 y 5 en tema pregunta, y desarrollo temático en el tema respuesta por permutación con la progresión de tónica Bm<sub>7</sub> (iii) y subdominante Am<sub>7</sub> (ii), formando una semicadencia plagal.

**Figura 45. Melodía de la guitarra.**

The musical score for Figure 45 shows two staves: Charango (top) and Guitarra (bottom). The Charango part consists of a rhythmic accompaniment with chords Bm7 and Am7 alternating. The Guitarra part features a melodic line with a 'rasgueo Bambuco' marking and a 'Cad. Plagal' marking. The score includes dynamics such as *mp* and *ff*, and a measure number '61'.

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

En el periodo consecutivo (ante 70) se ejecuta la variación timbrica e instrumental de la melodía del anterior periodo con el charango. La posición de los acordes en la guitarra es de  $D_6$  y  $C_6$ , pero con la acción de la melodía conservan el color de  $Bm_7$  y  $Am_7$ . En la cadencia de este periodo se forma una cadencia simple autentica con la progresión de  $D_5^6$  y tónica G.

**Figura 46. Periodo consecutivo de B.**

The musical score for Figure 46 shows two staves: Charango (top) and Guitarra (bottom). The Charango part consists of a rhythmic accompaniment. The Guitarra part features a melodic line with a 'rasgueo Bambuco' marking and a 'Cad. Plagal' marking. The score includes dynamics such as *mf* and a measure number '70'.

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

Sección B, b<sup>1</sup> (80-113): comienza con un enlace en el compás 79, utiliza la región armónica de modo frigio Em, en la frase antecedente inicia con el compás 80 con la progresión de sustitución de tónica G(V), subdominante F(IV), tónica Em(iii) en el tema pregunta, continua con una elisión (compás 83), subdominante (ii) y sustitución de tónica G (V) en el tema respuesta, formando una cadencia simple plagal en 5 compases en apariencia asimétrica pero por la elisión se convierte en una frase simétrica. El motivo 6 y 7 forma el tema pregunta con un ictus inicial acéfalo y desinencia masculina con elisión temática para elaborar el tema respuesta con el motivo 8, en la frase consecuyente con elisión en la frase antecedente conserva el sentido agógico, elaborando una idea melódica más fluida.

**Figura 47. Sección B, b1.**

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

En el periodo consecuente, la frase antecedente se desarrolla con la progresión de subdominante Dm (ii) y dominante G (V) y tónica C (I), en la frase consecuente con alteración tonal de C a Cm, tónica Bm (iii) y Am (ii) como subdominante de G.

**Figura 48. Periodo consecuente de la sección B, b1.**

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

Transición hacia A (ante 105): en la anacrusa del compás 105 utiliza el periodo consecuente de sección B, b con variación en cadencia simple autentica con la progresión de  $D_5^6$  y tónica Gm.

Retorno a tema Rondó (compás 115): utiliza la Introducción más a<sup>1</sup> literal (compás 119) de la sección A, más la transición.

Reexposición de B (compás 148): utiliza el material temático literal de sección b<sup>1</sup>.  
 Coda (compás 183): utiliza material de la Introducción de la sección A más el empleo del recurso técnico de armónicos de la Introducción de B en el charango, predominando en su percepción el tema de A. Se hace uso del motivo 1 y de la

sucesión de acordes con fundamental G, con recurso técnico armónico de armonía cuartal, finalizando con la nota A como novena de G.

**Figura 49. Coda.**

Charango

Guitarra

Fuente: score de Un café en una mañana fresca.

**8.1.4 Camino a Azuay.** Azuay es una provincia localizada al sur del Ecuador en la Cordillera de los Andes, dentro de la Región Interandina o Sierra en su parte austral, a 2500 msnm. Al norte limita con la provincia de Cañar, al sur con las provincias de El Oro y Loja, al este con las provincias de Morona Santiago y Zamora Chinchipe, y al oeste con la provincia de Guayas. En esta región se baila el *Capishca* o *Aire típico*, un ritmo o danza muy alegre y rápida, en la cual los bailarines efectúan saltos y vueltas con gran destreza.

Generalidades de la pieza:

Ritmo: *Capishca*.

Forma Binaria Simple A-B (Compás 1-205)

Sistema: modal

Compás: 3/4

Textura: homofónica-polifónica

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de subdominante (II) (iv) - tónica (i) - (VI), patrón rítmico de *capishca*, armonía cuartal.

Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, desarrollo motivico y temático e imitación.

Tonalidad axial: modo frigio Bm.

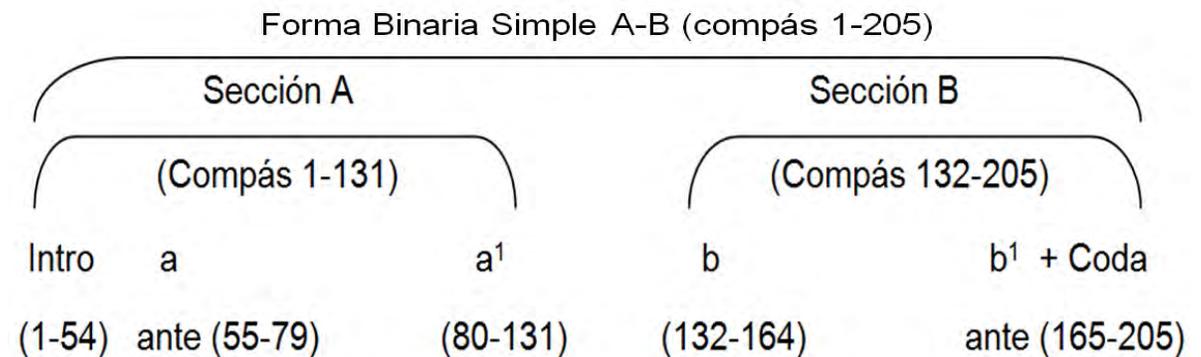
Modulación pasajera: modo jónico de Dmaj7.

Modulación fija: modo eólico de F#m7.

Carácter: estilo romántico.

Instrumentación: quenacho, zampoñas cromáticas, rondador, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo y bombo andino y platillos (ride).

**Figura 50. Estructura de la pieza: Camino a Azuay.**



Fuente: score de Camino a Azuay.

Sección A (1-131), Intro (1-54): para el desarrollo de la introducción las características de los instrumentos se basan en su versatilidad rítmica enfocadas en la técnica de composición ostinato rítmico-armónico que predomina en la guitarra (Figura 51), el bajo de esta realiza la progresión armónica de tónica Bm (i), G (VI) y subdominante C<sub>6</sub>-C (II), dicha progresión a su vez se transforma en el itinerario tonal de la introducción, como recurso técnico se usa la técnica de armonía cuartal añadiendo el intervalo de 4 justa entre las notas si y mi, rítmicamente se percibe el fenómeno de sincopa.

**Figura 51. Ostinato de la guitarra.**



Fuente: partitura de la guitarra de Camino Azuay.

El violín utilizando la técnica de *pizz* en el compás 4, yuxtapone su melodía con la misma técnica de composición (Figura 52), creando un contrapunto entre el charango y violín (Figura 53).

**Figura 52. Melodía del violín.**



Fuente: partitura del violín de Camino Azuay.

**Figura 53. Contrapunto entre el charango y el violín.**

The image shows three staves of music: Charango, Guitarra, and Violin. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Charango staff starts with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure has a quarter rest, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure has a quarter rest, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fifth measure has a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The sixth measure has a quarter rest, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The seventh measure has a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The eighth measure has a quarter rest, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The ninth measure has a quarter rest, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The tenth measure has a quarter rest, a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The eleventh measure has a quarter rest, a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twelfth measure has a quarter rest, a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The thirteenth measure has a quarter rest, a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The fourteenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The fifteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The sixteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The seventeenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The eighteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The nineteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twentieth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The Guitarra staff starts with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure has a quarter rest, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure has a quarter rest, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fifth measure has a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The sixth measure has a quarter rest, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The seventh measure has a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The eighth measure has a quarter rest, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The ninth measure has a quarter rest, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The tenth measure has a quarter rest, a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The eleventh measure has a quarter rest, a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twelfth measure has a quarter rest, a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The thirteenth measure has a quarter rest, a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The fourteenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The fifteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The sixteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The seventeenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The eighteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The nineteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twentieth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The Violin staff starts with a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure has a quarter rest, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure has a quarter rest, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fifth measure has a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The sixth measure has a quarter rest, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The seventh measure has a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The eighth measure has a quarter rest, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The ninth measure has a quarter rest, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The tenth measure has a quarter rest, a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The eleventh measure has a quarter rest, a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The twelfth measure has a quarter rest, a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The thirteenth measure has a quarter rest, a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The fourteenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The fifteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The sixteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The seventeenth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The eighteenth measure has a quarter rest, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The nineteenth measure has a quarter rest, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The twentieth measure has a quarter rest, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The 'pizz.' marking is placed above the first measure.

Fuente: score de Camino a Azuay.

La unidad temática que presenta el charango trabaja el ostinato rítmico y melódico basado en el patrón rítmico del *Capishca* dando como resultado el trabajo de la textura polifónica; su estructura motivica (motivo 1) comprende al inicio de la frase antecedente un ictus inicial acéfalo y desinencia femenina, en el desarrollo motivico como tema principal (motivo 2) característico de la pieza, su técnica y recurso de composición en el ictus inicial cambia a anacrúsico con desinencia masculina esta crea una elisión motivica (motivo 2-3), donde su estructura es de ictus inicial tético con desinencia masculina, (Figura 54).

En el compás 13 con anacrusa, entre los instrumentos charango y violín existe una elisión temática, las zampoñas presenta un nuevo tema con las mismas características en técnica de composición de ostinato, emplea la agógica y la dinámica en uso de la versatilidad, además como nota agregada melódicamente sobrepone un intervalo de 2M y armónicamente el intervalo de 4 Justa entre la guitarra y el violín, imitación en la parte del bajo. (Figura 55).

Para la transición entre las partes de la Introducción y la sección a (compás 49), se retoma como recurso técnico ostinato el tema del charango desarrollado en el motivo 2, imitando el patrón rítmico elaborado en el diseño melódico de la pieza en el rondador y el quenacho en octava. (Figura 56).

Sección A (1-131), a (ante 55-79): en esta sección se utiliza la técnica de composición melodía con acompañamiento con una textura homofónica, progresión armónica basada en el itinerario de sustitución de tónica G (VI), subdominante Em (iv), subdominante C (II) y Tónica Bm (i). Comprende periodo antecedente y periodo consecuente, anacrusa 55, primer tiempo compás 70. Simétrico de 16 compases más 3 compases de enlace para la repetición. (Figura 57).

**Figura 54. Motivo 1, 2 y 3 del charango.**



Fuente: partitura Camino a Azuay.

**Figura 55. Elisión temática entre el charango y el violín.**

Fuente: score de Camino a Azuay.

**Figura 56. Transición hacia a.**

The musical score for Figure 56 is arranged in four staves. The top staff is for Quenacho, the second for Zamponas, the third for Charango, and the bottom for Guitarra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score begins at measure 49. The Quenacho part starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 54. The Zamponas part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 49. The Charango part has a melodic line starting at measure 49, with a large oval encompassing measures 49 through 53. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and a rhythmic pattern of eighth notes, starting at measure 49. A section labeled 'Transición' is indicated between measures 49 and 53. At measure 54, the music transitions to a section labeled 'Quenacho a', marked with a forte (*ff*) dynamic. The Zamponas part includes a 'Rondador' section starting at measure 54. The Charango and Guitarra parts show chord changes to G and Em at measure 54.

Fuente: score de Camino a Azuay.

**Figura 57. Sección A, a.**

The musical score for Figure 57 is arranged in eight staves. The top two staves are for Quenacho and Zamponas. The third staff is for Charango, the fourth for Guitarra, the fifth for Violin, the sixth for Cello, the seventh for Bajo, and the eighth for Percusión. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score begins at measure 54. The Quenacho part starts with a melodic line marked with a forte (*ff*) dynamic. The Zamponas part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte (*ff*) dynamic. The Charango part has a melodic line starting at measure 54, with a large oval encompassing measures 54 through 68. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords and a rhythmic pattern of eighth notes, starting at measure 54. The Violin part has a melodic line starting at measure 54. The Cello part has a melodic line starting at measure 54. The Bajo part has a melodic line starting at measure 54. The Percusión part has a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 54. The score includes a variety of chord changes and dynamic markings throughout.

Fuente: score de Camino a Azuay.

Frase antecedente (ante 55): comprende la anacrusa 55-58 formando una cadencia simple plagal, con ictus inicial de anacrusa y desinencia masculina, pie métrico largo-largo tomando como pulso de referencia blanca con puntillo, tema pregunta-tema respuesta se compone por el motivo 2 utilizando el diseño melódico desarrollado en la función tonal, el manejo de la apoyatura melódica en el primer tiempo del compás 57 en función de subdominante de “C” se toma como Elisión del motivo 2-3 en el tema respuesta de esta frase. La melodía está desarrollada entre el quenacho y el rondador a una distancia de 8<sup>va</sup> (Figura 58). La frase consecuente es similar a la frase antecedente

Sección A (1-131), a<sup>1</sup> (80-131): utiliza la técnica de composición melodía con acompañamiento y variación progresista con recursos técnicos de contrapunto entre el violín y la melodía principal, progresión armónica basada en el itinerario de sustitución de tónica G (VI), subdominante Em (iv), subdominante C (II) y tónica Bm (i). Comprende el periodo antecedente (80-103), simétrico de 16 compases más 8 compases de extensión del periodo, enlace de 4 compases para el periodo consecuente (107-131) (Figura 59).

**Figura 58. Frase antecedente de la sección A, a.**

The musical score for 'Frase antecedente' is presented in four staves. The top staff is for Quenacho, starting at measure 54 with a forte (*ff*) dynamic. It features a melodic line with labels for 'Quenacho', 'Motivo 2', and 'Elisión'. The second staff is for Zamponas, also starting at measure 54 with a forte (*ff*) dynamic, and includes labels for 'Zamponas', 'Rondador', and 'Motivo 3'. The third staff is for Charango, showing a harmonic accompaniment with chords G, Em, C, and Bm. The bottom staff is for Guitarra, also showing a harmonic accompaniment with chords G, Em, C, and Bm, and a 'Cad. Plagal' label. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: score de Camino a Azuay.

**Figura 59. Frase antecedente y consecuente de la sección A, a1.**

The musical score for Figure 59 is arranged in three systems. The top system is for 'Quenacho' (treble clef, 8va) and the middle system is for 'Zampoñas' (treble clef, 8va). The bottom system is a bass line with chords: Bm, G, G, G, G, G, G, G. Brackets above the Quenacho staff label the first four measures as 'Frase antecedente' and the next four measures as 'Frase consecuente'. A bracket labeled 'Motivo 3' spans the first four measures of the Quenacho staff.

Fuente: score de Camino a Azuay.

La frase antecedente es similar a la consecuente no forma cadencia, se mantiene en función de G VI como sustitución de tónica (Figura 60), propone un tema nuevo basado en el diseño melódico de la función tonal del motivo 3, rítmicamente cambia de ictus inicial tético con desinencia femenina. Reexpone con variación melódica la sección a<sup>1</sup> elaborando un contrapunto formado por el violín y la melodía anteriormente expuesta, con el acompañamiento del violonchelo (Figura 60).

**Figura 60. Reexposición de A, a1, con variación.**

The musical score for Figure 60 is arranged in six systems. The top system is for 'Quenacho' (treble clef, 8va) and the second system is for 'Zampoñas' (treble clef, 8va). The third system is for 'Charango' (treble clef) and the fourth system is for 'Guitarra' (treble clef), both with chords Bm and G. The fifth system is for 'Violín' (treble clef) with 'Melodía del violín' and 'arco' markings, and the sixth system is for 'Cello' (bass clef) with 'arco' markings. A bracket labeled 'Melodía principal' spans the first four measures of the Quenacho staff.

Fuente: score de Camino a Azuay.

Sección B (132-205), b (132-164): la técnica de composición empleada en esta sección es melodía con acompañamiento, propone una unidad temática nueva en las zampoñas en el periodo antecedente 132-164, que sirve para el desarrollo de la frase y a su vez se ubica el Clímax en el compás 140 de la pieza (Figura 61), que se logra por medio de la armonía-ritmo-melodía e intensidad, se destaca el recurso técnico de hemiola horizontal (3:2) entre el violín y el acompañamiento y hemiola vertical (2:3) en la guitarra, el uso de dominante A7 (V7) como cadencia suspensiva en final de la frase que a su vez se convierte en modulación a tónica D<sub>Δ</sub>7 (I) en la siguiente frase para crear un pasaje de transición hacia la modulación a F#m (b<sup>1</sup>) como modo eólico. Utilización de progresiones tonales de (I), Bm<sub>7</sub> (vi), F#m<sub>7</sub> (iii), Bm<sub>7</sub> (vi), F#m (iii), Em<sub>7</sub> (ii), A<sub>7</sub> (V7), D<sub>Δ</sub>7 (I).

Sección B (132-205), b<sup>1</sup> más Coda (ante165-205): contiene una coda en los compases 181-205, el compás 181 es un enlace para retomar el tema propuesto en la sección de A, con elementos fijos en diseño melódico e itinerario armónico, con alteraciones en color e instrumentación al utilizar la guitarra para el uso de melodía y armonía apoyado por el violonchelo, el charango como elemento de ornamentación (Figura 62). Se crea un contrapunto entre la melodía principal (ejecutada por la guitarra) por parte del violín y el quenacho (Figura 63) con textura polifónica. En el desarrollo de las frases se utilizan las mismas cadencias del tema propuesto en A, simple plagal, uso de las funciones D (VI), Bm (iv), G (II) F#m (i). En el final aparece el acorde F#m<sub>9</sub> (Figura 64) y el uso de la dinámica de piano fuerte elaborada con un regulador de intensidad.

**Figura 61. Sección B, b.**

The image shows a musical score for five instruments: Quenacho, Zampoñas, Charango, Guitarra, and Violín. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Quenacho part is mostly silent, with a few notes at the end. The Zampoñas part has a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The Charango part has a rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking. The Guitarra part has a rhythmic accompaniment with a 'mf' dynamic marking. The Violín part has a melodic line with a 'f' dynamic marking. The score includes annotations such as 'Clímax' and 'Hemiola'. A large circle highlights the 'Hemiola' section, which occurs between measures 132 and 164. The score also includes a 'Clímax' annotation above the Zampoñas part.

Fuente: score de Camino a Azuay.

Figura 62. Melodía de la guitarra.

Musical score for Figure 62, titled "Melodía de la guitarra." The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features three staves: Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Zampoñas part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note G4. The Charango part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Guitarra part has a complex accompaniment with various fret numbers (0, 1, 2, 4) and dynamics markings (*mf*, *mp*). A large bracket labeled "Melodía de la guitarra" spans the Charango and Guitarra parts.

Fuente: partitura Camino a Azuay.

Figura 63. Contrapunto del violín y el quenacho.

Musical score for Figure 63, titled "Contrapunto del violín y el quenacho." The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: Quenacho, Zampoñas, Charango, Guitarra, and Violin. The Quenacho part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note G4. The Zampoñas part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Charango part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Guitarra part has a complex accompaniment with various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 6) and dynamics markings (*mf*). The Violin part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note G4. A large bracket labeled "Contrapunto" spans the Quenacho and Violin parts.

Fuente: partitura Camino a Azuay.

**Figura 64. Final de la pieza.**

The musical score for the final of the piece is presented in seven staves. The instruments are Quenacho, Zampoñas, Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The final measures are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Percusión part is indicated by 'x' marks on a staff, representing rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line.

Fuente: score de Camino a Azuay.

**8.1.5 Lago Cuicocha.** Cuicocha es un lago localizado a 120 Km., al norte de Quito, a de 3.068 msnm, en el pie del volcán Cotacachi en la Cordillera Occidental de los Andes ecuatorianos. Dentro del lago hay dos islas escarpadas cubiertas de bosque separadas por un canal llamado "*Canal de los Ensueños*", la más pequeña denominada *Yerovi*, y la más grande *Teodoro Wolf*, en honor al sabio alemán y descubridor. Durante el segundo día del Inti Raymi (Fiesta del Sol), los chamanes usan el Cuicocha para baños rituales y de purificación. La pieza conserva una estética impresionista recreando el paisaje transformado por este hermoso lago, utilizando el *sanjuanito*, como referente para su elaboración, ya que es una danza que pertenece al área geográfica donde se ubica el Cuicocha.

Generalidades de la pieza:

Ritmo: *Sanjuanito*.

Forma: Binaria Simple A-B Reexpositiva compás (1-200).

Sistema: tonal- modal

Compás: 2/4.

Textura: polifónica, homofónica

Trama: melodía con acompañamiento. Sección A, a: con progresión armónica de tónica (i) (III) subdominante (VI) (iv). Sección B: con progresión armónica de modo (vi) (I), subdominante (ii) permuta con (IV), patrón rítmico de *Sanjuanito*.

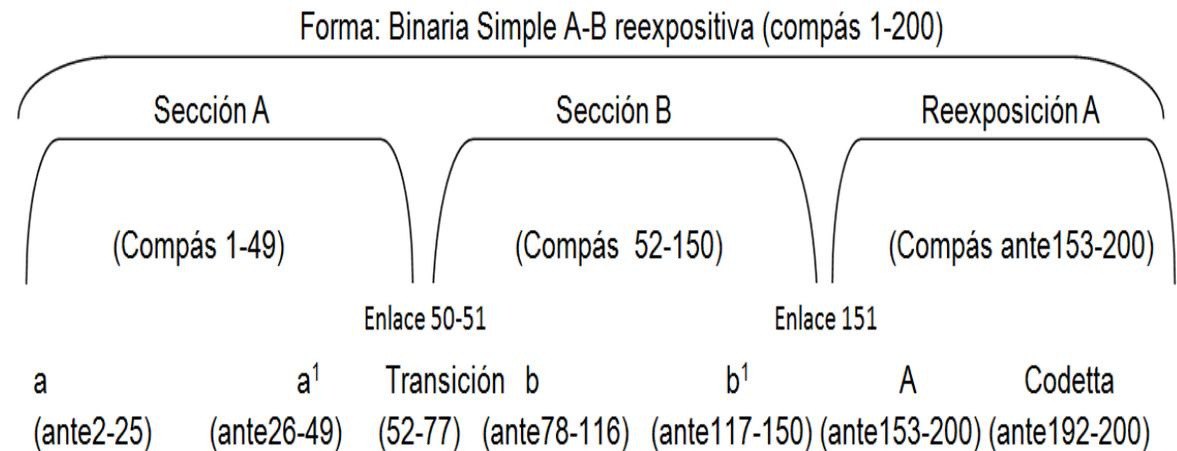
Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, desarrollo motivico y temático.

Tonalidad axial: Am.

Modulación pasajera: modo eólico Dm, modo frigio de Dm.

Instrumentación: quena, zampoñas cromáticas, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo, bombo andino y platillo (ride).

**Figura 65. Estructura de la pieza: Lago Cuicocha.**



Fuente: score de Lago Cuicocha.

Sección A (1-49), a (ante 2-25): se presenta el periodo antecedente donde las zampoñas y el charango el muestran el tema característico de la pieza en esta sección, comprende el motivo 1 y motivo 2 (Figura 66), con ictus inicial anacrúsico, desinencia masculina y pié métrico corto-corto en pulso de referencia de negra = 100.

**Figura 66. Motivo 1 y 2.**

The musical score for Figure 66 consists of three staves: Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Zampoñas staff is in 2/4 time and features two circled motifs, 'Motivo 1' and 'Motivo 2', both marked with a forte (*f*) dynamic. The Charango staff also has a forte (*f*) dynamic. The Guitarra staff has a bass line with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings 2 and 3.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

En la frase antecedente y frase consecuente (Figura 67) la melodía se desarrolla con progresión armónica de tónica Am (i), utiliza la sucesión del bajo en la guitarra con las notas de A-C-D conservando la función tonal ejecutada como contra melodía y acompañamiento de la melodía principal.

**Figura 67. Frase antecedente y frase consecuente.**

The musical score for Figure 67 consists of three staves: Zampoñas, Charango, and Guitarra. The Zampoñas staff has dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Charango staff has dynamics *f* and *mf*. The Guitarra staff has dynamics *f* and *mf* and includes fingerings 2 and 3.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

Periodo consecuente (ante 10): inicia en la anacrusa del compás 10 conservando el pie métrico, en una progresión armónica de tónica C (III) y tónica Am (i). Se desarrolla la melodía con el recurso técnico de permutación en las notas. Se reexpone el periodo antecedente de esta sección A.

En el compás 18 el violonchelo elabora una melodía utilizando el recurso de contrapunto con la melodía principal del periodo antecedente (Figura 68).

**Figura 68. Contrapunto del violonchelo.**

Fuente: score de Lago Cuicocha.

Sección A (1-49), a<sup>1</sup> (ante26-49): comprende un periodo antecedente el cual se desarrolla utilizando la progresión de subdominante F (VI) y Dm (iv), emplea el motivo 3 (Figura 69) con ictus inicial anacrúsico y desinencia masculina, la melodía se elabora con el recurso técnico de desarrollo motivico. Luego se reexpone el periodo consecuente y antecedente de a respectivamente.

**Figura 69. Motivo 3.**

Fuente: score de Lago Cuicocha.

En la instrumentación con la técnica de *pizz*, el violín elabora una melodía con el recurso de contrapunto que sirve como apoyo armónico con la guitarra (Figura 70), melódicamente las zampoñas y el charango resuelven en el primer pulso del compás 33 y armónicamente se resuelve en el segundo pulso de este mismo compás.

**Figura 70. Melodía del violín.**



Fuente: score de Lago Cuicocha.

Sección B (52-150), Transición (52-77): en los compases 50-51 se elabora un enlace para presentar el tema de la sección B, b en la guitarra con una técnica ostinato que se mantiene durante esta sección. En el periodo antecedente, la melodía que elabora las zampoñas (compás 52) presenta el motivo 4 y 5 (Figura 71) con ictus inicial tético y desinencia masculina. Se desarrolla la progresión armónica en modo eólico de Dm tónica (vi), F (I) y subdominante Gm (ii), con permutación de función de subdominante Bb M (IV), formando semicadencia plagal en las frases antecedente y consecuente .

**Figura 71. Motivo 4 y 5.**



Fuente: score de Lago Cuicocha.

En el periodo consecuente (compás 68) la intención de la frase antecedente y consecuente cambia a ictus inicial anacrúsico y desinencia masculina en el motivo 6 (Figura 72), con un pie métrico de corto-largo, la progresión armónica utilizada es de dominante C (VII) y tónica Dm (i) formando una cadencia simple. En la estructura del periodo la frase antecedente se elabora en 4 compases, y la frase consecuente en 6 compases conservando la simetría aplicando la ampliación de la frase consecuente.

**Figura 72. Motivo 6.**

The image shows a musical score for four instruments: Quena, Zampoñas, Charango, and Guitarra. The score is in 7/8 time and starts at measure 67. The Quena and Zampoñas parts play a melodic motif labeled 'Motivo 6', which is circled in red. The Charango part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The Guitarra part plays a similar rhythmic accompaniment. The score includes a 'Cad. Simple' marking under the guitar part.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

En la instrumentación el violín y violonchelo elaboran un colchón armónico en *pizz* con una versatilidad rítmica que se mantiene durante esta sección (Figura 73).

**Figura 73. Colchón armónico del violín y el violonchelo.**

The image shows a musical score for Violin and Cello. The score is in 7/8 time and starts at measure 67. The Violin part plays a harmonic accompaniment of eighth notes, and the Cello part plays a similar harmonic accompaniment. The score includes a 'pizz' marking under the violin part.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

Sección B, b (ante78-116): el periodo antecedente inicia con el motivo 6 elaborado en la anacrusa del compás 78 y el motivo 7 con anacrusa del compás 79 y primer y segundo pulso del mismo (Figura 74), y pié métrico de corto-largo, la guitarra elabora el itinerario con el acompañamiento de esta melodía, utilizando la progresión armónica en modo frigio Dm con la funciones tonales de tónica Bb (I), dominante F (V), tónica Gm (vi) y tónica Dm (iii) en la frase antecedente, formando una cadencia rota. En la frase consecuente tónica Bb (I), dominante F (V), Tónica Gm (Vi) y Eb (IV) subdominante, formando una cadencia suspensiva.

**Figura 74. Motivo 7.**

The image shows a musical score for two instruments: Zamponias and Charango. The top staff is for Zamponias, and the bottom staff is for Charango. The score is divided into two sections: 'Motivo 6' and 'Motivo 7'. The 'Motivo 6' section starts with a dynamic marking of *fff* and a triplet of eighth notes. The 'Motivo 7' section follows. The Charango staff includes chord progressions: Bb, F, Gm, Dm, Bb, F, Gm, Eb, Dm. The score concludes with two cadences: 'Cad. Rota' and 'Cad. Suspensiva'.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

En la instrumentación de esta sección, el violín elabora contrapunto con la melodía empleada en las zampoñas (Figura 75), el bajo desarrolla con un ostinato rítmico de acuerdo a las funciones tonales.

El periodo consecuente (anacrusa del compás 86) trabaja el mismo motivo 6 y 7 del periodo antecedente con la progresión armónica de tónica Dm (iii) y Gm (vi), la frase antecedente y en la frase consecuente trabaja subdominante Eb (IV), tónica Dm (iii), Gm (vi), Dm (iii), subdominante Eb (IV) y tónica Dm (iii), formando una cadencia simple plagal.

**Figura 75. Contrapunto del violín.**

The image shows a musical score for four instruments: Zamponias, Charango, Guitarra, and Violin. The top staff is for Zamponias, the second for Charango, the third for Guitarra, and the bottom for Violin. The score is divided into two sections: 'Melodía principal' and 'Contrapunto'. The 'Melodía principal' section starts with a dynamic marking of *fff* and a triplet of eighth notes. The 'Contrapunto' section follows. The Charango and Guitarra staves include chord progressions: Bb, F, Gm, Dm, Bb. The Violin staff includes a dynamic marking of *ff* and the instruction 'arco'.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

Primera variación (ante 97-116): trabaja la melodía propuesta en la sección B, b con la técnica de variación progresiva en la instrumentación empleando la quena como melodía principal, el recurso técnico de desarrollo temático que utiliza en el transcurso de esta variación es visible con la permutación de las notas de acuerdo a la progresión armónica de tónica Bb (I), dominante F (V), tónica Gm (vi) y tónica

Dm (iii) en la frase antecedente y en la frase consecuente tónica Bb (I), dominante F (V), tónica Gm (vi) y Eb (IV) subdominante.

Las zampoñas, el violín y el violonchelo elaboran un acompañamiento con el recurso técnico de contrapunto como apoyo armónico a las funciones tonales. Al finalizar este segmento, melódicamente la cadencia finaliza en el compás 114 pero armónicamente la guitarra y el charango finalizan en función de Tónica Dm (iii) trabajando el melodrama del ritmo de *Sanjuanito* (Figura 76) entre el compás 113 y 116 como puente para el siguiente segmento.

**Figura 76. Melotipo del Sanjuanito.**

The musical score for Figure 76 consists of four staves. The top staff is for Zampoñas, showing a melodic line. The second staff is for Charango, with a rhythmic accompaniment and chord markings Gm and Eb. The third staff is for Guitarra, also with a rhythmic accompaniment and chord markings Gm and Eb. The bottom staff is for Violin, with a melodic line. A bracket labeled 'Melotipo del Sanjuanito' spans across the Charango and Violin staves. The score includes a dynamic marking 'ff' at the end.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

Sección B, b<sup>1</sup> (ante117-150): el periodo antecedente inicia con anacrusa compás 117 con la misma intención y sentido agógico del anterior segmento, trabaja la región armónica de Eb como subdominante de Bb en la frase antecedente, utilizando la progresión armónica de subdominante Eb (IV) y tónica Bb (I). En la frase consecuente la progresión de tónica Bb (I), Dm (iii), Bb (I), Gm (i).

**Figura 77. Frase antecedente y consecuente del periodo antecedente de b1.**

The musical score for Figure 77 shows a single staff for Quena. It is divided into two sections: 'Frase antecedente' and 'Frase consecuente'. The score includes a dynamic marking 'w' at the end of the second phrase.

Fuente: score de Lago Cuicocha.

En el compás 151 se elabora un enlace usando el melodipo anteriormente expuesto, el cual sirve para la reexposición de A (ante153-200), la reexposición de A es prácticamente literal, con algunas variantes y posee una Codetta (Figura 78) que elabora melódicamente el violín creando un contrapunto con la melodía principal, terminado la pieza en tonalidad axial Am.

**Figura 78. Codetta.**

Fuente: score de Lago Cuicocha.

**8.1.6 Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.** La *Zamba* es una danza del noroeste argentino y también de la zona de Tarija (Bolivia), se caracteriza por su carácter romántico, su denominación como "*zamba*" se refiere al término colonial que se aplicaba a las mestizas descendientes de indio y negra (o viceversa). Esta danza está diseñada para seducir a las zambas, y de allí su nombre.

La pieza conserva una estética impresionista y recrea la nostalgia que puede expresar una tarde cualquiera en un alma desolada.

Generalidades de la Pieza:

Forma: Binaria Compuesta (ABA) (Compás 1-89)

Ritmo: *Zamba*.

Sistema: tonal, modal.

Compás: 6/8-3/4.

Textura: homofónica.

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de tónica (i), dominante (V) y tónica (i), subdominante (VI-iv), tónica (i), dominante (V) y tónica (i), patrón rítmico de *Zamba*.

Recurso técnico: desarrollo temático.

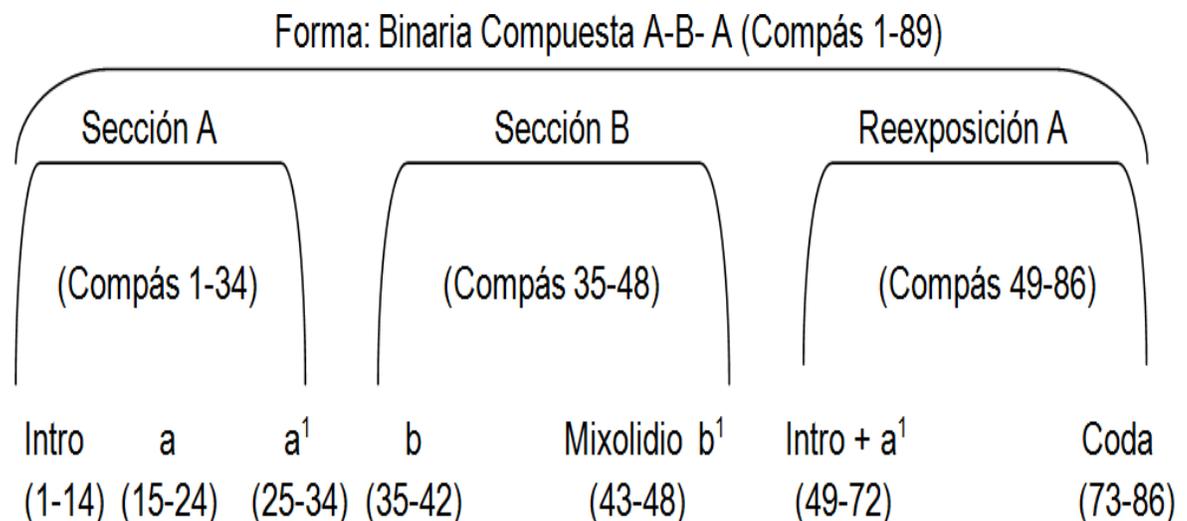
Carácter: Romántico.

Tonalidad axial: tonalidad de Dm.

Modulación pasajera: Dm modo frigio

Instrumentación: guitarra, violín, bombo andino y cajón peruano.

**Figura 79. Estructura de la pieza: Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.**



Fuente: score de Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.

Sección A (1-34), Introducción (1-14): con textura homofónica y trama de melodía con acompañamiento, se elabora el diseño melódico a través del patrón rítmico de la *Zamba* que ejecuta la guitarra, se desarrolla con una frase antecedente, frase consecuente, reexposición de frase consecuente con variación en la melodía y Codetta que sirve como enlace para el segmento de sección A, a (Figura 80).

En el acompañamiento de la melodía realizado por el bajo en la guitarra posee un ictus inicial tético y desinencia masculina. La frase antecedente posee un ictus

inicial acéfalo y desinencia femenina con el motivo 1 en el compás 1 y motivo 2 en el compás 2, formando el tema pregunta y respuesta (Figura 80).

La frase consecuente posee un ictus inicial tético y desinencia femenina elaborada con el motivo 3 en el compás 5 y luego con el motivo 4, el cual posee una elisión al motivo 5 (Figura 80).

**Figura 80. Motivos 1, 2, 3, 4 y 5.**

The image shows a musical score for guitar in 6/8 time. It consists of three staves. The first staff contains Motivo 1 (measures 1-2) and Motivo 2 (measure 2). The second staff contains Motivo 3 (measures 5-6), Motivo 4 (measures 6-7), and Motivo 5 (measures 7-8). The third staff contains a section labeled 'Codetta' starting at measure 10. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. Motifs 1, 2, 3, 4, and 5 are circled in the original image.

Fuente: partitura de la guitarra de Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.

Sección A (1-34), a (15-24): la melodía es ejecutada por el violín se desarrolla con periodo antecedente en 10 compases, donde el tema pregunta comprende del compás 15-16 se diseña por el motivo 6 y motivo 7, se elabora el desarrollo temático por transposición en el compás 17-18 y desarrollo motivico por disminución en la anacrusa del compás 19 y primer pulso del compás 19 con un pié métrico de corto-largo tomando como pulso de referencia la corchea, con un ictus inicial acéfalo y desinencia masculina en el motivo 6, e ictus inicial anacrúsico y desinencia masculina en el motivo 7. El tema respuesta comienza en la anacrusa del compás 19 con elisión temática motivo 8 con sentido agógico e ictus inicial anacrúsico y desinencia masculina, con pié métrico de corto-largo tomando como pulso de referencia la corchea. El motivo 9 comienza en la anacrusa del compás 20 y primer y segundo pulso de este. Se elabora un desarrollo motivico en la anacrusa del compás 21 y compás 22, en primer y segundo pulso de este último (Figura 81).

El itinerario armónico se desarrolla en las progresiones de tónica  $Dm_6$  (i), subdominante  $Gm_6$  (iv), tema pregunta, en el tema respuesta tónica  $Dm_6$  (i), dominante auxiliar  $E_7$  ( $ii_7$ ) y sustitución de tónica  $F_{\Delta 7}$  y tónica  $Dm_7$ , formando una cadencia simple plagal. La frase consecuente se desarrolla en las progresiones de tónica  $Dm_7$ , subdominante  $Bb$  (VI),  $Gm$  (iv), dominante  $A_7$  ( $V_7$ ) y tónica  $Dm$  (i). Armónicamente la cadencia compuesta de primer aspecto se resuelve en el compás 23, melódicamente en el compás 24, percibiendo el fenómeno de un acorde con agregado definido como tónica  $Dm_{7add9}$ , donde actúa como suspensión para concluir la cadencia (Figura 81).

**Figura 81. Motivo 6, 7, 8 y 9.**

The image shows a musical score for Violin and Guitar. The Violin part is on the top staff, and the Guitar part is on the bottom staff. The score is divided into two main sections: 'Frase antecedente' (Antecedent Phrase) and 'Frase consecuente' (Consequent Phrase). The Violin part features several motifs: Motivo 6, Motivo 7, Desarrollo temático (thematic development), Motivo 8, and Motivo 9. Motivo 6 and Motivo 7 are circled in the Violin part. The Guitar part provides accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and  $Dm_{7add9}$ . The score is numbered 15 and 16.

Fuente: score de Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.

El periodo consecuente ( $a^1$ ) se desarrolla con las mismas características del periodo antecedente, utilizando los recursos de variación temática evidente en el cambio del patrón rítmico del acompañamiento y variación en la melodía.

Sección B (35-42), b, periodo antecedente: se desarrolla en el  $Dm$  modo frigio utilizando en la frase antecedente y consecuente la progresión subdominante  $E_{b\Delta 7}$  (IV), tónica  $Dm$  (iii), subdominante  $Cm_7$  (ii) y tónica  $Dm$  (i), formando una cadencia simple plagal (Figura 82). El periodo consecuente ( $b^1$ , Mixolidio, compás 43) se desarrolla en el transcurso de 6 compases con las progresiones de región dominante de  $Dm$ : dominante  $C\#^{\circ}/A$ , resuelve en el compás 48 con tónica  $Dm$ , además en este segmento se presenta el Clímax armónico de la pieza (Figura 83).

**Figura 82. Periodo antecedente de la sección B, b.**



Fuente: score de Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.

**Figura 83. Periodo consecutivo: b1, o Mixolidio.**



Fuente: score de Cuando cae la tarde, la nostalgia vuelve.

Reexposición A (49-86): se reexpone literalmente el segmento de la Introducción y se retoma el periodo consecutivo de A: a<sup>1</sup>.

Coda (73-86): con el material temático y progresiones armónicas de la sección B, se elabora este segmento, utilizando el recurso técnico de desarrollo temático del compás 43 hasta 48 para presentar nuevamente el Clímax melódico de la pieza anteriormente expuesto con una variación melódica.

**8.1.7 Huaynito de la Puna.** La puna es una región altiplánica, o meseta de alta montaña, propia del área central de la Cordillera de los Andes. Constituye un bioma neotropical de tipo herbazal de montaña, llamado a veces tundra altoandina. Se emplaza por las partes más altas de los Andes centrales y su parte central y más extensa la conforma la meseta del Altiplano. Este conjunto orográfico se encuentra entre las latitudes 8°S y 30°S aproximadamente, cubriendo territorios del noroeste de Argentina, del occidente de Bolivia, del noreste de Chile y del centro y sur del Perú.

El término *puna* tiene origen quechua y significa *región de altura*. La localidad de Puno (Perú) tiene el mismo origen etimológico y el *mal de la puna* o simplemente *la puna* es una referencia al soroche o mal de altura.

El huayno es una danza andina de origen incaico y actualmente muy difundido entre los países que formaban parte del Tawantinsuyo, principalmente en el Perú, Bolivia, y en el Noroeste argentino.

Generalidades de la pieza:

Forma: Binaria Simple AB Reexpositiva (Compás 1-197)

Ritmo: Huayno.

Sistema: tonal

Compás: amalgama 2/4 – 3/4 -4/4

Textura: homofónica y polifónica.

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de tónica (I) (vi) (iii) subdominante (ii) (IV), dominante (V) dominante auxiliar (III<sub>7</sub>)/ (V<sub>7</sub>), variación progresiva, patrón rítmico de *Huayno*.

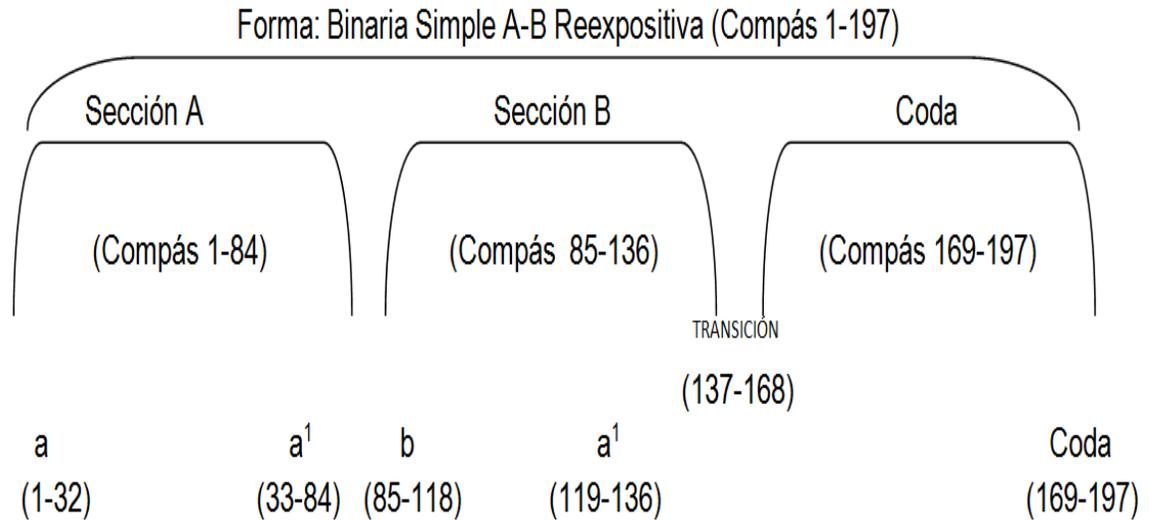
Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, desarrollo motivico y temático e imitación.

Tonalidad axial: C mayor.

Modulación pasajera: modo dórico Dm

Instrumentación: dos quenas, zampoñas cromáticas, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo, bombo andino, redoblante y platillo (ride).

**Figura 84. Estructura de la pieza: Huaynito de la Puna.**



Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Sección A (1-84), a (1-32) “a<sup>1</sup>”: el charango en 8 compases con textura homofónica ejecuta la frase antecedente y frase consecuente del periodo antecedente, utiliza su versatilidad (melódica-armónica simultáneamente), adecuada de este instrumento. Utiliza como técnica de composición melodía con acompañamiento, con una progresión armónica de tónica C, tónica C (I), dominante auxiliar E<sub>7</sub> (III<sub>7</sub>)/ (V<sub>7</sub>), y tónica Am (vi), formando en el final de la frase consecuente una cadencia rota. El diseño melódico de la frase utiliza el recurso técnico de desarrollo temático (Figura 85). El tema pregunta se elabora en los 2 primeros compases con un ictus inicial tético y desinencia femenina, motivo 1 en el compás 1 y primer pulso del compás 2, el motivo 2 con elisión en el motivo 1 y segundo pulso del compás 2, en el tema respuesta se repite el motivo 1 en el compás 3 y se realiza el desarrollo motivico en el compás 4 permutando las notas según la armonía (figura 85). La frase consecuente con un ictus inicial de tético y desinencia masculina repite el tema pregunta con variación rítmica en el motivo 2 y el tema respuesta desarrolla una melodía basada en la función tonal de sustitución de tónica con pie métrico de largo-largo tomando como pulso de referencia la negra = 95.

**Figura 85. Periodo antecedente de la sección A, a, “a1”.**

Como periodo consecuente, en el compás 9 se repite la melodía ejecutada por el charango y se agrega el acompañamiento de la guitarra con variación melódica en la cadencia de este periodo, compás 16 (Figura 86).

**Figura 86. Periodo consecuente de la sección A, a, “a1”.**

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Sección A, a, “a<sup>2</sup>”: en el periodo antecedente de este segmento (compás 17) se trabaja la misma técnica de composición con variación en la progresión armónica tónica C (I), Em(iii), subdominante F (IV), dominante G (V), tónica C (I), Am (Vi), dominante auxiliar E<sub>7</sub> (III<sub>7</sub>)/(V<sub>7</sub>), formando en el final de la frase consecuente una cadencia rota. En el diseño melódico se emplea el patrón rítmico de la sección A, a, además se utiliza material temático de la frase consecuente en la cadencia (Figura 87).

En el periodo consecuente (compás 25), se trabaja con el material del periodo antecedente pero con variación en la cadencia utilizando una amalgama de 3/4 empleando la escala menor armónica de Am en el charango, la guitarra realiza la misma melodía en transposición real y tonal por 3M descendente (Figura 88).

**Figura 87. Periodo antecedente de la sección A, a, “a2”.**

The musical score for Figure 87 shows two staves: Charango (top) and Guitarra (bottom). The Charango staff features a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes, starting at measure 17. The Guitarra staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also starting at measure 17. The score ends at measure 24.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

**Figura 88. Periodo consecutivo de la sección A, a, “a2”.**

The musical score for Figure 88 shows two staves: Charango (top) and Guitarra (bottom). The Charango staff continues the rhythmic pattern from the previous figure, starting at measure 25. The Guitarra staff continues the harmonic accompaniment. A circular highlight is drawn around the final measures (measures 30-32) of both staves, indicating the end of the period.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Sección A, a<sup>1</sup> “a1”: el periodo antecedente inicia en el compás 33, empleando la progresión tónica C (I), subdominante F (IV), sustitución de tónica Em (iii), tónica C (I), subdominante F (IV), dominante auxiliar E<sub>7</sub> (III<sub>7</sub>)/(V<sub>7</sub>), y tónica Am (vi), formando una cadencia rota.

Periodo consecutivo: utilizando el recurso técnico compositivo de variación progresiva, emplea la melodía del periodo antecedente, agregando la voz de las zampoñas y arpeggios en el acompañamiento de la guitarra, predomina la progresión armónica (Figura 90).

**Figura 89. Periodo antecedente de la sección A, a1 “a1”.**

Musical score for Charango and Guitarra, measures 33-40. The Charango part features a complex rhythmic pattern with triplets and trills. The Guitarra part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like *mp* and *tr*.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

**Figura 90. Periodo consecuente de la sección A, a1 “a1”.**

Musical score for Zampoñas, Charango, and Guitarra, measures 41-48. The Zampoñas part has a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Charango and Guitarra parts continue with their respective rhythmic patterns. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like *mp* and *tr*.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

En los compases 50-84 se reexpone la sección A, a, “a<sup>2</sup>”, periodo antecedente y consecuente con variación en el acompañamiento de la guitarra en el periodo consecuente (compás 67) re expone la sección A, a<sup>1</sup>, “a<sup>1</sup>”, periodo antecedente con variación en el acompañamiento de la guitarra y su cadencia final se extiende en el ante compás del 83-84 elaborado a partir de la escala menor armónica de Am cambiando la agógica de la frase de ictus inicial anacrúsico y desinencia masculina (Figura 91).

**Figura 91. Cadencia final de la sección A.**

The musical score for Figure 91 consists of two staves. The top staff is for Charango and the bottom staff is for Guitarra. The Charango part begins at measure 81 with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Guitarra part provides harmonic support with chords C, E7, Am, and Am, and includes a section labeled 'Escala menor armónica de Am'.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Sección B (84-136), b (85-118), “b<sup>1</sup>”: se reexpone el material temático de sección A, a, “a<sup>1</sup>” con variación en su instrumentación agregando el recurso técnico de contrapunto a la melodía principal, su progresión armónica es de tónica C (I) sustitución de tónica Em<sub>7</sub> (iii<sub>7</sub>), subdominante F (IV), Dm<sub>7</sub> (ii<sub>7</sub>), tónica C (I), sustitución de tónica (iii<sub>7</sub>), tónica C (I), dominante auxiliar E<sub>7</sub> (III<sub>7</sub>)/(V<sub>7</sub>), y tónica Am (vi).

Sección B, b, “b<sup>2</sup>”: se reexpone la sección A, a<sup>1</sup>, se elabora el Clímax orquestal y dinámico en el compás 134 al utilizar a todos los instrumentos para la ejecución de esta cadencia, con la caracterización de tensión y relajación entre el cambio de sección a la transición elaborado por la quena en su improvisación en la tonalidad de Am (Figura 92).

Transición (137-168): en una textura polifónica se trabaja con el recurso armónico de armonía cuartal sobre la fundamental E en el violonchelo con una percepción de yuxtaposición en sentido imbricado y con movimiento entrelazado de esta nota, se agrega la quena con la nota G, las zampoñas con D y el violín con A, el charango, bajo y guitarra en ostinato rítmico y armónico en el acorde de Am (Figura 93).

Figura 92. Clímax e improvisación de la quena.

The musical score for Figure 92 features four staves: Quena, Zamponas, Charango, and Guitarra. The Quena staff begins at measure 134 with a melodic line marked *f*. A bracket labeled "Improvisación Quena" spans from measure 134 to the end of the piece. The Zamponas staff also starts at measure 134 with a rhythmic accompaniment. The Charango staff begins at measure 134 with a melodic line marked *f* and includes a section labeled "Clímax" with a *p* dynamic, featuring a series of Am chords. The Guitarra staff starts at measure 134 with a rhythmic accompaniment marked *f* and includes a section labeled "Clímax" with a *p* dynamic, featuring a series of Am chords.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Figura 93. Yuxtaposición de las notas G, D, A, E.

The musical score for Figure 93 features seven staves: Quena, Zamponas, Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo. The Quena staff begins at measure 141 with a melodic line. The Zamponas staff begins at measure 8 with a rhythmic accompaniment. The Charango staff begins at measure 141 with a melodic line marked *f* and includes a section labeled "Clímax" with a *p* dynamic, featuring a series of Am chords. The Guitarra staff begins at measure 141 with a rhythmic accompaniment marked *f*. The Violin staff begins at measure 141 with a melodic line marked *f* and includes a section labeled "Clímax" with a *p* dynamic, featuring a series of Am chords. The Cello staff begins at measure 141 with a melodic line marked *f* and includes a section labeled "Clímax" with a *p* dynamic, featuring a series of Am chords. The Bajo staff begins at measure 141 with a rhythmic accompaniment marked *f*. The Percusión staff begins at measure 141 with a rhythmic accompaniment marked *f*.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Posteriormente la quena trabaja el desarrollo temático de la sección A, a, “a<sup>2</sup>” (periodo antecedente) con tema elaborado a partir de la técnica de canon imitativo entre las zampoñas y el violín en el compás 147 en una amalgama de 2/4-4/4. La melodía en los siguientes compases adquiere una característica de ictus acéfalo en el recurso de contrapunto de la zampoñas hasta el compás 156 (Figura 94). En el desarrollo de la melodía (compás 147), la quena propone un diseño melódico, trabajando con las funciones tonales de modo dórico de Dm<sub>7</sub> (i): Em (ii), Am (v), en una progresión armónica de sustitución de tónica Am (iv), tónica Dm (i), subdominante Em (ii), tónica Dm (i), subdominante Em (ii), sustitución de tónica Am (iv), tónica Dm (i), subdominante Em (ii), tónica Dm (i).

**Figura 94. Desarrollo temático de la sección A, a, “a<sup>2</sup>” a partir de la quena.**

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

En el compás 157, en 12 compases se trabaja la amalgama de 2/4- 4/4, con las voces de las zampoñas, el violín y el violonchelo se elabora un acompañamiento carácter rítmico, con el recurso técnico del ostinato, empleando armonía a tres voces. La cadencia que se forma en final de esta sección es semicadencia plagal, empleando el acorde de Em<sub>7</sub> add 4.

Coda (169-197): utiliza la técnica de composición de melodía con acompañamiento y textura homofónica, se emplea el recurso técnico de variación progresiva en el desarrollo de la sección en el compás 169-179, con un periodo

antecedente de 2 variaciones más el periodo consecuente como cadencia final y desarrollo temático del clímax (ante 193-197).

Primera variación (compás 177): utiliza la misma melodía principal elaborada por la quena y el violín y la transposición tonal por intervalo de 3m en la quena 2 (Figura 96), aparece el bajo reforzando la armonía.

**Figura 95. Periodo antecedente de la Coda.**

The musical score for Figure 95 consists of three staves. The top staff is for Quena, starting at measure 169 with the tempo marking 'poco rapido'. The middle staff is for Zampoñas, which is mostly silent with some rests. The bottom staff is for Charango, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Quena part features a melodic line with grace notes and a final cadence.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

**Figura 96. Primera variación.**

The musical score for Figure 96 consists of two staves. The top staff is for Quena, starting at measure 177. The bottom staff is for Zampoñas, labeled 'Quena 2', which plays a transposed version of the melody. Both parts feature a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

Segunda variación (compás 185): para el apoyo de la armonía se agrega el violonchelo (Figura 97).

Cadencia final: elabora el periodo consecuente en 6 compases (Figura 98).

**Figura 97. Segunda variación con presencia del violonchelo.**

Musical score for Violin and Cello, measures 185-191. The Violin part is in the upper staff, and the Cello part is in the lower staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

**Figura 98. Cadencia final.**

Musical score for multiple instruments, measures 192-198. The instruments listed are Quena, Zampoñas, Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo. The score includes a key signature change to A minor (Am) and a final cadence. The guitar part includes chords Am and E7.

Fuente: score de Huaynito de la Puna.

**8.1.8 Janq'u uma.** Janq'u uma en Aymara significa “*agua blanca*”, es una macizo y montaña de la Cordillera Central de los Andes, que junto con el Nevado Illampu forman un solo macizo, situado al oeste de Bolivia, en la provincia Larecaja en el departamento de La Paz, este macizo cuenta con una superficie de unos 200 km<sup>2</sup> aproximadamente, por lo cual constituye un volumen importante en la cordillera andina boliviana y con una altura de unos 6380 msnm por lo convierte en una de las montañas más altas del país.

Dentro de la comunidad Aymara, las zampoñas o sikus se tocan en grandes grupos o familias denominadas tropas, con el fin de integrar a la sociedad en grandes acontecimientos como rituales o fiestas, a esta forma de interpretar las zampoñas se le denomina *sicuriada*.

Generalidades de la pieza:

Forma: Incipiente A (a-a<sup>1</sup>+Coda) (compás 1-127).

Sistema: tonal

Compás: amalgama de 3/4, 2/4, 4/4

Textura: monodia, polifonía, homofonía.

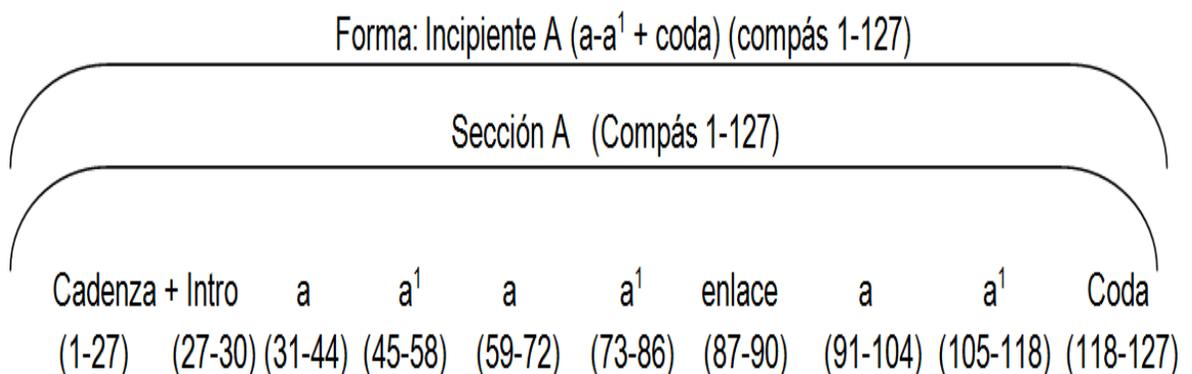
Trama: melodía con acompañamiento, variación progresiva. Progresión armónica de tónica (i) (VI), subdominante (IV) y dominante V7-VII, patrón rítmico de *Cacharpaya*.

Recursos técnicos: ostinato, contrapunto, desarrollo motivico e imitación.

Tonalidad axial: tono Em.

Instrumentación: quena, zampoña malta, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo y bombo andino y redoblante.

**Figura 99. Estructura de la pieza: Janq'u uma.**



Fuente: score de Janq'u uma.

Sección A, Cadenza (1-27) más Introducción (27-30): con textura monódica se presenta el motivo 1, y motivo 2 (Figura 100), con un ictus inicial de anacrusa y

desinencia masculina en ambos casos, con esta misma intención agógica se desarrolla el tema pregunta para el diseño de la melodía, utiliza el recurso técnico de desarrollo motivico, conserva el pie métrico de largo-largo, tomando como pulso de referencia la negra = 65. En el transcurso de la melodía se presenta un carácter libre para su ejecución (Figura 100) y en el final de la Cadenza, la guitarra presenta un ostinato como Introducción (Figura 101) en un patrón rítmico y armónico basado en la *Cacharpaya* en tónica Em (i) tomando como pulso de referencia la negra=80, para diseñar la técnica de composición de melodía con acompañamiento en el transcurso de la pieza.

**Figura 100. Melodía libre de la quena.**



Fuente: partitura de la quena de Janq'u uma.

**Figura 101. Ostinato de la guitarra e Introducción.**



Fuente: partitura de la guitarra de Janq'u uma.

Sección a (31-44): presenta una frase antecedente y una frase consecuente que se distingue en el transcurso de la pieza en una textura homofónica con una trama de melodía con acompañamiento, se diseña a través de un compás de amalgama de 3/4-2/4 en 7 compases ejecutado por las zampoñas (con una técnica de soplado), con un pie métrico de largo-corto-largo tomando como pulso de referencia la negra=80, donde su tema pregunta está estructurado en tres motivos: El motivo 1 que se compone de los dos primeros pulsos del compás 31, el motivo 2 en el tercer pulso con elisión en el motivo 1 y primer pulso del compás 32, y el motivo 3 que se desarrolla en el compás 32 con elisión en el motivo 2 (Figura 102). Por la elisión entre la frase antecedente y la frase consecuente se produce la simetría (Figura 103).

**Figura 102. Motivos 1, 2 y 3.**



Fuente: partitura de las zampoñas de Janq'u uma.

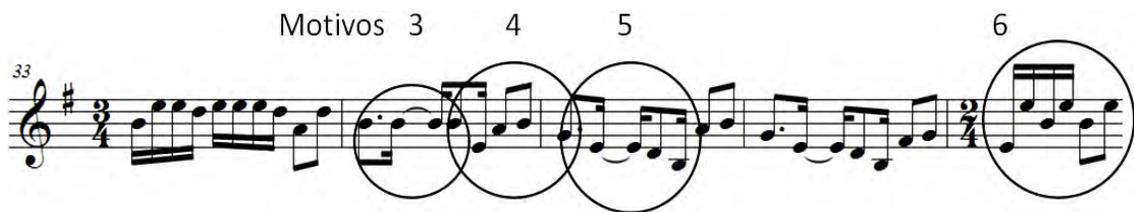
**Figura 103. Elisión entre la frase antecedente y frase consecuente.**



Fuente: partitura de las zampoñas de Janq'u uma.

La frase consecuente emplea en el tema pregunta una variación del motivo 3, en el desarrollo de esta frase el tema pregunta presenta un nuevo motivo, el motivo 4, que se construye con la anacrusa del compás 35 y el primer tiempo del compás 35, igualmente aparece el motivo 5 constituido por elisión con el motivo 4, y el motivo 6 en el compás 37 (Figura 104). La cadencia que se forma es Simple Auténtica.

**Figura 104. Motivos 4, 5 y 6.**



Fuente: partitura de las zampoñas de Janq'u uma.

Sección a<sup>1</sup> (45-58): elabora el diseño melódico utilizando el desarrollo temático en la frase antecedente y consecuente con el tema pregunta-respuesta (compás 45) (Figura 105), luego reexpone la frase consecuente de a (Figura 105).

**Figura 105. Desarrollo temático de la sección a1.**

The musical score for Figure 105 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 45. The first phrase, 'Frase antecedente', spans measures 45-48. The second phrase, 'elisión', spans measures 49-50. The third phrase, 'Frase consecuyente', spans measures 51-54. The piece concludes with a final cadence in measure 54.

Fuente: partitura de las zampoñas de Janq'u uma.

Desarrollo de las variaciones progresivas: este recurso técnico (utilizado en el estilo característico por *Johannes Brahms*) en el aspecto formal, emplea el discurso musical enfocado hacia una manera orgánica de incorporar variedad a la pieza, se evidencia en la instrumentación donde los recursos técnicos de contrapunto, ornamentación adquieren relevancia y en la ejecución con aspectos de timbre, intensidad y dinámicas producen *sensaciones y percepciones* de contemplación.

El contexto armónico de la progresión es:

Sección a: //Em (i), D (VII)/(V), G (I)// //D (VII) Em (i) A (VI), Em (i), B7 (V) Em (i)//  
 Sección a<sup>1</sup>: //C (VI)/(IV), D (V), G (I)// //D (VII), Em (i), A (VI), Em (i), B7 (V), Em (i)//

Primera variación: en el compás 38 con la incorporación del charango, el cual presenta un ostinato rítmico-armónico (Figura 106), que refuerza la armonía de la Sección a<sup>1</sup> y posee características de ornamentación.

**Figura 106. Ostinato rítmico-armónico del charango.**

The musical score for Figure 106 features three staves. The top staff is for 'Zampoña Malta', the middle for 'Charango', and the bottom for 'Guitarra'. The piece starts at measure 38. The Charango part plays a rhythmic-harmonic ostinato consisting of eighth-note chords. The Guitarra part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Zampoña Malta part has a melodic line that interacts with the other instruments.

Fuente: score de Janq'u uma.

Segunda variación: empieza en el compás 66, trabaja el recurso técnico de contrapunto, en estilo y técnica coral entre la melodía principal ejecutada por las zampoñas y las cuerdas (violín y violonchelo), se produce una textura polifónica, además la melodía es doblada por el quenacho que realiza una transposición tonal por el intervalo de 5 en el tema respuesta de la frase antecedente (Figura 107).

Tercera variación: comienza con el enlace (compás 87-90) de carácter vivaz que se contrasta con lo anteriormente expuesto en la percusión, por medio del redoblante se presenta el patrón rítmico de *Cacharpaya* con el redoblante, la guitarra y el charango cambian de arpeggio a una ejecución de rasgueo (compás 107) y el bajo adquiere una versatilidad rítmica (compás 93), se cambia a una textura homofónica (Figura 108).

Coda: elabora la idea desde el compás 118 presentado un tema pregunta en las cuerdas pulsadas (charango-guitarra-bajo), la melodía se desarrolla variación de la frase consecuente de la sección a<sup>1</sup> (Figura 109).

**Figura 107. Segunda variación.**

The musical score for the second variation is presented in a system of six staves. The instruments are Quena, Zampoña Malta, Charango, Guitarra, Violin, and Cello. The music is in a key of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 66. The Quena and Zampoña Malta parts play a melodic line with eighth notes. The Charango and Guitarra parts play a rhythmic pattern with triplets. The Violin and Cello parts play a simple harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, rests, and dynamic markings.

Fuente: score de Janq'u uma.

**Figura 108. Tercera variación: acompañamiento del charango y la guitarra.**

Musical score for Figure 108, showing accompaniment for Charango and Guitarra. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves: Quena, Zampona Malta, Charango, and Guitarra. The Charango and Guitarra parts are marked with chords: Em, D, G, D, Em, A, E. The Quena and Zampona Malta parts are marked with a 93. The score is in 3/4 time and G major.

Fuente: score de Janq'u uma.

**Figura 109. Coda de Janq'u uma.**

Musical score for Figure 109, showing the Coda of Janq'u uma. The score is in 3/4 time and G major. It features six staves: Quena, Zampona Malta, Charango, Guitarra, Violin, and Bajo. The Charango and Guitarra parts are marked with chords: Em, A, Em, B7, Em. The Violin and Cello parts are marked with "Tema pregunta". The Bajo part is marked with a 118. The score is in 3/4 time and G major.

Fuente: score de Janq'u uma.

**8.1.9 Incahuasi.** Los Huarcos eran un Señorío muy rico y estimado por sus vecinos que se ubicaban en lo que hoy es la provincia de Cañete en el departamento de Lima (Perú). Una de sus principales ciudades (y que aún hoy existe) son las ruinas de Cerro Azul, que quedan muy próximas al conocido puerto y balneario de donde ha tomado su nombre.

Era costumbre de los Incas instar a los pueblos que intentaban conquistar, a que se rindieran pacíficamente, de este modo serían tratados bien, más como aliados que como enemigos vencidos, además se evitarían tristes muertes y largas guerras, que los Incas estaban seguros siempre de ganar. Los Huarcos se negaron a ser conquistados por los Incas y rechazaron sus ofertas, regalos y promesas con que intentaron convencerlos.

El Inca Túpac Yupanqui se aprestó a la guerra, que como le habían augurado, sería larga (duró de tres a cuatro años), y para poder afianzar sus posiciones militares el manda fundar un cuartel general. Este cuartel general de Túpac Yupanqui se llamó *Incahuasi* o *Incawasi* (*Casa del Inca*). Se construyó con la finalidad de albergar a los generales, oficiales y soldados empeñados en la conquista de los Huarcos.

Las conquistas de Túpac Yupanqui ocurrieron un poco después del año 1450, por lo que se puede suponer que es durante esos años en que se construye el *Incahuasi*. Este cuartel se ubica en el valle de Cañete, dista un kilómetro y medio del pueblo de Paullo, el que está muy próximo a Lunaguaná.

En la provincia de Catamarca existen dos elevados cerros llamados *Incahuasi*: el más alto se encuentra en el oeste de la provincia de Catamarca, en el departamento Tinogasta, exactamente señalando el límite con la IV Región de Atacama de Chile, este cerro es un volcán que se halla en el flanco sur de la zona del paso de San Francisco, su una altura es de 6.638 msnm y forma parte de la cordillera axial de los Andes. El otro cerro homónimo se encuentra en el extremo noreste de la citada provincia de Catamarca sirviendo cerca del límite con la provincia de Salta (Argentina), el Cerro Incahuasi occidental posee una altura de 4.847 msnm, señalando el linde oriental de la Puna de Atacama con los Valles Calchaquíes.

La pieza Incahuasi está elaborada dentro de una estética impresionista, aludiendo a la admiración que logra despertar lo que fue alguna vez el imperio Inca, y al esplendor de los elevados cerros que llevan el nombre el mismo nombre,

utilizando a la *cueca*, una danza perteneciente a la Música Andina, con características de fuerza e ímpetu en su ejecución.

Generalidades de la pieza:

Ritmo: *Cueca*.

Forma: Binaria Simple A-B Reexpositiva (Compás 1-182).

Sistema: modal

Compás: amalgama 3/4 – 6/8

Textura: polifónica, homofónica

Trama: melodía con acompañamiento, progresión armónica de tónica (i) (III), subdominante (IV), dominante (V), variación progresiva, patrón rítmico de *Cueca*. Recursos técnicos: ostinato, hemiola, contrapunto, desarrollo motivico y temático, imitación.

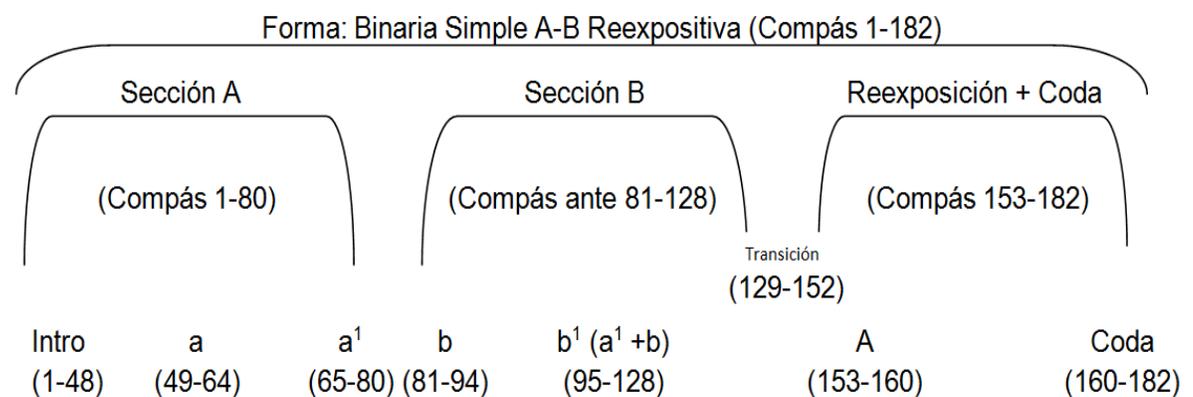
Tonalidad axial: modo eólico Em

Modulación pasajera: modo frigio de Bm

Carácter: estilo romántico

Instrumentación: quenacho, zampoñas cromáticas, charango, guitarra, violín, violonchelo, bajo, cajón peruano y platillos (ride).

**Figura 110. Estructura de la pieza: Incahuasi.**



Fuente: score de Incahuasi.

Sección A (1-80), Introducción (1-48): se desarrolla en dos periodos antecedente y consecuente, en el periodo antecedente la guitarra propone en la frase antecedente la progresión armónica de tónica Em (i) y subdominante C (VI) trabajando la técnica de composición de ostinato rítmico-armónico que a su vez se transforma en el motivo para el acompañamiento, propone el motivo 1 basado en el patrón rítmico de la *Cueca* (Figura 111). En la frase consecuente el charango propone el diseño melódico de carácter rítmico y ornamental (Figura 112).

En el periodo consecuente (compás 33), la frase antecedente diseña melódicamente la variación en el charango del tema de la frase consecuente del periodo antecedente y se mantiene el ostinato en la guitarra (Figura 113). En la frase consecuente de este periodo con el recurso técnico de contrapunto aparece el violonchelo (Figura 114) trabajando en la progresión armónica de tónica Em (i) sustitución de tónica Bm (v) subdominante A (IV) y tónica Em (i). En este periodo se forma una cadencia simple plagal al final de las frases consecuentes

**Figura 111. Frase antecedente e Introducción de Incahuasi.**

Fuente: partitura de la guitarra de Incahuasi.

**Figura 112. Frase consecuente del periodo antecedente de la Introducción.**

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 113. Frase consecuente del periodo consecuente de la Introducción.**

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 114. Periodo consecuente de la Introducción, melodía del violonchelo.**



Fuente: partitura del violonchelo de Incahuasi.

Sección A, a (49-64): con trama de melodía y acompañamiento y con una textura polifónica, la frase antecedente trabaja el patrón rítmico propuesto en la introducción, conserva el ostinato rítmico y armónico en la guitarra y el charango, el violonchelo trabaja el recurso técnico de contrapunto con la melodía principal en la progresión armónica de tónica Em (i), sustitución de tónica Bm (v), subdominante A (IV) y tónica Em (i). El diseño de la melodía se elabora con un pie métrico de largo-corto, tomando como pulso de referencia la negra=135, el tema pregunta consta del compás 49-52, el motivo 1 del compás 49 al primer pulso de compás 50, el motivo 2 de elisión con el motivo 1 al primer pulso del compás 51, y el motivo 3 de elisión con el motivo 2 hasta el compás 52 (Figura 115). El tema respuesta se desarrolla utilizando los recursos de permutación de notas (Figura 115). El ictus inicial del tema-frase es tético con desinencia masculina. La frase consecuente es producto del desarrollo temático de la frase consecuente del periodo consecuente de la Introducción. El violín, el charango y las zampoñas trabajan en una textura homofónica y en unísono, en el tema pregunta, se trabaja el recurso técnico de hemiola vertical (2:3) en la melodía (Figura 116), se conserva el mismo pie métrico por el bajo pero por el fenómeno de sincopa, los motivos son diseñados cada dos compases (Figura 116), en el tema respuesta, trabaja el desarrollo motivico con permutación de notas en el primer motivo.

**Figura 115. Frase antecedente de la sección A, a.**

The image shows a multi-staff musical score. The instruments listed on the left are Zampoñas, Charango, Guitarra, Violín, and Cello. The score is divided into sections labeled 'Motivos 1', '2', and '3', and 'Tema respuesta'. The Zampoñas part has a 'soplando' marking. The Charango part has a 'pie métrico' marking. The Guitarra part has a 'f' marking. The Violín part has a 'p' marking. The Cello part has a 'p' marking. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Fuente: score de Incahuasi.

Sección A, a<sup>1</sup> (65-80): comienza con una variación en la instrumentación, el charango y la guitarra utilizan el rasgueo con patrón rítmico de la *Cueca*, el bajo varía en su ejecución a un carácter más rítmico, propio de la *Cueca tradicional*. Se mantiene fijo en la quena la estructura melódica y su progresión armónica (Figura 117).

Sección B (81-128), b (81-94): el compás 80 se convierte en un enlace de la secciones A-B, se modula en los elementos de melodía-armonía y ritmo a través de la anacrusa del compás 81 para resolver la amalgama de 6/8 y 3/4, las frases antecedente y consecuente se desarrollan en 7 compases pero por la elisión de los temas se convierte en frases simétricas al proponer una estructura con el motivo 6 utilizando células rítmicas con un diseño melódico de bordadura inferior y superior con el pie métrico de corto-largo (Figura 118). En los siguientes motivos se conservan el pie métrico pero su diseño melódico se basa en la función tonal.

**Figura 116. Frase consecuente de la sección A, a.**

The musical score for Figure 116 consists of six staves. The top staff, Zampoñas, is divided into two sections: 'Tema pregunta' (measures 1-4) and 'Tema respuesta' (measures 5-7). The second staff, Charango, features a 'Hemiola 2:3' marking and an 'Em' chord marking. The third staff, Guitarra, shows a rhythmic pattern. The fourth staff, Violín, has a 'mf' dynamic marking. The fifth staff, Celso, is mostly silent. The sixth staff, Bajo, shows a rhythmic pattern. The score is in G major and 6/8 time.

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 117. Sección A, a1.**

The image shows a musical score for Sección A, a1. It includes staves for Quena, Zampoñas, Charango, Guitarra, Violin, Cello, and Bajo. The Quena part starts with a forte (f) dynamic. The Charango and Guitarra parts include chord progressions: Em, Em, G, A, Em, Em, G, A, D, Em. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 118. Sección B, b.**

The image shows a musical score for Sección B, b, featuring the Quena. It includes annotations for 'Tema pregunta' and 'Tema respuesta'. A specific motif is circled and labeled 'Motivo 6'. Below the staff, there is a 'pie métrico' (metric foot) diagram showing a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fuente: score de Incahuasi.

El contexto armónico de la sección B, b, se trabaja la región armónica en modo eólico como tónica  $Bm_7$ , se utiliza el recurso técnico de pivote (en la progresión del compás 81)  $G$  (III),  $A$  (IV)/(VII),  $Bm_7$  (i), en el desarrollo de la frase se utiliza la progresión de tónica  $Bm_7$  (i), subdominante  $E$  (IV), tónica  $Bm_7$  (i), sustitución de tónica  $F\#m_7$  (v), subdominante  $G$  (VI), dominante  $A$  (V), tónica  $Bm_7$  (i), formando una cadencia compuesta de primer aspecto. Para finalizar el periodo antecedente de b se utiliza 3 compases 92-93-94 de puente modulando por pivote  $C$  (VI)  $D$  (VII)  $Em$  (i) en el compás 94, con esto se desarrolla el periodo consecuente con técnica de variación progresiva.

Sección B,  $b^1$  ( $a^1+b$ ) (95-128): se compone de la reexposición de  $a^1$  más b, la variación se elabora con una melodía de carácter rítmico-melódico por parte del violonchelo y armónico como apoyo al itinerario armónico en las zampoñas y violín (Figura 119). En la reexposición de b, el violín apoya a la melodía principal.

El clímax estructural se diseña en el compás 122-123, que se contrasta con el solo de percusión (Figura 120). En el compás 120, se presenta una Cadenza, en la cual la percusión asume el papel principal improvisando sobre el patrón rítmico de la *Cueca*. Transición (129-152): el charango propone en 8 compases una frase utilizando el material temático de la sección A, a, con variación en la cadencia de forma rítmica empleando la amalgama de 3/4 y 6/8 (Figura 121), la frase se repite 3 veces agregando la guitarra, el bajo en la segunda vez, para finalizar la transición se repite por tercera y última vez la frase del charango agregando el violonchelo el cual elabora una melodía utilizando el recurso técnico de contrapunto (Figura 122).

**Figura 119. Sección B, b1 (a1 +b).**

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 120. Clímax en la sección B.**

Fuente: score de Incahuasi.

**Figura 121. Melodía propuesta por el charango en la transición.**



Fuente: partitura del charango de Incawasi.

**Figura 122. Melodía del violonchelo.**



Fuente: partitura del violonchelo de Incahuasi.

Reexposición + coda (153-182): con una instrumentación de *tutti*, textura homofónica y trama de melodía con acompañamiento, en 8 compases se re expone literalmente el segundo periodo de la Introducción de A, a, y como Coda en el periodo antecedente de 8 compases se elabora una nueva frase en la quena (compás 161), utilizando como referencia la progresión armónica de tónica Em (i), subdominante A (IV), subdominante C(VI), dominante D (VII), tónica Em (i), subdominante A (IV), tónica G (III), dominante D (VII), tónica Em (i). El periodo consecutivo y el final de la pieza se elabora en 10 compases con la progresión subdominante A (IV), tónica G (III), dominante D (VII), subdominante A (IV), tónica G (III), dominante D (VII), subdominante C (VI), dominante D (VII), tónica Em (i), formando una cadencia compuesta de primer aspecto, se define por su complejidad rítmica y dinámica (Figura 123).

**Figura 123. Final de Incahuasi.**



Fuente: score de Incahuasi.

## CONCLUSIONES

El conocimiento adquirido en cuanto a composición, arreglos, orquestación, balance, análisis musical, investigación, dirección orquestal contribuye a la formación que debe tener cualquier estudiante de música.

El conocimiento en la interpretación, estilo, carácter de cualquier género musical contribuye a que las obras se aborden con total dominio y eficacia.

Conocer y ejecutar diversos instrumentos musicales permite un mejor conocimiento de ellos en cuanto a su tesitura, color, timbre y carácter, que mejora la capacidad en la composición.

El conocimiento de las formas musicales ayuda a tener una estructura mental sobre estas, lo cual favorece y hace de alguna manera más cómoda la maravillosa labor de la composición.

El soporte bibliográfico contribuye en la formación teórica, ya que permite ver el objeto de estudio con más claridad desde diferentes puntos de vista, lo que afianza el conocimiento sobre lo que en este caso fue la composición y la Música Andina.

Es importante crear una relación armoniosa con los instrumentistas involucrados en el recital, ya que de esta forma se puede conocer sin juicios sus fortalezas y debilidades.

La puesta en escena del recital permite adquirir una gran experiencia sobre el manejo del escenario y del público presente.

## BIBLIOGRAFÍA

AGREDA, Esperanza Josefina. Guía de investigación cualitativa e interpretativa. San Juan de Pasto: Institución Universitaria Cesmag, 2004. 115 p.

ALVIZURI, Luis Enrique. Andinia, la resurgencia de las naciones andinas, (en línea). En: <http://book.google.com> , 2004 (consultada: 8 de marzo de 2013). Disponible en la dirección: [http://books.google.com.pe/books?id=ZHylO\\_mFfcsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.pe/books?id=ZHylO_mFfcsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

BASTIDAS, Julián. Son Sureño. Bogotá: Ediciones Testimonio, 1999. 160 p.

CARVAJAL, Herman. Recital de interpretativo: Saxofón: expresión, sutileza, fuerza y virtuosismo. San Juan de Pasto, 2009. 108 p. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música). Universidad de Nariño.

CAVOUR, Ernesto. La Quena, método para aprender a tocar la Quena. Primera edición. La Paz-Bolivia: Editorial Campo, 1977. 30 p.

CIVALLERO, Edgardo. Tierra de Vientos, (en línea). En: Tierra de vientos. Argentina, sep-oct., de 2010 (consultada: 9 de enero de 2013). Disponible en la dirección: <http://tierradevientos.blogspot.com>

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. 2da edición. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Lta., 1997. 215 p.

CUAICAL, Andrés. Recital creativo: Misa con instrumentos andinos y Jesucristo momentos de una vida. San Juan de Pasto, 2011. 93 p. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música). Universidad de Nariño.

El ABC del Charango. 1ra edición. La Paz –Bolivia: Editorial Campo, 1991, 30p.

ESTENSSORO, Juan Carlos. La Invención de lo Andino, (en línea). En: La Selección Inútil, s.l. 28 de julio del 2006 (consultada: 3 de marzo de 2013). Disponible en la dirección: <http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006/07/juan-carlos-estenssoro.html>

Fundamentos de la Composición Musical. Real Musical para la edición en español. Villaviciosa de Odón (Madrid-España): 1989. 263 p.

Godoy, Mario. Hacia la redefinición de la música andina (en línea). En: Observatorio de prácticas musicales emergentes. Ecuador: 2 de sep. 2009 (consultada: 13 de marzo. 2013). Disponible en la dirección electrónica: <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>

GUESTRIN, Néstor. La Guitarra en la Música Sudamericana. 109p.

GUSTEMS, Josep. Atlas básico de la música. Parramón. 2006, 96 p.

HARVARD, diccionario. Madrid Editorial: Alianza, 1999.

PÉREZ, Rubén. Catalogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos. 1ra edición. Buenos Aires-Argentina: Ediciones Colihue S.R.L., 2008. 163 p.

SCHÖNBERG, Arnold. El estilo y la idea. España: Editorial Idea Books, S.A, 2004. 200 p.

STORNAIOLO, Ugo. Anatomía de un país en transición. Segunda edición corregida y ampliada. Ediciones ABYA-YALA. Quito-Ecuador 1999, 300 p

TARAZONA, Federico. La Escuela Moderna del Charango. Lima-Perú: Ediciones Musicales E.I.R.L, 2004. 115 p.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1985. 276 p.

# ANEXOS

**Anexo A. Partitura de la obra Paisaje Musical andino (ver libro adjunto).**

***PAISAJE MUSICAL ANDINO***