



BARROCO EN-CANTO ANDINO  
RECITAL DE GRADO  
INSTRUMENTO PRINCIPAL CHARANGO

LEIDY JHOANA CABRERA GUANCHA



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

2013

BARROCO EN-CANTO ANDINO  
RECITAL DE GRADO  
INSTRUMENTO PRINCIPAL CHARANGO

LEIDY JHOANA CABRERA GUANCHA

Trabajo de Grado para optar por el título de:  
LICENCIADA EN MÚSICA

Asesor del recital  
LUIS OLMEDO TUTALCHA  
DOCENTE



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

2013

## NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en este ensayo, son de responsabilidad exclusivo del autor”

Art. 1º del Acuerdo No. 324 del 11 de octubre de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

---

---

---

---

---

---

---

Firma del Jurado

---

Firma del Jurado

---

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, Mayo de 2013

## **Dedicatoria**

Este trabajo es dedicado a Darien, Franco, Adrian, a mi mamá, mi papá, mis hermanos, mis suegros, mi cuñado, mis amigos, mi canelita y a las personas que de alguna u otra forma están presentes en la urdimbre de la vida haciendo que este sueño musical se haga realidad.

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
GLOSARIO	
RESUMEN	
ABSTRACT	
INTRODUCCIÓN	
PROBLEMA	
JUSTIFICACIÓN	
OBJETIVOS	
<b>I. BARROCO EN-CANTO ANDINO .....</b>	<b>20</b>
1.1. El encanto andino .....	20
1.1.1. Los Andes .....	21
1.1.2. Lo Andino en el Mundo Contemporáneo.....	22
1.1.3. El Encanto.....	23
1.2. El encanto del charango .....	24
1.3. El charango como apropiación en el imaginario andino.....	25
<b>II. EL CHARANGO .....</b>	<b>26</b>
2.1. Etimología del charango .....	26
2.2. Clasificación.....	29
2.3. Descripción .....	30
2.4. Familia del charango.....	35
2.5. Algunos acordes para charango .....	36

2.5.1. Acordes mayores en fundamental .....	36
2.5.1.1. Acordes mayores en primera inversión.....	37
2.5.2. Acordes menores en fundamental .....	38
2.5.2.1. Acordes menores en primera inversión.....	39
2.5.3. Acordes con séptima en fundamental .....	40
2.5.3.1. Acordes con séptima en primera inversión .....	41
2.6. La aparición del charango en la región de Nariño.....	42

### **III. ALGUNOS ASPECTOS ACERCA DE LOS ESTILOS MUSICALES DE LAS OBRAS PARA INTERPRETAR EN EL RECITAL “BARROCO EN-CANTO ANDINO” .....**

<b>3. 1. El barroco.....</b>	<b>46</b>
3.1.1. El Barroco en la Música .....	47
3.1.2. El compositor y su obra: Johann Sebastian Bach.....	49
3.2. El romanticismo .....	52
3.2.1. La Música en el Romanticismo .....	53
3.2.2. Acerca del Romanticismo Italiano.....	54
3.2.3. El compositor y su obra: Ferdinando Carulli .....	55
3.2.4. El compositor y su obra: Mauro Giuliani .....	57
3.3. Música latinoamericana .....	58
3.3.1. Aproximaciones a las músicas latinoamericanas: Una posibilidad heterogénea .....	58
3.3.2. Las músicas latinoamericanas .....	60

3.3.3. Ritmos andinos a interpretar .....	61
3.3.3.1. Chile.....	62
3.3.3.1.1. Tonada.....	62
3.3.3.1.1.1. El autor y su obra: Horacio Durán .....	63
3.3.3.1.2. Huayno.....	64
3.3.3.1.2.1. El autor y su obra: Adrián Otálora .....	64
3.3.3.1.3. Chacarera .....	66
3.3.3.1.3.1. El autor y su obra: Ítalo Pedrotti.....	66
3.3.3.2. Colombia.....	68
3.3.3.2.1. Bambuco.....	68
3.3.3.2.1.1. El autor y su obra: Luis Enrique Aragón Farkas.....	69
3.3.3.2.2. Pasillo .....	71
3.3.3.2.2.1. El autor y su obra: Gentil Montaña.....	71
3.3.3.2.2.2. El autor y su obra: Pedro Pablo Bastidas Muñoz.....	74
3.3.3.2.2.3. El autor y su obra: Jhoana Cabrera Guancha.....	76
<b>IV. RECITAL DE GRADO – CHARANGO- BARROCO EN-CANTO ANDINO .....</b>	<b>77</b>
4.1. Ensueño, rondo, barroco en-canto andino.....	77
4.1.1. El proceso de creación.....	77
4.1.2. El eterno aprendizaje .....	78
4.2. Análisis musical de las obras para el recital de grado .....	79
4.2.1. Obras del repertorio barroco (Johann Sebastian Bach) .....	80
4.2.1.1. Invention en Dm bwv 775.....	80

4.2.1.2. Fuga en C bwv 953.....	83
4.2.1.3. Bourrée de la Suite Francesa VI bwv 817.....	89
4.2.2. Obras del repertorio romántico temprano (Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani) .....	93
4.2.2.1. Andante opus 27 .....	93
4.2.2.2. Capriccio opus 100 .....	99
4.2.3. Obras del repertorio latinoamericano (andino) .....	103
4.2.3.1. Obras del repertorio chileno (Horacio Durán, Adrián Otálora, Ítalo Pedrotti) ...	103
4.2.3.1.1. Tonada Triste.....	103
4.2.3.1.2. Ojito de agua.....	107
4.2.3.1.3. Otoñal .....	111
4.2.3.2. Obras del repertorio colombiano.....	119
4.2.3.2.1. Obras del repertorio tolimense (Luís Enrique Aragón Farkas, Gentil Montaña) .....	119
4.2.3.2.1.1. Sortilegio.....	119
4.2.3.2.1.2. Michel.....	123
4.2.3.2.2. Obra regional (Pedro Pablo Bastidas) .....	127
4.2.3.2.2.1. Generaciones.....	127
4.2.3.2.2.2. Composición (Jhoana Cabrera Guancha) Ensueño, Rondo, Barroco En-Canto Andino .....	132
<b>V. CONCLUSIONES.....</b>	<b>155</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>156</b>

## INDICE DE ANEXOS

	Pag.
Anexo 1: entrevista a Ítalo Pedrotti .....	160
Anexo 2: entrevista a Adrián Otálora .....	164
Anexo 3: entrevista a Horacio Durán .....	168

## GLOSARIO

**COMPÁS:** Es la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (como la negra o la corchea) que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas.

**ENCANTO:** Es el trastrocamiento, la transformación que todas las cosas y seres tienen por el paso del tiempo. Encantar es invertir el mundo, es poner el orden al revés.

**ENSUEÑO:** Es la palabra específica que describe el proceso de soñar.

**GUAGUA:** Término en lengua Quechua que significa niño o niña de uso cotidiano en el lenguaje del departamento de Nariño.

**GITARRA BARROCA:** Instrumento de la época barroca (c. 1600-1750), un antepasado de la guitarra clásica moderna. El término también se utiliza para instrumentos modernos realizados en este estilo. Era más pequeña que una guitarra moderna, de construcción más ligera, y empleaba cuerdas de tripa. Los trastes eran también generalmente de intestino, y se ataban alrededor del mango. Tenía cinco órdenes, cada uno formado por dos cuerdas separadas, aunque el primer orden (de sonido más alto) era a menudo de una sola cuerda, dando un total de nueve o diez cuerdas. La conversión de todos los órdenes en cuerdas individuales y la adición de una cuerda Mi-grave se produjeron durante la época de la primera guitarra romántica.

MITO: Narración ancestral que se caracteriza por explicar sucesos y características fundamentales para la vida y existencia de los individuos y las sociedades ancestrales y contemporáneas.

RONDÓ: (del francés rondeau, ronda o danza en círculo), es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. F. Couperin lo definía como una forma que se basa en un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios, llamados couplets

## **RESUMEN**

El recital Barroco En-Canto Andino interpreta estilos musicales del periodo barroco, del periodo romántico temprano y ritmos como la chacarera, la tonada, el huayno, el pasillo y el bambuco del repertorio latinoamericano andino, interpretando en el charango obras de Johann Sebastian Bach, Ferdinando Carulli, Mauro Giüliani, Ítalo Pedrotti, Adrián Otálora, Horacio Durán, Luís Enrique Aragón Farkas, Gentil Montaña, Pedro Pablo Bastidas y Jhoana Cabrera Guancha.

**Palabras clave:** barroco, encanto, andino, charango, recital.

## **ABSTRACT**

The Baroque In-Canto Andean recital interprets musical styles of the Baroque period, the early Romantic period and rhythms such as the chacarera, the tune, the huayno, the pasillo and the bambuco of the Latin American Andean repertoire, playing the charango in works by Johann Sebastian Bach, Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Ítalo Pedrotti, Adrián Otálora, Horacio Durán, Luís Enrique Aragón Farkas, Gentíl Montaña, Pedro Pablo Bastidas and Jhoana Cabrera Guancha.

**Key words:** baroque, charm, andean, charango, recital.

## INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño se lleva a cabo el estudio del instrumento Principal Charango, y la experiencia lograda tanto en el conocimiento, dominio e interpretación de estilos propios andinos, y los no escritos para dicho instrumento, se realiza un recital interpretativo de música barroca (Bach), del romanticismo y latinoamericana para Charango, con el apoyo musical de un pequeño conjunto instrumental (Tiple y Guitarra).

Este texto explora un recorrido conceptual de apoyo al recital, como memoria, como propuesta y diario de campo para el análisis vital y musical de las obras, una parte de ellas no escritas para charango (Bach, Carulli, Giuliani, Aragón Farkas, Montaña, Bastidas), pero adecuadas para mejorar la interpretación y técnica de las obras escritas para este instrumento como Otoñal (Ítalo Pedrotti), Ojito de Agua (Adrián Otálora) y Tonada Triste (Horacio Durán), con cuyos autores se dialogó para profundizar en su interpretación.

## **PROBLEMA**

Ausencia de Recitales Interpretativos en charango, con la exploración de diversos estilos musicales desde lo barroco, lo romántico y estilos latinoamericanos (andinos).

## JUSTIFICACIÓN

### **Barroco, Encanto, Andino**

Tanto lo barroco, el encanto y lo andino son conceptos sombrilla, ya que bajo esta denominación encontramos un territorio múltiple, polívoco, diverso, donde existen infinidad de matices, sonidos y voces posibles.

**Lo barroco** es una estética, una forma de entender el mundo, manifestada en la arquitectura, la literatura, la pintura, la música y, en general, todas las artes según el punto de vista euro-centrista, más o menos entre 1600 y 1750 de la era cristiana, siendo un período *punte* entre el llamado renacimiento y el estilo neoclásico, época en que una nueva forma de explicar el mundo, la ciencia, lanzó sus tentáculos al mundo junto al capital.

**El encanto** es el trastrocamiento, la transformación que todas las cosas y seres tienen por el paso del tiempo. Encantar es invertir el mundo, es poner el orden al revés.

**Lo andino** es lo que, geográficamente, abarca un territorio tan amplio como el propio continente suramericano, desde Tierra del Fuego a la Guajira, poblado por distintas civilizaciones, heterogéneas, conflictivas, contradictorias.

Barroco encanto andino es un ensamble musical, una amalgama civilizatoria en la que se conjugan energías diversas provenientes de mundos diferentes, separados por distancias inconmensurables de espacio y tiempo: desde el mundo barroco de Bach hasta el heterogéneo mundo andino del charango. El recital Barroco encanto andino encanta la música de Bach, especialmente, y de otros autores, para

que mediante la voz del charango se conviertan en una voz propia, llena de la magia de la creación poético-musical.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Expresar el recorrido y la exploración de diversos estilos musicales (barroco, romanticismo y latinoamericano (andino)), por intermedio de un recital interpretativo en charango.

### **Objetivos específicos**

- Realizar la escogencia del repertorio a presentar.
- Realizar el análisis morfológico de las obras a presentar.
- Realizar la transcripción y adaptación de las obras del Barroco (Bach), Romanticismo y Latinoamericano en versión para charango y guitarra.
- Realizar el montaje de las obras solistas propuestas para el recital.
- Constituir el conjunto instrumental (Charango, Tiple, Guitarra).
- Realizar el montaje de las obras grupales propuestas para el recital.
- Realizar el recital interpretativo en charango.

## I. BARROCO EN-CANTO ANDINO

### 1.1. El encanto andino

En el comienzo de todas las cosas la sabiduría y el conocimiento estaban en el animal, pues Tirawa, *El Que Está Arriba*, no habló directamente al hombre. Envío algunos animales para decirle a la humanidad que él se manifestaba a través de las bestias. Y que de ellos, así como de las estrellas y el sol y la luna, el hombre debía aprender.

J. Campbell

Encantar es trastocar, voltear el mundo al revés, reinterpretarlo desde lo poético que habita dentro de cada ser humano. El encanto es el espacio para la transformación del mundo, como en época de carnaval, o en la contemplación extática de las plantas de poder. El encanto ha destruido mundos y los ha vuelto a crear:

*Con el tiempo del sol el mundo se aclara, el hombre se apropia del habla y aparece la diferencia discriminadora. El hombre no conoce o pierde la inteligencia. Es el mundo que sucede, alterna o destruye el tiempo del lucero. El requisito para ser hombre es que hable. Cada animal fue perdiendo el habla por encantamiento.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>MAMIÁN, Dumer. Tiempos del encanto y desencanto en los Andes Sur colombianos. En: Memorias del Primer Seminario Internacional de Etnohistoria del Norte del Ecuador y Sur de Colombia. Facultad de Humanidades, Historia y Sociales. Univalle. Cali, 1995. Pág. 248



Dibujo digital: *El encanto de lo andino.*

Autor: Alirio Rosero

### **1.1.1. Los Andes**

El trayecto civilizatorio de lo andino está inmerso, transversalmente, por su relación recíproca, de intercambio natural y cultural constante, con el mundo del Pacífico y la Amazonía, de donde no sólo se nutre el ciclo vital natural del agua, sino de sus gentes. Los andes y los pies de montes y selvas del Pacífico y el Amazonas son un mismo ecosistema. Los andes no es sólo la cadena montañosa, sino las relaciones de todo tipo que estas montañas y sus pobladores establecen con los pobladores de otras regiones, de donde vienen y a dónde va el agua, el hombre y sus sonidos.

Lo andino, en este sentido, es lo muy diverso. En la región sur occidental de Colombia, a orillas del Galeras, una ciudad como Pasto es andina porque está al pie de un volcán de la cordillera andina. Pues Sibundoy, que está en el Putumayo, también es andina. Lo mismo que Bogotá, Quito, Cochabamba, las ruinas de Tiwanaku, Machu Pichu y Pueblo Viejo. Lo andino es un vasto territorio asentado en Suramérica, hacia el occidente del continente, donde el imponente océano Pacífico asoma sus profundidades y el Amazonas nace para romper el continente.

Lo andino puede ser situado geográficamente como lo proveniente de todos los pueblos asentados en la cordillera de los Andes y el pie de monte del Pacífico y Amazonas. Abarca, en este sentido, desde Tierra del Fuego hasta la Guajira, encontrándose matices civilizatorios diversos, desde la *gente de la arena* en la guajira hasta los custodios de las lagunas sagradas en el Perú, pasando por los celosos guardianes de Eldorado y los constructores de Tiwanaku. Lo andino es lo heterogéneo.

### **1.1.2. Lo Andino en el Mundo Contemporáneo**

Existen ciertos lugares comunes que, culturalmente, han sido inculcados dentro de nuestra forma de percibir el mundo desde diversos mecanismos de poder, desde la educación hasta los contenidos difundidos por los medios masivos de comunicación.

Lo andino se convirtió en la bandera política mediante la cual los imaginarios indígenas renacieron como fuerzas de un pasado glorioso y propio, especialmente en países como Bolivia, Perú y Ecuador, donde el papel del indígena ha sido transformador y modelador de los imaginarios colectivos. En Colombia, a diferencia de lo sucedido en los demás países de la comunidad andina, el papel del pasado prehispánico y colonial, asociado a lo andino por contraposición a la fuerte influencia europea, no ha sido tan visible, a pesar que lo autóctono ha tenido importancia desde lo local.

Así, lo andino, pese a pertenecer al imaginario colombiano, ha sido asociado a formas culturales de más al sur del continente, desde las vestimentas, usos, costumbres y músicas. Vientos, ante todo, cuerdas propias y percusión singularizan el papel de lo andino dentro de la música popular, sincrética,

heterogénea, apropiada a partir de diversas fuentes y en permanente transformación.

### **1.1.3. El Encanto**

El encanto en el heterogéneo mundo andino es la inversión del mundo, su trastocamiento en el revés, como una suerte de enduendamiento o alteración de la conciencia cósmica de todo un territorio. En el pensamiento de los Andes, cuentan el viento y los mayores, los encantamientos son marcados por las sacudidas del mundo en la destrucción-creación por las aguas y los colosales terremotos. La alternancia en el espacio y el tiempo entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre lo derecho y lo revés, entre lo claro y lo oscuro, entre el hombre y la mujer, entre la naturaleza y el hombre marcan los encantos.

Encantar es trastocar, voltear o invertir el orden de las cosas y del tiempo, como una suerte de alteración del mundo análoga al carnaval, que cambia para bien y para mal el territorio transitoria o constantemente, dejándolo diferente.

*En el pensamiento de estos Andes encantar quiere decir trastornar, trastocar, perder el estado de conciencia “normal” pasando a otro o poner un orden al revés. Encanto es el proceso que vive ese otro estado o el espacio – tiempo de él. Por eso, en una primera acepción el tiempo del encanto es el tiempo cuando el mundo, la totalidad se trastocó, se puso al revés. En la estructura de este mundo andino, lo que estaba arriba, encima, afuera: el mar, la selva, la llanura, las minas, los tesoros, la sabiduría, la justicia, etc., pasó hacia abajo, debajo, adentro; y lo que pertenecía a este lado: la tierra, la pampa, los cerros, la agricultura, la ignorancia, la injusticia, etc., pasó al otro.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Íbid. Pág. 241.

## 1.2. El encanto del charango

La historia del charango es la historia del trastrocamiento del mundo, del encanto de un instrumento característico de lo autóctono para los andinos, para los *indios*, proveniente de los instrumentos de cuerda como el laúd de origen europeo. Cuentan que el charango se originó a raíz de un encantamiento en el que un amigo animal se sacrifica por el porvenir de un hombre cantando a su lado.

*Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, más durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio agradecido por el sacrificio de su mascota tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual él pudiera cantar con su amigo.<sup>3</sup>*

Así mismo, es difundida la historia en la cual el quirquincho, como es conocido también el charango, derivó su destino musical del ansia de hacer música como el viento, los pájaros y las ranas. Cuentan que un

*Quirquincho viejo, nacido en un arenal de Oruro, acostumbraba pasarse horas de horas echado junto a una grieta de la peña donde el viento cantaba eternamente. El animalito tenía una afición musical innegable.*

---

<sup>3</sup> CASTRO, Hildebrando en Mendivil, Julio. La Construcción De La Historia: El Charango En La Memoria Colectiva Mestiza Ayacuchana. Revista Musical Chilena, año LVI, Julio-Diciembre, 2002, n° 198, pp. 63-78.

*¡Cómo se deleitaba cuando oía cantar a las ranas en las noches de lluvia!  
Los pequeños ojos se le ponían húmedos de emoción y se acercaba,  
arrastrando su caparazón, hasta el charco, donde las verdes cantantes  
ofrecían su concierto.*

*-¡OH! si yo pudiera cantar así, sería el animal más feliz del altiplano.<sup>4</sup>*

El quirquincho, por azares del destino se fue detrás de unos canarios enjaulados transportados por un indio viejo, y en su travesía se encontró con un encantador, un mago o brujo de los andes, que conmovido por el afán del animalito de hacer música, le ofreció sacrificar su vida para cantar eternamente. Era tanta la afición del animalito por cantar que aceptó la propuesta del encantador, que lo transformó en un precioso charango que fue la admiración del mundo animal.

Cuentan que para tocar bien el charango hay que encantarlo, llevándolo a lugares alejados del hombre donde hay que dejarlo para que el sereno lo llene de sus energías mágicas, para que el propio diablo, o como se llamen esas energías desconocidas del mundo, lo afine para que su voz retumbe más allá de este mundo.

### **1.3. El charango como apropiación en el imaginario andino**

En las portadas de varias iglesias del siglo XVIII del departamento de Potosí en Bolivia, y del Puno en Perú, y otros lugares de lo que hasta 1825 era el Alto Perú, existen sirenas esculpidas tocando pequeños cordófonos que probablemente ya fueron denominados charangos en esos tiempos. Por primera vez apareció este instrumento musical en un documento escrito en el año 1814 cuando un clérigo de

---

<sup>4</sup> Tomado de El quirquincho músico por Oscar Alfaro. En El Charango de Ernesto Cavour Aramayo. Documento en archivo PDF disponible en la Internet. Consultado el 23 de Enero del 2011.

Tupiza (departamento de Potosí, Bolivia) mencionó unos *guitarrillos muy suyos*, que por acá llaman *charangos* y que hasta los años cincuenta del siglo XX, aparentemente casi se tocaba sólo en las regiones rurales por los naturales del territorio, que eran vistos despectivamente por un lenguaje en el que indio es un peyorativo y el charango es un *instrumento de indios*.



El charango, se cree, tuvo su origen como réplica, burla y apropiación andina del instrumento español por excelencia, la guitarra, encontrando en el nuevo instrumento, y probablemente a partir del caparazón del quirquincho, una nueva forma de expresión del ser andino.

A partir de 1944 el boliviano Mauro Núñez, primero en Perú más adelante en Bolivia y Argentina, empezó a divulgar la música autóctona con charango,

renovando la música y creando un estilo propio que ha dejado huellas profundas en la música andina hasta nuestros días.

Fue Núñez quien por primera vez llevó el charango a las salas de concierto, dedicándose más tarde a la construcción de charangos. Gracias a Núñez se ha estandarizado el *charango ciudadano* como lo conocemos hoy.

A partir del año 1950 Jaime Guardia empieza a difundir la música de charango de Ayacucho en el Perú con mucho éxito. En esta década y la de los sesenta se empezó a popularizar el charango en Argentina, Chile y, por migrantes americanos, en Francia y otros países europeos. En Chile, con el golpe de estado del año 1973 se prohibió los instrumentos andinos y sobre todo el charango, obteniendo una reacción de protesta de los músicos popularizándose con mayor rapidez en todo el mundo.

A partir de los años sesenta, músicos y grupos como Jorge Milchberg de la Argentina y los hermanos Arguedas de Perú, y de Bolivia Ernesto Cavour con Los Jairas, William Ernesto Centellas, Eddy Navía y muchos otros, con sus giras internacionales, llevan la música del charango a todo el mundo.

En La Paz, el 6 de abril 1973 y bajo la iniciativa fundamental de William Ernesto Centellas, con la colaboración de Abdón Caméo y Ernesto Cavour Aramayo, se conformó la Sociedad Boliviana del Charango que desde 1997, cada dos años organiza el Congreso Nacional del Charango, junto al evento Encuentro Internacional de Charanguistas.

El 23 de septiembre de 2007 el Instituto Nacional de Cultura del Perú resolvió declarar Patrimonio Cultural de la Nación al charango, instrumento andino de indudable trascendencia en la historia musical del Perú y toda la América Andina.

## II. EL CHARANGO

### 2.1. Etimología del charango

La palabra charango proviene del quichua chawaqku que significa alegre y bullicioso como el carnaval.<sup>5</sup> La palabra, también, deriva de dos voces americanas: charanga, palabra muy utilizada durante la colonia y que servía para nombrar a la “música de instrumentos metálicos”; y charanguero, que quiere decir: tosco, grosero, chapucero; así mismo chambón, imperfecto. En cualquier sentido, como valegre y bullicioso, como la música del carnaval.

El charango, al ser un instrumento apropiado por parte del habitante autóctono andino como suyo, encuentra sus raíces siempre en las historias fabulosas conocidas como mitos y leyendas. Allí, en la existencia de una forma de percepción histórica diferente a la occidental, descansa el origen y permanencia del charango.

Así se habla del charango como un instrumento con un pasado asociado a la gente animal, al armadillo y su estirpe musical inigualable, que por sacrificio y amor se convirtió en un hermoso instrumento de cuerda que acompañó al indio en sus correrías por los campos, por las alturas, ríos y valles de los andes, siempre conjugando suaves melodías que alegraban el espíritu de quienes lo interpretaban y escuchaban.

Son muchas las referencias del quirquincho en la oralidad de los pueblos del Perú y Bolivia, cuna del charango, al decir de E. Cavour y la amplia recopilación de

---

<sup>5</sup> *Revista Musical Chilena*, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 63-78

cuentos en su obra sobre charango. Se podría clasificar sus apariciones en la literatura oral de la siguiente forma:



- 1) Pasado animal del charango como quirquincho y encantamiento del mismo mediante el sacrificio.
- 2) Pasado animal del charango como quirquincho y encantamiento del mismo mediante un hechicero.
- 3) Instrumento encantado por fuerzas supra humanas denominadas bajo distintos nombres: diablo, duende, espíritu.
- 4) Acompañante en jornadas épicas de los narradores, como soporte de travesías por mundos encantados.
- 5) Como augurio de buena suerte cuando se lo tiene y exhibe en las casas.

- 6) Como símil de un guagua o niño de pecho, pues dice Cavour que en ciertas regiones suelen decir *allí va con su Charanguito* cuando una mujer lleva su niño.
- 7) Otros.

## **2.2. Clasificación**

El charango es un **cordófono cromático compuesto singular**.<sup>6</sup>

Cordófono: por ser un instrumento de cuerdas (pulsadas).

Cromático: por poseer gran extensión de posibilidades tonales.

Compuesto: a razón de tener el mando inseparable de la caja de resonancia.

Singular: posee formas, tamaños, costumbres y temples alterados.

## **2.3. Descripción**

### **Tapa Armónica**

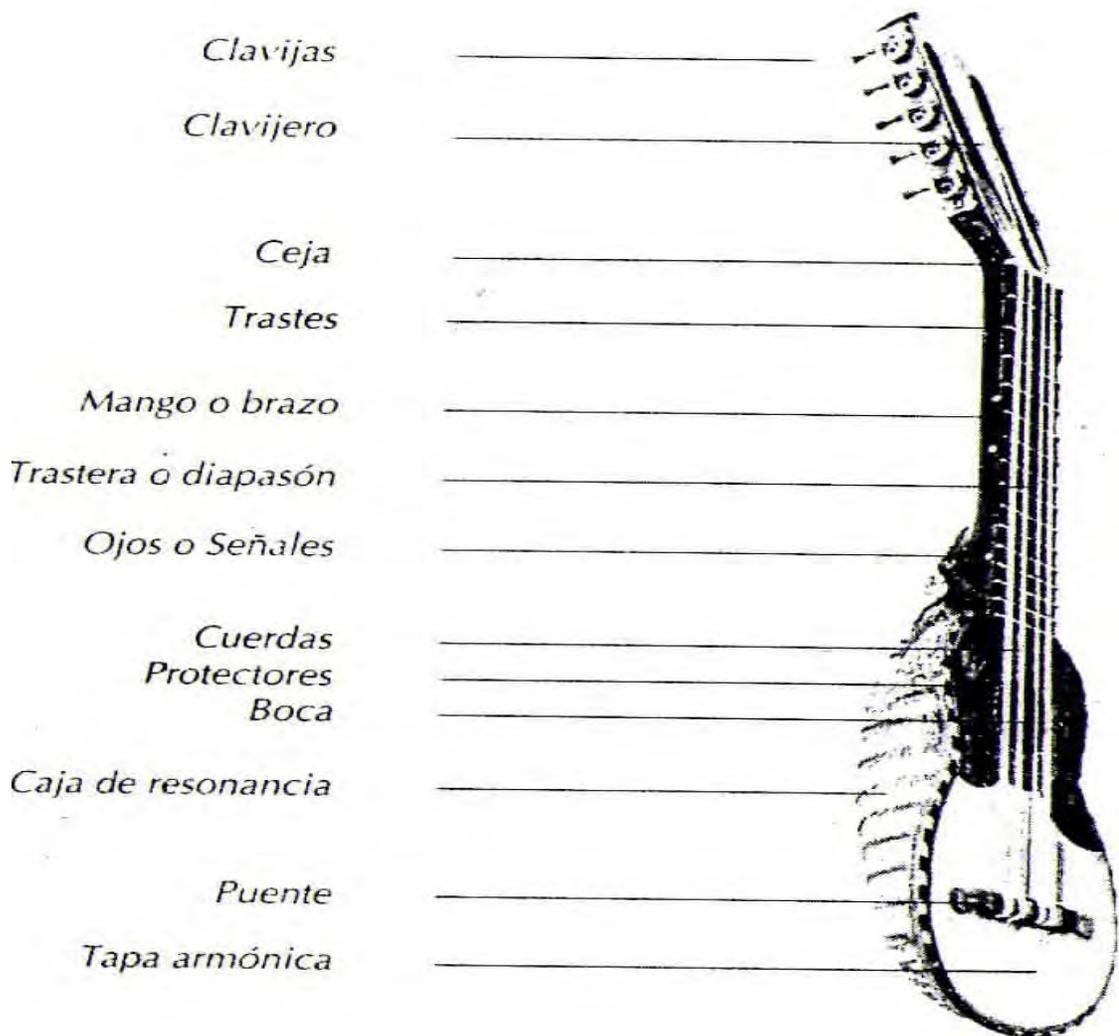
Generalmente construida en madera de pino de abeto o pino oregón, también se construyen en sauce, cedro, ocho o maderas de distintos pueblos, posee por lo general una forma de ocho o cintura de mujer y también con variantes en su forma. En la cara esta la boca que normalmente es circular aunque hay gran variedad de formas para la boca como estrellas, ovalada, etc.

### **Puente**

---

<sup>6</sup> CAVUOR, Ernesto; El charango, su vida, costumbres y desventuras. Pág. 57

Posee 10 orificios para cuerdas, asemejando a la guitarra barroca. En el año de 1894 el maestro Dionísio Aguado inventa el puente canalizado de 6 orificios que es el que utiliza la guitarra española actual, reemplazando al antiguo puente, razón por la cual se deduce que el charango es más antiguo que la guitarra española actual.



Éste puente generalmente es elaborado en madera y posee una pequeña ceja de hueso, o material sintético como hueso sintético o plástico, normalmente tiene la

forma rectangular con ciertos adornos, pero también se han encontrado variantes como en forma de víbora, bigote, lagarto u otros, esto depende del luthier.

Existe también un puente llamado tiracuerdas que preferiblemente debe ser de madera dura, y así lograr buenos resultados en resistencia y acústica, otro puente llamado puente al fondo, creado por el maestro Sabino Orosco (La Paz) en 1973, inspirado en los problemas que pasaba el charango en regiones húmedas, ya que los puentes saltaban por la enorme presión atmosférica, este puente consiste en 10 orificios que atraviesan puente y cara por donde se introducen las cuerdas al interior de la caja para ser amarradas y luego haladas desde fuera.

### **Mango o Brazo**

Construido necesariamente de una madera bastante consistente, que no posea grados de elasticidad, para evitar arqueos por la fuerte presión de las cuerdas, tiene la función de ubicar al diapasón y a los trastes. Muchos brazos están acanalados en su interior siendo la continuidad de la caja de resonancia, en búsqueda de una mayor sonoridad.

### **Trastero o Diapasón**

Está adherida al mango o brazo, es la paleta larga en la que reposan los trastes. Elaborada indiscutiblemente de una madera muy dura como quebracho, chachocoma, kolo, quina quina, chonta, palo de rosa, etc., y así evitar el desgaste por el constante manipuleo de las cuerdas.

### **Trastes**

Formados por barritas de metal a manera de escalera y van sobre la trastera o diapason. Hechos actualmente en materiales como bronce, plata alemana, cobre,

entre otros, en ocasiones inclusive en oro y plata, y son aproximadamente 15 a 18 trastes, Antiguamente contruidos en materiales de espinos, de cañahueca tokhoro, de hueso (costillas de asno) y eran en menor cantidad de 7 u 8 trastes.

### **Ceja**

Parte que une el brazo con el clavijero, elaborada en hueso, madera muy dura o material sintético.

### **El Clavijero**

Parte superior (cabeza del charango), en el que se encuentran las clavijas para ajustar o aflojar las cuerdas, generalmente van 10 clavijas.

### **Clavijas**

Construidas desde sus inicios de madera, esto da muy buenos resultados en las zonas húmedas, ya que son parte fundamental en la sonoridad del charango, en las zonas secas generalmente se recomienda por comodidad elaborarlas en material metálico.

### **Caja de Resonancia**

La caja de resonancia generalmente está elaborada en madera laminada, con el caparazón del armadillo, en madera vaciada, en otros materiales como calabazas, caparazón de tortuga, latas, material sintético, entre otros, ésta caja puede ser de formas variadas, dependiendo del luthier, tradiciones o costumbres de los pueblos en muchos casos cuando es elaborada en madera se realizan tallados decorativos.

## **Cuerdas**

Existen distintos materiales para la elaboración de las cuerdas en los que encontramos; Tripas, por la utilización de los intestinos de algunos animales mamíferos (Chivo, Gato, Cerdo, Llama); Acero, se adapta alambre acelerado de 0.18 mm, con el fin de utilizarlo en todos los órdenes con el mismo diámetro, (provenientes del Brasil); Plástico, utilizando el sedal de nylon de pescar, que aparece en el mercado a mediados del siglo XX, utilizado no solo en el charango, sino en la gran mayoría de instrumentos de cuerda pulsada, el grosor se lo emplea a puro tacto. Actualmente se fabrican además cuerdas en fibra de carbón, fibra de vidrio, entorchadas, entre otras.

## 2.4. Familia del charango

TAMAÑOS	COMPONENTES	TESITURAS	CUERDA VIBRANTE EN cm	NOMBRES
MENORES	JUGUETES	TIPLE	18 (15 a 21)	De calabaza, madera: llauk'eda o laminada/ manguerito
PEQUEÑOS	CHARANGOS	SOPRANO	28 (22 a 33)	Walaycho/ sacabeño/ ranqha ch. requinto/ anzaldeño pequeño/pukarillo pequeño/ campesino pequeño/ pocoateño pequeño/ tortuga/ diablo/ vallegrandino.
		TENOR	36 (34 a 38)	<b>Charango tipo*</b> / aikuileño/ quirquincho/ mediana pequeño/ anzaldeño pequeño/ campesino mediano/ betanzeño/ ch'aquí/ arriero/ carnaval/ pukarillo/ tortuga/ pocoateño.
MEDIANOS	MEDIANA INTERMEDIA	BARÍTONO ALTO	45 (39 a 49)	Mediana intermedia/ jalk'a mediano/ anzaldeño grande/ ranqha ch: segundo requinto y tercer requinto/ thalachis/ guitarrones altos/ palta/ p'alta/ samba/ uñancha/ barítono campesino/ carnaval.
		BARÍTONO	55 (50 a 60)	Barítono bajo/ ronroco/ guitarra chicheña o ch. San Pedro/ burrero/ guitarrilla/ guitarrilla potosina/ guitarrón/ Jalisco/ thalachis.
GRANDES	GITARRONES/ BAJOS	BAJO LIGERO	65 (61 a 69)	Mediana grande/ guitarrilla uru chipaya/ charangón/ ranqha charango bajo**/ jalk'a grande/ guitarrón de lequepalca/ fandanguero.
		BAJO	77 (70 a 85)	Guitarrón vallegrandino (ch. bajo)/ bajonero/ ch. bajo (Armando Patzi)/ ch.bajo (Mauro Nuñez).

\*Medida estandarizada a nivel mundial (c. vibrante 36-37 cm)

\*\*No obstante tener una cuerda vibrante de 77.5 cm. Pertenecen a esta tesitura por tener registro agudo obedeciendo a sus cuerdas finas que no alcanzan a 60 mm de diámetro<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ibíd. pág. 83

## 2.5. Algunos acordes para charango

### 2.5.1. Acordes mayores en fundamental

DO MAYOR

DO# MAYOR Ó  
RE<sup>b</sup> MAYOR

RE MAYOR

RE# MAYOR Ó  
Mi<sup>b</sup> MAYOR

MI MAYOR

FA MAYOR

FA# MAYOR Ó  
SOL<sup>b</sup> MAYOR

SOL MAYOR

SOL# MAYOR Ó  
La<sup>b</sup> MAYOR

LA MAYOR

LA# MAYOR Ó  
Si<sup>b</sup> MAYOR

SI MAYOR

### 2.5.1.1. Acordes mayores en primera inversión

DO MAYOR

DO# MAYOR Ó  
RE $b$  MAYOR

RE MAYOR

RE# MAYOR Ó  
Mib MAYOR

MI MAYOR

FA MAYOR

FA# MAYOR Ó  
SOL $b$  MAYOR

SOL MAYOR

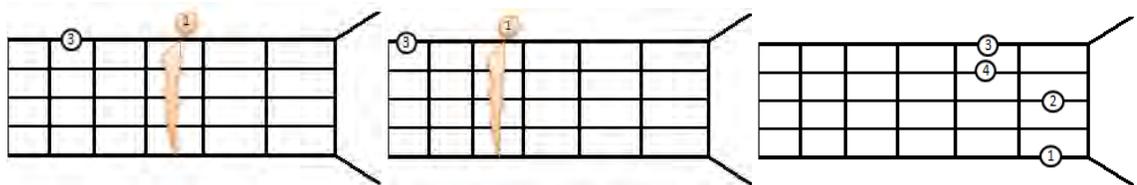
SOL# MAYOR Ó  
LAB MAYOR

LA MAYOR

LA# MAYOR Ó  
Sib MAYOR

SI MAYOR

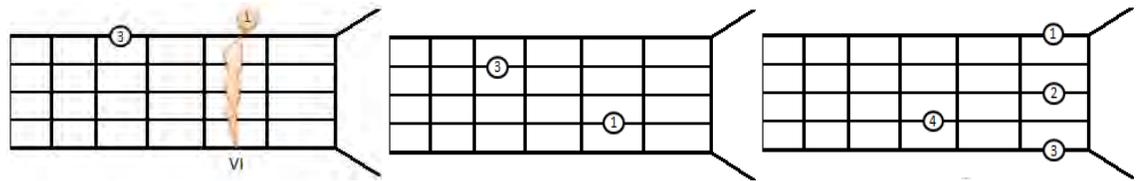
## 2.5.2. Acordes menores en fundamental



DO menor

DO# menor o RE $b$  menor

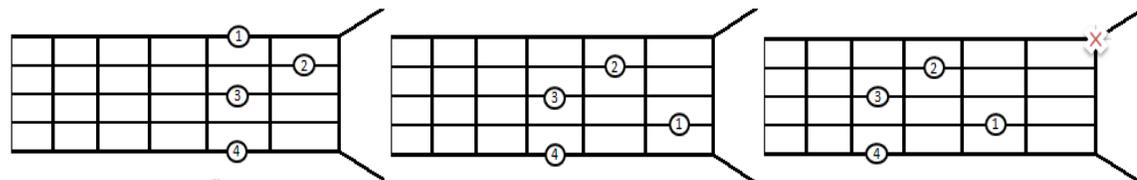
RE menor



RE menor o Mi $b$  menor

MI menor

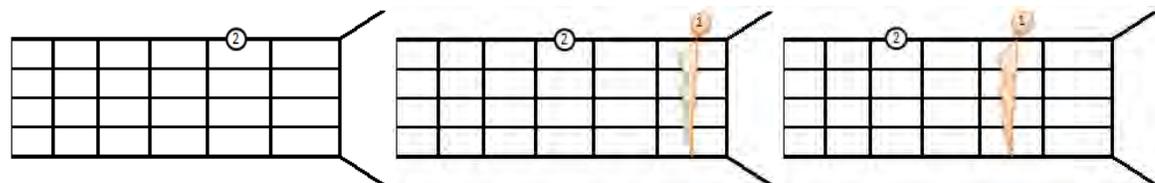
FA menor



FA# menor o SOL $b$  menor

SOL menor

SOL# menor o LA $b$  menor

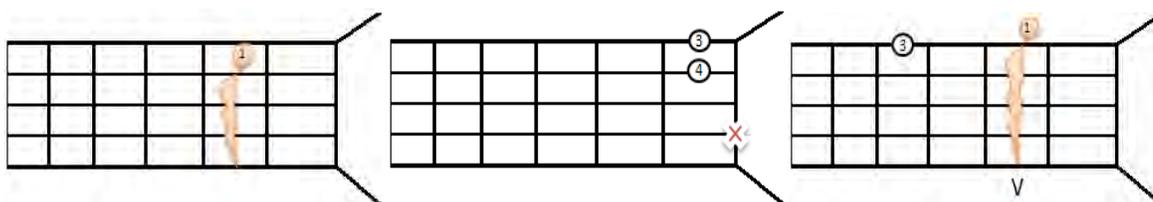


LA menor

LA# menor o Si $b$  menor

SI menor

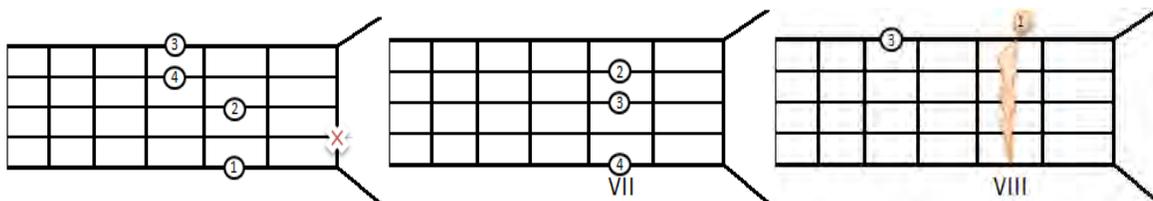
### 2.5.2.1. Acordes menores en primera inversión



DO menor

DO# menor o RE $\flat$  menor

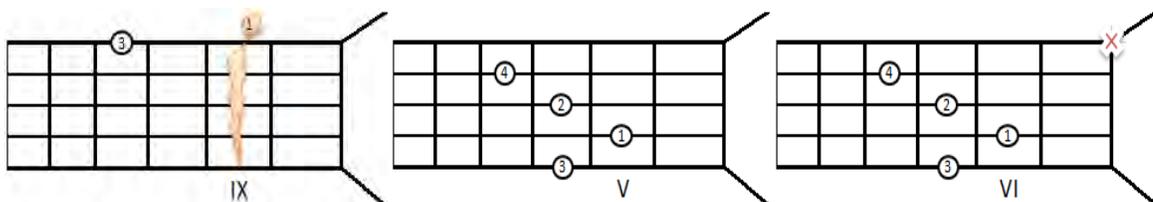
RE menor



RE menor o Mi $\flat$  menor

MI menor

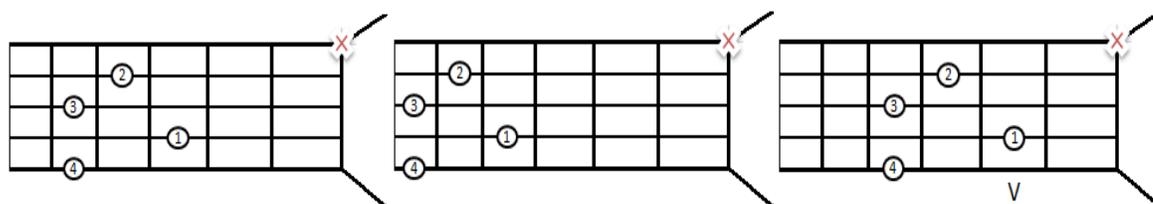
FA menor



FA# menor o SOL $\flat$  menor

SOL menor

SOL# menor o LA $\flat$  menor

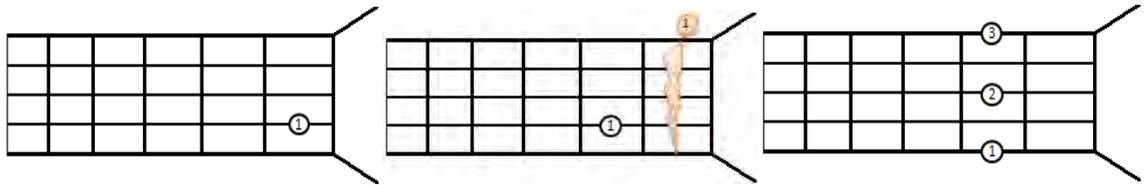


LA menor

LA# menor o Si $\flat$  menor

SI menor

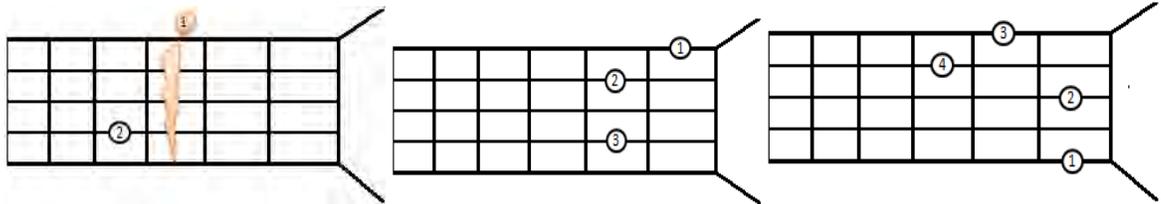
### 2.5.3. Acordes con séptima en fundamental



DO7

DO#7 Ó RE $b$ 7

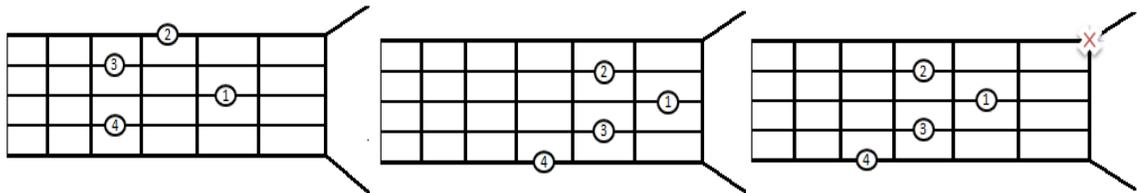
RE7



RE#7 Ó MI $b$ 7

MI7

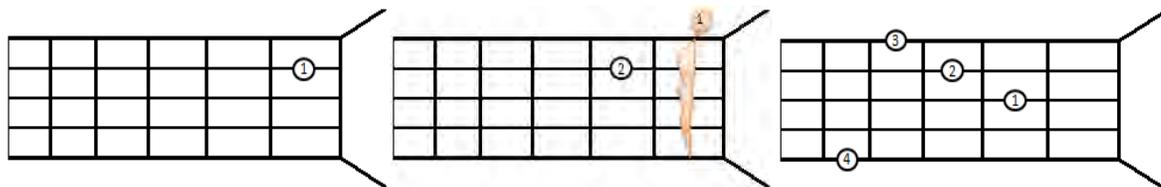
FA7



FA#7 Ó SOL $b$ 7

SOL7

SOL#7 Ó LA $b$ 7

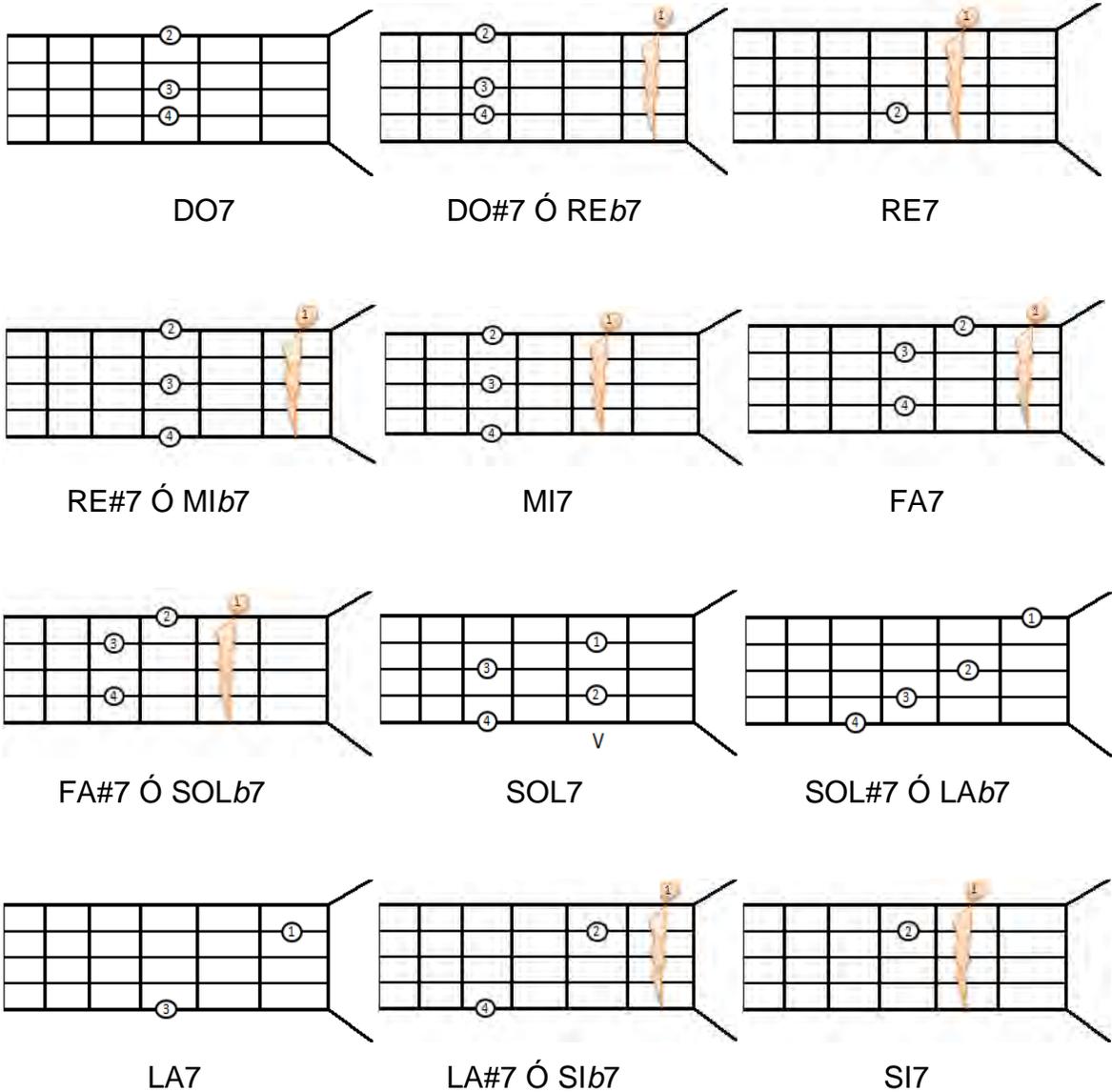


LA7

LA#7 Ó SI $b$ 7

SI7

### 2.5.3.1. Acordes con séptima en primera inversión



#### Convenciones



cejilla con el dedo índice (1) de la mano izquierda



Dedo de la mano izquierda

V: aparece debajo de la figura del diapasón y hace referencia a el traste en el que se debe tocar ese acorde

## 2.6. La aparición del charango en la región de Nariño

El Charango hace su irrupción hacia la década del 70 del siglo 20, cuando el mundo occidental colapsa generando revoluciones en diversos campos, en especial en el arte, donde se provocan formas alternativas en la expresividad, irrumpiendo en la música instrumentos como el charango junto con el despertar de lo andino como identidad cultural. De ello da cuenta Julián Bastidas Urresty:

*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 y Violeta Parra. En Chile nacen Inti-Illimani, Illápu, Quilapayún que se convertirán en los grupos más importantes e influyentes de la música latinoamericana.<sup>8</sup>*

En esa ola de transformación la región suroccidental de Colombia no fue la excepción. Aproximadamente en el año de 1969 nace en la ciudad de Ipiales la agrupación *Nucanchy* (nosotros), que en sus inicios interpretó principalmente Son Cubano trabajando con guitarras, flautas, quena y bombo. Es a principios de los años 70 cuando implementan el charango dando un giro a la interpretación al tocar música andina, con un charango manufacturado en la ciudad de Pasto por el luthier Plinio Arce basándose en una foto. Dicho charango era de madera vaciada con la distribución de los trastes a manera de guitarra, muy pesado y con la afinación de la guitarra, con cuerdas de nylon de pescar, además de tener un gran tamaño con obvias características que difieren del charango actual.

---

<sup>8</sup> BASTIDAS, Julián. Son sureño, ediciones testimonio, 1ra edición. Septiembre 2003. Pág. 100



La agrupación **Nucanchy** realizó conciertos y viajó a Bogotá gracias a su buen trabajo musical y cultural, trayendo hacia el año 1973 el charango. Según Ernesto Vallejo, director del grupo Solsticio, el profesor Edgar Zúñiga y Julián Bastidas Urresty en su

libro *Son Sureño*, aprovechando que un primo de apellido Solís de Rodrigo Dávila, integrante de la agrupación, viajó a Argentina a realizar estudios de medicina, se compró un charango tradicional de madera, marca Ricordi, que fue traído por el hermano sacerdote de Rodrigo Dávila, siendo la primera agrupación con un charango profesional con las características contemporáneas.

A la ciudad de San Juan de Pasto el charango llegó un poco más tarde, la agrupación **Galeras** fue la primera en adquirir un charango boliviano pequeño, más o menos en el año 1978. En dialogo con el profesor John Granda, afirma que uno de los mejores charangos de esa época fue el adquirido por Eduardo Rueda para su grupo. Este charango boliviano de marca *Jacha* fue fabricado por el luthier Juan Acha, traído por Eduardo y su hermano el “Pocho” Rueda, quienes además trajeron quenás y moxceños entre otros instrumentos aproximadamente hacia el año 1979.

Según el profesor Edgar Zúñiga, a principios de los 70, gracias a programas de radio como *Sentimiento Andino* en la *Voz del Galeras*, realizado por Edgar Zúñiga, Gerardo García, Carlos Iván Oviedo y Edilberto Maya, la música andina se difunde, desplazando poco a poco a la música realizada con guitarra, tiple y

bandola, naciendo grupos como *América Libre*, *Raza de Bronce*, *Tradición*, *Muzuhuaqui*, *Ilaquicantus*, entre otros, en la ciudad de San Juan de Pasto, Guatanki en Gualmatán e Indoamérica en Ipiales.

En conversación con el profesor John Granda, asegura que la música andina de los ochenta en adelante es el legado del trabajo de diez años atrás; el profesor Edgar Zúñiga afirma que gracias a festivales tales como el llamado *Festival por una Nueva América*, realizado en el teatro las Bethlemitas de la ciudad, con países invitados como Perú, Bolivia, Ecuador, Chile y México, dio a conocer con mayor destreza agrupaciones como *Raíces Andinas*, *Dama-Wha*, *Antara*, *Solsticio*, *Quillasinga*, entre otros, los cuales realizan interpretaciones mejor logradas, con mayor dificultad en la interpretación. Años después comienzan a aparecer composiciones para charango como instrumento principal, dándole un toque más melódico y menos armónico, con charanguistas como Gema Córdoba integrante de la agrupación *solsticio* en aquellos años, Juan Carlos Cadena de la agrupación *Makiruwa*, entre otros.

Uno de los primeros eventos de charango realizados en la ciudad de San Juan de Pasto, en el año 2004, bajo la coordinación del profesor Giovanni Coral, tuvo lugar en uno de los espacios de encuentro de la bohemia andina (a semejanza de las llamadas peñas argentinas y chilenas), llamado peña *Mestizo*, con la participación de Hernán Coral de la agrupación *Raíces Andinas*, Ricardo Martínez, Wilson Cuaical, Juan Carlos Cadena, entre otros; siendo el punto de partida, para que algunos charanguistas se proyectaran participando en eventos y festivales nacionales e internacionales, tales como el festival del Mono Núñez, el Festival del Bambuco, el festival internacional de charango, el festival internacional “Charangos del Mundo” entre otros.

Así mismo, y en el marco del Encuentro de *La Chicha y la Cuentería* realizado por la alcaldía del municipio de Funes en agosto del 2004, se llevó a cabo el primer

concurso de charanguistas en el Teatro Imperial de la Universidad de Nariño, con jurados internacionales invitados como Ernesto Cavour, Federico Tarazona y Luis Guevara.

El 30 de diciembre de los años 2006 y 2007 se realizó el *Encuentro Regional de Charanguistas* en su primer y segunda versión, en las instalaciones de Aleph Teatro, organizado por Juan Carlos Cadena Silva y Francisco Javier Lagos Luna, en el que participaron charanguistas como Carlos Calvache, Francisco Lagos, Luis Carlos Portilla, Juan Carlos Cadena, Camilo Mamián, Robert Botina, entre otros.

A mediados del año 2009 se realizó el concierto y taller del maestro Fredy Torrealba, charanguista chileno en la Universidad de Nariño.

En octubre de 2011, en las instalaciones del Teatro Imperial de la Universidad de Nariño, se lleva a cabo el *5 Festival Internacional de Charangos del mundo 1°* Pasto, organizado por Quinto Elemento Producciones con el aval de la *Asociación Charangos del mundo* de Perú, con la participación de músicos como Nicolás Segovia, Pilo García y Mariana Luppi de Argentina, Ruhi Fabricio Ureta Martínez de Perú, Juan José Carracedo de México, y por Colombia William Fernando Ortiz de Dos Quebradas, Juan Carlos Cadena Silva, Francisco Lagos, Johana Cabrera, Henry Agreda y el grupo Apalau de Pasto.

### III. ALGUNOS ASPECTOS ACERCA DE LOS ESTILOS MUSICALES DE LAS OBRAS PARA INTERPRETAR EN EL RECITAL “BARROCO EN-CANTO ANDINO”

#### 3.1. El barroco

Entre los siglos 16 y 17, según la cronología euro-centrista y cristiana, se desarrolló el período de la historia conocido como el Barroco, que en música finaliza con la muerte de Bach.



Lo barroco es una estética, una forma de entender el mundo en Europa manifestada en la arquitectura, la literatura, la pintura, la música y, en general, todas las artes y la concepción misma de la vida. El barroco empieza en 1600 y finaliza hacia 1750 siendo el período *punte* entre el renacimiento y el neoclásico.

Durante este período España entra en la etapa final de su preponderancia y poderío en el mundo, pues a la muerte de Bach sólo le restaban 60 años de dominación sobre diversos territorios en Europa, América y otras partes del mundo. Es decir que lo barroco fue la estética dominante en Europa cuando América fue sometida por las monarquías españolas.

En el siglo 17, España sufrió una grave crisis demográfica, consecuencia de la expulsión de casi 300.000 moriscos y de la mortalidad provocada por las continuas guerras, el hambre y la peste.

En el pensamiento, una energía empezaba a cocinarse con Descartes, Leibniz, Spinoza, entre otros europeos destacados, delineando una forma particular de pensar, de concebir el mundo que se apoyó en la naciente burguesía para consolidar proyectos notables en el dominio del mundo, a partir de los métodos experimental y deductivo. El racionalismo alumbró la bestia que dominaría los siglos 19 y 20 convirtiendo al mundo en un campo de guerra y consumo desenfrenado. Estas energías que alimentaron lo barroco como estética apenas encontraron paso hacia España y sus colonias americanas, pues la sociedad española se enclaustró dentro de una forma opuesta de ver el mundo, lejos del de naciones como Inglaterra, Francia o Alemania, que a la postre terminarían dominando el mundo conduciéndolo al borde del holocausto universal mediante el poder atómico.

Este proceso, este devenir, esta transmutación del mundo tiene, quizá como característica más sobresaliente en la música, el virtuosismo entregado hacia la revolución contra renacentista. En las artes gráficas lo barroco se centra en el dinamismo representado en el paso de usos de líneas rectas a líneas curvas, tratando de superar los ideales de armonía y proporción propios del renacimiento. Así mismo, lo barroco supone un afán de conmocionar emotivamente al otro atendiendo la esencia y la forma de la obra, procurando deleitar con detalles decorativos a veces exagerados.

### **3.1.1. El Barroco en la Música**

*Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente. Su característica*

más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el monumental desarrollo de la armonía tonal<sup>9</sup>. Se buscó en un principio desechar las complicadas líneas melódicas de la polifonía renacentista para dar lugar a la homofonía (la polifonía recuperará más tarde con Bach todo el esplendor que la ha caracterizado), dando de ésta manera más fortaleza y protagonismo al texto, pues la música giraba en torno a una sola melodía bien formada y acompañada por acordes, para que fuera "entendible" el texto. Esto debido en gran parte a la corriente humanista.

Algunos de los compositores del barroco son: Bach, Vivaldi, Monteverdi, Purcell, Scarlatti, Händel, entre otros.

La música barroca tiene las siguientes formas:

#### 1. *Formas vocales*

- *Opera*
- *Oratorio*
- *Cantata*
- *Pasión*

#### 2. *Formas instrumentales*

- *Fuga*
- *Suite*
- *Sonata*
- *Concerto grosso*

---

<sup>9</sup>[aprendemusica.es/Musicas/3\\_ESO/UD3\\_Barroco.Latinoamerica/BARROCO\\_exeL/Barroco/msica\\_barroca1.html](http://aprendemusica.es/Musicas/3_ESO/UD3_Barroco.Latinoamerica/BARROCO_exeL/Barroco/msica_barroca1.html). Consultado el 12 de Noviembre del 2011

### 3.1.2. El compositor y su obra: Johann Sebastian Bach

“Las épocas clásicas son las épocas de madurez en el arte, los momentos en que el hombre integra armónicamente los diversos elementos estilísticos que tiene a su disposición”.<sup>10</sup>

*A partir de la reforma luterana del culto, culto que como participación necesita de la música, la profesionalidad del músico se extiende hasta las más pequeñas agrupaciones de vida: la familia Bach es una familia de músicos trabajadores, modestos, atados a sus tierras y a sus menesteres de organistas, cantores o compositores. Bach aparece dentro de esa línea.*<sup>11</sup>

Nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, tras la muerte de su padre y su madre Bach queda huérfano a los 10 años, para esta época llevaba 3 años asistiendo a la escuela local de latín y aún no estaba en condiciones de mantenerse, razón por la cual junto con su hermano Johann Jacob de 3 años mayor que él, es enviado a la casa de su hermano mayor Johann Christoph y vivió a partir de esa edad bajo su tutela, estudia música y humanidades en Ohrdruf, donde se desempeña como organista y comienza a tener contacto con las composiciones de Froberger, Pachelbel y de otros maestros alemanes; además de estudios y trabajos de composición, los cuales perfecciona durante 3 años en Lünenburgo, es cantor de la iglesia de San Miguel, en su archivo lee la música más importante de la época. La breve estancia como violinista en Weimar, funciona para conocer el ambiente de la música cortesana, este ambiente lo rodea desde 1707 hasta 1723, desempeñándose como músico de corte en Weimar y en Köthen. Durante estos

---

<sup>10</sup>López, EDMUNDO. Los Estilos Musicales. Departamento de Actividades Culturales, Universidad de Oriente – Santiago de Cuba. 1961 pág. 23

<sup>11</sup> <http://www.hjck.com/aniversarios.asp?id=1333343>. Consultado el 23 de octubre del 2012

años compone los conciertos brandeburgueses y el primer libro del Clave bien temperado. Nombrado cantor de Santo Tomás en Leipzig el 5 de mayo de 1723, para suceder a Kuhnau, esto después de renunciar Telemann al puesto. Bach permanece en Leipzig desde esta fecha hasta su muerte el 28 julio de 1750.

*Se casó dos veces: con María Bárbara y con Ana Magdalena Wülcken. Las sucesivas y frecuentes muertes de hijos pequeños, ponen un tinte de continua melancolía en esta vida de Bach, sencilla en la apariencia, profunda en la realidad.*

*Mientras Händel triunfa merecida y apasionadamente, Bach no era conocido más que en contados círculos alemanes, y destacado y admirado mucho más como intérprete que como compositor. Encerrado en Leipzig luchando día a día con un ambiente hostil e impertinente, se nos presenta despojado de toda gloria mundana, una gloria que no sería, como en otros casos, seguidora inmediata de la muerte. Sólo en pleno siglo XIX comenzará a conocerse su grandeza.<sup>12</sup>*

El término *invención* se asocia a obras musicales a partir del siglo XVI, estas obras por lo general se basan en imitaciones a manera de canon, contrapuntos. El primer libro de invenciones lo escribe Clément Janequin en el año 1555. Para los compositores y teóricos alemanes de los siglos XVII y XVIII la invención, es la primera de las cinco etapas de creación. Johann Sebastian Bach hace parte de este grupo. En el año 1723 Bach escribe el libro *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann Bach, en el cual se encuentran las 15 invenciones a dos voces BWV 772-86 y las 15 invenciones a tres voces 787-801. En este libro nos encontramos con un espíritu perspicaz, son una manera sencilla de guiar al estudiante por la composición, además de que facilitan la independización de las manos, de las

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* Consultado el 23 de octubre del 2012

voces. *No hay una sola forma que caracterice a estas obras, ni todas ellas se valen de la imitación. Utilizaron de manera significativa el contrapunto invertible y ambas colecciones están ordenadas en el siguiente esquema ascendente de tonalidades (las letras minúsculas indican tonalidades menores): Do, do, Re, re, Mib, Mi, mi, Fa, fa, Sol, sol, La, la, Sib, sí.*<sup>13</sup>

“El maestro siguió un plan bien trazado y que cada una de las combinaciones que contiene, encierra su secreto y su significado”.<sup>14</sup>

La *fuga* es una de las formas musicales instrumentales dadas en el Barroco y en especial desarrollada y más representativa del compositor J.S. Bach, es la conocida como Fuga.

Durante su estancia en Weimar, J.S. Bach, compuso entre otras cosas como la Toccata y Fuga en Dm (1703-1708) y Fugas; un libro para su hijo, Wilhelm Friedemann Bach; “el libro de Clave (Klavierbüchlein)”, aproximadamente entre los años de 1708 a 1717 el mismo tiempo en que trabajó en una de sus obras más importantes (si no es la más importante), que nos ha permitido de ahí en adelante y hasta ahora conocer la afinación correcta de 440, el Clavecín Bien Temperado.

*El libro “Los “Pequeños” Preludios y fugas”, permite ver a Bach como pedagogo; Las pequeñas fugas depositadas en este libro a tres voces IV. 1,2, pueden presentarse como ejemplo didáctico para la composición de fugas. La IV. 1 se encuentra en el Klavierbüchlein de Wilhelm Friedemann con el número 31 y fue añadida por Johann Sebastian hacia 1726.*

---

<sup>13</sup> GAGO, Luís Carlos. Versión española, Diccionario Harvard de Música, DON MICHAEL RANDEL (Ed). Alianza Editorial, 1997. Pág. 545

<sup>14</sup> Tomado de la introducción del libro invención a dos voces para piano de Ferruccio B. Busoni.

*Representa esta fuga la conclusión del estudio de la Composición en tanto en cuanto se puede deducir del “Klavierbüchlein.”<sup>15</sup>*

La *bourrée* parte de una suite, es una danza barroca animada, fluida, con forma binaria y compás binario. Normalmente escrita en 2/2, esta danza es moderadamente rápida, un poco más que la gavotte. Con frecuencia se bailaba en la corte de Luis XIV y en las óperas de Lully.

Generalmente la *bourrée* suele encontrarse entre los movimientos que van después de la Sarabande y seguida de un Minuet.

“A lo largo del Barroco pasó a ser una forma instrumental independiente (Michael Praetorius, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Kreiger, Georg Muffat, Bach), conservando los ritmos sencillos, el fraseo y la textura homofónica de la música de danza”<sup>16</sup>.

### **3.2. El romanticismo**

El romanticismo es un movimiento artístico, intelectual y político que surgió en Europa (Alemania e Inglaterra) como respuesta a las tesis e ideas de la ilustración, que empoderaron al método científico como la verdad absoluta. El romanticismo es, en este sentido, un movimiento de reversión del espíritu humano contra el exceso de racionalidad, priorizando los sentidos humanos dentro del proceso de creación, posibilitando el encuentro de caminos más allá de la imitación de la naturaleza y los cánones de belleza entronizados como verdaderos, encontrando- en el caso de la música europea- a figuras como Beethoven.

---

<sup>15</sup>Dehnhard, WALTHER. Los “Pequeños” Preludios y Fugas, Prólogo

<sup>16</sup> GAGO: Op. cit. pág. 177

### 3.2.1. La música en el Romanticismo

La música, al igual que todas las artes en Europa, se vio afectada por el movimiento romántico, generándose fuertes reversiones a los cánones que el clasicismo había establecido, priorizando el uso de las emociones y la búsqueda de temas cotidianos y nacionales, aunque universales en un sentido profundo, y no ya de las idolatradas mitologías grecorromanas, como ocurrió en la ópera (*“Fidelio” de Beethoven, (“La Flauta Mágica” de Mozart, “Oberón” de Weber, “La Tetralogía” de Wagner)*<sup>17</sup>. Además de lograr un rompimiento en la forma de componer e interpretar la música, esta logra apoyar procesos creativos de otras artes, como la literatura, la filosofía o la pintura, yendo hacia la denominada música programática, encontrando, además, una preferencia por el piano, surgiendo *“la pequeña pieza para piano: impromptus, momentos musicales, cantos si palabras, valores, mazurcas, nocturnos, preludios, barcarolas, intermezzi, rapsodias, estudios que sustituyen la sonata, el tema con variaciones, la suite y la fuga de las épocas clásicas”*<sup>18</sup>. La armonía en los compositores románticos, por ejemplo, se convierte en un procedimiento esencialmente puesto al servicio de la intensidad emocional, acentuando la intensidad con apoyaturas, notas de paso, anticipos, retardos, cromatismos, modulaciones, disonancias, evitación de cadencias perfectas, entre otros.

---

<sup>17</sup> El nacionalismo es una característica general del romanticismo al reinterpretar la historia a partir de sentires cotidianos y locales, expresándose en una serie de compositores como Weber, Schumann, Wagner en Alemania; Chopin en Polonia; Liszt en Hungría; Dvorak y Smetana en Bohemia; Grieg en Noruega; Borodin, Mussorgsky, Balakireff, Glinka, Rimsky-korsakoff, y Tchaikowsky en Rusia; Albéniz, Granados, Turina, Falla, Pedrell en España; Parry, Mackenzi, Stanford en Inglaterra; y Debussy y Ravel en Francia.

<sup>18</sup> López, Op. Cít. Pág. 34

Algunas de las figuras de este movimiento musical son; Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Richard Strauss, (Alemania); Berlioz, Debussy, Ravel, (Francia); Chopin, (Polonia); Liszt, (Hungría); Dvorak, (Bohemia); Glinka, Mussorgsky, Tchaikowsky, Rimsky-Korsakoff, (Rusia); Rossini, Verdi, (Italia); Albéniz, Granados, Falla, (España); Elgar, Walton, (Inglaterra); Grieg, (Noruega); entre otros.

Las principales formas musicales del romanticismo son:

- *Preludio*
- *Bagatela*
- *Estudio*
- *Impromptu*
- *Nocturno*
- *Lied*
- *Sinfonía y concierto*
- *Música programática*
- *Poema sinfónico*

### **3.2.2. Acerca del Romanticismo Italiano**

En Italia el romanticismo surgió bajo la influencia venida de Alemania, pero tuvo la particularidad de verse fuertemente afectado por las ideas clásicas, que precisamente habían entrado a Europa a través de las ciudades italianas, que comerciaron en gran medida con Constantinopla y que luego fueron el refugio de sus intelectuales cuando cayó el Imperio de Oriente. El romanticismo italiano está fuertemente marcado por el movimiento nacionalista, que desde la caída del imperio, había estado adormecido en la conciencia de quienes habitaban el territorio original del antiguo Imperio romano, y que hacia 1870 encontraron la reunificación.

### 3.2.3. El compositor y su obra: Ferdinando Carulli



Ferdinando Carulli María (9 febrero 1770 a 17 febrero 1841) uno de los compositores más influyentes para guitarra clásica, además de ser el autor del primer método de guitarra clásica. Entre sus composiciones encontramos, obras para guitarra clásica, conciertos y obras de cámara, métodos de guitarra clásica como; la colección de piezas llamada "Armonía Aplicada a la Guitarra", pero la obra más influyente fue el "método, op. 27", publicado en 1810, que aún se utiliza ampliamente en la formación de estudiantes de la guitarra clásica. En el espacio de 12

años escribió más de 400 obras para el instrumento dando fe de ser un escritor muy prolífico para guitarra.

Nació en Nápoles, hijo de un distinguido literato, al igual que muchos de sus contemporáneos, se le enseñó teoría musical por un sacerdote, que también era un músico aficionado. Sus primeros pasos en la música fue tocando el cello, a la edad de 290 años descubre la guitarra siendo esta a la que dedicara su vida musical. Por la ausencia de profesores de guitarra profesional en Nápoles en su momento, Carulli desarrolló su propio estilo para tocar.

Carulli un artista talentoso, comenzó a realizar giras a raíz de la popularidad de sus conciertos en Nápoles y en el año 1801 se casó con la francesa, Marie-Josephine Boyer, y tuvo un hijo con ella. Después de realizar una gira en Paris la cual fue exitosa, Carulli se instaló allí hasta su muerte, en esta ciudad se convierte

en profesor y músico muy exitoso. Cumpliendo su intención de hacer de la guitarra un instrumento popular y de moda entre las clases altas y músicos de París, también fue allí donde publicó la mayoría de sus obras, llegando a ser un editor de sí mismo y el impresor de las obras de otros guitarristas destacados.

Carulli trabajó más duro en su doctrina al ver que cada vez tenía muchos más guitarristas europeos y entre ellos a algunos miembros de la nobleza parisina, esto aproximadamente en el año de 1830.

Además de popularizar en gran medida a la guitarra, en sus últimos años Carulli comienza junto a Pierre René Lacote, Antonio Torres Jurado y algunos fabricantes de instrumentos franceses a experimentar con los cambios en la construcción de la guitarra, mejorándola en sonido, en tamaño, en resonancia y da como resultado la guitarra clásica moderna que se utiliza hoy en día.

El *andante* es un tempo:

*Moderadamente lento, y desde fines del siglo XVIII, un tempo que suele considerarse entre medias del adagio y el allegro. El término se utilizó en un principio como una indicación interpretativa independiente del tempo, referida especialmente a partes de bajo con un movimiento uniforme, como si se anduviera, con notas del mismo valor. Su posición entre los tempos que se piensa que son claramente lentos a claramente rápidos da lugar a cierta ambigüedad cuando el término se combina con otros, como en las expresiones molto andante, più andante y meno andante. Aunque las dos primeras probablemente casi siempre para indicar un tempo más lento y la última para indicar un tempo más rápido que andante, lo inverso puede ser también cierto en algunos casos.*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Ibíd. Pág. 53

### 3.2.4. El compositor y su obra: Mauro Giuliani.

Nació 1781 en Bisceglie/Bari, Italia – murió en 1829 en Nápoles.

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano ("o" la última letra, que luego cambiará en "i"), hijo de Michele Giuliano y de Antonia Tota, desde niño estudia la flauta y la guitarra, y compone varias obras, en el año 1801 se casa con María Giuseppa del Mónaco, con quien tiene un hijo de nombre Michele Giuseppe. A la edad de 25 años ya era considerado una celebridad. Por esta época se instala en Viena



y pronto se da a conocer, ejerce como profesor de guitarra desarrollando una gran reputación como pedagogo, se relaciona con la nobleza, publica obras, da conciertos y es aplaudido y aclamado por público, crítica y músicos además de ser el artista oficial de las celebraciones del congreso de Viena.

En esta época, además comparte los aplausos con los músicos más célebres del momento en recitales y en las "Nachtmusiken" que se organizaban en el Jardín Botánico Real de Schonbron, haciendo amistad con Moscheles, Mayseder, Hummel, Spohr, Weber, Diabelli, Schubert, Beethoven, etc.

En 1823 se instala en Nápoles en donde sigue dando recitales, compone, edita sus obras, En [1828](#) su salud comenzó a deteriorarse y murió en ésta ciudad en 1829.

Giuliani seguramente fue el músico que más significación tuvo en la historia y evolución de la guitarra, se le atribuye haber sido el primero en escribir para guitarra "polifónicamente", es decir, dirigiendo las plicas de las notas en distintos sentidos para identificar las diferentes voces de la obra.

Entre sus obras más reconocidas encontramos la op. 1 que es un "Método práctico para guitarra en 4 partes" (1798). Además de numerosos estudios y ejercicios, un impresionante catálogo comprendiendo tanto obras para guitarra sola como para guitarra y orquesta, conciertos opus 30, 36 y 70, las Rossinianas, opus 119-124 y varias sonatas para violín y guitarra, completando así 150 composiciones.

El *capricho* es:

*Una composición humorística, fantástica o singular que suele caracterizarse por un alejamiento idiosincrásico de las normas estilísticas habituales. A lo largo de su historia el capricho ha estado estrechamente relacionado con piezas denominadas fantasías, pero sus contrastes son más extremos y suele tratarse de una pieza más audaz a la hora de las convenciones armónicas y contrapuntísticas.<sup>20</sup>*

### **3.3. Música latinoamericana**

#### **3.3.1. Aproximaciones a las músicas latinoamericanas: Una posibilidad heterogénea**

América es una historia compleja, ya que desde el principio se presenta diversa como cualquier otro continente del planeta; heterogénea en el sentido total,

---

<sup>20</sup> GAGO. Op. Cít, Pág. 213

compuesta con aportes civilizatorios de distintos pueblos a lo largo del eterno devenir histórico. A lado de la historia trágica de la Conquista y la Colonia, coexiste una suerte de mixtura de los mundos indígenas con los mundos europeos y negros llegados a estas tierras, en constante conflicto y reinterpretación de sus formas culturales, en un movimiento ni lineal ni progresista de la historia. Hoy en día los pueblos originarios reivindican muchas costumbres de origen hispánico, o por lo menos de buena parte de su aporte, como propias, siendo válido desde todo punto de vista ya que lo que está en juego no es algo superficial para estos pueblos, sino la vida misma a la que hay que defender con las herramientas políticas del arte, entre ellos los de la música como forma expresiva. He ahí la familiaridad musical de la guitarra europea en América, donde ha mutado desde su llegada a la contemporaneidad, sin perder ese encanto que conquistó con la belleza de su expresividad, tan necesaria para el indio como para el negro en medio de la esclavitud y servidumbre a los que fueron sometidos.

Fruto de esos movimientos históricos, el charango tiene la suerte de heredar su estructura física a Europa, mientras su espíritu hereda la sangre indígena que hoy lo reivindica como propio, como a la Virgen, como a Cristo, como al castellano en los Andes. La voz del charango, una más dentro de la amplia gama de voces latinoamericanas, es representativa del camino-cordillera de los Andes, por la que caminaron cientos de pueblos tejiendo los hilos del tiempo humano, resistiéndose a desaparecer, consolándose con tocar guitarritas que podían esconder debajo de sus ponchos, como algo prohibido que posibilitara el poder de la expresión del espíritu agobiado del andino

La posibilidad de un continente con tanta heterogeneidad y sin embargo con la perspectiva de agrupar una serie de pueblos diversos a través del idioma y la religión, creó en América al menos cuatro grandes regiones: 1) La anglosajona y protestante 2) La castellana y católica 3) La portuguesa y católica 4) Las europeas no ibéricas, también cristianas. Dos de estas se suelen agrupar como

Latinoamérica, al ser los idiomas castellano y portugués romances, es decir, herederos del latín. Estos idiomas, al llegar a América ya eran heterogéneos, ya que trajeron aportes de civilizaciones tan lejanas y ancestrales como la de los árabes, judíos, romanos y pueblos germanos.

### **3.3.2. Las músicas latinoamericanas**

Si la concepción política de América Latina es heterogénea y su posibilidad histórica es más bien de forma que de fondo, las músicas que hierven en su territorio lo son igual: en constante movimiento, cambio y reconfiguración. No hay la menor posibilidad de que exista una música latinoamericana, en el sentido lato de la palabra, ya que lo que existe son músicas, en plural, que están en perpetuo movimiento, transformación, mutación, hibridación, cambio, unidad y destrucción. Desde la música de los llamados latinos en Estados Unidos, hasta la Patagonia, las músicas del continente son el resultado de contextos históricos complejos.

Aunque podríamos concebir la música latinoamericana como la que se canta en español y portugués, sería una definición incompleta, ya no toda la música se canta o se tiene que cantar, y además, mucha de la música hecha en la región latinoamericana, se canta en otros idiomas sin perder los rasgos culturales particulares. ¿Qué podrían ser, entonces, las músicas latinoamericanas? No más que el conjunto de músicas recreadas dentro de los países que conforman lo heterogéneo latinoamericano.

Diversos ritmos que varían del pasillo a la chacarera en la voz del charango son un muestrario inicial de las músicas andinas, del contexto de lo latinoamericano, conjugadas con las obras de Bach y su aporte de técnica, amplían el repertorio de lo latinoamericano como lo que se crea y recrea en esta parte del mundo.

Si las músicas latinoamericanas son heterogéneas y conforman un cuerpo heterogéneo, estas pueden y deben reinventarse a partir de la experiencia musical vital, que es un camino más que algo concreto o acabado. Las músicas que se interpretan en el recital interpretativo Barroco En-Canto Andino son latinoamericanas, aunque provengan de Europa, de la misma forma en que el castellano es propio en muchas regiones de Latinoamérica a pesar de haber surgido en medio de un conflicto de más de siete siglos entre diversos pueblos ibéricos y los musulmanes. La voz del charango, apropiada como una de las voces de lo andino entre los pueblos de la cordillera, es la voz de lo que transforma el mundo de la música en expresión de lo propio por expresividad del espíritu del hombre americano.

*La música latinoamericana anterior a 1950 había sido dominada por cinco fuertes personalidades, bien diferente entre sí, pero que mucho contribuyeron, en la medida de sus ideas y de sus idiosincrasias, a fortalecer el prestigio de esa música y a realzar su imagen en los Estados Unidos y en Europa: Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), Juan José Castro (Argentina, 1895-1968), Juan Carlos Paz (Argentina, 1897-1972), Carlos Chávez (México, 1899-1978) y Domingo Santa Cruz (Chile, 1899-1987).<sup>21</sup>*

### **3.3.3. Ritmos andinos a interpretar**

Para este recital se han tomado en cuenta obras de compositores de dos países; Colombia y Chile; para el caso de Colombia se utilizan el Bambuco y el Pasillo como máximos representantes del folklore de esta región; para el caso de Chile, se toma la tonada como ritmo representativo, y el huayno y chacarera que a pesar

---

<sup>21</sup> ARETZ, Isabel, América latina en su música. 2da edición, siglo veintiuno editores, pág. 57

de no ser propios de la región se los ha adoptado por los músicos compositores de Chile.

### 3.3.3.1. Chile

El folklore chileno, al igual que en el resto de los países americanos, está supeditado a las superposiciones culturales de los mundos andinos y españoles que coexistieron durante cerca de tres siglos, logrando amalgamas que hoy en día es visible en las formas musicales contemporáneas. Se dice que la expresión popular más genuina del folclor chileno fue la llamada *controversia poética*, en la forma de contrapunto o palla.

#### 3.3.3.1.1. Tonada



La tonada es el ritmo campesino chileno por excelencia, logrando el salto a la ciudad durante los procesos históricos del siglo 20. En el centro de Chile, la tonada adquirió características propias por la temática melancólica, femenina y su ritmo de 6/8, cantado generalmente por dúos de cantoras acompañadas por guitarra y arpa.

Según la ocasión la tonada se presenta como serenata (esquinazo), alabanza o bendición a los novios (parabién) y como canto al Niño Dios (villancico). La tonada urbana se popularizó por la radio con cuartetos masculinos de intérpretes vestidos como campesinos, con mayor variedad de timbres y estilización. La tonada gana vida en cada nuevo canto, siendo la interpretación más relevante que el mismo título de la obra.

### 3.3.3.1.1.1. El autor y su obra: Horacio Durán

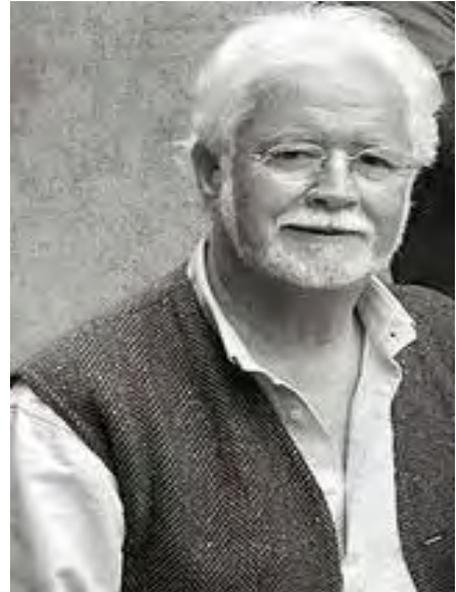
Nacido el 24 de julio de 1945 en la ciudad de Antofagasta.

Autodidacta de charango con principios básicos del violín.

Autor, compositor, Fundador e integrante de la agrupación chilena “Inti-Illimani” con la que ha viajado por todo el mundo.

Hasta la fecha ha grabado 30 discos de larga duración.

Durante sus años de exilio tomo como residencia la ciudad de Milán, Italia.



Al lado del charanguista Ítalo Pedrotti escribió un método para la enseñanza del charango en el año 2001 en la ciudad de Cochabamba.

Actualmente vive en un lugar a más de mil kilómetros lejos de Santiago, en la isla de Chiloé.

La obra *Tonada Triste* es realizada entre 1995 y 1997, en busca de arpegios en ritmo de tonada campesina chilena, la cual partiendo de Mi menor fue agregando acordes regresando siempre a esta tonalidad, dedicada finalmente a Víctor Jara. Él había nacido en la zona campesina a la cual ese ritmo pertenece, concebida en primer lugar como improvisación rítmica y luego melódica. Bajo inspiraciones de

nostalgias, de profundidades del charango y del amigo que nunca más estará en cuerpo, pero sí en alma.

### **3.3.3.1.2. Huayno**

Huayno, huaiño, wayno es una danza difundida ampliamente por Perú, Bolivia y el norte de Argentina, que generalmente está en un compás binario de moderado a rápido, presentando una estructura binaria con suaves melodías sincopadas, anhemitónicas-pentatónicas. Un rasgo compartido con otros muchos géneros andinos en su bimodalismo característico, con una alternancia de centros tonales separados por una tercera menor. En Ecuador, el sanjuanito es una danza social estrechamente relacionada con el huayno.

#### **3.3.3.1.2.1. El autor y su obra: Adrián Otálora**

Chileno, nacido en la ciudad de Valdivia en el año 1949, arquitecto de profesión y músico por afición, tiene dos hijos, un guitarrista, Matías y una chelista, Paloma, casado por segunda vez y vive con Lola, su mujer, en la comunidad Ecológica de Peñalolén en Santiago de Chile en donde también ejerce su profesión de arquitecto.

Adrián, compone canciones y temas musicales de difícil clasificación. Principalmente temas de inspiración folclórica. En los años 70, antes y durante el Gobierno Popular de Salvador Allende, con un grupo de jóvenes músicos conformó el conjunto Huamarí y al alero de la Peña de Los Parra grabaron un primer LP “ Huamarí Chile y América” (1970) en el cual hay siete temas latinoamericanos y 7 temas de su autoría y del grupo y entre los cuales está el primer registro del tema “Cocha”, palabra aymara que significa “Ojito de Agua” y que se utiliza para denominar los manantiales que brotan casi mágicamente en algunos lugares del desierto.

Posteriormente graban el “Oratorio de los Trabajadores” ó “Historia del movimiento sindical obrero en Chile” para el sello Dicap y su último trabajo lo realizaron junto a Víctor Jara con la obra “La Población”. Compuso algunos temas para instrumentos andinos, durante su permanencia en el conjunto Barroco Andino durante los años de la dictadura militar y después de un largo receso en estos últimos 4 años ha compuesto una serie de “cuecas urbanas”, baile nacional chileno, como miembro del conjunto Aparcoa.

La música latinoamericana y en especial la instrumental para cuerdas como guitarra, arpa, charango, cuatro, tiple, etc.; es sin lugar a dudas, parte fundamental de su influencia musical, como maestros musicales desde su infancia hasta el día de hoy han sido todos aquellos que ha podido escuchar, con los cuales ha enriquecido sus composiciones; que van desde se encuentra, Bach hasta los Beatles, pasando por los grandes íconos folclóricos como Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa, Cafrune, Viglietti, Zitarrosa, Ariel Ramírez, Jaime Torres, José Barros y Maruja Hinestroza de Rosero entre otros colombianos, Jaime Guardia, músicos compositores contemporáneos chilenos como Jaime Soto León, Luis Advis y en general todos aquellos que han hecho y hacen la buena música de la cual disfrutamos y aprendemos día a día.

*Ojito de agua* es una composición realizada a principios del año 1970, en ritmo de Huayno; ritmo típico del Norte de Chile y común a Perú, Argentina y Bolivia.

Para la composición de esta obra según el autor, “el charango fue haciendo la sugerencia melódica a partir de un arpeggio ascendente y descendente sobre un esquema inspirado en una vivencia personal en las aguas cristalinas de la Cocha de Pica, de Atacama, cerca a Iquique, *“los reflejos de las aguas cristalinas en movimiento y las características mágicas del entorno”*. Las influencias políticas en las que se llevó a cabo la composición de esta obra estuvieron envueltas en medio

de la efervescencia y entusiasmo de la campaña electoral de Salvador Allende. En ese entonces nacía el movimiento de “la nueva canción chilena” con el surgimiento de reconocidos músicos como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manss, Quilapayún, Inti Illimani y otros muchos entre los cuales estaba el grupo Huamarí del que el compositor hacía parte.

### **3.3.1.3. Chacarera**

La chacarera es una danza natural y espontánea tradicional del norte de Argentina y sur de Bolivia, de profundas influencias indígenas y negras, cantada con coplas de octosílabas o interpretada sólo por instrumentos, con melodías pentatónicas con oscilaciones *entre en centro tonal mayor y el de su relativo menor*. *En otros aspectos, su estilo es similar al de danzas argentinas afines como el gato*

#### **3.3.1.3.1. El autor y su obra: Ítalo Pedrotti**



Desde un histórico debut en 1992 como intérprete de la obra “Dúo concertante para charango y guitarra” (1991), del compositor Celso Garrido-Lecca que estrenó junto al concertista Mauricio Valdebenito, el charanguista Ítalo Pedrotti ha sido un referente de la música de fusión chilena desde diversos frentes.

Música andina, raíz latinoamericana y rock fusión han completado el abanico de Pedrotti y su charango, como integrante fundador de Entrama (1997) y compositor y director de Charanku (2003).

Pedrotti, que en sus inicios estaba igualmente interesado en el rock y en la música del altiplano, obtuvo su primera lección como auditor de Los Jaivas en 1983. Ahí se percató de la presencia del charango aplicado al rock de raíz. Pero fue en 1986 con el resurgimiento de Inti-Illimani desde el exilio, que concluyó que esas cuerdas andinas no sólo podían acompañar sino protagonizar la música. Pedrotti fue parte del staff operativo de Inti-Illimani en los '90 y después de la pieza de cámara de Garrido-Lecca que interpretó en la Biblioteca Nacional, comenzó a trabajar con Horacio Durán, su reconocido maestro, en el uso y estudio del charango (ambos crearon el primer método para este instrumento en 2001). Pedrotti siguió trabajando en dúos con guitarra clásica junto a Juan Antonio Sánchez, con quien fundaría el ensamble acústico Entrama dentro de una generación hiperactiva de nuevos músicos de fusión: Pedro Villagra, Antonio Restucci, Francesca Ancarola, Elizabeth Morris.

Con Entrama trabajó hasta 2006 y grabó sus tres discos: *Entrama* (1997), *Centro* (2001) y *Simbólico* (2005), pero ya sobre ese último período, Pedrotti estaba incursionando en la composición de obras contemporáneas personales para ensamble de charangos urbanos. En 2001 escribió la pieza experimental “Cuatro jinetes” para el montaje de danza *Fotodanza* y ya entonces comenzó a dejar su pertenencia en Entrama para considerar a Charanku como proyecto personal. Con este grupo, que incluía dos charangos, ronroco y banda de rock actuó en Arequipa (2005) y Cusco (2007) y grabó los discos de música progresiva *Sideral* (2005) y *Charanku* (2008). Su nombre quedó inscrito entre los charanguistas modernos como los de raíz andina Juan Flores y Carlos Cabezas, el brillante Claudio Pájaro Araya o el virtuoso Freddy Torrealba.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>[www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl). Consultado el 23 de enero del 2012

*Otoñal* es una obra compuesta en el año de 1997, inspirada en las hojas de otoño, estación en la que fue concebida, con una estructura métrica de 6/8 alternado con emiolas de 3/4 y compases de 5/8 y 7/8.

### **3.3.3.2. Colombia**

La música en Colombia es heterogénea, ya que en su origen, a grandes rasgos, tiene al menos tres grandes componentes: el indígena, el negro y el español, siendo cada uno de estos tan amplio y heterogeneo que resulta complejo dar una mirada general que de cuenta del aporte de estos tres grupos, más aún teniendo en cuenta que Colombia no es un territorio uniforme, sino compuesto por regiones en las que la amalgama de influencias varía según sus propios desarrollos históricos.

El aporte de las influencias indígenas, españolas y negras dentro de la música contemporánea que se hace en la actualidad en Colombia, es compleja como para obedecer a generalizaciones que no vienen al caso.

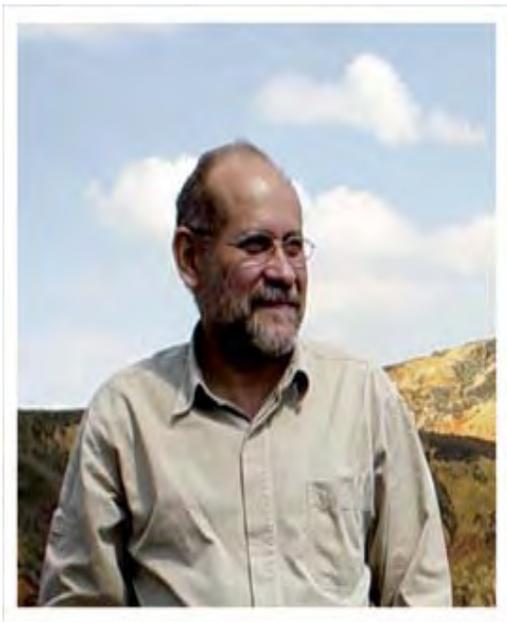
Teniendo en cuenta que en Colombia existen un sinnúmero de ritmos, conocidos y por conocer, generalmente algunos de los ritmos más representativos de esta región son: el bambuco, el pasillo, la cumbia, el vallenato, joropo, sanjuanero, entre otros

#### **3.3.3.2.1. Bambuco**

El bambuco es una danza tradicional andina, rítmicamente compleja y animada que alterna modelos de compases binarios compuestos y ternarios simples, con acompañamientos en compases ternarios simples y sincopados. Generalmente es interpretada por un par de cantantes con acompañamiento de guitarra, bandola o requinto y tiple como marco musical de una danza de cortejo.

Entre los compositores más destacados de bambuco están: Carlos Vieco Ortiz, Fulgencio García, Pedro Morales Pino, Francisco Cristancho (bambucos instrumentales), Jorge Villamil, José A. Morales, Héctor Ochoa y Nicolás Díaz (bambucos cantados).

A lo largo y ancho de Colombia se realizan festivales, concursos, fiestas y otros eventos que promueven y exaltan el bambuco con sus diferentes variaciones como elemento de identidad andina. Algunos de los más reconocidos son: Festival del Mono Núñez, Antioquia le Canta a Colombia, Festival Hatoviejo-Cootrafa, Encuentro Nacional del Tiple



#### **3.3.3.2.1.1. El autor y su obra: Luis Enrique Aragón Farkas**

Nacido en Ibagué, Tolima el 2 de octubre de 1951. Oftalmólogo de profesión. Realizó sus estudios en el conservatorio del Tolima, a pesar de que se considera autodidacta en el estudio de la armonía. Ha recibido reconocimientos por su obra en festivales como el Concurso Mono Núñez, en el Concurso Nacional del Bambuco Luis Carlos González de Pereira y en muchos más.

*Sus obras más conocidas son los bambucos Mi sueño; Como si fueras la luna -Mejor Obra Inédita del Concurso Mono Núñez en 1994; Sortilegio, El aprendiz de hechicero, Como hace tiempo, El solar -Mejor Obra Inédita del Concurso Nacional del bambuco; y El Beso que le robé a la luna; los valeses Tardecitas tolimenses, una de sus primeras creaciones, y Como tú dices -*

*Mejor Obra Inédita del Concurso Mono Núñez en 1996; los sanjuaneros El calentano y La tamborita; el vals Quédate y la caña La caña mestiza.*<sup>23</sup>

Luís es también compositor de boleros y salsa. Experimentando con el “bolero filing” cubano, un movimiento de los años 60, da como resultado boleros como la gloria eres tú, contigo en la distancia entre otros.

Hace más de seis años sufrió una enfermedad cerebro vascular que lo dejó parálítico del lado derecho, suceso que no ha sido impedimento para continuar componiendo.

Comenzó realizando música convencional pero con el paso del tiempo se ha ido inclinando por hacer una música con mayores riquezas armónicas, cambio que ha provocado críticas de los duetos tradicionales del departamento.

Entre los maestros que lo han inspirado se encuentra el antioqueño León Cardona.

Reside en Ibagué, donde ejerce su profesión y administra un sitio de tertulias de su propiedad.

Para este maestro tolimense, la música lo es todo. “Después de mi enfermedad, la música ha sido reconocimiento, ha sido pensamiento y criterio. Yo no haga nada sin antes escuchar música, hasta duermo con los audífonos puestos”.<sup>24</sup>

TEXTO (letra de *Sortilegio*)

---

<sup>23</sup> <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=24122>. Consultado el 28 de octubre del 2012

<sup>24</sup> *Ibíd.* Consultado el 28 de octubre del 2012

Por hacerte aquel bambuco,  
Que te lastimara el alma  
Voy cumpliendo las condenas,  
Que me dieran tus miradas  
Al vagar por los caminos,  
De unas tierras encantadas  
Donde se esfumo la noche,  
Que me niegas sin palabras  
Por robarte los sueños,  
Que olvidaste en mi ventana  
De una quimera soy dueño, y  
Aunque los sueños son nada  
Aún conservo el sortilegio,  
De haber sido yo la causa  
La razón de una sonrisa,  
Que te iluminó la cara

#### **3.3.3.2.2. Pasillo**

El pasillo tiene sus orígenes en la época de la independencia del poder español, amalgamando ritmos y danzas autóctonas, como el torbellino, con el vals europeo, denominándose así por la forma del baile con pequeños pasos. El pasillo es, en este sentido, uno de los ritmos representativos del folklor colombiano, con estilos e instrumentos variados, según la región del país.

##### **3.3.3.2.2.1. El autor y su obra: Gentil Montaña**

Julio Gentil Albarracín Montaña, quien naciera un 24 de noviembre de 1942 en Ibagué, realizó sus estudios primarios en la escuela del barrio La Francia y los de



secundaria en el colegio Real Holandés, en Bogotá, en los años de 1967 y 1972. Inicia sus estudios de solfeo y violín a la edad de siete años en el Conservatorio de Música del Tolima.

No había cumplido Gentil diez años de edad cuando su padre decide abandonar su trabajo de vaquero, desempeñado bajo el sol candente del llano tolimense, y se desplaza junto con su familia a la ciudad de Bogotá, con el deseo de mejorar su

calidad de vida.

Esta tarea no sería nada fácil. Su paso por los barrios Tunjuelito, Santa Isabel y Veinte de Julio, entre otros, dejarían en su memoria el recuerdo de sus primeros enfrentamientos, cuando comenzó a desafiar las noches bogotanas en los bares y tiendas de aquellos sectores, al ritmo de algún bolero de **Rafael Hernández**. Así daba inicio una carrera musical nacida en lo popular, conformando tríos y duetos que con el tiempo pasarían por los centros musicales que actualmente son en la capital una leyenda: los de las calles 20 y 24 Y El as de copas.

*Para aquel entonces Gentil, el adolescente, conformaba el trío Los Trisónicos junto a Kiko Bejarano y su hermano Raúl, compartiendo escenarios con grandes y legendarias figuras de la canción romántica como Pedro Vargas, Héctor Cabrera, Carmen Sevilla, Víctor Hugo Ayala y Los Tres Reyes, que hacia los años sesenta visitaban el país. Pero sólo hasta sus 17 años, cuando en casa de su colega Domingo González escucha por*

*primera vez un disco de Andrés Segovia y se entera que allí no tocaban varios sino un sólo guitarrista, Gentil Montaña decide de manera radical y obsesiva dedicarse al estudio de la guitarra clásica.*

*No había nada que hacer, Gentil Montaña comprendió desde ese memorable momento que la guitarra era todo para él después de sus padres. No es gratuito que el niño que se levantó entre acordes de guabinas, pasillos y bambucos en Purificación, Tolima, se convirtiera años después en uno de los mejores guitarristas del mundo. Gentil Montaña, autodidacta, demostró ser dueño de un talento que, cuando cerraba los ojos y cogía la guitarra entre sus manos, no dejaba lugar a duda alguna. Su primer concierto, ofrecido en el teatro Lido de Medellín a la edad de 19 años. Sería apenas el comienzo de una carrera marcada por el sacrificio y las ganas de hacer las cosas bien, cualidades que se convirtieron en el sello de un hombre que ha recorrido las más importantes salas del mundo y conquistando los públicos más exigentes. Gentil Montaña fue profesor de guitarra en su propia academia en la Universidad Pedagógica Nacional Académica Folklórica Distrital Luis A. Calvo y en el Collegium Musicum de Bogotá, mantuvo una vida de trabajo como compositor, dando conciertos y giras, el 27 de Agosto del 2011 fallece.<sup>25</sup>*

La obra *Michel* fue compuesta originalmente para trío típico, dedicada a su hijo Johny Michel

---

25

[http://www.alcaldiadeibague.gov.co/web2/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=280:gentil-montana&catid=15:personajes-celebres&Itemid=66](http://www.alcaldiadeibague.gov.co/web2/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=280:gentil-montana&catid=15:personajes-celebres&Itemid=66). Consultado el 28 de octubre de 2012

### **3.3.3.2.2.2. El autor y su obra: Pedro Pablo Bastidas Muñoz**

(17 de Abril de 1917 – 07 de Agosto de 2003) Maestro de la Guitarra, El Requinto, El Tiple y La Bandola.

Hijo de don Juan Bautista Bastidas y doña Mariana de Jesús Muñoz, músicos por excelencia. Familia con la vena artística en su totalidad puesto que sus 7 hermanos también se dedicaron al arte; destacados en bandas como la Banda Departamental de Nariño y la Banda Nacional y por supuesto en el famoso grupo “Alma Nariñense”

Constituyéndose como un excelente guitarrista desde muy joven, Pedro Pablo a los 21 años de edad, en 1938, ingresa al cuarteto “Los Cuatro Diablos” con el cual obtiene importantes y rotundos éxitos.

Más adelante forma parte de la orquesta “Clave Roja” y “Los Cuatro Ases”, y organiza el grupo “Nariño”. En 1952 formando parte del conjunto “Alma Nariñense”, obtiene importantes resultados.

En 1959, integrante ya del “Trío Nacional” y en adelante junto a Noro Bastidas en la guitarra, el gran Plinio Herrera, en la bandola y el maestro en el tiple, dan honor y gloria, y excelente representación del Departamento de Nariño.

En 1982 participa en el concurso “Mono Núñez” con Hugo Realpe obteniendo el 2° puesto en la modalidad de “dúos” con dos tiples “tiple melodía y tiple acompañamiento”.

En 1986 con el grupo “Nuevo Amanecer”, integrado por Bernardo Jurado, Enrique Herrera, el más niño “Javier Meza” de quién hablaba maravillas el maestro: “¡Ave

María! Ese jovencito si tocaba la bandola como es” y Pedro Pablo Bastidas, participa en la ciudad de Popayán obteniendo el 1° puesto.

Más tarde, dirigiendo y formando parte del trío “Generaciones”, participa en el 1° concurso de Intérpretes y Compositores de música colombiana en el que obtiene el premio como el mejor compositor y se hace acreedor a la “Lira de Oro” otorgado por la Sociedad de Artistas y Compositores SAYCO, en reconocimiento a su obra musical dedicada a su trío titulada así “Generaciones” en ritmo de pasillo.

El maestro Pedro Pablo Bastidas, también se desempeñó como profesor de música en instituciones como el Banco de la República, Área Cultural “Leopoldo López Álvarez”; en el Banco Cafetero; en la ya desaparecida Caja de Crédito Agrario, y en colegios como María Goretti, Colegio Sagrado Corazón de Jesús, de las Hermanas Betlehemitas, Colegio Nuestra Señora de la Esperanza, Colegio Filipense; y Colegio Ciudad de Pasto, además de la facultad de Música de la Universidad de Nariño, cosechando grandes éxitos.

Dedicó mucho tiempo a la formación y educación musical a los que ahora son grandes maestros de cuerdas y vientos; algunos ejemplos; Julieta y Ricardo Martínez, Javier Meza integrantes de “Opus Trío”, Andrés Jurado, José Feliz Chamorro, José Luis Enríquez, Servio Tulio Delgado y Oscar Chamorro, entre otros.

En 1997 el Fondo Mixto de Cultura de Nariño y la Banda Departamental de Músicos, le concedió el Diploma de Honor, en reconocimiento a toda una vida dedicada a defender la cultura y la música colombiana y andina.

Fallece el 7 de Agosto de 2003 a las 3:00 p.m., a sus 86 años de edad.

*Generaciones* es una obra en ritmo de pasillo, dedicada a su trío que lleva el mismo nombre, y con la cual se hace acreedor a la “Lira de Oro” como el mejor compositor en 1993, en el Primer concurso de Intérpretes y Compositores de música colombiana, realizado en la ciudad de Popayán.

### **3.3.3.2.2.3. El autor y su obra: Jhoana Cabrera Guancha**

Nació el 3 de enero de 1986 en la ciudad de San Juan de Pasto, vereda Cujacal Bajo del corregimiento de Buesaquillo; realizó sus estudios medios en la Institución Educativa Artemio Mendoza Carvajal, ingresando en el año 2005 al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, En el año 2009, asistió al concierto y taller del maestro chileno Freddy Torrealba. Egresó, de forma sobresaliente en el año 2010. En su carrera profesional, se especializó en el estudio del instrumento andino Charango, fue partícipe del 5 *Festival Internacional de Charangos del mundo 1° Pasto*, en octubre del 2011. Actualmente prepara su recital interpretativo en charango titulado *Barroco En-Canto Andino*, donde amalgama ritmos de diferentes espacios y tiempos, desde Bach hasta melodías tradicionales andinas, demostrando la versatilidad y universalidad de su instrumento.

*Barroco En-Canto Andino* es una obra dedicada a las tres personas que comparten conmigo desde hace más de cinco años, y a las que les debo que este sueño musical se haga realidad.

#### **IV. RECITAL DE GRADO**

##### **CHARANGO- BARROCO EN-CANTO ANDINO**

Barroco en-canto andino es una propuesta polívoca en la que se conjugan energías de lo andino, por situación geográfica y cercanía sonora, con músicas escritas para otros tiempos, tan distintos de estos tiempos y a la vez conectados por energías inverosímiles que nos permiten apreciar la belleza de sus melodías evocadas al mundo andino nuestro, de lo apropiado y por apropiar.

Esta amalgama de voces provenientes de lo barroco con algunas obras de Bach, del romanticismo con algunas obras Carulli, Giuliani, y con lo latinoamericano con algunas obras de Aragón Farkas, Montaña, Bastidas, Pedrotti, Durán y Otálora, permiten crear una voz propia, íntima, reflejada en la obra Ensueño, Rondo, Barroco En-Canto Andino.

#### **4.1. Ensueño, rondo, barroco en-canto andino**

##### **4.1.1. El proceso de creación**

En la práctica musical es siempre indispensable crear, como un paso más en la formación como músicos y formadores de músicos. Interpretar música es leer, crear, escribir, reinterpretar el mundo como un todo que vibra, que suena a mil voces entremezcladas. ¿A qué suena? Crear es apropiar algo con lo que se escucha, jugar a darle miles de variantes distintos, en color y sabor para producir **otras** músicas. La música es una fuerza que fluye, como el agua, como el viento. Va y viene en un ciclo constante, porque el universo entero está vibrando. Suena. Nosotros cantamos.

Al igual que la música de Bach ha llegado a nuestra América, nuestro continente ha llegado a Europa con multiplicidad de matices civilizatorios, entre ellos, el charango, instrumento apropiado por los americanos para expresar lo inconmensurable de su mundo, un poco, según dicen, por burla, pero otro tanto por necesidad expresiva y admiración, reconociendo la grandeza en medio de la barbarie con que los españoles sometieron a los americanos.

#### **4.1.2. El eterno aprendizaje**

Si algo implícito conlleva el estudio de la música es lo eterno del aprendizaje, ya que pequeñas variantes pueden darle un giro completo al sentido de un sonido cualquiera. Variantes de tiempo, espacio y civilización configuran y re-configuran el mundo para cada época, para cada instante. El mundo en que Bach compuso sus obras era distinto del mundo del indio que tomaba la idea de la guitarra y otros instrumentos de cuerda españoles para hacer su *Charanguito* y llevarlo escondido debajo de la ruana o el pocho montañero andino.

Los mundos del renacimiento, barroco y del neo clásico europeo fueron distintos de los mundos americanos, y sin embargo sus fuerzas pueden conjugarse en una voz para otros tiempos, más perversos por la destrucción del hábitat aunque no menos maravillosos para la multiplicidad de la música y sus estéticas.

## **4.2. Análisis musical de las obras para el recital de grado**

### Índice de obras

1. BACH, Johann Sebastian; Invention en Dm bwv 775
2. BACH, Johann Sebastian; Fuga en C bwv 953
3. BACH, Johann Sebastian; Bourrée de Suite N° 6 bwv 817
4. CARULLI, Ferdinando; Andante opus 27
5. GIULANI, Mauro; Capriccio opus 100
6. DURÁN, Horacio; Tonada Triste
7. OTÁLORA, Adrián; Ojito de Agua
8. PEDROTTI, Ítalo; Otoñal
9. ARAGÓN FARKAS, Luís Enrique; Sortilegio
10. MONTAÑA, Gentíl; Michel
11. BASTIDAS, Pedro Pablo; Generaciones
12. CABRERA GUANCHA, Johana; Barroco En-Canto Andino

## 4.2.1. Obras del repertorio barroco (Johann Sebastian Bach)

### 4.2.1.1. Invention en Dm bwv 775

3/8

*Autor: Johann Sebastian Bach*

Análisis de la obra

Sección A:

Encontramos el tema en Dm en los compases 1 y 2, con melodía ascendente, en una secuencia de semicorcheas; el cual se repetirá en la voz inferior como respuesta, y luego volverá a la voz superior, con estilo fugado; haciendo que en el caso del charango y la guitarra se pase el tema de un instrumento a otro, en el desarrollo, encontramos que la voz superior continua realizando una cadencia melódica descendente que permite llegar nuevamente a la tónica en semicorcheas, teniendo en cuenta que estas figuras rítmicas y melódicas son tomadas del tema; mientras la voz inferior realiza lo mismo a modo de corcheas esto nuevamente en el compás 13 pasara a realizarlo la voz inferior siendo esta la que ahora lleve la melodía en semicorcheas, mientras la voz superior realiza una melodía formado una cadencia para retomar la tónica de Dm,

Sección B:

A manera de puente para pasar a la segunda parte la obra realiza en el compás 19 un trino en C en la voz superior durante tres compases, mientras la voz inferior realiza una melodía ya expuesta anteriormente en los compases 7 a 12 de la voz superior pero esta vez en la modulación de Am; en el compás 22 la voz superior comienza a realizar una melodía en semicorcheas de carácter tensionante para

reafirmar que se está modulando a otra tonalidad, con una serie de alteraciones un tanto ajenas a la tonalidad axial, como es el caso de D en el compás 23, se produce así el cambio de región armónica de Dm a Am, esta vez la voz inferior realiza el trino que se presenta en primera medida en la voz superior, y en este caso es para reafirmar que nos encontramos en la región armónica de Am, este cambio de región llega hasta el compás 38 en el cual hay una alteración tonal haciendo que el Am pase a ser un A y ya no sea el centro tonal, nuevamente pasa por D, como dominante de Gm, cuando empieza de esa forma a regresar a tono inicial, el A en el compás 43 vuelve a ser dominante de Dm, además de que se retoma el tema inicial en el compás 44 en la voz superior, teniendo en cuenta que a modo de preparación la voz inferior toma la figura rítmica del tema en dominante en los 2 compases anteriores al retorno del tema, entonces el tema rítmico empezaría en la voz inferior y luego pasaría a la voz superior, y nuevamente a la voz inferior, después de un compás en dominante la voz superior realiza una inversión del tema en Dm y Bb y cambia de ascendente a descendente terminando así con una cadencia simple auténtica, en un re final en calderón.

# INVENTION IN D-MINOR

BWV 775

Autor: JOHANN SEBASTIAN BACH

Versión para Charango y

Guitarra: JOHANA CABRERA

Charango

Guitarra

Chr.

Gtr.

7

Chr.

Gtr.

13

Chr.

Gtr.

19

©BEAGLEHANDFREE

INVENTION IN D-MINOR

Chr. <sup>25</sup>

Gtr.

Chr. <sup>31</sup>

Gtr.

Chr. <sup>37</sup>

Gtr.

Chr. <sup>43</sup>

Gtr.

Chr. <sup>49</sup>

Gtr.

#### 4.2.1.2. Fuga en C bwv 953

**C**

*Autor: Johann Sebastian Bach*

FUGA à TRE (1)

Análisis de la obra

##### *1. La exposición del material del sujeto.*

La exposición del sujeto está en CM (Do Mayor), conformado por dos compases, escrito en semicorcheas que por cada tiempo fuerte realiza una melodía descendente desde la nota **La** de la primera octava, hasta la nota **Re** de la primera octava, el contra sujeto está escrito en corcheas que le permite armónicamente a la respuesta del sujeto estar escrito a la cuarta inferior, es decir, en GM (Sol Mayor) entrando como segunda voz, con transposición real ; su respectivo contra sujeto esta transportado igualmente de forma real y no realiza la misma figuración rítmica, la re exposición del sujeto esta en CM (Do Mayor) una octava por debajo, el contra sujeto cambia su melodía haciendo que se forme una modulación pasajera a GM (Sol Mayor) y pueda comenzar con el desarrollo que realmente se realiza en Am (La menor), destacándose por la pequeña parte de la escala menor melódica de forma ascendente y descendente.

##### *2. Variaciones tonales con recurrencia del sujeto en entradas simples o en grupos, usualmente entremezcladas con fragmentos en desarrollos episódicos.*

En el desarrollo también se encuentra una exposición del sujeto en E menor en la voz inferior, en cuanto a nuevas modulaciones pasajeras antes de llegar a la re exposición del sujeto, se encuentra Dm (Re menor), DM (Re Mayor), nuevamente

Dm (Re menor) y casi en el final aparece la modulación a la dominante G (Sol Mayor)

### *3. Retorno a la tónica axial con recurrencia del Sujeto al nivel inicial*

La re exposición del sujeto comienza en la tonalidad axial en la voz inferior, dos octavas por debajo de la primera en la voz intermedia realiza una inversión en espejo que concuerda de forma armónica perfectamente y en la voz superior encontramos la nota pedal en Do, finalmente termina con una cadencia evitada, utilizando la dominante de la dominante y termina en CM (Do Mayor), (DM (Re Mayor) – GM (Sol Mayor) – CM (Do Mayor).)

# Fuga en Do Mayor

BWV 953

(del "Libro De Clave" Klavierbüchlein) de Wilhelm Friedemann Bach

Autor: JOHANN SEBASTIAN BACH

Versión para Charango y

Guitarra: JOHANA CABRERA

Fuga à tre

Charango

Guitarra

The first system of music shows the beginning of the piece. The Charango part (top staff) starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth notes, followed by a quarter rest, and then continues with eighth notes. The Guitarra part (bottom staff) has a treble clef and a common time signature, and remains silent for the first three measures.

Chr.

Gtr.

The second system of music covers measures 4 to 6. The Charango part continues with eighth notes and quarter notes, including some rests. The Guitarra part (bottom staff) begins with a treble clef and a common time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Chr.

Gtr.

The third system of music covers measures 7 to 9. The Charango part continues with eighth notes and quarter notes. The Guitarra part continues with its rhythmic accompaniment of eighth notes.

Chr.

Gtr.

The fourth system of music covers measures 10 to 12. The Charango part continues with eighth notes and quarter notes. The Guitarra part continues with its rhythmic accompaniment of eighth notes.

Chr.

Gtr.

The fifth system of music covers measures 13 to 15. The Charango part continues with eighth notes and quarter notes. The Guitarra part continues with its rhythmic accompaniment of eighth notes.

©JOHANNESGREEN

Fuga en Do Mayor

2

Chr. 16

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 16 to 18. The Choro part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The Guitar part (bottom staff) provides a steady accompaniment with a similar rhythmic structure.

Chr. 19

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 19 to 21. The Choro part continues with melodic lines and some slurs. The Guitar part maintains its accompaniment role with consistent rhythmic patterns.

Chr. 22

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 22 to 24. The Choro part shows more melodic development with some longer notes. The Guitar part continues with its rhythmic accompaniment.

Chr. 25

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 25 to 27. The Choro part features a mix of eighth and sixteenth notes. The Guitar part provides a consistent rhythmic foundation.

Chr. 28

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 28 to 30. The Choro part concludes with a series of eighth notes. The Guitar part continues with its rhythmic accompaniment.

Fuga en Do Mayor

3

31

Chr.

Gtr.

34

Chr.

Gtr.

*rit.*

#### 4.2.1.3. Bourrée de la Suite Francesa VI bwv 817

2/2

*Autor: Johann Sebastian Bach*

Análisis de la obra

Sección A:

El tema se encuentra en los dos primeros compases con anacrusa, en la voz superior en E, entre los compases 5 y 8 se realiza una secuencia descendente en G# (compases 5 y 6) y F# (compases 7 y 8) en los compases siguientes en F# utilizado como cadencia evitada forma una secuencia descendente melódica y termina con una cadencia simple auténtica B, E. En la repetición esta cadencia evitada se convierte en cadencia simple auténtica ya que la sección b comienza realizando el tema en la dominante.

Sección B:

Esta sección comienza con una inversión de las voces, hay una trasposición del tema una cuarta descendente en la voz del tenor, que va hasta el compás 17, en el siguiente compás se toma el compás 5 y se lo invierte en sus voces, en el compás 20 se retoma el compás 5 en su totalidad, con una secuencia descendente en tres compases se realiza una preparación armónica en C# como dominante de F# que es el tono en el que se presenta el tema, que se retoma en el compás 26 en la voz superior y a modo de refuerzo del tono la voz inferior realiza una escala descendente en F# y como respuesta melódica hace una inversión tonal del tema (compás 27), ahora se retoma el tema en B como tónica en la voz superior, mientras que en la voz inferior se realiza armónicamente el notas del acorde de B, entre los compases 30 y 32 se hace una secuencia

descendente con los acordes de C#m B y A#° a manera de puente para retomar el tema en la voz inferior en B.

En el compás 35 se realiza una escala ascendente en la voz superior en E a manera de retorno a la tonalidad axial, la cual a como espejo (escala descendente) se repite en la voz inferior en F#m, al igual que la primera sección, esta termina con una secuencia descendente en los acordes D#°, C#m, B, una cadencia compuesta de 1er aspecto, en la primera casilla en el último tiempo retoma B para regresar en esta tonalidad y en la segunda casilla termina E en el compás completo.

# BOURRÉE

AUTOR: JOHANN SEBASTIAN BACH

Versión para Charango y

Guitarra: JOHANA CABRERA

Deciso e molto vivace  $\text{♩} = 108$

Charango

Guitarra

Chr

Gtr.

Chr

Gtr.

Chr

Gtr.

Chr

Gtr.

©JOHANNESGREEN

BOURRÉE

25

Chr. *ma marc.* *f* *p* *marc* *cresc.*

Gtr. *p* *ma marc.*

30

Chr. *f* *dim.* *la m. d. dim.*

Gtr. *f* *assai marc.*

35

Chr. *f* *marc* *f cresc.*

Gtr. *f*

40

Chr. 1. 2.

Gtr. 1. 2. *ff* *ff*

## **4.2.2. Obras del repertorio romántico temprano (Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani)**

### **4.2.2.1. Andante opus 27**

**C**

*Autor: Ferdinando Carulli*

Análisis de la obra

Andante es una obra de forma binaria con re exposición, la primera sección en Am y la segunda sección en C.

Sección A:

El motivo se encuentra en la anacrusa, el primer compás y los dos primeros tiempos del compás 2, todo en la tónica Am, que después se repite en la dominante E7 y tónica, y se repite esa primera frase, obteniendo así un periodo de frase doble, la célula rítmica permanece para la siguiente frase realizada en la dominante E7 y tónica pero con una pequeña variación melódica; y de igual forma se repite esa frase, teniendo un segundo periodo frase doble, que termina con un acorde en dominante E, para darle paso a la re exposición del tema inicial, de iguales características, sin ninguna clase de variación.

Sección B:

Escrito en C mantiene la rítmica del tema inicial, con una pequeña variación melódica, en esta ocasión la frase es un tanto más larga, al doble de la presentada en la sección a, entre la tónica C y la dominante G, frase que se repite tal cual y se forma así este periodo de frase doble, el nuevo periodo mantiene la célula y la

melodía y el número de compases para la primera frase pero en la dominante, la segunda frase es igual a la primera, teniendo nuevamente un periodo de frase doble, para después tomar la re exposición del primer periodo en C, y darle paso a la re exposición de la sección a.

# ANDANTE

opus 27

Autor: FERDINANDO CARULLI

Versión para Charango y

Guitarra: JOHANA

CABRERA

Charango

Guitarra

Chr.

Gtr.

Chr.

Gtr.

Chr.

Gtr.

©JOHANNESGREEN

ANDANTE

23

Chr.

Gtr.

16

Chr.

Gtr.

19

Chr.

Gtr.

22

Chr.

Gtr.

25

*Fine*

Chr.

*Fine*

Gtr.

ANDANTE

3

28

Chr.

Gtr.

31

Chr.

Gtr.

34

Chr.

Gtr.

37

Chr.

Gtr.

40

Chr.

Gtr.

ANDANTE

4  
43

Chr.

Gtr.

46

Chr.

Gtr.

49

Chr.

Gtr.

*D.S. al Fine*

#### 4.2.2.2. Capriccio opus 100

##### C

Autor: Mauro Giuliani

Análisis de la obra

Sección A:

El tema escrito en Am y se encuentra en el primer compás con repetición en el segundo, el tema respuesta se encuentra en E7 en tercer compás con su respectiva repetición en el siguiente compás, completando así la primera frase; la segunda frase, en los compases 5 y 6, que consta de un tema con repetición, completando así el primer periodo, terminando con una cadencia simple auténtica E7, Am. El siguiente periodo inicia con melodías para realizar una sustitución de tónica a C, que se mantiene por dos compases, realizando después desde el compás 11 hasta el compás 15 una cadencia evitada (A7, G7, F7, E7, F y F6°aug) realiza después una serie de arpeggios en dominante y tónica y esto se repite en los siguientes dos compases (18 y 19), y a manera de disminución se realizan en el compás 20 los arpeggios en dominante y tónica, dominante y tónica esto con el fin de retornar a la tónica axial enseguida en el compás 21, con un *poco rit*, realiza una cadencia simple auténtica; E7, Am. Dándole fin a la sección a.

Sección B:

Inicia realizando una acentuación de las notas del acorde Am, para pasar después a la exposición del tema con variación, realiza una melodía descendente en la tónica de Am, generando tensión armónica utilizando Dm en los siguientes dos compases, y reposando durante el compás 24 de forma armónica iniciando así la tensión melódica en los compases 24 al 29, para re-exponer el tema con una

cadencia simple auténtica en el compás 29, el tema se re-expone con su respectiva repetición y da paso al final de la obra utilizando el recurso del inicio de esta sección acentuando las notas del acorde de Am, con un *rall* y finaliza en acorde fundamental de Am.

31  
**CAPRICCIO**  
Op. 100

Autor: MAURO GIULIANI

Versión para  
Charango: JOHANA CABRERA

Charango

1

3

5

7

9

11

13

15

©JOHANNESGREEN

CAPRICCIO

2  
17

19

21

poco rit.

23

25

27

29

31

rall. ....

### **4.2.3. Obras del repertorio latinoamericano (andino)**

#### **4.2.3.1. Obras del repertorio chileno (Horacio Durán, Adrián Otálora, Ítalo Pedrotti)**

##### **4.2.3.1.1. Tonada triste**

Tonada

Autor: Horacio Duran

Análisis de la obra

Forma descrita por el autor II:AA´B:II /C /D

AAB:

Parte A:

(Compases 1 a 9), el tema se encuentra en los primeros dos compases en Em, Lleva siempre un esquema rítmico que se varía en algunos casos, termina en F como cadencia suspensiva.

Parte A´:

(Compases 10 a 18) en la cual se varia un poco suprimiendo la semicorchea del segundo tiempo y alargando con un puntillo la primera corchea pero se mantiene el ritmo propuesto al inicio, para la finalización de esta parte realiza una cadencia simple plagal Am7, Em,

Parte B:

(Compases 19 a 26), en esta parte se hace una pequeña variación del tema, que consiste en superponer notas del acorde volviéndolo un poco más armónico para su interpretación esta parte termina con una cadencia suspensiva en B que da paso a la repetición de esta sección

Parte C:

(Compases 27 a 33), En esta sección se pierde el esquema rítmico planteado en el tema y va abandonando la melodía del todo utilizando rítmica y melódicamente el compás 26 pero con cambios armónicos a manera de cadencia y puente para comenzar la sección D, termina con una cadencia suspensiva en D#°.

Parte D:

(Compases 34 a 44), comienza con el ritmo ya variado tomando como referencia el compás 26 en Em, serie de arpeggios ascendentes y descendentes jugando con los acordes de Em, B, en el compás 41 en la interpretación se realiza un ritardado y un descenso en la intensidad hasta llegar a un pianísimo y lento para finalizar con una cadencia simple auténtica B, Em.

# TONADA TRISTE

Autor: HORACIO DURÁN

Charango

$\text{♩} = 66$

5

9

13

17

21

©JOHANNESGREEN

TONADA TRISTE

2

25

x 3 veces

29

33

37

41

#### **4.2.3.1.2. Ojito de agua**

Huayño

Autor: Adrian Otálora

Análisis de la obra

Sección A:

Comienza con arpegios ascendente y descendente en Em y B7 por cada compás durante los primeros 9 compases a manera de introducción estos arpegios representan una cocha, un ojito de agua que a medida que avanza la obra irá creciendo en intensidad, después realiza un rasgue en Em rompiendo con los arpegios anteriores, dándole paso a los nuevos arpegios, estos arpegios juegan en los acordes de C6, D, En y D, Am7; arpegios que se repiten.

Sección B:

Se retoman los arpegios de la introducción esta vez con más fuerza hablando de intensidad como se había planteado y dan paso ya no a los arpegios sino a una serie de rasgueos en los acordes planteados con anterioridad que son C6, D, En y D, Am7, con mucha fuerza e igualmente se repiten desde C6 hasta Am7. Se retoma la introducción esta vez para finalizar la obra y terminan con una cadencia suspensiva en B7 (En, B7).

# OJITO DE AGUA

Autor: Adrian Otalora

Charango

$\text{♩} = 80$

4

7

10 *Em* *Em*

13

16

19

OJITO DE AGUA

2  
22



25

28

Em C6 D

31

Em C6 D Em

34

D Am7 D

37

Am7 C6 D Em

40

C6 D Em D

Detailed description: This block contains the musical score for the piece 'Ojito de Agua'. It consists of seven staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first two staves (measures 22-27) feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The subsequent staves (measures 28-40) are primarily accompaniment, consisting of chords and chordal textures. Chord labels are placed above the corresponding measures: Em, C6, D, Em, Am7, and C6. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks such as slurs and accents.

OJITO DE AGUA

3

43 Am7 D Am7

46 C6 D Em C6 D

49 Em D Am7

52 D Am7 C6 D

55

58

61 rit.

#### **4.2.3.1.3. Otoñal**

**6/8, 5/8 Y 7/8**

Chacarera

Autor: Italo Pedrotti

Análisis de la obra

Inicia con una introducción tomando parte del material temático de la sección A en tempo ad libitum, va desde el compás 1 al 10, realizado en tónica menor (Am), y termina con una cadencia suspensiva para después entre los compases 11 y 14 realizar un puente en crescendo en la tónica menor (Am)

Sección A:

En el compás 15 inicia el tema que va hasta el compás 18 en la tónica menor con una cadencia suspensiva, en los siguientes compases se repite el tema y finaliza así una frase de doble tema con la misma cadencia, la frase consecuente comienza en el compás 23 y va hasta el compás 34 en el que juega con los acordes de Dm en melodía y Em en armonía y finaliza con una cadencia compuesta de primer aspecto, esto se repite desde el tema inicial hasta la cadencia realizando una sección de doble periodo con variación rítmica en la cadencia de la frase consecuente.

Sección B:

Inicia en el compás 42 en el cual realiza una primera variación del tema de carácter melódico, igualmente tiene el tema repetido en los siguientes cuatro compases terminando la primera frase en cadencia simple auténtica, para la

segunda frase encontramos que se realiza una variación de la primera variación del tema adicionándole una tercera ascendente a cada nota, terminando también con una cadencia simple auténtica en el compás 57, después realiza un retorno a la primera variación del tema finalizando con una cadencia suspensiva como puente para re exponer la frase consecuente del tema el cual termina con una cadencia suspensiva con repetición, como segunda vez realiza la cadencia simple auténtica para servir a su vez de puente y retomar parte de la introducción en la cual juega con material del tema haciendo así un decrescendo para poder desarrollar la parte de la improvisación que se lleva a cabo entre los compases 92 y 115 en esta improvisación el charango hace una melodía de base tomando una variación realizada del motivo respuesta de la introducción, en el compás 108 se vuelven a entretrejer las melodías del charango y la guitarra y realizan el clímax de la obra, la parte más intensa por así decirlo; y termina con una cadencia suspensiva retomando así la sección b en su totalidad, finalizando con una cadencia simple auténtica.

# OTOÑAL

Autor: ITALO PEDROTTI  
El cifrado es para el  
acompañamiento de la  
Guitarra

Charango  $\text{♩} = 150$

Chr. <sup>4</sup>

Chr. <sup>7</sup>  $\text{♩} = 110 = 105 = 100$

Chr. <sup>10</sup>  $\text{♩} = 150$

Chr. <sup>13</sup> Am

Chr. <sup>16</sup> F Em

Chr. <sup>19</sup> Am F Em

Chr. <sup>22</sup> Dm Dm7

©JOHANNESGREEN





OTOÑAL

4  
82  
Chr.

85  
Chr.

88  
Chr.

91  
Chr.

94  
Chr.

97  
Chr.

100  
Chr.

103  
Chr.

106  
Chr.



OTOÑAL

Chr. 6 *Am* *F* *Am*

136

Chr. *Am* *F*

139

Chr. *Am*

142

Chr. *F* *Am* *Am7* *Em*

145

Chr. *Am* *Am7* *Em* *Am* *Am7*

148

Chr. *Em* *Am*

151

#### **4.2.3.2. Obras del repertorio colombiano**

##### **4.2.3.2.1. Obras del repertorio tolimense (Luís Enrique Aragón Farkas, Gentil Montaña)**

###### **4.2.3.2.1.1. Sortilegio**

Bambuco

Letra Y Música: Luis Enrique Aragón Farkas

Análisis de la obra

Sección A:

Inicia con una introducción de 8 compases, una melodía en Am, con algunas notas de paso cromáticas que finalizan con una cadencia simple auténtica, Esta primera frase se repite con una diferencia en la intensidad de forte a piano y da paso a el tema en sí. Este tema está escrito una octava más abajo del tema de la introducción, inicia en la tónica menor, con una alteración cromática pasajera en su tercer grado, volviéndolo dominante de la subdominante y pasa a la dominante y a la tónica menor, este giro armónico es muy constante en esta obra, para finalizar este periodo en el compás 32 realiza una alteración melódica de fa a fa#, alteración que ayuda a formar un acorde B7 como dominante de la dominante, terminando así con una cadencia simple auténtica E7 y i, este periodo se repite y finaliza con la misma cadencia simple auténtica con una alteración tonal del tercer grado de Am, convirtiéndolo en A, esto da paso a la sección B.

Sección B:

Comienza con una secuencia melódica ascendente comenzando en A, pasando por Bm7 y terminando en C#m7, realiza una cadencia compuesta de primer aspecto Bm7, E7 y A, comienza realizando una serie de acordes e la región armónica de Bm, comenzando en el C°7, pasando por E7 como dominante de A, que se altera en su primer grado de la a la#, haciendo que este acorde se vuelva dominante de Bm, en este momento la línea melódica realiza alteraciones tonales, haciendo que armónicamente se realice una cadencia evitada, C#7, F#7, A7, Dmaj7, para llegar a la dominante de la tónica de esta sección E7 y retoma la tonalidad axial, finaliza con una cadencia evitada, C°7, como subdominante, de la dominante Bm7, de la dominante E7 de A.

# SORTILEGIO

Letra y Música LUIS ENRIQUE ARAGÓN FARKAS

Versión para Charango y Guitarra: JOHANA CABRERA

El cifrado es para el acompañamiento de la Guitarra

Charango

Chr.

Chr.

Chr.

Chr.

Chr.

Chr.

Chords: A7, Dm7, G7, C, A7, Dm7, E7, Am7, A7, Dm7, G7, C, A7, Dm7, E7, Am, Am7, A7, Dm, E7, Am, Am, A7, Dm, G7, A7, Dm, E7, Am, Am7/G, B7/F#, E7, Am, A, Bm7, C#m7, Bm7, E7, Amaj6

©JOHANNESGREEN

# SORTILEGIO

2

Chr. 43 A<sup>#</sup>dim7 Bm7 C<sup>#</sup>7 F<sup>#</sup>m7 A7 Dmaj6

Chr. 49 E7 A Cdim7 Bm7 F7 *D.S. Al O y Coda*  
*sin repetición*

Chr. 55 *Coda* E7 E7 A

The image shows a musical score for a piece titled 'Sortilegio'. It consists of three staves of music, each labeled 'Chr.' on the left. The first staff starts at measure 43 and contains six measures of music with chords: A<sup>#</sup>dim7, Bm7, C<sup>#</sup>7, F<sup>#</sup>m7, A7, and Dmaj6. The second staff starts at measure 49 and contains six measures of music with chords: E7, A, Cdim7, Bm7, and F7. Above the final measure of the second staff is the instruction 'D.S. Al O y Coda' and 'sin repetición'. The third staff starts at measure 55 and contains five measures of music with chords: E7 (labeled 'Coda'), E7, E7, and A. The final measure of the third staff has a circled 'A' above it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

#### 4.2.3.2.1.2. Michel

Pasillo

Autor: Gentil Montaña

Análisis de la obra

Comienza con una introducción libre con material temático de la sección A, a manera de escala descendente hasta llegar a un calderón en la dominante de En, B

Sección A:

El tema se encuentra del compás 5 al 8, escrito en Em y su tema respuesta entre los compases 9 y 13 con una cadencia simple auténtica para finalizar esta frase pregunta, la frase respuesta la encontramos del compás 14 al compás 19, realiza una serie ascendente comenzando en F#m7(5b) y G, pasando por Am(6) y finalizando en B7 y En, con una cadencia simple auténtica.

Esta sección se repite en su totalidad y con una escala ascendente y descendente en Em da paso a la sección B.

Sección B:

El tema pregunta está escrita en la región armónica de Am, que en el compás 25 realiza una dominante E7 como cadencia simple auténtica, el siguiente acorde es Am que además se convierte en pivote, como subdominante de En, y finaliza éste tema con una cadencia compuesta de primer aspecto, iv, vii#º y i. su tema respuesta comienza en el compás 30 realizando una secuencia armónica

descendente desde Am, pasando por F7 y terminando en Em6. La frase respuesta inicia con un G y directamente realiza una dominante de la dominante, como tensión armónica; llegando a B7 y realiza una cadencia generando más tensión empezando en el ii7, V7 y I, cadencia compuesta de primer aspecto. Su tema respuesta inicia en el compás 40 en G, compás en el que finaliza el tema pregunta, compás pivote, pasando por C#semi°, C7, B7 y finalizando en Em como cadencia simple auténtica.

Esta sección se repite en su totalidad y en su casilla 2 realiza una alteración en la nota sol, y se vuelve sol#, que determina la tonalidad de la sección C.

### Sección C

El tema pregunta de la primera frase inicia en E, con una melodía descendente que se repite en el compás 50 a manera de secuencia en E, he inicia 1 tono más abajo, seguida de una cadencia simple auténtica con sustitución de tónica D#°7 y E, G#m, su tema respuesta inicia con una nueva secuencia en E y B#°, esta se repite en C#m, quedando en suspensión y dándole paso a la frase consecuente, cuyo tema pregunta inicia en Adelta7, pasando por C#°7 y D#°, generando tensión armónica y melódica para darle paso a la dominante de la dominante y tónica en una cadencia simple auténtica F#7, B7, E, su tema respuesta inicia a manera de cadencia evitada desde C#7, pasando por F#7, llegando a B7, E, para finalizar con una cadencia simple auténtica, esta sección se repite y da paso a la sección A, B y C sin repetición, finalizando en la coda con una melodía que se mueve en E, F#°, G y finaliza en una cadencia suspensiva en B9.

# MICHEL

## Pasillo

Charango

Gentil Montaña

Adapt. Luis O. Tutalecha

Charango

Libre rit.

5

9

13

17 1.

21 2.

25

29

33

37

©Luis O.

Michel

31

45

49

53

57

61

65

69

73

#### **4.2.3.2.2. Obra regional (Pedro Pablo Bastidas)**

##### **4.2.3.2.2.1. Generaciones**

Pasillo

Autor: Pedro Pablo Bastidas Muñoz

Análisis de la obra

Sección A:

El tema se encuentra en los primeros 4 compases, el tema respuesta se encuentra en los siguientes cuatro compases, completando la primera frase con una cadencia simple auténtica, cuya respuestas se encuentra desde el compás 9 al compás 17, realizando un periodo, que se repite, tal cual, y al final del periodo de repetición realiza una cadencia simple auténtica con cambio modal de Am a A haciendo una sección con doble periodo, constante que se mantendrá en las tres secciones.

Sección B

Realiza el mismo tema de la sección en A con sus respectivas alteraciones, y la respuesta a este tema tiene variaciones melódico-rítmicas, con respecto a la de la sección A, en la siguiente frase, el tema pregunta termina haciendo una dominante de la relativa, como sustitución pasajera de la tónica, después se realiza un puente con arpeggios en D y en A, en las dos voces, y termina con una cadencia compuesta de primer aspecto, para re-exponer esta segunda frase, y termina con una cadencia simple auténtica, haciendo este periodo de tres frases, al igual que

la sección, esta sección se repite y termina con una cadencia simple auténtica realizando un cambio tonal, de A a F

### Sección C

En esta sección, se utiliza bastante la parte rítmica del pasillo en la melodía, funcionando como la conclusión de toda la obra ya que utiliza como recurso, la variación de las cadencias finales, rítmicamente hablando, la primera frase finaliza con una cadencia simple auténtica, la segunda frase realiza algunas variaciones rítmicas y melódicas, con respecto a la primera frase y armónicamente realiza un cambio tonal de F a A y termina con una cadencia simple auténtica, igualmente realiza una repetición de periodo, y repite da capo sin repeticiones y finalmente, termina con una cadencia simple auténtica y con sustitución de tónica en A, utilizando en su lugar la relativa menor (F#m).

# GENERACIONES

Autor: PEDRO PABLO BASTIDAS

Versión para Charango y Guitarra: JOHANA CABRERA

Charango

Guitarra

Measures 1-4: Charango and Guitarra. The Charango part starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Guitarra part has a whole rest in measure 1, then eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2 in measure 2, and chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 3 and 4.

Chr.

Gtr.

Measures 5-8: Charango and Guitarra. The Charango part continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Guitarra part continues with chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 5 and 6, and chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 7 and 8.

Chr.

Gtr.

Measures 9-12: Charango and Guitarra. The Charango part continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Guitarra part continues with chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 9 and 10, and chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 11 and 12.

Chr.

Gtr.

Measures 13-16: Charango and Guitarra. The Charango part continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Guitarra part continues with chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 13 and 14, and chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 in measures 15 and 16.

Chr.

Gtr.

Measures 17-20: Charango and Guitarra. The Charango part has a first ending (1.) with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a second ending (2.) with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Guitarra part has a first ending (1.) with chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3 and a second ending (2.) with chords G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-B2-D3.

GENERACIONES

21

Chr.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The voice part (Chr.) begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes in a major key with three sharps. The guitar part (Gtr.) features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, including a key signature change to two sharps in measure 23.

25

Chr.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The voice part continues with a melodic line of quarter and eighth notes. The guitar part maintains a consistent rhythmic accompaniment with chords.

29

Chr.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The voice part has a melodic line with some rests. The guitar part continues with its rhythmic accompaniment.

33

Chr.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The voice part features a melodic line with a key signature change to one sharp in measure 35. The guitar part continues with its accompaniment.

37

Chr.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The voice part has a melodic line with several rests. The guitar part continues with its accompaniment.

41

Chr.

Gtr.

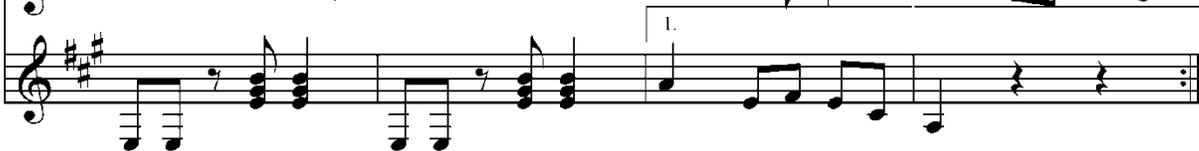
Detailed description: This system contains measures 41 through 44. The voice part has a melodic line with a key signature change to one sharp in measure 43. The guitar part continues with its accompaniment.

GENERACIONES

3

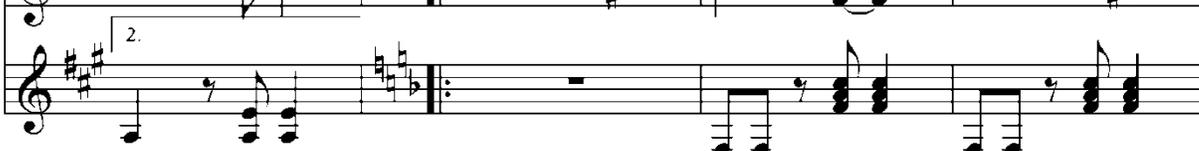
45

Chr. 

Gtr. 

49

Chr. 

Gtr. 

53

Chr. 

Gtr. 

57

Chr. 

Gtr. 

61

Chr. 

Gtr. 

*D.C. A mitad de Tempo  
y acelerando sin repeticiones  
y Coda*

65

Chr. 

Gtr. 

#### 4.2.3.2.2. Composición (Jhoana Cabrera Guancha)

Ensueño, Rondo, Barroco En-Canto Andino

Rondó Con Fuga

Autora: Jhoana Cabrera Guancha

Análisis de la obra

Ensueño

4/4, 6/8 y 2/4

Introducción

Serie de arpeggios en los primeros 6 compases en C9, C#°9, Am6, F#°9, G7 y C9, realizando un calderón, primero en Am como sustitución de tónica y enseguida hace una alteración en el tercer grado formando el acorde de A, convirtiéndolo en dominante de Dm, a continuación se realiza una serie de notas del acorde Dm acentuando una pequeña modulación pasajera a Dm en 6/8, y da paso al segundo periodo de la introducción, *ensueño*; escrito en 2/4 de forma lenta, tomando como melodía principal la voz del charango, y el acompañamiento con algunas notas de paso, bordaduras, anticipaciones y retardos, realizado por el tiple y la guitarra, y termina con una cadencia suspensiva en dominante para repetir el tema de ensueño, la nueva cadencia final de ensueño es igualmente suspensiva y a continuación se pasa de Gm a G con una alteración del tercer grado de Gm tomándolo así como dominante de C dejando atrás la pequeña modulación pasajera.

Rondo

Bambuco – Pasillo

Sección A

Bambuco

Escrita en C

Asimétrica

La frase pregunta se encuentra en los primeros 10 compases del rondo (compases 22 al 31), el tema se encuentra entre los compases 22 y 27 con una cadencia simple auténtica G7 y C, y su tema respuesta en los siguientes compases y comienza en Am como sustitución de tónica y termina con una cadencia compuesta de 1er aspecto, F, G y C; la frase respuesta al igual que la frase pregunta tiene 10 compases, 6 de tema pregunta, que comienza en Am y termina con una cadencia simple plagal, Dm y C, su tema respuesta comienza nuevamente en Am y termina con una cadencia compuesta de 1er aspecto, Dm, G y C; este periodo se repite y da paso a la sección B el pasillo.

Sección B

Pasillo

Escrita en F

Asimétrica

Al igual que la sección A, las 2 frases son de 10 compases y sus temas pregunta son de 6 compases y sus respectivos temas respuestas son de 4 compases, el tema comienza en F y la melodía del tema está basada en las notas del acorde en fundamental en casi todos los compases, este tema finaliza con una cadencia simple auténtica con sustitución del la tónica por el sexto menor, C7 Dm; el tema respuesta comienza en Am como sustitución de tónica y termina con una cadencia simple auténtica, E7 F, la frase respuesta comienza en la tónica F e igualmente la melodía del tema se basa en las notas del acorde a manera de arpeggios, este tema pregunta termina con una cadencia simple auténtica C7 F, el tema respuesta comienza en la tónica F en la melodía de la soprano realiza unas notas de paso y una anticipación para el siguiente acorde que es Gm y es el que daría inicio a la cadencia que se forma, cadencia compuesta de 1er aspecto, Gm, C y F.

Se realiza una transición que juega con los compases de 6/8 y 3/4 a manera de puentes de las coplas con el estribillo en este caso cada vez que se retoma la sección A.

Para pasar de la sección A, a la sección C realiza un puente en el que las melodías poco a poco van dando un giro melódico y aparece una pequeña alteración del tercer grado del acorde de C, y hace que se convierta en Cm además de un ligero ritardando para llegar a la nueva tonalidad, a la nueva sección.

Sección C

Pasillo lento

Escrita en Cm

Simétrica

Texto

*En las alturas se ve un corazón*

*Y en los abismos de mi ilusión*

*Canta un ave, murmurando el eco de tu voz (x2)*

*En las alturas suena una canción*

*Y en los confines de una oración*

*Camina un dios, murmurando un sueño de amor (x2).<sup>26</sup>*

El tema pregunta de la primera frase en sus melodías juega con las notas del acorde tanto en la voz, como en la guitarra, el primer tema finaliza con una cadencia compuesta de 1er aspecto, y su en respuesta intervienen la dominante y la tónica terminando con una cadencia simple auténtica, su frase respuesta realiza una cadencia evitada por dominantes y va desde Fm, pasando por Bb, Eb, A en que se hace unas alteraciones cromáticas y rompiendo armónicamente la cadencia para darle paso a la siguiente cadencia evitada que va desde A, pasando por D y G, y terminar con el acorde de Cm, la voz termina en el quinto grado del acorde en una cadencia simple auténtica esta pequeña frase se repite y termina con la misma cadencia, el cambio se genera en la voz que melódicamente termina en la nota fundamental del acorde. Este periodo se repite armónica y melódicamente, el cambio se produce en el texto, finaliza la frase en una cadencia simple auténtica y realiza una transición para volver a la sección A y consiste en amalgamar nuevamente los compases de 6/8 y 3/4, y realizan cambios melódicos desapareciendo del todo la tonalidad de Cm y con un acelerando se retoma la tonalidad de la sección A.

---

<sup>26</sup> Texto de Franco Alirio Ceballos Rosero

Después de pasar nuevamente por la sección A con su repetición, se realiza una alteración directa en la cadencia final de de esta sección, cadencia simple auténtica G, C y se aumenta una séptima menor para formar un acorde como dominante de la tonalidad de sección B1.

## Sección B1

Pasillo

Escrita en Fm

Asimétrica

Para esta sección, se tomó la sección B y se la cambió de modo, para su interpretación se dificulta un poco por las alteraciones que se producen en las melodías y armonías, se forman posiciones en los instrumentos un tanto incómodas, las cadencias son las mismas que en la sección B, y nuevamente se realiza un puente de transición para volver a la sección A, con las amalgamas de los compases de 6/8 y  $\frac{3}{4}$ , al retomar la sección A, se interpreta su frase pero sin repetición y termina con una cadencia simple auténtica; a continuación se realiza un puente para darle paso a la fuga, que consiste en jugar con los compases de 6/8,  $\frac{3}{4}$  y un nuevo que determina el compas que tendrá la fuga, este compás es de 4/4 además se hace un cambio en la armonía con pequeñas alteraciones melódicas en el acorde de C, primero se le agrega una séptima mayor formando Cdelta7 y después a esta séptima se le baja medio tono convirtiendo este acorde en C7 como dominante de F que es la tonalidad de la fuga.

FUGA

Barroco En-Canto Andino

Escrita en F

4/4

### 1. La exposición del material del sujeto

La exposición del sujeto está en F (Fa Mayor), realizado en los dos primeros compases, escrito en semicorcheas y corcheas. En el que cada dos tiempos fuertes realiza una melodía ascendente desde la nota Do hasta la nota Fa, el contra sujeto está escrito en corcheas y negras que le permite armónicamente a la respuesta del sujeto estar escrito a la cuarta inferior, es decir, en C (Do Mayor) entrando como segunda voz, con transposición real ; su respectivo contra sujeto esta transportado igualmente de forma real y mantiene la misma figuración rítmica, la re exposición del sujeto esta en F (Fa Mayor) una octava por debajo, el contra sujeto cambia su altura, melodía y armonía finalizando esta primera parte por medio de un puente y una alteración pasajera del Sib en Si natural.

### 2. Variaciones tonales con recurrencia del sujeto en entradas simples o en grupos, usualmente entremezcladas con fragmentos en desarrollos episódicos

El desarrollo comienza con arpeggios en acordes como Gm, C, F, Bb y Eb utilizando la célula rítmica inicial del tema, después se realiza una alteración melódica de Do a Do#, a manera de dominante para la presentación del sujeto que vendrá en Dm en la voz superior, cuyo contra sujeto varia melódicamente con respecto al contra sujeto del tema en F, este contra sujeto termina en Gm y a este acorde al alterarle la tercera, forma G como dominante de C a manera de arpeggios, realizando así una pequeña modulación pasajera a C durante cuatro compases, después este C funciona como pivote y actúa como dominante, regresando a la tonalidad axial, aquí comienza una cadencia evitada, utilizando

como recurso la serie de arpegios por dominantes (dos dominantes por compás), así, va de Bb a G (Bb, Eb, Ab, Db, Gb, B (Cb), E, A, D, G) que se mantiene como máxima tensión y dominante de C, en esta parte se realiza un puente para la re exposición del sujeto. En este puente se utiliza la primera célula rítmica del sujeto (semicorchea, semicorchea y corchea) como preparación y comienza en el mismo tiempo de compás que el sujeto, en G como dominante de C y luego C como dominante de F (tonalidad axial)

### 3. Retorno a la tónica axial con recurrencia del Sujeto al nivel inicial

La re exposición del sujeto y contra sujeto comienza en la tonalidad axial únicamente en la voz superior, mientras que las voces inferiores realizan notas a manera de arpegios de la armonía, termina sin ninguna modificación a la tonalidad y con una cadencia auténtica simple (C7, F).

# ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

ENSUEÑO

**Autora: JOHANA CABRERA GUANCHA**

Arreglos: Jose Ismael Mora, Johana Cabrera

Letra: Franco Ceballos

Inspiración: Darien y Adrian

Musical score for the first system of 'ENSUEÑO'. It features four staves: Alto, Charango, Tiple, and Guitarra. The tempo is marked as quarter note = 70. The Charango part is the primary melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and alternating with piano (*p*) dynamics. The other instruments (Alto, Tiple, and Guitarra) are currently silent, indicated by whole rests.

Musical score for the second system of 'ENSUEÑO', starting at measure 5. The tempo is marked as quarter note = 60. The Charango part continues with a forte (*f*) dynamic and includes a ritardando (*rit.*) section. The Alto, Tiple, and Guitarra parts are silent with whole rests. The system concludes with a key signature change to G major (one sharp) and a common time signature change to 3/4.

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

2  
9

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

$\text{♩} = 35$

13

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

17

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

1. 2.

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

21 **RONDO**  
**Moderato** (♩ = c. 108)

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

25

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

29

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

33

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*mp*

*f*

37

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

41

1. 2.

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*mf*

*f*

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

45

A

Chr. *mp*

Tpl.

Gtr.

49

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

53

A

Chr. *f*

Tpl. *mf*

Gtr.

57

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

61

1. 2.

Chr.

Tpl.

Gtr.

65

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*D. S. al*  $\oplus$  2  $\oplus$

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

69 *rit.*

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

73 **Andante** ♩ = 80

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*mp*

*mf*

*mf*

*mp*

en las al tu ras se ve un co ra zón

77

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

yen los a bis nos de mi i lu sión

81

A

81

Chr.

81

Tpl.

81

Gtr.

can tau naa ve mur mu ran do

*mf*

*mp*

*mp*

85

A

85

Chr.

85

Tpl.

85

Gtr.

el c co de tu voz

*mf*

*mp*

*mp*

89

A

89

Chr.

89

Tpl.

89

Gtr.

en las al tu ras suc na

*mf*

*mf*

*mf*

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

93

A

u — na can ción y en los con fi nes deu na

Chr.

Tpl.

Gtr.

97

A

o ra ción ca mi naun dios

Chr.

*mf*

Tpl.

Gtr.

101

A

mur mu ran do un sue ño de a

Chr.

Tpl.

Gtr.

10 ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

105 *mor* *1.* *2.* *accel.*

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

109 *D. S. al  $\Theta$ 2*

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

113 *2.  $\Theta$ 2* **Moderato** ( $\text{♩} = 100$ )

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

ENSUEÑO, RONDO, BARROCO EN-CANTO ANDINO

11

117

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

121

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

125

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

129

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

133

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

137

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*D. S. al*  $\text{\textcircled{3}}$

Sin Repetición

1.  $\text{\textcircled{3}}$

141

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

145

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*rit.*

149

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

Moderato (♩ = 80)

*f*

153

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 153-156. The score is in 3/4 time and B-flat major. The instruments are Alto Saxophone (A), Clarinet (Chr.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The Alto Saxophone part is mostly silent. The Clarinet part starts at measure 153 with a melody marked *mf*. The Trumpet part starts at measure 154 with a rhythmic pattern marked *f*, then *mf* in measure 155. The Guitar part starts at measure 154 with a rhythmic pattern marked *f*.

157

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 157-160. The Clarinet part continues with a melody marked *f*. The Trumpet part continues with a rhythmic pattern marked *f*. The Guitar part continues with a rhythmic pattern marked *mf*.

161

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

Musical score for measures 161-164. The Clarinet part continues with a melody marked *f*. The Trumpet part continues with a rhythmic pattern marked *f* and *mf*. The Guitar part continues with a rhythmic pattern marked *mf*.

165

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

169

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

173

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

177

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*mp* *mf* *f*

*dimin* *mf*

*mf* *mf*

181

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*f*

*mf* *mf*

*mf*

185 *rit.*

A

Chr.

Tpl.

Gtr.

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*f*

## V. CONCLUSIONES

1. El charango, instrumento catalogado como propio de las músicas andinas y latinoamericanas, muestra una enorme versatilidad para interpretar otras músicas del mundo, adaptándose a la expresividad de obras escritas para otros instrumentos, en épocas y latitudes distintas a las de sus orígenes. El charango, así, se muestra como un instrumento universal, a la altura de otros instrumentos como la guitarra o el piano, con la comodidad de su tamaño, que lo hace fácil de portar.
2. Sobre el charango existe poca información documentada, sea en libros, revistas, trabajos de grado, artículos u otros en la ciudad de San Juan de Pasto y el departamento de Nariño, encontrándose la mayor parte de información sobre el mismo en la tradición oral, entre los músicos que lo trajeron a estas tierras, en un principio sin ningún tipo de técnica, pero con el tiempo, entre grandes maestros músicos como Edgar Zúñiga, Edgar Girón, Guillermo López, John Granda Paz, Gemma Córdoba, Juan Carlos Cadena, entre otros; que terminaron por formar generaciones de grandes charanguistas, a quienes se les debe el reconocimiento de un trabajo de investigación más amplio.
3. El repertorio de obras de origen europeo, escogidas para el recital Barroco En-Canto Andino, aporta en gran medida en la construcción y práctica de la técnica de arpegio en el charango, ayudando a fortalecer las destrezas de sus intérpretes.

## BIBLIOGRAFÍA

**ALFARO, Oscar.** *El quirquincho músico. Documento en archivo PDF disponible en la Internet.*

**ARETZ, Isabel.** *América Latina en su Música. Siglo veintiuno editores. 1980.*

**ARGUEDAS, José.** *Indios, Mestizos y Señores. Ed. Horizonte. Lima, 1989.*

**ARTURO BRAVO, Jorge A.** *Hombres Ilustres de Nariño. Biblioteca Luis Ángel Arango (Banco de la República). Pasto.*

**BETANZOS, Juan de.** *Summa y narración de los Incas. Madrid. Editorial Atlas, 1987.*

**BONILLA, Víctor Daniel.** *Siervos de Dios y Amos de indios. Ediciones tercer mundo. Bogotá. 1968.*

**BUSONI, Ferruccio B.** *Invencción a dos voces para piano. INCI (Instituto nacional para Ciegos), Colombia 1997.*

**CARRETSON, Robert.** *La Música en la educación infantil, Ed. Diana, 1991.*

**CARTAGENA, Nicole.** *Por el camino de los incas. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, Mayo 1990.*

**CAVOUR ARAMAYO, Ernesto.** *El Charango - su vida, costumbres y desventuras. Producciones CIMA, Depósito legal 4-1-937-01 1980, 2001 La Paz-Bolivia.*

**CORDERO, Lidia Inés.** *Historia del Carnaval Andino.* Instituto Andino de Artes Populares IADAP Subsede Pasto- Universidad de Nariño. Pasto, 1986

**DAZA, William.** *Alegría con todos y el acuerdo con el mundo.* Monografía de Antropología. Universidad del Cauca. Popayán, 1995.

**DEHNHARD, Walther.** *Los “Pequeños” Preludios y Fugas.*

**DURÄN, Horacio. PEDROTTI, Ítalo.** *Método de Charango.* Biblioteca personal. 2001.

**ELIADE, Mircea.** *Símbolos e imágenes.* Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1983.

**GARAVAGLIA, Renato. RESCIGNO, Eduardo.** *JOHANN SEBASTIAN BACH.* En *GRAN HISTORIA DE LA MÚSICA,* Editorial Printed Colombiana Ltda, Bogotá, 1986.

**GOLDMAN, Rolando.** *Método de Charango.* Biblioteca personal

**GÓMEZ VIGNES, Mario.** *Teoría de la Fuga. Formas Musicales II.*

**GRANDA, Oswaldo.** *Mito y Arte prehispánico en los Andes.* Instituto Latinoamericano de Investigaciones Estéticas. México, 1996.

\_\_\_\_\_ *Leyendas de Nariño.* Centro de Estudios Históricos. Ediciones Sindamanoy. Pasto, 1990

**LA MÚSICA. Los Hombres, Los Instrumentos, Las Obras.** Tomos II y IV, Editorial Planeta.

**LÓPEZ, Edmundo.** *Los Estilos Musicales.* Universidad de Oriente. Santiago de Cuba, 1961

**MAMIÁN, Dumer.** *Los Pastos en la danza del espacio, el tiempo y el poder.* Ediciones Unariño. Pasto, 2004.

\_\_\_\_\_ *Tiempos del Encanto y desencanto en los Andes Sur colombianos en Memorias del Primer Seminario Internacional de Ethnohistoria del Norte del Ecuador y Sur de Colombia.* Facultad de Humanidades, Historia y Sociales. Univalle. Cali, 1995.

**MOYERS, Bill.** *Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers: El Poder del Mito.* Emece Editores. Barcelona, 1991.

**SARMIENTO de GAMBOA, Pedro.** *Historia de los Incas.* Ed. Emece. Buenos Aires, 1942.

**TARAZONA, Federico.** *La Escuela Moderna del Charango, la Paz, 2000.*

**WOLFF, Christoph.** *Johann Sebastian BACH, el músico sabio (II) LA MADUREZ DEL GENIO.* MANON TROPPO, un sello de EDICIONES ROBINBOOK. 2000.

<http://www.alcaldiadeibague.gov.co>

<http://aprendemusica.es>

<http://www.classical.net>

[http:// www.encyclopedia.us.es](http://www.encyclopedia.us.es)

<http://www.federico-tarazona.com>

<http://www.hjck.com>

<http://www.mincultura.gov.co>

[http:// musicapopular.cl](http://musicapopular.cl)

<http://www.myspace.com/freddytorrealbaoficial>

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl>

<http://romanticismoxix.blogspot.com>

<http://www.sinic.gov.co>

<http://www2.udec.cl>

<http://www.wikipedia.org>

**ANEXOS**  
**(Entrevistas vía correo electrónico)**

**ANEXO 1. Entrevista a Italo Pedrotti (Autor de la Obra Otoñal)**

1. Haga una breve descripción de su persona

Un hombre de libre pensamiento, crítico a lo establecido de antemano y amante de la belleza en todas sus formas.

2. ¿Qué tipo de composiciones hace usted?

Música que transita entre la academia clásica y la música popular instrumental (con mayor cercanía al folklore latinoamericano y al rock).

3. En sentido musical ¿Qué es lo que más aprecia de un músico?

El talento de los improvisadores y la dinámica de la música ritual colectiva.

4. ¿Cuáles han sido las influencias musicales que lo han formado como músico?

Concretamente: Los Jaivas, Inti-Illimani, Pink Floyd, King Crimson, Oliver Messiaen, Igor Stravinsky y Celso Garido-Lecca.

5. ¿Qué músico han sido importantes en su formación como artista?

Mi propio oído musical que ha ido descifrando lo que escucha y mis compañeros de música con los que me ha tocado compartir.

6. ¿Ha recibido alguna distinción o reconocimiento por su trabajo?

El reconocimiento de la gente con su cariño y aplausos.

7. ¿Cuál considera usted que es su obra cumbre?

Cuatro Jinetes

8. En cuanto a su obra Otoñal; ¿En qué fecha compuso su obra "Otoñal"?

El otoño de 1997

9. ¿Bajo qué influencias políticas?

La verdad es que esa música, al igual que todas las que he compuesto, no tiene referencia política alguna, no es esa mi intención. Respeto mucho a quienes les atribuyan ese sentido a la música instrumental, pero no es mi caso.

10. ¿Bajo qué contexto?

Yo vivía mi juventud enamorada del charango y de la vida que me tocaba respirar, con la suerte de contar con buenos amigos y personas que me daban su luz. Ese ha sido el contexto que afortunadamente la vida me ha entregado hasta hoy. Creo que existen músicos con vidas atormentadas por el destino. Su música, por lo tanto, responde a esos contextos. Basta conocer la música de Oliver Messiaen en los campos de concentración Nazi, una música igualmente bella y esperanzadora, pero concebida en contextos muy distintos a los míos.

11. ¿Bajo qué criterios musicales?

La verdad es que toda la música que compongo brota del instrumento que toco, ya sea guitarra o charango. En el caso de "Otoñal", la música surge del charango, no existe una concepción previa en partitura o en algún tipo de mecanismo intelectual referido a la composición que no sea la ejecución directa en el instrumento. Nunca me he preguntado que escala o referente armónico-melódico voy a usar al momento de componer. Cuando me pongo a transcribir lo que compongo me doy cuenta de algunas cosas y otras me las han dicho otros músicos que han analizado mis piezas musicales.

12. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

Una noche me quedé dormido con mi charango, buscando y buscando las melodías de esa pieza, desperté a media noche y toqué inmediatamente el motivo principal de "Otoñal", luego, los días que vinieron, seguí buscando a partir de ese motivo hasta que se armó finalmente la pieza, ayudado por un par de amigos de "Entrama" quienes definieron una sección intermedia que permitió unir toda la estructura.

13. ¿Por qué la llamó "Otoñal"?

La verdad, no fue demasiado original el nombre, siempre me han gustado las hojas de otoño y la pieza se concibió en esa estación de hojas en el suelo.

14. ¿Qué ritmo maneja en esta obra?

Toda la obra se estructura básicamente en 6/8, cosa que podría vincularla a muchos ritmos del sur de América: chacarera, bailecito, cueca boliviana, cachimbo, baguala, tonada, marinera, gato, zamba argentina, cueca chilena, etc., etc. A mí no me gusta definir las piezas musicales en base a nombres de ritmos populares, ya que éstos siempre están en constante cambio. Prefiero referirme a

su estructura métrica, que en el caso de Otoñal es un 6/8 alternado con emiolas de 3/4 y compases de 5/8 y 7/8.

## **ANEXO 2. Entrevista a Adrián Otálora (Autor de la Obra Ojito De Agua)**

### 1. Haga una breve descripción de su persona

Mi nombre es Adrián Otálora, soy chileno, nacido en la ciudad de Valdivia en el año 1949. Soy arquitecto de profesión y músico por afición. Tengo dos hijos, un guitarrista, Matías y una chelista, Paloma. Soy casado por segunda vez y vivo con Lola, mi mujer, en la Comunidad Ecológica de Peñalolén en Santiago de Chile en donde también ejerzo mi profesión de arquitecto.

### 2. ¿Qué tipo de composiciones hace usted?

Canciones y temas musicales de difícil clasificación. Principalmente temas de inspiración folclórica. En los años 70, antes y durante el Gobierno Popular de Salvador Allende, con un grupo de jóvenes músicos conformamos el conjunto Huamarí y al alero de la Peña de Los Parra grabamos un primer LP “ Huamarí Chile y América” (1970) en el cual hay siete temas latinoamericanos y 7 temas de mi autoría y del grupo y entre los cuales está el primer registro del tema “Cocha”, palabra aymara que significa “Ojito de Agua” y que se utiliza para denominar los manantiales que brotan casi mágicamente en algunos lugares del desierto. Posteriormente grabamos el “Oratorio de los Trabajadores” ó “Historia del movimiento sindical obrero en Chile” para el sello Dicap y nuestro último trabajo lo realizamos junto a Víctor Jara con la obra “La Población”. Compuse algunos temas para instrumentos andinos, durante mi permanencia en el conjunto Barroco Andino durante los años de la dictadura militar y después de un largo receso en estos últimos 4 años he compuesto una serie de “cuecas urbanas”, baile nacional chileno, como miembro del conjunto Aparcoa.

### 3. ¿Cuáles han sido las influencias musicales que lo han formando como músico?

La “buena” música en general, dentro de la cual para mí un lugar importante tiene la música latinoamericana de raíz folclórica y en especial la de compositores y cultores de música para instrumentos de cuerda como guitarra, arpa, charango, cuatro, tiple, etc.

4. ¿Qué músico han sido importantes en su formación como artista?

Todos los que he podido escuchar y que me han permitido aprender de ellos oyendo sus composiciones desde niño hasta el día de hoy. Desde Bach hasta los Beatles, pasando por los grandes íconos folclóricos como Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa, Cafrune, Viglietti, Zitarrosa, Ariel Ramírez, Jaime Torres, José Barros y Maruja Hinestroza de Rosero entre otros colombianos, Jaime Guardia, músicos compositores contemporáneos chilenos como Jaime Soto León, Luis Advis y en general todos aquellos que han hecho y hacen la buena música de la cual disfrutamos y aprendemos día a día.

6. ¿Ha recibido alguna distinción o reconocimiento por su trabajo?

Creo que el mayor reconocimiento que un músico puede recibir es saber que alguna de sus composiciones haya sido escuchada y cobrado sentido y valor para personas que no ha conocido nunca antes.

7. ¿Cuál considera usted que es su obra cumbre?

La que no he compuesto aún.

8. En cuanto a su obra Ojito de agua; ¿En qué fecha compuso su obra "Ojito de agua"?

A principios del año 1970

9. ¿Bajo qué influencias políticas?

En medio de la efervescencia y entusiasmo de la campaña electoral de Salvador Allende. En ese entonces nacía el movimiento de “la nueva canción chilena” con el surgimiento de reconocidos músicos como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manss, Quilapayún, Inti Illimani y otros muchos entre los cuales estaba mi grupo Huamarí.

10. ¿Bajo qué contexto?

A principios del año 1970, nuestro conjunto y un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile realizamos una gira de carácter político cultural por el Norte de Chile. Recorriendo distintas localidades del litoral y del interior del desierto de Atacama, el más árido del mundo, encontramos el pueblito de Pica, lugar cercano a Iquique, de pequeñas construcciones de piedra y barro y cuya principal atracción es una pequeña poza de agua, transformada en balneario público y al que todos llaman la Cocha de Pica. Es un verdadero “ojo de agua” que mira hacia el cielo azul del desierto y ofrece sus aguas color turquesa a quien quiera refrescarse en ellas.

11. ¿Bajo qué criterios musicales?

El mismo instrumento fue haciendo la sugerencia melódica a partir de un arpeggio ascendente y descendente sobre un esquema armónico inspirado o sugerido por el entorno. En este caso por una vivencia personal muy particular.

12. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

Fue un proceso individual de inspiración sugerido por los reflejos de las aguas cristalinas en movimiento y por las características mágicas del entorno. Subjetivamente aparece una cadencia armónica y una melodía muy elemental que es esencialmente una afirmación y una pregunta y que se alternan para configurar el tema. Las notas precisas de cada frase se definen después de varios intentos de ensayo y error para culminar con el tema tal como se conoce.

Es probable que tengas la música del Texto de Estudio de Charango de Ítalo Pedrotti que corresponde a la versión del charanguista de Inti Illimani Horacio Durán. Esta versión difiere un poco de la original, la cual te haré llegar en un archivo MP3.

13. ¿Por qué la llamó "Ojito de Agua"?

Está explicado anteriormente.

14. ¿Qué ritmo maneja en esta obra?

Es un Huayno, ritmo típico del Norte de Chile y común a Perú, Argentina y Bolivia. Te adjunto una definición de Wikipedia:

“el huayno o huayño (quechua: wayñu)”. Es un importante género musical y de baile andino de origen incaico y actualmente muy difundido entre los países andinos que formaban parte del Tawantinsuyu, principalmente en el Perú y en menor medida en el occidente boliviano y en el norte argentino. El Huayno adopta diversas modalidades, según las tradiciones locales y regionales; y en cierta forma representa la adhesión popular a la cultura del terruño. Es considerado el baile andino por excelencia”

### **Anexo 3. Entrevista a Horacio Durán (Autor de la Obra Tonada Triste)**

#### 1. Haga una breve descripción de su persona

A los 20 años de edad descubrí, o más bien mi corazón descubrió el charango.

Estudiaba ingeniería y nunca había imaginado dedicarme a la música. No sé qué te puede interesar saber de mí, de modo que hablaré libremente como me vayan saliendo las ideas. Soy una persona más apasionada que racional, no de muchos estudios. Así fue que a los 21 años de edad inicié mis primeros pasos en el charango, gracias a que un compañero de universidad me enseñó las primeras posturas. Debes saber que a mediados de los 60 casi nadie tocaba el charango en Chile. No era un instrumento tradicional como en Bolivia y Perú. Mis primeros pasos los di aprendiendo de memoria los temas del primer disco vinilo de Jaime Torres, el gran charanguista argentino. El año 67 fundamos INTI-ILLIMANI. Ahora que lo pienso mi carrera de charanguista tiene que ver estrechamente con el conjunto. Tenía la pasión en el alma; lograba mover bastante bien los dedos pues de pequeño estudié varios años el violín; pero el recorrido musical y desarrollo en el charango tuvo mucho que ver el INTI. Las composiciones que tempranamente a los 17 años de edad empezó a crear Horacio Salinas fueron exigencias importantes para mí, así como el repertorio que el conjunto iba encontrando en el Altiplano.

Mido 1,75 de altura, he engordado más de lo que quisiera, soy muy buen cocinero y excelente gourmet, Soy apasionado de las comidas más típicas de nuestro continente, indígenas y criollas. Pelos blancos crespos desde muy joven, nariz aguileña, ojos verdes y mostaza que cambian de color según mi estado de ánimo. Vivo en un lugar a más de mil kilómetros lejos de Santiago, en la isla de Chiloé frente al mar rodeado de todos los tonos posibles de verdes.

2. ¿Qué tipo de composiciones hace usted?

No he compuesto más de 10 canciones. De hecho no me defino como compositor, sino como intérprete de charango: charanguista. Todos mis temas tienen que ver con descubrir el alma escondida del charango. En términos más técnicos busco componer para charango, con sus posibilidades y especificidades, sacando partido de sus condiciones técnicas. Por otra parte, si de aporte al mundo del charango he hecho, ha sido través de la búsqueda obsesiva de sus sonoridades. Siempre he sentido que por ese camino se puede llegar más a fondo a su corazón. Una cuerda pulsada con la mayor suavidad puede expresar con mayor dramatismo historias escondidas que hay en el instrumento.

3. En sentido musical ¿Qué es lo que más aprecia?

El Charango ya que es distinguido, tiene una personalidad avasalladora. Que tanto es amoroso e íntimo como épico, dramático, apasionado y fuerte. No solo el charango citadino, sino muy especialmente el charango campesino indígena.

4. ¿Cuáles han sido las influencias musicales que lo han formado como músico?

Las primeras me vienen de mi padre, melómano apasionado de música clásica. Más tarde de la música folclórica argentina y del altiplano. Paralelamente de los mejores cantautores chilenos como Violeta Parra, Patricio Manns y Víctor Jara, aunque éstos fueron sumándose en el ya iniciado camino del charango y el INTI-ILLIMANI.

5. ¿Qué músico han sido importantes en su formación como artista?

En el charango (sin que ellos supieran nada de su entonces pretendido alumno) Jaime Torres y Ernesto Cavour.

6. ¿Ha recibido alguna distinción o reconocimiento por su trabajo?

Ni más ni menos he sido reconocido principalmente por personas como tú. Nunca un premio de otro tipo, si es a eso que te refieres. Jaime Torres ha difundido en Argentina mi composición ENTRE AMOR. Puedo decir que TONADA TRISTE es el tema más logrado.

7. ¿Cuál considera usted que es su obra cumbre?

TONADA TRISTE. Pero, te confieso que eso de obra cumbre me suena exagerado.

8. En cuanto a su obra Tonada triste; ¿En qué fecha compuso su obra "Tonada triste"?

La primera "genética" es de 1995. La composición la completé recién en 1997.

9. ¿Bajo qué influencias políticas?

En ningún momento hubo influencia política. Era el sentimiento dramático por el amigo al que no se dejará nunca de echar de menos. Nos definimos más por las carencias que por las realizaciones.

10. ¿Bajo qué contexto?

Viajaba en un tren en Sardeña (Cerdeña), Italia. Los trenes de otros tiempos eran nostálgicos.

11. ¿Bajo qué criterios musicales?

No tuve una idea preconcebida. Simplemente buscaba en el charango arpeggios en ritmo de tonada campesina chilena. Fui agregando acordes partiendo de mi menor, pero siempre volvía a esa tonalidad. En aquel momento tenía en mano un charango afinado en mi menor (llamado ronroco en las ciudades en Bolivia), de modo que el tema sonaba en si menor. Luego consideré que era la altura mejor para TONADA TRISTE. El tema lo dediqué a Víctor Jara una vez que lo había terminado de componer. Él había nacido en la zona campesina a la cual ese ritmo pertenece)

12. ¿Cómo fue el proceso creación de la obra?

Una vez definidas las melodías y los acordes busqué una forma distinta a lo folclórico: AAB / AAB / C / D.

Más bien casual, de improvisación primero rítmica y luego melódica.

13. ¿Por qué la llamó "Tonada Triste"?

Hablé de nostalgias, de profundidades del charango y del amigo que nunca más estará en cuerpo, pero sí en alma.

7. ¿Qué ritmo maneja en esta obra?

Es un ritmo de tonada chilena, en compás de 6/8.