

**PROPUESTA MUSICAL ALTERNATIVA PARA CHARANGO Y GRUPO
ACOMPAÑANTE BASADA EN EL CONOCIMIENTO EMPÍRICO, Y
SISTEMATIZADA CON LOS CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS EN EL
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA
COLOMBIA CREATIVA – UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

JUAN CARLOS CADENA SILVA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO – COLOMBIA CREATIVA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

**PROPUESTA MUSICAL ALTERNATIVA PARA CHARANGO Y GRUPO
ACOMPAÑANTE BASADA EN EL CONOCIMIENTO EMPÍRICO, Y
SISTEMATIZADA CON LOS CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS EN EL
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA
COLOMBIA CREATIVA – UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

JUAN CARLOS CADENA SILVA

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

**Asesor:
LUIS OLMEDO TUTALCHÁ
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO – COLOMBIA CREATIVA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1^{ro} del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación:

Aprobado por el Comité de Grado en cumplimiento de los requisitos exigidos por la Universidad de Nariño para optar al título de Licenciado en Música.

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 13 de Febrero de 2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco por su aporte a este logro, que contribuye a mi proyección profesional a:

- Programa de Profesionalización en Música Colombia Creativa – Universidad de Nariño.
- Fredy Eduardo Cadena S., Pilar Quintana Muñoz.
- María Amelia Vallejo Ponce.
- Fausto Adrián Alvarez.
- Mario Fernando Ponce.
- Pablo Muñoz.
- Francisco Lagos.
- Luis Alfonso Gómez.
- Laureano Rojas.
- Vladimir Timarán.
- David Narváez.
- Yeimy Argotti.
- Luis Olmedo Tatalchá.
- Javier Herrera.
- Alfonso Rueda.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo y este recital,

A Dios, mi Padre Celestial, el que vela por mí, el que me regaló mis manos, el que me regaló mi vida... mi hermosa vida.

A mi hermano mayor, Fredy, por mi primer La mayor, que aprendí de sus manos en la guitarra; y por creer en mí y en mi superación.

A mi esposa María Amelia, por su amor, consagración y entrega.

A mi hija, Cristina, por ser una de las fuentes inspiradoras de mi vida y mis logros.

A Luis Alejandro, porque su presencia alumbra el camino de esta vida.

A mi madre, Blanca Emma, por la vida, por lo aprendido, por su amor.

A mis hermanos, Ana, Patricia, Fernando, Mónica; porque serán el mejor auditorio para este recital. Los primeros invitados.

A Pilar, la esposa de mi hermano Fredy, por ser parte de esta familia desde siempre y para siempre.

Al maestro Luis Alfonso Rueda (Luthier charangos), por sus manos creadoras que me han dado la posibilidad de llevar mi música a ustedes.

RESUMEN

El proyecto tiene como fin crear un estilo de música alternativa para charango y grupo acompañante, que no está delimitada por la tradición técnica y cultural de este instrumento andino. Para tal fin el autor del proyecto se vale de diferentes recursos entre los cuales mencionamos:

El gusto por las músicas de diferentes estilos, dentro de los cuales el charango no forma parte de dicha estructura. En este proceso ha sido base fundamental el tener acceso a diferentes estilos como el Rock, la música celta y la música étnica de diferentes partes del mundo, que le han brindado al autor elementos melódicos, armónicos y rítmicos; que después serían utilizados como materia prima en la construcción de las obras presentadas en el recital.

La experimentación sonora en la inclusión de instrumentos ajenos al contexto del charango como el steel drum, la Kalimba, la guitarra eléctrica, traería como resultado un sonido que es nuevo en la proyección de este instrumento en el medio musical regional.

La utilización de elementos sonoros como escalas y armonías no pertenecientes a la tradición del charango, genera nuevas texturas melódicas que hacen un aporte al desarrollo de este instrumento a nivel mundial.

Por otra parte para la construcción y montaje de las obras se desarrolló la siguiente metodología:

- Audición de piezas musicales pertenecientes a diferentes estilos en los cuales el charango no está implícito.
- Selección de los fragmentos que más llamaron la atención al autor, a nivel tímbrico, melódico, armónico y rítmico.
- Análisis de estos fragmentos a nivel armónico rítmico y melódico.
- Diseño de las maquetas de las piezas musicales basadas en el resultado del análisis de dichas obras.
- Escritura en partitura de las líneas del charango y guitarra.
- Instrumentación en programa final.
- Ensamble final.

ABSTRACT

The project aims to create a style of alternative music for charango and accompanying group, which is not limited by technical and cultural tradition of this Andean instrument. To this end the project author uses different resources among which we mention:

The taste for music of different styles, within which the charango is not part of that structure. This process has been fundamental basis to access the different styles such as Rock, Celtic music and ethnic music from around the world, they have given the author elements melodic, harmonic and rhythmic, which then would be used as feedstock in the construction of the works presented in the show.

The sonic experimentation on non-inclusion of instruments like the charango context of steel drum, the Kalimba, electric guitar, would result in a sound that is new in the projection of this instrument in the regional musical medium.

The use of sound elements such as scales and harmonies outside the tradition of the charango, generate new melodic textures that make a contribution to the development of this instrument worldwide.

In addition to the construction and assembling works developed the following methodology:

- Listening to tracks from different styles in which the charango is not implied.
- Selection of fragments most attention to the author, at timbral, melodic, harmonic and rhythmic.
- Analysis of these fragments to rhythmic and melodic harmonic level.
- Design models of musical pieces based on early results of the analysis of these works.
- Writing score of the charango and guitar lines.
- Instrumentation in program finale.
- Final assembly.

CONTENIDO

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	13
2. DESCRIPCION DEL PROBLEMA	11
3. PROBLEMA	12
4. JUSTIFICACIÓN	15
4.1. EXPERIENCIA EN EL TEMA	15
4.2. LA IMPORTANCIA DEL PROBLEMA	16
4.3. LA IMPORTANCIA HUMANA	16
4.4. INTERES PROFESIONAL PARA DESARROLLAR EL TEMA	16
5. OBJETIVOS	17
5.1. OBJETIVO GENERAL	17
5.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	17
6. ANTECEDENTES	18
7. MARCO TEORICO	21
7.1. HISTORIA DEL CHARANGO	21
7.2. ETIMOLOGIA DEL NOMBRE	23
7.3. POSIBILIDADES SONORAS DEL INSTRUMENTO DEPENDIENDO DEL TIPO DE CHARANGO	24
7.3.1. Chillador	25
7.3.2. Ronroco	26
7.3.3. Hatun Charango	27
7.4. MUSICA ALTERNATIVA	29

7.5. SOBRE LA PROPUESTA MUSICAL	30
8. METODOLOGIA	34
9. DESCRIPCION DE LAS OBRAS	36
9.1. TRANSPARENCIAS	36
9.1.1. Descripción General	36
9.1.2. Estructura	37
9.2. CANCIÓN DEL SOL	39
9.2.1. Descripción General	39
9.2.2. Estructura	39
9.3. TRIGAL	41
9.3.1. Descripción General	41
9.3.2. Estructura	41
9.4. EL TUNEL	42
9.4.1. Descripción General	42
9.4.2. Estructura	43
9.5. CANCIÓN DEL BOSQUE	45
9.5.1. Descripción General	45
9.5.2. Estructura	45
9.6. MARCHA Y DANZA	49
9.6.1. Descripción General	49
9.6.2. Estructura	49
9.7. CONCIENCIA ALTERADA 1 – LA REVELACION	52
9.7.1. Descripción General	52

9.7.2. Estructura	53
9.8. CONCIENCIA ALTERADA 2 – EL LABERINTO	56
9.8.1. Descripción General	56
9.8.2. Estructura	56
9.9. RESURRECCION	58
9.9.1. Descripción General	59
9.9.2. Estructura	59
10. OBSERVACIONES ACERCA DE LAS OBRAS	63
10.1. TRANSPARENCIAS	63
10.2. CANCIÓN DEL SOL	63
10.3. TRIGAL	64
10.4. EL TUNEL	64
10.5. CANCIÓN DEL BOSQUE	65
10.6. MARCHA Y DANZA	65
10.7. CONCIENCIA ALTERADA 1 – LA REVELACIÓN	67
10.8. CONCIENCIA ALTERADA 2 – EL LABERINTO	67
10.9. RESURRECCION	69
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFIA	73
ANEXOS	74

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. La canción del sol	75
ANEXO B. Trigal	79
ANEXO C. Transparencias	83
ANEXO D. Resurrección	90
ANEXO E. El túnel	117
ANEXO F. La canción del bosque	130
ANEXO G. Conciencia Alterada 1 – La revelación	146
ANEXO H. Conciencia Alterada 2 – El laberinto	162
ANEXO I. Marcha y danza	172

GLOSARIO

CARNAVAL: ritmo que pertenece a una danza tradicional de las regiones de Santa Cruz y Beni en Bolivia. Para su acompañamiento se usan guitarras, maracas, flautas, e instrumentos metálicos. Pág. 21. 9.1.

DANZANTE: el ritmo danzante se interpreta con un tamborcillo y un pingullo, según el Instituto Ecuatoriano del Folklore el danzante es un aire en compases de 6/8 cuya melodía va acompañada de acentos rítmicos por medio de acordes tonales y golpes de percusión en el 1er y 3er tercios de cada tiempo.

Por lo general consta de dos partes, cada una de las cuales está construida con los clásicos 16 compases, divididos en dos periodos de 8 con dos frases de 4 cada uno. Su interpretación coreográfica es un "semi-zapateado" con pasos hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados y en círculo ya sea a la izquierda o la derecha. Generalmente las parejas de baile se forman entre hombres o entre varón y mujer. <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/index/ritmos.php>. PÁG. 21. 9.9.1.

HUAYNO: ritmo andino de sabor alegre y festivo que se acompaña con variedad de instrumentos populares, vernaculares y modernos. Tiene su origen en la kachua, antigua danza de enamorados que se interpreta al compás de la música de pinquillos. Región altiplánica. Pág. 20 9.8.1.

K'ALAMPEO O K'ALAMPEADO: rasgueo melódico en el charango. Región Quechua. En la zona Aymara se dice LAK'AMPEADO. Pág. 20. 9.8.1.

UÑA PLECTRO: técnica en la cual se aprovecha la uña crecida del dedo índice de la mano derecha a manera de plectro (arriba y abajo). Para esta técnica juntaremos los dedos índice y pulgar para tener un mayor apoyo y poder lograr trinos. Pág. 25. 10.6.

SLIDE: el slide o bottleneck es una técnica de guitarra en la cual se toca una nota, y luego se desliza el dedo a otro traste, hacia arriba o abajo del diapasón. Esta técnica es utilizada para producir sonidos llorosos, melancólicos o chillones. El término slide se utiliza en referencia al gesto de deslizamiento sobre las cuerdas, mientras que bottleneck se refiere al material original utilizado en dichos deslices, que era el cuello de botellas de vidrio.

Los músicos hawaianos, de country o de blues, deslizan por las cuerdas un tubo de metal, que puede observarse en el dedo de algunos guitarristas cuando tocan, aunque primitivamente se usaban anillos, navajas o incluso el cuello de una botella. Esta técnica es usual en las steel_guitars. (Wikipedia). Pág. 13. 9.4.

1. INTRODUCCION

Nariño se ha caracterizado por ser tierra de creadores artísticos. Grandes maestros de las artes plásticas como CARLOS SANTACRUZ, de la literatura como el maestro AURELIO ARTURO con su “Morada al sur”; hacen gala de la tierra en que nacieron, proyectando con sus obras el potencial y la magia creativa de este sur.

Entre estas manifestaciones del arte, la música como parte cotidiana tiene gran importancia. Encontramos propuestas enmarcadas por parámetros generales de acuerdo con el género que se aborde (salsa, rock en todos sus derivados, andina); pero sin proponer un estilo propio por fuera de ellos. La posibilidad de conjugar el empirismo como escuela primera con la organización del conocimiento por parte de lo aprendido en la academia, se presentan como sustentación del proceso de aprendizaje adquirido a través del programa de PROFESIONALIZACION EN MUSICA de la UNIVERSIDAD DE NARIÑO – COLOMBIA CREATIVA; mediante la puesta en escena del proyecto del autor, consistente en la utilización de ciertos tipos de charango como instrumento principal con acompañamiento de grupo, cristalizada en el recital creativo.

El proyecto musical pretende mostrar cómo las influencias, los medios de comunicación, los conocimientos adquiridos en un proceso no formal, y el apoyo

de lo aprendido en la academia; se puedan sintetizar en una propuesta musical que al ser puesta en escena describa al oyente el desarrollo personal de la creatividad del autor.

A partir del proceso personal del autor al adentrarse en el estudio del charango, y su propia experiencia como generador de nuevas propuestas dentro de la ciudad de Pasto; se percibe la necesidad de despertar inquietud en intérpretes, compositores y escuchas; sobre un planteamiento musical para un cordófono autóctono suramericano como es el Charango, que generalmente se utiliza para interpretar música netamente andina, con sus propias técnicas y sus propios ritmos.

Sin desconocer el legado cultural y la importancia de mantener la esencia del instrumento, se plantea la posibilidad de proponer un estilo personal en donde tanto estas técnicas aprendidas por tradición oral de una manera empírica, como los conocimientos adquiridos en la academia; sean el sustento de posibles proyectos musicales.

2. DESCRIPCION DEL PROBLEMA

Radica en que la mayoría de músicos y grupos andinos de la ciudad de Pasto, aunque presentan calidad en su producto, limitan la creatividad en sus músicas a los parámetros preestablecidos para este género. Sin embargo, es posible también presentar una propuesta totalmente propia, que plasme la percepción musical con un estilo personal y que a la vez permita al público variedad en los sonidos que escucha. Para describir el problema debemos centrarnos en una serie de factores como lo es el contexto cultural de desarrollo de la música andina, basado en el empirismo.

De este proceso hacen parte una gran cantidad de agrupaciones que por lo general no se desempeñan profesionalmente sino que realizan la actividad musical para cubrir tiempo libre. En la mayoría de los caso no componen, sino que montan piezas de grupos reconocidos; y en el caso de componer la gran cantidad son agrupaciones que en su mayoría esta influenciadas por la nueva música andina, y no remontan su estudio e interpretación en su raíz ancestral. Estos y otros factores, hacen que los grupos no planteen propuestas propias originales, ni hagan un aporte al desarrollo de estos instrumentos, que si bien, no hacen parte de nuestra organología ancestral, ya forman parte de una cultura urbana pastusa que nos hace ser quienes somos ante el mundo como centro cultural.

3. PROBLEMA

Cómo construir una propuesta musical alternativa para charango y grupo acompañante, a través de un proceso creativo, basado en un empirismo inmerso en la vivencia personal frente a la música que se escucha, que se aprende y que se asimila; guiado y afianzado a través del conocimiento adquirido en el programa de PROFESIONALIZACION EN MUSICA – COLOMBIA CREATIVA, de la Universidad de Nariño.

4. JUSTIFICACION

4.1. EXPERIENCIA EN EL TEMA

Dentro del proceso musical del autor que tiene inicio hacia finales de los 80's, se ha destacado el gusto por el sonido del charango. Su quehacer musical siempre se ha inclinado hacia el género andino, aunque también influenciado por otros estilos, se encaminó a un estudio de tipo empírico. En este sentido comenzó su carrera musical como charanguista en grupos de música andina de la ciudad de Pasto.

De esta experiencia y por empatía particular con el instrumento nace la inquietud de realizar una propuesta musical donde el Charango actúe como protagonista, haciendo uso de todos sus recursos y posibilidades, dejándose salpicar por diversas formas musicales sobresalientes de los géneros que han hecho parte del entorno del autor en el plano, tanto interpretativo como auditivo. Todo este conocimiento se ha logrado sistematizar y reforzar a través del proceso de aprendizaje en el programa de PROFESIONALIZACION EN MUSICA de la UNIVERSIDAD DE NARIÑO – COLOMBIA CREATIVA.

4.2. LA IMPORTANCIA DEL PROBLEMA

Como elemento artístico cultural, la música necesita estar en constante evolución. Si bien, deben existir artistas que mantengan nuestra tradición musical, también es cierto que los compositores de hoy están llamados a plasmar creaciones en las que se presenten alternativas diferentes a las propuestas existentes. En este punto radica la importancia, ya que los creadores estamos llamados a construir la música de hoy, proyectarla y hacerla nuestro patrimonio cultural actual.

4.3. LA IMPORTANCIA HUMANA

La importancia radica en brindarle al público de la ciudad de Pasto la posibilidad de acceder a nuevas propuestas musicales, enriquecidas tanto por el contacto directo con la música, como por el conocimiento recibido.

4.4. INTERES PROFESIONAL PARA DESARROLLAR EL TEMA

El interés profesional que tiene el autor es proyectar la experiencia adquirida en un recital de grado que quede como patrimonio de la Universidad de Nariño al servicio de quienes quieran escuchar e interpretar estas obras. Asimismo como autor y compositor, mostrar y reafirmar un estilo propio en una propuesta musical.

5. OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GENERAL

Crear una propuesta musical alternativa para Charango basada en los conocimientos adquiridos gracias al entorno y la academia.

5.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Iniciar un proceso de creación musical alternativa para Charango basado en el empirismo y en la academia, que fundamente su evolución de acuerdo al entorno en dicho proceso creativo.

- Generar un nuevo estilo de música para el charango en la ciudad de Pasto.

- Plantear este proceso creativo como una alternativa de composición musical.

6. ANTECEDENTES

Para su realización el proyecto toma como punto antecedente, en cuanto al charango como instrumento principal, los trabajos musicales de compositores como Italo Pedrotti (Chile), Horacio Salinas (Chile), Eduardo Carrasco (Chile), Gustavo Santaolalla (Argentina), Pilo Garcia (Argentina); quienes comenzaron desde hace mucho tiempo, a utilizar el charango para hacer melodías que no vienen al contexto musical andino, y que además propone un nuevo sentido musical al instrumento.

Para puntualizar podríamos hablar de la obra de ITALO PEDROTTI, en la cual se comienza a romper el esquema de la música tradicional para charango, y es claro y notorio en obras como “OTOÑAL”, en la cual también soporta su propuesta en la utilización de trinos, arpeggios y transparencias propias de este instrumento, pero de una manera personal y salida del contexto sonoro tradicional del Charango.

HORACIO DURÁN nos muestra el sustento de su propio estilo charanguístico en la obra TONADA TRISTE, una forma de interpretar la cueca chilena diferente, en la cual propone un movimiento de la melodía y de la armonía que tampoco está dentro de los cánones armónicos y melódicos normales de este ritmo.

GUSTAVO SANTAOLALLA nos muestra en obras como “DE LA USHUAIA A LA QUIACA” o COYITA, la utilización de elementos sonoros, sobre todo melódicos, de la música andina y los fusiona con elementos no pertenecientes a la sonoridad normal suramericana; esto genera una música evocadora, pero no centrada en la tradición andina.

FREDDY TORREALBA en su obra “PUELCHE”, obra de gran virtuosismo escrita a compás de 6/8, despliega un gran uso del recurso del rasgueo en el charango, haciendo aporte desde la gran capacidad que posee este charanguista compositor en mover los acentos de sitio, es decir, donde van tiempos débiles él acentúa con trinos y otros elementos virtuosos del charango.

EDUARDO CARRASCO Y HUGO LAGOS: Destacamos a estos importantes personajes, que actualmente integran el conjunto chileno Quilapayún. En la pieza VENTOLERA utilizan elementos rítmicos tradicionales de la música chilena y los mezclan con secuencias armónicas y melodías en las cuales proponen un estilo de composición más libre y por fuera del manejo de los parámetros convencionales en la música latinoamericana.

CELSO GARRIDO-LECCA. Dentro de las nuevas expresiones del charango, cabe resaltar su actual desarrollo en la academia, desde el punto de vista creativo e interpretativo. Un ejemplo claro es la pieza *Dúo concertante* de este compositor peruano. Obra escrita para charango (Italo Pedrotti) y guitarra (Mauricio

Valdebenito), en la cual se percibe la utilización de la atonalidad y la rítmica irregular, conceptos pertenecientes a la academia y ajenos al contexto original del charango.

El charanguista y compositor peruano FEDERICO TARAZONA, por su parte, hace un gran aporte a las nuevas expresiones del charango, con la publicación de su libro *La Escuela Moderna del Charango*; documento que sistematiza y organiza el conocimiento tradicional de este instrumento de manera académica, y lo pone al servicio de quienes estén interesados en aprenderlo, brindando conocimientos de suma importancia dentro de su estudio como son: digitaciones de escalas, ritmos y conceptos teóricos.

Otro gran aporte de este músico peruano es la creación y difusión del Hatun Charango, instrumento perteneciente a las nuevas corrientes de expresión charanguística.

Los Luthieres Mariano Delledonne, Pipo Nazaro y Jorge Espinosa; hacen su aporte al desarrollo moderno y alternativo del instrumento, creando charangos eléctricos que brindan una nueva sonoridad y posibilidades interpretativas.

7. MARCO TEORICO

7.1 HISTORIA DEL CHARANGO

El charango tiene sus orígenes en la antigua vihuela de mano, instrumento de tamaño pequeño, mediano y grave; de 5, 6 y 7 cuerdas dobles. “Era vihuela de mano cuando se tocaba directamente con los dedos y vihuela de peñola cuando se usaba el plectro, instrumento europeo de muy notoria difusión en el siglo XVI”¹.

El charanguista historiador chileno Héctor Soto, plantea que: “El charango es un instrumento que ha sobrevivido en las zonas de asentamiento Quechua Aymará, sin poder precisar un sitio determinado para su nacimiento y cuna de desarrollo. Esto además lo lleva a plantear la pregunta sobre si todos los instrumentos americanos como el tiple canario, la jarana, el tiple, la bandurria; formarían parte de la familia del charango”.²

El musicólogo, compositor y poeta argentino Carlos Vega (1943), escribe sobre este tema que: “...bien mirado el charango, **representa una antigua especie europea situada entre la guitarra y el mandolín modernos**. Estos dos instrumentos europeos, si dejamos de lado las dimensiones, se diferencian

¹ CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. Instrumentos musicales de Bolivia p.264.

² SOTO, Héctor. <http://www.charango.cl/paginas/encuentros.htm>

especialmente en la forma de la caja de resonancia y en algún detalle secundario. ***El charango se acerca al mandolín*** por las cuerdas dobles, el abovedamiento de la caja y el tamaño ***y a la guitarra*** por el clavijero, por la tapa en forma de 8 y la consecuente entalladura del cuerpo resonador y por la sujeción de las cuerdas a un puente encolado sobre la tapa”.³

Los primeros ejecutantes de este instrumento fueron exclusivamente los campesinos, hasta 1947, cuando el charanguista Boliviano MAURO NUÑEZ construyera lo que actualmente conocemos como “El Charango Ciudadino”.

En 1955 el charanguista TARATEÑO ROJAS ya daba a conocer en París y en otras partes del mundo los sonidos y el repertorio del charango. En 1960 aparecen charanguistas como JAIME GUARDIA, difusor de la música del Perú y maestro pionero de la técnica charanguística peruana.

En 1973 los grupos exiliados chilenos como INTI-ILLIMANI, QUILAPAYUN, ILLAPU; difundieron el sonido del charango haciéndolo parte esencial de un canto libertario que denunciaba las injusticias cometidas en Chile y sembraba conciencia de cambio en la juventud de la época.

Paralelo a esto, en Argentina aparece la generación de grupos como LOS CHASKIS, URUBAMBA, LOS INCAS, y se destacan GEORGE MILCHBERG y

³ VEGA, Carlos. <http://www.charango.cl/paginas/origen.htm>

JAIME TORRES quienes difundieron el charango con sonido e identidad propia, pero preocupándose siempre por rescatar la esencia cultural de su pueblo a través de este instrumento.

Este proceso ha traído como consecuencia la difusión del instrumento a nivel mundial, logrando un creciente número de intérpretes que permiten encontrar en sus propuestas diferentes timbres, técnicas, estilos, afinaciones, construcciones; que hacen que el charango se encuentre en permanente evolución y con posibilidad de trascender más allá de la música andina.

7.2. ETIMOLOGIA DEL NOMBRE

“La palabra CHARANGO deriva del vocablo americano CHARANGA, que significa música de instrumentos metálicos”.⁴ De esto también derivan una cantidad de palabras que hacen parte de la terminología musical andina. Antiguamente, la palabra CHARANGUERO quería decir tosco, chapucero, mal hecho, imperfecto.

En el diccionario enciclopédico CHARANGO significa Sonido estridente; mientras en la enciclopedia Hispanoamericana, en 1890 se consideraba una palabra reciente. Una cosa pequeña y sin sentido.

⁴ CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. Instrumentos Musicales de Bolivia. P.266. 1974. La paz. Bolivia.

Los Bolivianos residentes en Estados Unidos y los estadounidenses lo llamaban CHAGANGO. En Bolivia se llama CHARANGUERO al maestro constructor de charangos, CHARANGUISTA al ejecutante, CHARANGUERÍAS a los talleres de construcción, CHARANGUEAR a la acción de tocar.

Existen evidencias escritas desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX de que recibía el nombre de CHARANGA: Ricardo Palma (1883 – 1919) Tradiciones peruanas, *“los Guamanguinos han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú. No hay ninguno que no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumentillo llamado Charanga, con que se acompaña el monótono zapateo de la cachua tradicional.”*. Jaime Mendoza *“Las juergas se sucedían sin interrupción en las calles enteras. Oíase el rumor de armoniums, guitarras, bandurrias, y charangas, acompañado de cantos, zapateos y jaleos.”*. El Tarijeño Víctor Varas Rojas, Aspectos Folclóricos de Bolivia: *“charangas, bandas populares, zampoñaris, dan su nota musical a cuyo compás danzan las máscaras.”*⁵

7.3. POSIBILIDADES SONORAS DEL INSTRUMENTO DEPENDIENDO DEL TIPO DE CHARANGO

Es importante anotar que existen más de 100 tipos de charangos que difieren en: número de cuerdas, material de construcción, temples o afinaciones, timbres, técnicas, ritmos, y tradiciones. Siendo imposible abarcar todas estas variedades, el autor ha escogido para el presente proyecto de grado, cuatro tipos diferentes de

⁵ PALMA, Ricardo. Tradiciones peruanas, vol 2 Versión pdf en Google, edición de 1894, vol 2, para leer o descargar.

charangos para la primera fase, que hacen parte del desarrollo y expansión del instrumento.

Los charangos que se utilizarán son:

7.3.1. Charango Chillador. El chillador es el nombre usado en el sur del Perú para un charango más pequeño que el charango tipo, hecho de madera laminada (no ahuecada). Usan sólo cuerdas de metal, temple diablo (esto es lo más conocido, porque hay algunas variantes). El tiro va entre 28 cm. para las regiones de Puno y Cuzco principalmente y de 32 cm. en Arequipa. Los hay de 12 cuerdas con órdenes de 3 cuerdas en el 2º y 4º orden. El de 15 cuerdas, en donde todos los órdenes son de 3 cuerdas. Afinación utilizada: si, mi, si, sol, re; de primeras a quintas (Temple Diablo).⁶

Una de las características que el autor explota en este instrumento es la posibilidad de crear “transparencias”, debido al encordado de acero que se usa. Las transparencias se refieren a la posibilidad de que un sonido se sobreponga a otro gracias a la larga duración de la vibración de la cuerda, especialmente al ejecutar arpegios.

⁶ ERESMAS. Familia de los charangos.
http://ilfeijooi.en.eresmas.com/Familia_de_los_charangos.htm

Otro efecto q el autor prefiere en este charango es su sonido brillante y sordo que genera al oyente y al intérprete una sensación diferente al charango tipo, que es el más común.

El hecho de que la cuerda más alta esté en el 4º orden, permite crear melodías con el dedo pulgar y hacer el acompañamiento con los dedos índice y medio en las cuerdas anteriores (2 y 3), lo cual produce un sonido particular.

7.3.2. Ronroco. Desarrollado por los hermanos Hermosa de la agrupación Los Kjarkas de Cochabamba, Bolivia. Charango grande de aproximadamente 80 cm de tamaño total y de cuerda vibrante de hasta 50 cm. Afinación temple natural pero una octava más baja y con los órdenes cuatro y cinco octavados.⁷

Aunque el temple normal de este charango es: mi, la, mi, do, sol; de primeras a quintas, a Colombia este instrumento llegó con otro temple que corresponde a la octava baja del temple diablo, con la diferencia que la cuerda más alta del encordado no es la cuarta sino la primera; aunque también existen charanguistas que utilizan el temple natural.

Dentro de las cualidades a explotar en este instrumento para este recital están: La afinación, que establece un enlace intermedio entre la guitarra y el charango tipo, brindando mayores posibilidades en cuanto a su tesitura. En cuanto a su tímbrica,

⁷ Ibidem. http://ilfeijooi.en.eresmas.com/Familia_de_los_charangos.htm

podemos decir que presenta gran variedad de posibilidades de acuerdo a la forma de ejecución, entre las que se cuentan: elaboración de una melodía acompañada por los bajos del mismo instrumento; el sonido de los arpeggios es profundo; la posibilidad de ejecutar melodías muy bien ligadas; el ronroco permite evocar o imitar a otros instrumentos cordófonos como la guitarra o la mandolina, valiéndose de técnicas convencionales o no.

Las cualidades sonoras más destacadas de este tipo de charango son su sonoridad, la brillantez de su sonido, la posibilidad de hacer escalas en pares (a doble cuerda), ofrece una gran gama tímbrica, dependiendo de la técnica usada.

7.3.3. Hatun Charango. Esta variedad de Charango diseñada por el maestro FEDERICO TARAZONA, y construida por primera vez por el Luthiere FERNANDO LUNA, le agrega al CHARANGO TIPO dos órdenes más, es decir una sexta y una séptima cuerda. Esto con el fin de ampliar las posibilidades del instrumento en cuanto a tesitura. Por su sonoridad particular, existen ya adaptaciones para este instrumento de piezas para vihuela, laúd y guitarra.

“Posee dos entrastaduras con diferentes medidas diapason de tiro (distancia entre la ceja y el puente, área que abarca la cuerda vibrante) 37 para los cinco primeros órdenes, y otro de tiro 38 para los otros dos nuevos órdenes restantes. Esta diferenciación de entrastaduras se realiza para evitar problemas de afinación, de

manera que la tensión, la longitud de cuerda vibrante y su grosor, sean factores que permitan un buen sonido en el instrumento.”⁸

La posibilidad sonora de este instrumento, aplicada para este recital, radica en dos factores: Utilizar el instrumento en forma de guitarra, para digitar con la mano izquierda, combinándolo con la técnica normal del charango Tipo; así como la posibilidad de ser solista porque tiene dos bajos, se puede decir, que este instrumento cuenta con su propio acompañamiento. Si analizamos la afinación del Hatun Charango (mi, la, mi, do, sol, re, la) observamos que de la segunda cuerda para arriba coincide con la afinación de una guitarra a la cual se le ha puesto un transportador en el quinto traste. Es justamente éste el hecho que permite unir dos instrumentos en uno y por tanto fusionar sus técnicas.

El autor considera de suma importancia incluir en el repertorio del recital de grado piezas en las cuales este tipo de charangos sean protagonistas. Si bien es cierto que la raíz del charango se cimienta en su entorno campesino, el charango citadino es el instrumento que ha inspirado las diferentes modificaciones y variaciones de los charangos modernos, por ejemplo HATUN CHARANGO, RONROCO, MACHO CHARANGO, entre otros.

⁸ TARAZONA, Federico. Hatun Charango.
<http://www.federico-tarazona.com/elhatuncharango.html>.

7.4. MUSICA ALTERNATIVA

Según Jorge Munnshe, “definir algo subjetivo como lo es la música resulta siempre difícil. En el caso de las **músicas alternativas** la dificultad es mayor, ya que éstas no son un estilo concreto, sino muchos de características a menudo muy distintas. Son numerosas las etiquetas que se aplican a cada uno de estos géneros. Las fronteras que los separan no son herméticas, y con frecuencia un músico e incluso una misma pieza discurren por distintos campos. Éste es el ejemplo más evidente de que a la creatividad artística no se le pueden poner trabas estilísticas que la aten a unos patrones determinados. Tarde o temprano, lo genial acaba surgiendo fuera de esos patrones. *Romper Moldes*, ésa podría ser la definición general de las **músicas alternativas**”⁹.

La **música alternativa** es un término que engloba a todos los tipos de música que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados. Este tipo de música no cuenta con rasgos diferenciadores que la conviertan en un estilo musical único y reconocible, sino que agrupa gran número de géneros musicales que se alejan de la música comercial o industrial y que tienen cada uno sus características propias.

Este término abarca un gran número de subgéneros, entre los que destacan el rock alternativo, el grunge, el indie, la World music, la New Age o la música folk, rap alternativo, entre otros. No obstante, los artistas representativos de la música alternativa no siempre se encuadran dentro del mismo subgénero, sino que cada una de sus composiciones puede corresponderse a un tipo distinto de música alternativa.

La principal crítica que realizan, tanto el público como los críticos, al uso de esta denominación es que lo alternativo, en cuanto es asumido por el sistema, se convierte en un producto de masas,³ por lo que deja de oponerse a lo comercial y por ello deja de ser alternativo. Algunos consideran que los grupos que tienen tirón comercial pero siguen sin efectuar un tipo de música que se pueda englobar en el término música

⁹ MUNNSHE, Jorge. Qué son las músicas alternativas?
<http://www.amazings.com/articulos/lamna.html>

comercial realizan música independiente,⁴ aunque lo más común es que se carezca de un término acerca del cual exista consenso para denominar a estos grupos.¹⁰

Sobre esta definición, Roberto Reyes, en la página TRASTIENDA MUSICAL, comenta: Es loable que Wikipedia, al iniciar su definición, destaque la contraposición que ofrece la música alternativa «a los modelos comúnmente aceptados», porque ése es de sus rasgos más notables. Por ejemplo, la llamada industria del entretenimiento repite hasta el cansancio ciertos patrones que han probado su eficacia en el mercado, pero algunos artistas se atreven a desafiar esas normas y se aventuran por los senderos de la experimentación.

Son los creadores calificados de «extraños» o «raros», porque simplemente buscan nuevos caminos para su obra: unas veces toman la tradición de su pueblo para inyectarle aires contemporáneos, otras beben de corrientes de vanguardia, y, en ocasiones, llevan a sus canciones temas tan controvertidos como la violencia, la marginación, los conflictos armados o los desmanes del poder.¹¹

7.5. SOBRE LA PROPUESTA MUSICAL.

Basado en este concepto teórico, el autor decide romper moldes concernientes al ámbito del desarrollo musical del charango. Para puntualizar comenzamos por decir que el primer rompimiento de esquemas que hace el autor se encuentra

¹⁰ WIKIPEDIA. Música Alternativa
http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_alternativa

manifestado en el uso de escalas no convencionales en la creación de piezas para charango. Si nos remontamos al contexto original del charango, es decir los Andes Americanos, observamos que la música tiene una forma definida en puntos como el uso marcado de escalas pentatónicas y círculos armónicos convencionales en las piezas populares andinas. El autor pretende hacer un aporte a este esquema incluyendo secuencias armónicas y escalas no pertenecientes a la raíz interpretativa del instrumento.

El segundo rompimiento de esquemas, se cimienta sobre el uso técnico que el autor hace de los charangos. Para puntualizar, podemos hablar del caso del ronroco, que es un instrumento que hace parte de la familia moderna del charango y que su uso definido en los grupos de música andina es de función armónica. Para interpretar melodías en el ronroco es de uso común evitar construir la melodía con base en arpeggios; todo lo contrario, se pulsan hasta dos y tres notas consecutivas sobre la misma cuerda y con técnica apoyada. Para romper este esquema el autor utiliza en la ejecución de las obras los arpeggios para plasmar las melodías. De igual manera utiliza en algunas obras una función rítmico melódica denominada k'alampeo, destinada solamente a charangos especializados para esta técnica.

También hace uso de recursos ajenos al instrumento como el uso del slide, accesorio musical utilizado en la interpretación de músicas como el blues y la guitarra hawaiana.

En cuanto al Charango Chillador, la propuesta alternativa está fundamentada en utilizar este charango de manera melódica siendo más común su uso armónico en las regiones del altiplano. De igual forma, las melodías plasmadas en la obra en que se utiliza este instrumento y sus secuencias armónicas están fuera del contexto del uso tradicional de este charango campesino.

El uso del Hatun Charango, hace parte del cimiento de la propuesta alternativa, dado que es un charango que no es común en el contexto musical andino de Pasto; de echo, el autor es propietario del único ejemplar de este tipo de charango existente en Pasto en la actualidad. La idea de presentar este instrumento en el recital, es generar en los charanguistas de la ciudad la inquietud por la interpretación e investigación de todo lo concerniente a este charango híbrido.

A nivel de composición, la propuesta se vale de todos los elementos sonoros que el autor ha captado tanto en la práctica, en el estudio empírico o como oyente. Estos elementos le permiten crear obras que ponen al charango en un papel que está totalmente fuera de lo expuesto por el esquema tradicional melódico del charango.

Por otra parte, el uso empírico de instrumentos como la darbouka, la kalimba, el platillo, y otros que no hacen parte del entorno cultural del charango; le dan a la propuesta un timbre particular en las canciones, ya que a alquimia que el autor

pretende mostrar está basada en el uso de texturas no comunes en la música tradicional andina.

En el caso de algunas obras, el autor ha decidido también incluir algunos elementos de la música latinoamericana pero alterando elementos como orden en los rasgueos de la guitarra, marcación del compás diferente al contexto original, elementos armónicos y elementos melódicos. De igual manera, la forma musical de las obras no está basada en ningún esquema ni popular ni académica, puesto que la pretensión del autor es llevar al oyente en un viaje donde su subjetividad sea el elemento básico del entendimiento de la obra.

8. METODOLOGIA

Para cristalizar la creación de las obras que componen este recital de grado, el autor lleva a cabo los siguientes pasos:

- Audiciones y análisis melódico, armónico y rítmico de las obras predilectas del compositor.
- Análisis Teórico empírico detallado a nivel armónico melódico y rítmico de las secciones favoritas de cada obra.
- Ejercicios de improvisación para poner en práctica lo aprendido de cada obra.
- Composición de la línea melódica con el instrumento.
- Armonización con la guitarra.
- Ensamble de charango y guitarra.
- Transcripción de estos dos instrumentos.
- Arreglo para el resto del conjunto.

- Estudio individual.

- Ensayo para verificar que lo escrito tenga una estética clara y definida al sonar con los instrumentos.

- Escritura de todo lo referente a dinámicas, articulación e interpretación.

- Ensayo de la obra en el cual se revisara conceptos como articulación, dinámicas e interpretación.

- Análisis de las obras.

- Redacción del documento que sustentará teóricamente el recital.

- Presentación del proyecto.

- Recital.

9. DESCRIPCION DE LAS OBRAS

La descripción general de las obras se hará dentro de un contexto de lo empírico, ya que es la experiencia la materia prima del planteamiento creativo del autor. Este punto se centrará únicamente sobre el papel que desarrollará cada uno de los instrumentos que componen el conjunto musical; y el análisis se planteará en segmentos definidos.

9.1. TRANSPARENCIAS

La obra se inspira en la alegría de haber podido conocer al “chillador”, instrumento perdido en la inmensidad de los andes. Su canto humilde y sencillo fue la materia prima de esta creación.

9.1.1 Descripción General. Pieza escrita en tonalidad de Mim en compás de 4/4. Compuesta para: Charango Chillador, Guitarra, Tiple Requinto.

La pieza está compuesta aprovechando las cualidades del charango chillador, como la larga duración de la vibración de las cuerdas y su timbre brillante y sordo. La melodía se desarrolla a través de repetición de notas producidas al ser pulsadas en diferente posición. Esta acción hace que los sonidos se superpongan produciendo cierta especie de transparencias entre una nota y otra. A esto se atribuye el nombre de la obra.

Duración 3:42 – 66 compases

9.1.2. Estructura.

Introducción. Compás 1 al 8. El chillador inicia haciendo la melodía, mientras el tiple y la guitarra acompañan realizando apoyos en el primer tiempo de cada compás.

Parte A: Compás 9 al 15. La melodía principal es desarrollada por el Chillador. El acompañamiento que realizan el tiple y la guitarra están rítmicamente relacionados con el planteamiento melódico. Esta parte contiene una sección de pregunta (compás 9 al 11) y una respuesta (compás 12 al 15).

Introducción con variación 1. Compás 16 al compás 22. En esta sección el Chillador reexpone la frase de la introducción. El determinante de variación está en que el acompañamiento que realiza la guitarra se basa en la ejecución de ligados. El tiple hace un acompañamiento armónico a través de arpegios y acordes intercalados.

Reexposición parte A. Compás 23 al 31. Esta sección es fiel copia de la parte A expuesta por primera vez.

Parte B. Compás 32 al 39.

Parte a de B. Compás 32 al 34. En esta sección es la guitarra quien hace la melodía. La parte armónica la muestra el Chillador a través de arpeggios. El acompañamiento del tiple se realiza rítmicamente hasta el compás 33 y en el 34 plantea un arpeggio que le hace voz al papel del Chillador.

Parte b de B. En esta parte de la pieza, el Chillador continúa haciendo el uso de arpeggios para acompañar, mientras el tiple y la guitarra plantean la melodía a 2 voces.

Introducción con variación II. Compás 40 al 46. En este segmento la melodía que realizaba el Chillador durante las 2 anteriores exposiciones de introducción, pasa a ser acompañamiento de un tema de motivo repetitivo, planteado por la guitarra y el tiple a dos voces.

Parte A con variación. Compás 47 al 58. La variación de la parte A puesta en esta sección de la canción consiste en plantear la primera frase melódica de la sección A y desarrollarla con respuestas melódicas y armónicas expuestas por el Tiple y la Guitarra intercaladamente. Esto sucede desde el compás 47 al 54. Del 55 al 58 es la repetición exacta de la respuesta en la sección A (Compás 12 al 15).

Introducción con variación II. Compás 59 al 66. Se plantea de manera exactamente igual a la expuesta del compás 40 al 46. Aquí ésta sección es

utilizada como final de la pieza. La obra termina en un *ritardando* realizado en el compás 66.

9.2. CANCIÓN DEL SOL

El brillo diario del sol es una de las tantas bendiciones que ha puesto Dios en la tierra. En alabanza y agradecimiento, el autor decidió componer esta pieza.

9.2.1. Descripción General. Obra escrita en tonalidad de Lam, en compás de 6/8; compuesta para Hatun Charango, Steell Drum, Violonchelo. Tiene un total de 87 compases y su duración es de 4:05.

9.2.2. Estructura.

Parte A. Compás 1 al 8. En el inicio de la pieza, el Hatun Charango plantea una melodía que va entrelazada en medio de un arpegio. Esta melodía está expuesta en una escala dórica.

Parte A con variación. Compás 9 al 16. El Hatun Charango repite el mismo arpegio de la parte A. El determinante de la variación está en la aparición del Steell Drum y el Cello. El Steel Drum desarrolla su parte apoyando en voces sobre los tiempos fuertes del arpegio. El Cello va dando piso al papel de los otros dos instrumentos.

Parte B. Compás 17 al 33. El Hatun Charango muestra una melodía diferente a la parte A, aunque continúa siendo planteada a través del arpegio. El Steel Drum simplifica su participación, y el Cello acompaña haciendo notas largas y relajadas.

Reexposición parte A. Compás 33 al 40. El segmento está igualmente expuesto que en el compás 9 al 16.

Parte C. Compás 41 al 57. La melodía que muestra el Hatun Charango es apoyada por las respuestas que plantea el Steel Drum. El Cello continúa en su papel de acompañante.

Parte D. Compás 58 al 73. En esta parte es el Violoncello quien expone la melodía principal. El Hatun Charango acompaña con un arpegio, y el Steel Drum aporta con corcheas seguidas en una especie de *ostinato* que pretende apoyar el papel del Hatun Charango.

Parte A con variación. Compás 74 al 81. Se toca de manera igual a las demás secciones donde es expuesta.

Final. Compás 82 al 87. En esta parte el final lo anuncian el Steel Drum y el Cello, a través de una pequeña melodía que termina en bloque en un *forte* y con los tres instrumentos haciendo el mismo motivo.

9.3. TRIGAL.

Su creación pretende evocar el mágico movimiento empapado de armonía que muestran nuestros trigales andinos.

9.3.1. Descripción General. Obra compuesta en compás de 6/8, en tonalidad de Lam; de ritmo lento y de carácter nostálgico. Escrita para Hatun Charango, kalimba y Cello. Total de compases: 96. Duración: 5:09

9.3.2. Estructura.

Introducción. Compás 1 al 15. La obra comienza con una melodía planteada por el Hatun Charango con respuestas dadas por la Kalimba. En la repetición de la melodía principal de esta sección entra el Cello haciendo las mismas figuras que la Kalimba, con el fin de apoyar armónicamente la frase expuesta por el Hatun Charango.

Parte A. Compás 15 al 50. Esta sección se compone de 2 partes:

Parte a de A. Compás 15 al 31. La melodía es llevada por el Hatun Charango en solitario, hasta el compás 24, en donde el cello da piso al instrumento principal con notas largas y la kalimba apoya armónicamente en los tiempos fuertes del arpegio.

Parte b de A. Compás 32 al 50. En esta sesión cabe ser destacado el diálogo que plantean los 3 instrumentos, iniciando con la pregunta que hace el Hatun Charango y la respuesta melódica que realizan el cello y la kalimba.

Parte B. Compás 51 al 76. En este segmento de la obra el cello destaca, pues es el instrumento que plantea la melodía principal. El Hatun Charango y la Kalimba desempeñarán papel de acompañantes.

Parte a de B. Compases 51 al 58. Participan los 3 instrumentos, cada uno con su papel.

Parte b de B. Compás 59 al 76. Suenan el Cello y el Hatun Charango. La Kalimba desaparece con el fin de dar otro ambiente al momento del sólo del cello.

Introducción con variación. Compás 76 al 96. En este momento la obra retoma la sección correspondiente a la introducción, y se agrega el final marcado por la variación melódica de la misma. Además de la aparición de un calderón (compás 93) y un *ritardando* que anuncia el final de la obra.

9.4. EL TUNEL

Su composición fue inspirada en sueños que confrontan diferentes vivencias del autor relacionadas con nacer y morir.

9.4.1. Descripción General. Obra compuesta en tonalidad de Rem en compás de 4/4. Son sus instrumentos: Ronroco (con slide), guitarra folk, guitarra eléctrica, teclados, violín, bajo y set de percusión. Total compases, 82. Duración 5:14.

9.4.2. Estructura.

Introducción. Compás 1 al 11. Se divide en 2 pequeñas secciones. En la primera es la guitarra quien inicia la obra con un arpeggio de 4 compases con repetición.

2 parte introducción. Entran a participar todos los instrumentos, en donde el Ronroco hace el mismo motivo que la guitarra eléctrica, el violín apoya con notas largas a la par con el teclado, y el bajo suena rítmicamente con los golpes de la frecuencia baja del cajón.

Parte A. Compás 12 al 20. En esta sección se destaca la parte del ronroco, pues su ejecución no se realiza con la técnica tradicional sino con *slide*, que es un accesorio musical para guitarra, no común en las músicas del charango. Los demás instrumentos siguen desempeñando su función igual que en la introducción.

Introducción con variación. Compás 21 al 27. Armónica y rítmicamente es igual a la primera introducción, pero hay una melodía más definida que es mostrada por el teclado y el violín.

Parte A con variación. Compás 26 al 35. El ronroco y los demás instrumentos, mantienen su papel igual que en la primera exposición de A (compás 12 al 20). El

determinante de la variación lo condiciona la guitarra eléctrica, que entra a ser interpretada con slide y haciendo una voz a la melodía planteada por el Ronroco.

Puente. Compás 35 al 43. En esta sección de la pieza es el violín quien toma la melodía principal. El ronroco sale de escena momentáneamente, la guitarra eléctrica asume una voz sobre el papel del violín.

Parte B. Compás 44 al 65. Se divide en 2 secciones.

Parte a de B. Compás 44 al 53. El ronroco presenta una melodía sobre un motivo corto y la guitarra responde con frases similares de notas bajas. En esta sección suenan el ronroco, la guitarra y la guitarra eléctrica; que afirman melódicamente a la guitarra folk, haciendo la octava de las melodías. La percusión sigue desempeñando su papel en su esquema normal dentro de la obra.

Parte b de B. Compás 53 al 60. Todos los instrumentos, exceptuando la percusión, hacen la misma frase en unísonos y octavas. La melodía está basada en la frase ejecutada por el ronroco en la sección a de B (compás 44 al 53). Una vez interpretada la melodía por todo el conjunto, el bajo y los teclados retoman su condición de acompañantes, al igual que la guitarra acústica. A partir del compás 61, la frase melódica muestra un desarrollo motivico expuesto por el ronroco, el violín y la guitarra eléctrica en unísonos.

Introducción con variación I. Compás 66 al 70. Se plantea igual que en el compás 21.

Parte A con variación II. Compás 71 al 78. El determinante de la variación es que en este caso la melodía la proponen el violín y el ronroco al unísono, siendo apoyados por otra voz que hace la guitarra eléctrica.

Introducción con variación II. Compás 79 al 82. Se reexpone la introducción variando el papel del violín, que en esta ocasión hace notas largas, y el bajo continúa su desempeño como apoyo rítmico y armónico; mientras el ronroco y la guitarra eléctrica ejecutan una especie de *ostinato* que en el último compás se convertirá en un obligado que harán todos los instrumentos.

9.5. CANCION DEL BOSQUE.

Pieza inspirada en magia que envuelve el verdor de los bosques de cualquier parte del mundo.

9.5.1. Descripción General. Obra escrita en un compás de 3/4, en tonalidad de Rem. Compuesta para ronroco, guitarra, violín, tiple, bajo y set de percusión (cajón, darbouka, platillo). Total de compases: 263. Duración 6:50.

9.5.2. Estructura.

Introducción. Compás 1 al 32.

Se divide en 2 secciones:

Parte a de Introducción. Compás 1 al 12. La melodía es conducida por el violín, la guitarra, el ronroco y el bajo; consolidando un arpeggio acompañante.

Parte b de Introducción. Compás 13 Al 32 La frase principal es tomada por el ronroco, mientras el violín sostiene una sola nota larga. La guitarra acompaña con armónicos sacados de las cuerdas 6, 5, 4. El bajo secunda con notas largas. A partir del compás 21 el apoyo en voces sobre la melodía principal lo hacen el tiple y el violín.

Parte A. Compás 33 al 65. Se divide en 2 secciones:

Parte a de A. Compás 33 al 49. La melodía principal es conducida por el ronroco, mientras el tiple establece un diálogo con los bajos de la guitarra que tiene como finalidad hacer el acompañamiento. En esta parte hace su aparición la darbouka, mostrando una célula rítmica regular durante toda esta sección. Esta parte va con repetición. El violín no está presente.

Parte b de A. Compás 50 al 65. Esta sección no es más que una respuesta a la parte A. Cada instrumento sigue desempeñando su papel como en a de A.

Introducción con variación I. Compás 66 al 79. El factor determinante de la variación es el hecho de que sólo se toma a partir del compás 13. Es decir, la

parte anterior no se expone de manera igual que al inicio de la obra. Sin embargo, la línea de cada instrumento se mantiene intacta.

Parte A con variación I. Compás 78 al 124. Entra a participar en el tema el cajón y esto obliga a que el bajo cambie de su papel anterior a un desempeño más rítmico, cuyo fin es apoyar los golpes que generan frecuencias bajas de la percusión.

Otro factor que determina la variación del tema es la aparición del violín, que hace las veces de acompañante con notas largas y en ocasiones se ciñe al motivo de la obra, haciéndole una voz a la melodía principal en algunos compases.

Parte B. Compases 125 al 156. En esta sección se propone un motivo diferente al de la sección A. Esta melodía es conducida por la guitarra y contestada por los demás instrumentos en octavas así: entre el violín y la guitarra; y el bajo y el ronroco. Entre estos dos pares de instrumentos harán voces por cuartas. En el compás 133 el ronroco responde a la melodía planteada en la sección anterior, acompañada por la guitarra y el bajo. El tiple irá haciendo una voz a la melodía principal. La pregunta y respuesta se tocan 2 veces exactamente.

Parte A con variación II. Compás 157 al 200. En este segmento de la obra se modula a tonalidad mayor; inicialmente la guitarra expone una frase en solitario (compás 157 al 164). Este motivo después del compás 164, se convertirá en el

acompañamiento de la melodía del ronroco, que no es más que la parte A en tonalidad mayor (esta parte se expondrá 2 veces). Otro determinante de la variación es el cambio de célula rítmica. La primera vez el ritmo será marcado como una especie de vals formado por el bombo y el platillo. La segunda vez retomará el ritmo de la parte A variación I (compás 78 al 124). De igual manera el tiple entrará a realizar una función netamente rítmica hasta el final de la pieza.

Puente. Compás 201 al 214. Será un espacio de transición que anuncia el cambio de tonalidad de mayor a menor y el ingreso de la parte A con variación III que será en tonalidad de Re m.

Parte A con variación III. Compás 215 al 263. La melodía principal será tocada exactamente igual que en la parte A, o sea en tonalidad menor. A diferencia de las otras 2 variaciones de A, en esta ocasión el violín deja de ser acompañante para tomar la melodía junto al ronroco. Cabe destacar que de igual forma hay una variación rítmica en la interpretación del cajón y el bajo, factor que hará de esta parte una sección mucho más viva rítmicamente hablando. La obra finaliza con un *ritardando* en el compás 260 y resolviendo en el último compás en tonalidad mayor.

9.6. MARCHA Y DANZA.

Inspirada en las músicas celtas que han formado parte del entorno auditivo del autor.

9.6.1. Descripción General. Obra compuesta en tonalidad de Mim, en compás de 6/8. Tiene un total de 174 compases y una duración de 6:57. Escrita para Ronroco, Guitarra, Bajo, Violín, Acordeón y Percusión.

9.6.2. Estructura.

Introducción. Compás 1 al 8. La guitarra iniciará la obra simplemente haciendo figuras de negra con acordes Mim y Re. El ronroco hará unos armónicos (compás 5) para anunciar el inicio del tema principal. Tiene dos grandes partes: Marcha y Danza. Esta sección se convertirá en el acompañamiento de la melodía expuesta en a de A.

MARCHA.

Parte A. Compás 9 al 40.

Parte a de A. Compás 9 al 24. La melodía estará planteada por el charango, y la guitarra acompaña sobre la misma armonía de la introducción hasta el compás 18, en donde se establece un diálogo entre la guitarra que pregunta y el bajo que responde. Posteriormente, en el compás 21, el ronroco retoma la melodía para acabarla en el compás 24.

Parte A con variación I. Compás 25 al 40. En este segmento de la obra se remite a la misma melodía de 'a' hasta el compás 24. El factor determinante de la variación es la inclusión del resto de los instrumentos, todos haciendo el acompañamiento y la melodía principal del ronroco. La percusión hace su presencia con redoblante y bombo.

Parte B. Compás 41 al 56.

Parte a de B. Compás 41 al 48. En esta parte la melodía es expuesta por la guitarra. Esta melodía va desde el compás 41 al 44.

Parte b de B. Compás 45 al 49. La melodía es retomada por el ronroco y el acordeón, mientras la guitarra acompaña con tresillos producidos con los bajos. El bajo hace voz al arpeggio de la guitarra sobre la primera nota de cada tresillo y el violín acompaña con notas largas. En el compás 49 se expone la misma frase, pero el papel de cada instrumento es diferente que en la sección anterior al compás 49, ya que el motivo principal será llevado hasta el compás 56 por el ronroco.

A con variación II. Compás 57 al 65 La variación de A será marcada por la utilización solamente de los 8 primeros compases de la parte A y sobre el compás 65 la melodía resuelve y la sección finaliza.

PUENTE. Compás 65 al 68, en donde sólo hay movimiento armónico expuesto por la guitarra y no hay presencia de melodía. Esta sección tiene como fin preparar al oyente de manera armónica y rítmica para la segunda gran sección del tema.

DANZA.

Parte A. Compás 69 al 92. Gira en torno a una melodía inicial que expone la guitarra. Esta melodía se compone de 8 compases y se repetirá 4 veces. En la primera expondrá la melodía la guitarra en solitario. En la segunda entra el bajo haciendo notas largas. En la tercera y cuarta la melodía será llevada en unísono por el violín, el ronroco y la guitarra. El bajo y el acordeón llevarán el mismo motivo. La darbouka y el bombo marcan el ritmo de manera regular.

Parte B. Compás 93 al 126. Esta parte empieza con un planteamiento melódico llevado por el bajo, que está basado en el motivo correspondiente al compás 69 al 77. En el compás 98, el violín y el ronroco plantean una frase que evoca la parte A de la marcha (compás 9). Rítmicamente hay que destacar que la marcación de esta sección no es regular, pues se combinan 3 compases de 6/8 más 2 compases de 5/8. A este segmento le sigue una sección a manera de respuesta en el que también se combinan compases de 6/8 y 5/8. Toda la sección B se repite dos veces. Al terminar esta sección, se encuentran 2 compases (127 – 128) que sirven como enlace para reexponer el tema A.

Reexposición parte A. Compás 129 al 152. Se reexpone A de manera exactamente igual a la sección correspondiente al compás 69 al 92.

PUENTE. Compás 153 al 156. Es una sección de 4 compases en la cual se establece un diálogo entre el violín y el acordeón, que sirve como preparación para el final. En esta sección los demás instrumentos generan la expectativa planteando un ritmo constante que va de *piano* a *forte*.

FINAL. Compás 156 al 174. Es un segmento que se desarrolla armónicamente igual a la parte A de la Danza. Melódicamente, los protagonistas son el violín y el acordeón. Las frases expuestas en este segmento pretenden hacer un resumen de toda la sección correspondiente a la Danza.

9.7. CONCIENCIA ALTERADA – LA REVELACION.

La obra está inspirada en la trascendencia espiritual que tuvo en la vida del compositor, la experiencia del encuentro con la sagrada planta del yagé. Su pretensión es expresar con música dos estados: la visión producida por el trance en ceremonia (Primera parte), y la práctica de lo aprendido en el laberinto de la vida (segunda parte).

9.7.1. Descripción General. Pieza compuesta para Ronroco, Guitarra, Violín, Teclado, Charango, Bajo y Set de percusión (cajón, platillo). Su compás es de 4/4 y está en tonalidad de Sim. Tiene un total de 170 compases y su duración es de 5:19.

9.7.2. Estructura. Esta pieza está dividida en dos secciones A y B y su estructura es:

Parte A. Compás 1 al 57.

Introducción. Compás 1 al 9. Melodía planteada con el ronroco y el bajo con acompañamiento de guitarra y percusión.

Parte a de A. Compás 10 al 25. Es un segmento donde encontramos la primera melodía de la parte A. Ésta se desarrolla con base en el primer motivo que aparece entre los compases 9 y 10. La conducción de la frase la hace el ronroco. El charango y la guitarra hacen motivos repetitivos a manera de acompañamiento. Cabe aclarar que los motivos planteados por el charango y la guitarra son diferentes entre sí. En esta sección las notas que hace el bajo no son de carácter rítmico, si no de apoyo en el primer tiempo de cada compás.

Introducción. Compás 26 al 33. Se expone de igual forma que en el compás 5.

Parte a con variación de A. Compás 33 al 49. Esta sección se muestra melódicamente hablando, igual que en los compases 19 al 25. Determina la variación el cambio de figuras del bajo que en este segmento irá haciendo apoyo al ritmo llevado por el cajón. El violín y el teclado acompañan con notas largas haciendo voces entre sí.

Introducción. Compás 50 al 57 vuelve a aparecer exactamente igual que en las dos anteriores.

Parte b de A. Compás 58 al 80. Esta sección servirá como transición que conducirá al puente y luego a B. Tiene dos partes.

Parte a de b de A. Compás 58 al 66. La guitarra es quien toma la melodía en este segmento. La participación del ronroco desaparece y es el violín quien hace voz a la frase de la guitarra. La percusión cambia su sentido rítmico para dar apoyos a los acentos, llevada por el tema principal de esta sección. De igual manera, el bajo se deja conducir por los golpes más fuertes hechos en la percusión, mientras el teclado participa en los apoyos de acentos hechos en la ejecución de la melodía.

Parte b de b de A. Compás 67 al 79. La percusión retoma el ritmo normal. En esta parte llevan la melodía el ronroco y el charango, haciendo voces por tercetas durante la frase principal y el charango responde sólo, con semicorcheas. Esta sección tiene repetición y es el único segmento de carácter mayor en la sección A.

PUENTE. Compás 80 al 87. Es un segmento en el cual se destaca el aumento de tempo a partir del compás 81 – 82. También es de destacar que inicia esta parte el ronroco, evocando el motivo principal de la parte a de A (compás 9 al 25) de

manera repetitiva. A medida que el instrumento repite el motivo, el tempo y la intensidad van aumentando y generando expectativa para lo que será la parte B.

Parte B. Compás 88 al 170. Tiene dos secciones:

Parte a de B. Compás 88 al 107. Es una parte en tonalidad mayor. La melodía, de carácter modal mixolidio, es llevada por el ronroco. En la primera sección se plantea la frase, mientras los demás instrumentos dan notas al mismo tiempo, acentuando sólo en ciertas secciones. Esta parte va desde el compás 88 al 95. En adelante, hasta el compás 107 se expone el mismo motivo, pero la guitarra, el teclado, el bajo y la percusión, llevarán el ritmo; mientras el violín y el charango hacen una voz a la melodía principal.

Parte b de B. Compás 108 al 126. Es una sección donde la frase principal se entreteje en los arpeggios del ronroco, el charango y la guitarra. En realidad la pretensión del compositor es dejar sugerido el momento melódico sólo por las notas que se entrecruzan. El violín irá acompañando con notas largas, al igual que el teclado. La sección finaliza en un *crescendo* desde el compás 123 al 126.

Parte a de B. Compás 127 al 146. Se expone de manera igual a la primera vez (compás 88 al 107)

Parte b de B con variación. Compás 147 al final 170. El factor determinante de

la variación es el cambio de algunas notas en el arpeggio del ronroco y la aparición de un *ritardando* en el compás 167. Por lo demás, esta sección se expone exactamente igual a la primera vez planteada. La obra termina con calderones que servirán de enlace con la segunda gran sección.

9.8. CONCIENCIA ALTERADA 2 – EL LABERINTO.

9.8.1. Descripción General. Corresponde a la segunda gran sección de la obra. Esta escrita en tonalidad de Rem, en compás de 4/4 con variación en su marcación, es decir, con la aparición de compases de 3/4, 5/8 y en otras partes 7/8. Está escrita para Ronroco, Guitarra, Violín, Acordeón, Charango, Bombo y Platillo. Tiene 2 grandes secciones con un puente que enlaza cada sección. Rítmicamente hablando, la obra se desarrolla sobre una variación del ritmo de Huayno que el autor ha adaptado. Por otra parte cabe resaltar el desarrollo rítmico-melódico que realiza el charango a través de la técnica del K'alampeo.

Esta técnica es variada por el autor en cuanto a su contexto interpretativo y armónico, con respecto a la estructura y forma de ejecución del k'alampeo tradicional boliviano.

9.8.2. Estructura.

Parte A. Compás 1 al 42.

Parte a de A. Compás 1 al 9. La melodía inicial será planteada por el ronroco, el bajo realiza apoyos con notas sobre cada primer tiempo fuerte, y la guitarra acompaña con arpeggio que le da piso a la melodía. La sección consta de 3 compases de 2/4 y 6 compases de 3/4 con doble casilla.

Parte b de A. Compás 10 al 20. Es una frase melódica expuesta a modo de respuesta a la parte a de A. Está en tonalidad mayor, lo hace que cambie su color. Al igual que en a de A la marcación no es regular pues consta de compases de 5/8 y 2/4 intercalados 4 veces. Los demás instrumentos presentes (guitarra, bajo, bombo) continúan desempeñando su función acompañante.

Parte a de A con variación. Compás 21 al 29. El desempeño del ronroco y la función de la guitarra se mantienen iguales a la sección a de A (compás 1 al 9), pero en este segmento aparecen los demás instrumentos. El charango hace voz a la melodía del ronroco, la guitarra plantea un ritmo con rasgueo, el bombo desarrolla un ritmo más lleno de notas y no tan regular como en la primera exposición del tema. Esto hace que el planteamiento en general en esta sección sea más dinámico y más fuerte.

Parte b de A con variación. Compás 30 al 41. Es la misma sección b de A (compás 10 al 19) con las mismas variaciones que tiene a de A.

PUENTE. Compás 42 al 68. Es una zona de transición entre A y B, en donde se repite una melodía planteada por la guitarra, pero esta frase va teniendo variaciones en tanto se van sumando instrumentos al acompañamiento de dicha exposición. La primera vez el motivo es planteado por la guitarra. La segunda vez se suman el violín, el charango y el bajo. La tercera vez hay una variación en cuanto a su ritmo y a su motivo.

PARTE B (K'alampeo). Compás 69 al final. En esta sección inicia sólo el ronroco, haciendo un k'alampeo de frase repetida, al cual se van sumando la guitarra y el charango en octavas entre sí, mientras el ronroco continúa repitiendo la frase hasta el compás 84, en donde se suman al acompañamiento el acordeón, el bajo y el bombo; el ronroco hará una improvisación usando una técnica de k'alampeo en la cual se rompen los patrones de esta técnica tradicional. Todo esto sucede hasta el compás 98, cuando el ronroco retoma la frase melódica que servirá de acompañamiento al violín. Esta frase será lineal desde este compás hasta el final de la obra musical.

9.9. RESURRECCION

Para escribir esta obra el compositor se inspiró en la grandeza de Dios Padre celestial, quien está presente en los momentos de tormento y sufrimiento; y que confrontan la vida y la muerte, para ayudarnos a salir victoriosos en nuestras más duras batallas. Con especial afecto y respeto al Maestro Andrés Felipe Ordóñez Rodríguez.

9.9.1. Descripción General. Es una obra compuesta en tonalidad de Mim, para Ronroco, Violín, Guitarra, Bajo y Percusión. Tiene 3 grandes secciones con puentes entre sí. El desarrollo rítmico de cada parte está en variaciones de forma y fondo de los ritmos de Danzante y Baguala en la sección A; Huayno sección B; y Carnaval sección C. La obra tiene un total de 366 compases y una duración de 8:26.

9.9.2. Estructura.

Parte A. Compás 1 al 78.

Introducción. Compás 1 al 28. La guitarra plantea un arpeggio repetitivo del compás 1 al 28. En el compás 5 se une el ronroco y en el compás 9, este instrumento plantea una melodía definida que se repetirá con variación. En esta misma parte, el bajo participa haciendo una voz a la melodía principal, usando el registro agudo del instrumento hasta el compás 19, en donde cambia su función melódica para pasar a ser acompañante. En este compás entra el violín, ejecutando acompañamiento con figuras largas y respuestas al final de cada frase que plantea el ronroco.

Parte a de A. Compás 29 al 38. En esta sección de la pieza el ronroco propone una melodía que empieza con notas sueltas y termina en rasgueo. Hace su presencia el bajo con acompañamiento en el registro alto y bajo.

Parte b de A. Compás 39 al 46. La melodía sigue siendo conducida por el ronroco y el violín acompaña con una frase alterna al motivo principal. El bajo participa con una sección de notas cortas como evocando un arpegio.

Parte b de A con variación. Compás 47 al 55. La frase central sigue siendo la misma pero en esta parte la guitarra, el bombo y el bajo son de carácter rítmico.

Parte a de A. Compás 56 al 65. Se expone igual que en su primera aparición en la obra.

PUENTE I. Compás 66 al 79. Momento de transición entre A y B, utilizando el mismo tempo y pulso de A, se convierte el 6/8 en 2/4. Se establece un diálogo entre el ronroco y el bajo, y la guitarra acompaña con arpegios. Esta sección termina en un *crescendo*.

Parte B. Compás 80 al 181. La melodía es de carácter mixolidio y es llevada por el ronroco y el violín haciendo las mismas notas.

Parte a de B. Compás 80 al 87. Esta sección se caracteriza por no tener un ritmo fijo, sino apoyos en algunas secciones de la melodía por parte del bajo, la guitarra y la percusión.

Parte b de B. Compás 88 al 96. Sección que se destaca por la aparición del ritmo rasgueado en la guitarra, que es una modificación del Huayno tradicional, en el cual el factor que pone en claro la variación es el cambio de célula rítmica en el bombo que no va ceñida a la forma original de acompañar esta forma musical. La melodía se desarrolla sobre el cuarto grado mayor y es conducida por el ronroco. Esta frase tiene carácter modal melódico.

Parte a de b. Compás 97 al 104. Se reexpone igual que en su primera vez.

Parte b de B con variación. Compás 105 al 121. Se plantea esta sección de la misma manera que se hace sobre el compás 80, pero se le agrega una nueva melodía que va desde el compás 114 al 121.

Parte a de b. Compás 122 al 129. Se reexpone igual que en su primera vez.

Parte b de B con variación II. Compás 130 al 165. Tiene la misma estructura de b con variación de b pero tiene otra nueva melodía agregada a la sección original.

PUENTE II. Compás 166 al 192. La guitarra y el charango establecen un diálogo. El bombo, el bajo y el violín desaparecen. Este diálogo se combina entre melodías a 2 voces y pregunta y respuesta.

Parte C. Compás 193 al final.

Parte a de C. Compás 193 al 243. En esta sección la guitarra muestra una serie de acordes repetitivos en ritmo de Carnaval, mientras el ronroco cumple 2 papeles:

1º Compás 193, plantea sólo unos acordes que acentúan en ciertas partes el ritmo de la guitarra.

2º Compás 211, el ronroco muestra una melodía sobre la misma serie de acordes que planteó la guitarra en la sección anterior.

Parte b de C. Compás 244 al 259. Existe en esta sección una modulación directa a fa# menor. El carácter acompañante de la guitarra se fundamenta en arpeggios y el bajo reaparece acentuando los primeros tiempos del compás.

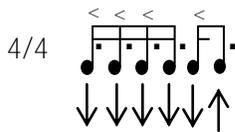
Parte a de C con variación. Compás 260 al 310. Se expone de igual manera que en el compás 193 al 243, pero en este segmento determina la variación la aparición del bajo y la percusión.

FINAL. Compás 311 al 366. En la primera sección del final (compás 311 al 326), el ronroco la guitarra y el bajo hacen marcación rítmica para posteriormente dar paso al sólo final que hará el violín desde el compás 321 hasta el final. La obra termina exponiendo una parte del planteamiento inicial del final (compás 311 al 326), y terminando en tonalidad mayor en el compás 366.

10. OBSERVACIONES ACERCA DE LAS OBRAS.

10.1. TRANSPARENCIAS

- El charango chillador y el tiple se deben tocar una octava por encima del sonido escrito.
- Se debe evitar tocar 2 notas consecutivas sobre la misma cuerda.
- La manera de rasgar el tiple en los compases 31 al 33 será:



10.2. CANCIÓN DEL SOL.

- El Hatun Charango se lee una octava por encima de lo escrito.
- A lo largo de la obra debe evitarse dentro de la ejecución tocar dos notas consecutivas en la misma cuerda.
- El Steel Drum se lee una octava arriba de lo escrito.

10.3. TRIGAL.

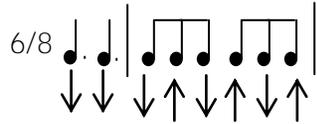
- En la interpretación del Hatun Charango es importante aclarar que no se debe tocar dos notas consecutivas en la misma cuerda, excepto las que se pulsan sobre la 7ª, 6ª y 5ª cuerda, o sea las que se pulsan con pulgar.
- La Kalimba se leerá una octava por encima de lo escrito.

10.4. EL TUNEL

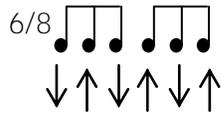
- En los compases: 11 al 20, 25 al 34, 70 al 79; el ronroco será tocado con un accesorio llamado *slide* que es un tubo de vidrio que se inserta en el dedo meñique izquierdo. A través de la fricción del vidrio con la cuerda, se anula el carácter temperado del instrumento, permitiendo así lograr *glissandos* más claros y expresivos. De igual manera, la guitarra eléctrica utiliza este accesorio en los compases 25 al 34.
- La 6 cuerda de la guitarra acústica irá afinada en Re.
- El sonido real será entendido una octava arriba de lo escrito para el caso del ronroco.

10.5. CANCIÓN DEL BOSQUE

- Compases 184 al 200 el tiple interpretará el ritmo de la siguiente manera:



- En la línea correspondiente al tiple compás 215, este instrumento deberá rasgarse así:



- El ronroco y el tiple se tocarán una octava arriba de lo escrito.

10.6. MARCHA Y DANZA

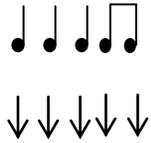
- La manera de interpretar la guitarra desde el compás 1 al 40 y 57 al 68 es la siguiente:

Ritmo No. 1:



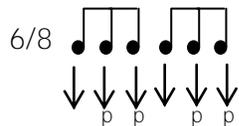
- Esta será la manera de interpretar el ritmo entre los compases 49 y 56.

Ritmo No. 2:

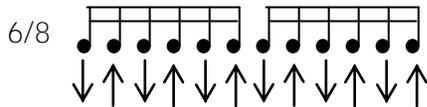


- Entre los compases 98 al 100 y 115 al 117, el ritmo de la guitarra debe ser tocado de la siguiente manera:

Ritmo No. 3:

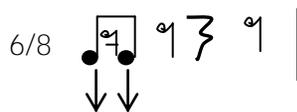


- Para el ronroco y la guitarra, la sección correspondiente al compás 154 al 156 debe interpretarse con uña plectro, siguiendo la siguiente forma de tocarlo:



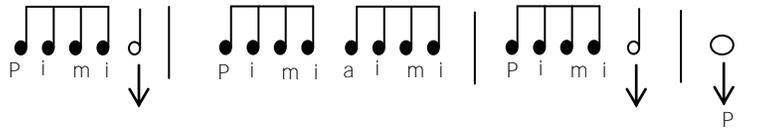
- En la sección 157 al final la interpretación se hará para el ronroco y la guitarra con la técnica de uña plectro

Ritmo No. 4:

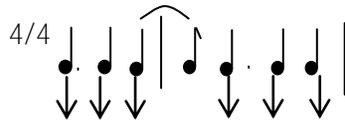


10.7. CONCIENCIA ALTERADA 1 – LA REVELACIÓN

- La parte de la guitarra que corresponde a la introducción (compás 1 al 8 y 20 al 32) se interpretará así:



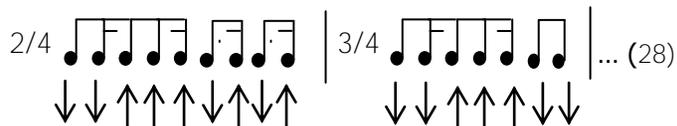
- La manera de rasgar el ritmo en la guitarra en el compás 96 al 107 es:



10.8. CONCIENCIA ALTERADA 2 – EL LABERINTO

- El sonido real será entendido una octava arriba de lo escrito para el caso del ronroco y el charango.
- En el compás 21 la guitarra expone una serie de acordes que sugieren ritmo. La interpretación de la célula rítmica debe hacerse así:

Ritmo No. 1



- En los compases 30 al 36 se debe hacer el rasgueo de la guitarra de la siguiente manera:

Ritmo No. 2

- El rasgueo para la guitarra en los compases: 37, 38 (1ª y 2ª casilla) y 39 al 41; será la siguiente:

Ritmo No. 3

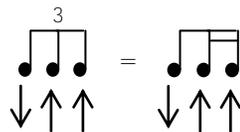
- En los compases (60 – 61), (62 – 63); el rasgueo debe hacerse usando la uña plectro y rasgueando de la siguiente manera:

Ritmo No. 4.

- En los compases (64 – 65), (66 – 67) y 68; el rasgueo de la guitarra se hará con uña plectro y rasgueando de la siguiente manera.

Ritmo No. 5.

- En esta sección el ronroco desempeña un papel armónico melódico. Los rasgueos serán a libertad y comodidad del intérprete.
- Los tresillos de corchea que aparecen en esta sección deben ser entendidos de esta manera:



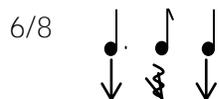
Es decir, alargando un poco la duración de la primera corchea del tresillo y disminuyendo la duración de la segunda.

- Desde el compás 85 al 98, el ronroco hará una improvisación utilizando la técnica de k'alampeo.

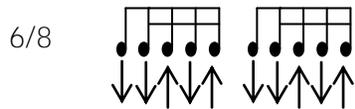
10.9. RESURRECCIÓN.

- En el compás 45 en la línea de la guitarra, encontramos la anotación del ritmo Nº 1 que corresponde al siguiente esquema:

Ritmo No. 1

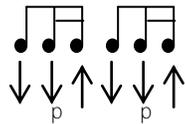


- En el compás 62 de la línea del ronroco, indica 2 compases en los cuales hay formación de acordes. El esquema de interpretación rítmico debe hacerse de la siguiente manera:

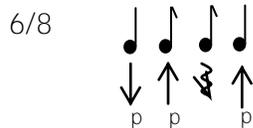


- En el compás 80 se hace necesario el uso de la *uña plectro*. La utilización de este recurso se hace juntando los dedos pulgar e índice de la mano derecha, y la punta de la uña se usa a manera de plectro. La sugerencia es utilizar esta técnica desde el compás 80 hasta el compás 165.

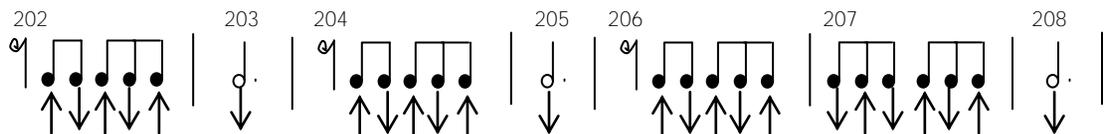
Ritmo 1. Compás 106 al 113 y 131 al 138.



- En el compás 194 aparece la indicación Ritmo N° 2 en la línea de la guitarra el esquema de ejecución rítmico será el siguiente:



- En el compás 202 al 290, en la línea del ronroco aparecerán una serie de compases que muestran acordes. La ejecución rítmica de estos acordes se realiza de la siguiente manera:



De igual manera, se tocará esta célula del compás 259 al 265.

- Compás 310 al final, en la línea de la guitarra, la interpretación rítmica debe hacerse de la siguiente manera.

The diagram shows a sequence of guitar chords and their corresponding rhythmic patterns. The chords are Em, D, C, C, D, Em. The rhythmic patterns are indicated by arrows: down (↓) and up (↑). The first Em chord has a pattern of ↓ ↑ ↓ ↑. The D chord has a pattern of ↓ ↑. The C chord has a pattern of ↓ ↑ ↓ ↑. The second C chord has a pattern of ↓ ↑ ↓ ↑. The D chord has a pattern of ↓ ↑. The final Em chord has a pattern of ↓ ↑ ↓ ↑. The sequence is followed by "etc.".

CONCLUSIONES

- Es posible crear una propuesta musical que rompa los esquemas preestablecidos por la tradición musical del charango.

- Mediante la utilización de instrumentos no pertenecientes al entorno musical del charango, se logran nuevos colores musicales que hacen del charango un instrumento capaz de adherirse a otras músicas del mundo.

- Es viable sistematizar los conocimientos empíricos de un músico a través de un proceso didáctico que justifique teóricamente ese saber, para lograr propuestas creativas musicales que puedan ser admitidas como músicas alternativas.

- Por medio de la escucha, la vivencia y la interpretación de todas las músicas que hacen parte de la banda sonora de la vida de un ser humano, es posible crear propuestas musicales de cualquier tipo.

RECOMENDACIONES

Experimentación musical entro del estudio del charango como instrumento universal.

Exploración de todos lo recursos técnicos y sonoros del charango.

Difusión a nivel de docencia del charango en las nuevas generaciones

BIBLIOGRAFIA

CAVOUR Aramayo, Ernesto (editor): Instrumentos musicales de Bolivia. La Paz (Bolivia): 1994, 1999; depósito legal 4-1-544-93

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. Aprenda a tocar Charango. Método audiovisual. 1966.

ERESMAS. "Familia de los charangos".
http://jlfiejooi.en.eresmas.com/Familia_de_los_charangos.htm

GOLDMAN, Rolando. Método de Charango. Impreso en Buenos Aires, Argentina, octubre de 2001.

MUNNSHE, Jorge. "Qué son las músicas alternativas?"
<http://www.amazings.com/articulos/lamna.html>

PALMA, Ricardo. Tradiciones peruanas, vol 2 Versión pdf en Google, edición de 1894, vol 2, para leer o descargar.

REYES, Roberto. "Cuál es la música alternativa?"
<http://trastiendamusical.es.tl/Cual-es-la-musica-alternativa.htm>

SOTO, Héctor. El portal de Héctor Soto.
<http://www.charango.cl/paginas/encuentros.htm>

TARAZONA, Federico. La escuela moderna del Charango. Copyright 2004 Abril Ediciones Musicales E.I.R.L.

TARAZONA, Federico. Hatun Charango.
<http://www.federico-tarazona.com/elhatuncharango.html>.

VEGA, Carlos. "Acerca del origen del Charango".
<http://www.charango.cl/paginas/origen.htm>

WIKIPEDIA. Música Alternativa
http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_alternativa