

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación

La música de tradición popular andina:

Un panorama general

**Trabajo de graduación presentado por
Osmundo Vladimir Villatoro Franco
para optar al grado académico de Licenciado en Música**

Guatemala

2008

La música de tradición popular andina:

Un panorama general

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación

La música de tradición popular andina:

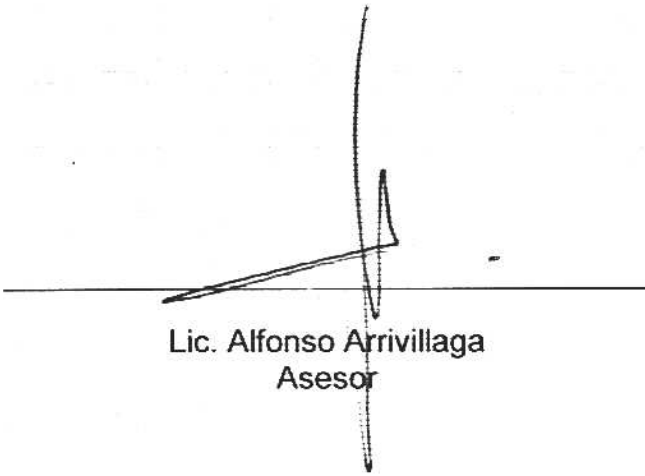
Un panorama general

**Trabajo de graduación presentado por
Osmundo Vladimir Villatoro Franco
para optar al grado académico de Licenciado en Música**

Guatemala

2008

Vo. Bo. :



Lic. Alfonso Arrivillaga
Asesor

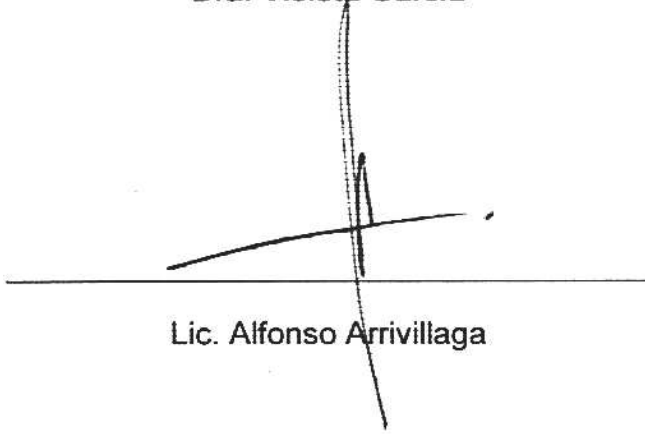
Tribunal Examinador:



Licda. Isabel Ciudad-Real



Dra. Violeta García



Lic. Alfonso Arrivillaga

Fecha de aprobación: Guatemala, 27 de junio de 2008

ÍNDICE

	Página
LISTA DE ILUSTRACIONES	vii
SINOPSIS	ix
I. INTRODUCCIÓN	1
II. ALGUNOS CONCEPTOS DE IMPORTANCIA	2
A. MÚSICA	2
B. MUSICOLOGÍA.....	2
C. FOLKLORE.....	4
D. EL ÁREA ANDINA	6
III. EL FENÓMENO MUSICAL ANDINO.....	8
A. ANTECEDENTES.....	8
B. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE TRADICIÓN POPULAR ANDINA ..	9
1. IDIÓFONOS.....	11
2. MEMBRANÓFONOS.....	12
3. CORDÓFONOS.....	13
4. AERÓFONOS.....	14
C. PARTICULARIDADES DE LOS RITMOS, ESTILOS Y FORMAS	16
1. EL HUAYNO	17
2. LA CUECA.....	19
3. EL SANJUANITO.....	21
4. EL TAKIRARI.....	23
5. LA MORENADA.....	25
6. EL CHUNTUNKI	27
7. LA SAYA.....	28
8. EL CARNAVAL	29
9. EL TINKU	30
10. LA SIKUREADA.....	32
11. LA TARKEADA.....	33
IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	35
V. BIBLIOGRAFÍA	37
VI. DISCOGRAFÍA.....	39

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración	Página
1: MUSICOLOGÍA, CAMPOS PARCIALES Y CIENCIAS AUXILIARES.....	3
2: ÍNDICE ACÚSTICO.....	10
3: QUIJADA	11
4: CHULLU CHULLUS O CHAJCHAS.	11
5: MATRACA.....	11
6: RECO-RECO.....	12
7: BOMBO.....	12
8: TINYA.....	13
9: WANCARA.....	13
10: CHARANGO.....	14
11: RONROCO.....	14
12: GUITARRA.....	14
13: TIPLE.....	15
14: QUENA.....	15
15: QUENILLA.....	16
16: QUENACHO	16
17: TARKAS O ANATAS.....	17
18: SIKU (MALTA).....	17
19: SIKU (ZANKA).....	18
20: RONDADOR.....	18
21: EL HUAYNO.....	19
22: EL HUAYNO (FIGURA RÍTMICA).....	21
23: LA CUECA (DANZA E INSTRUMENTACIÓN).....	21
24: LA CUECA (FIGURA RÍTMICA).....	22
25: EL SANJUANITO.....	23
26: EL SANJUANITO (FIGURA RÍTMICA).....	23
27: EL TAKIRARI (DANZA).....	24
28: EL TAKIRARI (INSTRUMENTACIÓN).....	25
29: EL TAKIRARI (FIGURA RÍTMICA).....	25
30: LA MORENADA: (DANZA).....	26
31: LA MORENADA (INSTRUMENTACIÓN).....	27
32: LA MORENADA (FIGURA RÍTMICA).....	27
33: EL CHUNTUNKI.....	28
34: EL CHUNTUNKI (FIGURA RÍTMICA).....	29

35: LA SAYA.	29
36: EL CARNAVAL.....	31
37: EL CARNAVAL (FIGURA RÍTMICA).	31
38: EL TINKU.	32
39: EL TINKU (FIGURA RÍTMICA).	32
40: LA SIKUREADA.....	33
41: LA TARKEADA.....	34

SINOPSIS

El fenómeno musical andino, al igual que otras manifestaciones artísticas latinoamericanas, comparte tanto orígenes pre-hispánicos como impuestos durante la conquista, siendo el resultado una mezcla o mestizaje, rico en texturas y variantes. Las obras de corte académico/folklórico de inicios del siglo XX desataron una necesidad de encontrar un “*génesis*” musical en un campo donde todo el conocimiento era transmitido solamente por tradición oral. No fue sino hasta la década de los años '60 que se comienza a “*re-descubrir*” este mundo sonoro, vinculándolo a la problemática social que se vivía en esa época. Posteriormente los medios masivos de comunicación se encargaron de hacer lo suyo con este patrimonio cultural intangible.

Valiéndonos de ciencias auxiliares como la *Musicología* y la *Organología*, podemos incursionar en las peculiaridades meramente musicales de este género, descifrando así características únicas, propias de cada forma musical, además de analizar con suma precisión la célula rítmica así como su instrumentación típica. Ritmos como el *Huayno* y la *Cueca*, son ejemplos perfectos de ese mestizaje anteriormente mencionado, los cuales funcionan como acompañamiento a las danzas del mismo nombre, respectivamente. Otras danzas de origen afro-boliviano que poseen atributos similares en actividades festivas son la *Saya* y la *Morenada*, que son muy características de la celebración del *Carnaval*.

Toda manifestación artística, así como todo hecho folklórico, está sujeto a una constante e inevitable evolución, atendiendo a las necesidades propias de cada cultura. Todo esto dependiendo de la época y las circunstancias políticas y económicas, pero principalmente de su función social.

I. INTRODUCCIÓN

El presente informe académico muestra un panorama y una explicación teórico-práctica de algunos de los ritmos más importantes que comprenden la música de tradición popular de la región andina (principalmente Bolivia, Perú y Ecuador), no pretende ser un trabajo etnomusicológico como tal, debido a que las fuentes de información no son investigaciones, recopilaciones o grabaciones de campo realizadas *in situ* a los portadores del hecho folklórico, sino principalmente discografía de proyección folklórica con composiciones tradicionales, populares y contemporáneas. Además, la experiencia adquirida durante muchos años dentro de este ambiente musical por parte de mi persona, ha hecho que tenga la oportunidad de compartir conocimiento con personalidades, ya sea en el escenario o simplemente conviviendo con los colegas. De cualquier modo, el documento busca ser una referencia para todo aquel que desea conocer más sobre la música de tradición popular andina, y como una herramienta en la enseñanza y la formación musical a todo nivel.

La información sobre la música del área andina es escasa dentro de nuestro ámbito musical académico por diversas razones, una de ellas es que nos encontramos a una distancia considerablemente lejana, aunque la ignorancia no necesariamente implica la inexistencia de trabajos profundos en otras latitudes. Es por eso que me he dado a la tarea de esbozar un panorama breve sobre detalles musicales, tratando de ser lo más explícito posible y respetando una línea metodológica científica. Incluyo también una grabación donde ejecuto, interpreto y demuestro la totalidad de los aspectos explicados.

Dentro de este género existen ritmos, formas, instrumentos, estilos y peculiaridades en cada país de esta región, que merecen un análisis musical de mayor profundidad. De allí la importancia de encuadrar un panorama musical dentro de un marco histórico, sin olvidarnos de la gran proliferación de cultores que producen esta música como verdaderas obras de arte contemporáneas.

Una de las razones, tal vez la más importante, por la cual llama la atención el estudio del fenómeno musical folklórico - principalmente en Bolivia - es la difusión y la comercialización que se ha logrado a través de medios masivos de comunicación (radio, tv, internet) del patrimonio cultural (festividades, danzas, música, trajes, etc.).

Por último quiero aclarar que no estoy abarcando la inmensa totalidad de ritmos, estilos y formas del género andino, aunque los tratados cuentan con cierta representatividad cultural.

II. ALGUNOS CONCEPTOS DE IMPORTANCIA

Debido a la naturaleza y el carácter poli-semántico de algunos términos, trataré de definir algunos conceptos de la manera más clara, concisa y breve posible, tratando de evitar conflictos y malas interpretaciones que pudiesen surgir fuera del contexto de este documento.

A. MÚSICA

Según Alberto González Lapuente (2003:318), música es la «ordenación racional del sonido y el silencio».

Ulrich Michels (1982:11) define: «El concepto de música se remonta a la palabra griega *musiké* (*μουσική*, que contiene el de *musa*), por la cual la Antigüedad griega entendía, al principio, las artes de las Musas, *poesía música y danza*, como una unidad, y luego el *arte de los sonidos* en particular».

Sintetizando, tratemos el concepto de música como un arte, así como la danza es el arte del movimiento, la pintura el arte del color, la arquitectura el arte del espacio, la escultura el arte del volumen, la música es, desde donde quiera que la miremos: *El Arte de los Sonidos*.

B. MUSICOLOGÍA

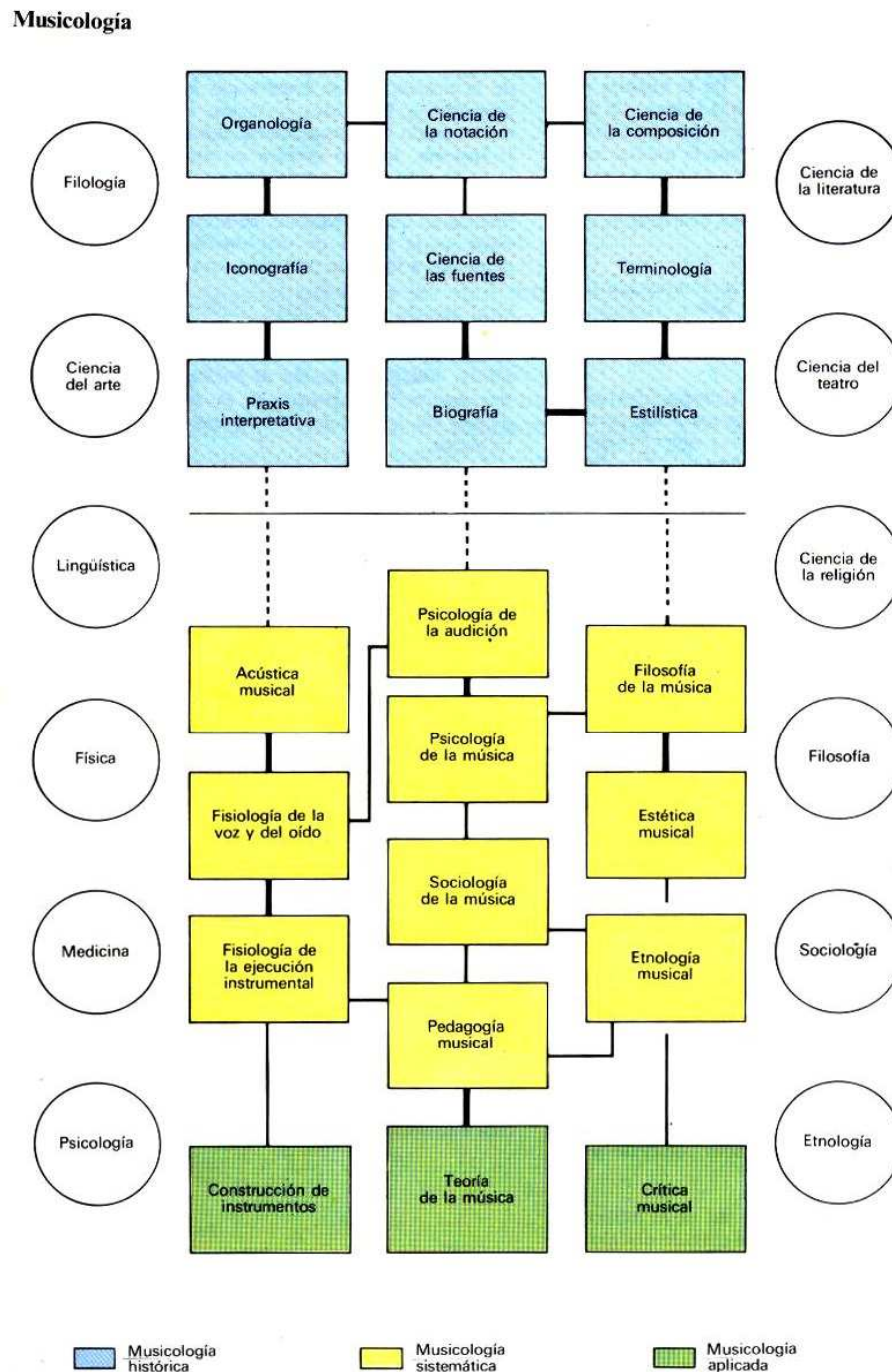
En el *Diccionario Harvard de Música*, Randel (1984:327) se define que la musicología es el «Estudio científico de la música. A veces se le divide en tres campos principales: musicología histórica, comparativa y sistemática. El primero se ocupa de la historia de la música. El segundo comprende los que ahora se conoce como la etnomusicología, que es el estudio de la música folklórica y la música no occidental. El tercer campo incluye acústica, algunos aspectos de la fisiología y psicología, estética, sociología, pedagogía y teoría (melodía, ritmo, armonía, contrapunto, etc.)».

Por otro lado, en el *Harvard Brief Dictionary of Music*, Apel y Daniel (1960:186) definen el término de otro modo que me permito traducir del inglés: «Musicología. El estudio erudito de la música, involucrando investigaciones basadas en fuentes originales, y diseñada para hacer nuevas contribuciones al conocimiento de la música. Uno de sus primeros grandes logros fue el “redescubrimiento” de Bach, que resultó en la edición completa de su trabajo, publicándose entre 1850 y 1900».

En una publicación posterior Apel (1969:558) hace referencia que *Musicología* es el equivalente al termino alemán *Musikwissenschaft* (ciencia de la música).

Los campos que abarca la musicología se pueden abordar desde varios puntos de vista. Estos campos los ilustra Ulrich Michels (1982:12) en el siguiente cuadro, aunque vale señalar que existen algunas diferencias en comparación a los autores anteriores. Éste es un ejemplo muy gráfico que muestra la relación que existe entre la musicología y otras disciplinas:

Ilustración 1: Musicología, campos parciales y ciencias auxiliares.



Campos parciales y ciencias auxiliares

C. FOLKLORE

El término *folklore* instituido por William John Thoms en 1846, ha sido muy utilizado por diversos estudiosos de la antropología y las ciencias sociales y cada uno lo ha tratado desde su muy particular perspectiva y definiéndole según su ángulo de estudio. En términos generales, se podría decir que todos coinciden en que se trata de la ciencia que estudia las características peculiares de determinada cultura, tales como creencias, costumbres y conocimientos conservados por la transmisión oral a través de la observación e imitación de los mismos. Estas características particulares son susceptibles de constantes cambios dada la naturaleza de esa transmisión, pues la memoria no es exacta, amén de los propósitos intrínsecos de los transmisores.

Paulo de Carvalho-Neto señala que un hecho folklórico debe cumplir con ciertas características: ser anónimo, ser no-institucionalizado, ser antiguo, ser funcional, ser pre-lógico. También clasifica el hecho folklórico de una manera muy gráfica, y ubica a la *música* dentro del *folklore social*, ligándola estrechamente al *canto* y la *danza*.

Me permito desviarme un poco dentro de un capítulo dedicado exclusivamente a definiciones y conceptos para ir introduciendo al lector al campo de la música folklórica como tal, presentando una serie de reflexiones donde José Ramón Pardo (1981:4-5) se plantea la pregunta: *¿Folklore o Canción Popular?*

«Desde que a mediados del siglo pasado, los estudiosos del hombre se dieron cuenta que en sus viejas tradiciones se encerraban muchos de los secretos de su pasado, los investigadores de la cultura popular han vivido en un permanente enfrentamiento para determinar los límites de su territorio.

La palabra *folklore* proviene de dos términos ingleses: *folk*, que significa pueblo, y *lore*, ciencia. Por tanto, la palabra folklore no es otra cosa, en traducción literal, que “ciencia del pueblo”. Los especialistas en folklore, que es parte de la etnología, han llegado a delimitar su campo con tanta exactitud que raramente se encuentran enfrentados con otros estudiosos de las viejas culturas populares. Los folkloristas trabajan sobre elementos tan inaprehensibles como tradiciones, leyendas, romances, coreografías, recetas culinarias, remedios medicinales...y canciones. Sin embargo, la Arqueología, que trabaja sobre restos materiales, y la Etnografía se intercomunican, de forma que ningún arqueólogo podría ignorar estas tradiciones orales, ni el folklorista comprender lo que tiene

delante sin conocer la labor del arqueólogo. Aunque uno realice su trabajo en excavaciones y el otro sobre restos vivos. Al llegar a este punto, surge el autentico problema, que enfrenta a los folkloristas entre sí.

Este problema ha surgido por vía de la canción. Porque resulta que muchas de las tradiciones que buscan los folkloristas están, si no muertas, dormidas. Pero las canciones viven una constante transformación, de tal modo que es raro el folklorista que no se lamenta de que cada vez que visita una zona de trabajo, el pueblo ha olvidado algunas de sus viejas canciones para sustituirlas por otras.

Y ahí surgió el conflicto: las dos grandes corrientes en el estudio de la canción popular. Las vamos a denominar "*corriente purista*" y "*corriente progresista*".

Los puristas trabajan sobre material prácticamente muerto. Comparan los temas con viejos cancioneros y códices. Van armados con lupas y definiciones que les sirven para calibrar si una canción es lo suficientemente antigua, lo bastante anónima y todo lo representativa que debe ser de un grupo étnico o social, para entrar en el coto cerrado donde pueden pastar las canciones *folk* con autentico *pedigree*. Naturalmente, los límites del coto, y las normas de ingreso las han establecido ellos, a modo de club privado. No les importa que sean canciones muertas que tan solo conoce una anciana que las oyó de los labios de su abuelo, y que nadie más las cante. Son canciones populares, pero el pueblo ha dejado de usar. Es decir, canción popular de otra época.

Los progresistas ven la evolución de la música. Para considerarla *folk* - aunque prefieren la expresión "canción popular" -, les basta con que el pueblo la haga suya y se identifique con la problemática del tema. Y esto solo sucede cuando la canción habla de cosas del pueblo. No les importa que la música este "recién fabricada" o que se base en un aire popular alterado por transformaciones. O que se haya suprimido una letra antigua. Pero obsoleta, para introducir nuevos textos. ¿O es que los muertos de la Guerra Civil Española son menos "populares" que los de la campaña de Filipinas?

Seguramente bastan estas dos descripciones arquetípicas y voluntariamente exageradas para deducir que el autentico camino está en la vía de en medio. Hay que respetar toda esa vieja canción, aunque este en desuso: será arqueología musical, pero sin conocer la tradición es difícil

comprender el presente. Sin embargo, no cabe duda de que tampoco podemos permitirnos el lujo de desentendernos de la canción que se hace en el momento actual y encargar a futuras generaciones que la estudien y le pongan el marchamo de *folk*, que ahora no nos atrevemos a emplear. Por ello, [...] vamos a ocuparnos tanto de la vieja como de la nueva canción».

D. EL ÁREA ANDINA

La cordillera de los Andes atraviesa prácticamente todo el continente americano. Entonces, con fines de delimitar nuestra área de atención, enfoquémonos en tres países que pertenecen al *altiplano andino* o *La Puna*: Perú, Bolivia y Ecuador, aunque en ocasiones desviaremos nuestra mirada hacia el Norte de Argentina y Chile.

Durante la Colonia Española, hombres ilustrados se dieron a la tarea de llevar un registro escrito o *crónicas* de todos los aspectos en el nuevo mundo. Descripciones minuciosas de paisajes, costumbres y hechos, llevaron a estos *cronistas* a formar parte de la historia. Antonio de Alcedo¹ (1789), nacido en Quito y militar de la Corona Española quien heredó la afición de la geografía y la historia de su padre, nos describe:

«ANDES, Cordillera de los. Cadena de montañas y serranías altísimas que atraviesan casi toda América, por espacio de mas de 1000 leguas, corriendo siempre N S, desde la Provincia de Santa Marta, en que tienen principio en la Sierra Nevada, del Nuevo Reyno de Granada, siguiendo por las Provincias del Perú y Chile hasta el Estrecho de Magallanes y Cabo de Hornos, donde terminan: se divide en otras ramas, una que tira por lo interior del Nuevo Reyno de Granada; á la parte austral de los llanos de San Juan, y hace cabeza en la Guayana, y otra que forma varias líneas y arcos divididos en diferentes direcciones por el Cuzco, Tucuman, Tarma y Paraguay, y se unen luego con la gran cadena del Brasil: por el Istmo de Panamá atraviesa á el Reyno de Nicaragua, pasa á los de Goatemala, Mechoacan y Provincia de Cinaloa, y sigue por los demas Países incógnitos de la América Septentrional: estas montañas están llenas de inmensos bosques, y sus cimas siempre cubiertas de nieve, de que se forman grandes lagunas, y los mayores rios del mundo; su mayor elevación es en el Reyno de Quito, donde descuella sobre todos el gran Chimborazo, muchos son volcanes que arrojan fuego, y han causado infinito daño en las Provincias, produciendo terremotos, inundaciones de agua, lodo,

¹ Nótese el lenguaje del siglo XVIII.

betun y piedras encendidas; sus entrañas encierran los mayores tesoros de la naturaleza, como el oro, plata y demás metales, piedras preciosas, mármoles y tierras minerales, las mas raras y estimadas: quasi todas las minas se trabajan en el seno de estos riquísimos montes, principalmente en el Perú y Chile: además del nombre común de Andes tienen otros varios que le dan los Pueblos inmediatos: los caminos que por ellos abrieron los Incas Emperadores del Perú, eran magníficos; pero hoy están destruidos, y los que hay para la comunicación de las Provincias interiores, se pueden llamar precipicios mas bien que caminos, y solo se pasan á pie, ó en mulas que son muy prácticas y seguras; habitan en ellas muchas naciones bárbaras como fieras, y se encuentran muchas aguas minerales, excelentes para el uso de la medicina: la mayor extensión de estas montañas es de 20 leguas de ancho, separándose en algunos parajes 12 leguas de la Costa del mar, y en otras acercándose á 5; crían muchas vicuñas, guanacos, monos y micos de infinitas especies, tigres, leopardos y puercos, que tienen el ombligo en el espinazo, y huelen á almizcle, con otra multitud de animales y aves muy extraños, y no conocidos en Europa, como el cóndor en el Reyno de Chile, que es ave carnicera de extraordinaria grandeza que arrebatada por el aire animales de mucho peso, como un carnero, y aun terneros pequeños, haciendo tanto ruido con las alas al valor que se oye á gran distancia: abunda tambien en estas asperezas la yerba coca, tan útil para los Indios y la canchatagna: se atraviesan para pasar de Chile al Perú; pero no se puede executar en los seis meses de Invierno sin evidente riesgo de perecer, como ha sucedido á muchos, y entonces llaman estar cerrada la Cordillera».

Existe una gran diversidad cultural en esta región, en este caso trataremos principalmente la música de las etnias Quechua (*Quichua* en Ecuador) y Aymara, que poseen un gran legado Inca.

III. EL FENÓMENO MUSICAL ANDINO

Queda claro entonces que el término genérico *música andina*, identifica a la manifestación musical enmarcada en el área montañosa de la cordillera de los Andes, desde Ecuador hasta el norte de Argentina y Chile, con mayor concentración en Perú y Bolivia.

A. ANTECEDENTES

Procedo a compartirles la idea de cómo se desató un “*movimiento musical andino*”, el cual se elevó a niveles internacionales y consta de una serie de acontecimientos que a mi consideración se pueden enumerar cronológicamente de la siguiente manera:

En 1914, Daniel Alomía Robles escribe un drama musical basándose en temas antiguos y melodías ancestrales. El argumento de dicho drama era un poco fuerte para el pensamiento de la época, ya que confrontaba los derechos de los pueblos indígenas con los intereses económicos de potencias extranjeras. Esto le valió el destierro al autor quien tuvo que exilarse en Francia, ya que en algunas escenas se presentaban temas como la opresión social y la sublevación del pueblo de una manera cruda, y eran muy desafiantes a los tabúes que existían en ese entonces. Es de esta composición que se desprende la famosa pieza *El Cóndor Pasa*, que formaba parte del acto final.

En 1952 el grupo los *Incas* formado por Héctor Miranda, Jorge Milchberg y Rodolfo Dalera - entre otros - graban en París, Francia la primera versión moderna del *Cóndor Pasa*, una *Cashwa* que es una de las formas musicales, parecidas al *huayno* (el cual trataremos más adelante).

En 1968 el cantante brasileño Roberto Carlos, con su tema *La Carcachita* era muy popular, lo invitan a una fiesta en la Embajada Argentina donde en un salón de la misma conoce un disco de acetato con grabaciones de campo realizadas por la investigadora Leda Valladares sobre temas musicales de la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy, Norte de Argentina) y le llama mucho la atención lo referente a los Carnavalitos, melodías pre-cuaresmales de corte alegre, por lo cual contacta a Rodolfo Dalera y su grupo Los Chaskis para grabar en 1969 la versión más popular de “*El Carnavalito*”, cuyo nombre original es *El Humahuaqueño*, con letra recopilada por Edmundo Zaldívar Rijo, iniciando así una larga lista de artistas que lo han interpretado y grabado.

José Ramón Pardo (1981:56) también relata: «En 1970 y en un álbum cantado íntegramente en inglés, Simon y Garfunkel, dúo norteamericano, llevaban al conocimiento del numeroso público Pop del mundo un viejo tema peruano [...] titulado *El Cóndor Pasa*. Y con ello - el álbum vendió diez millones de ejemplares -, el descubrimiento de todo un nuevo e inédito mundo de sonidos: los de la zona del altiplano de la cordillera andina, que recorre, como un gigantesco espinazo, todo el subcontinente latinoamericano».

Rubén Nouzeilles (1994) de EMI Records Ltd. amplía: «...Queda por mencionar el redescubrimiento de esta música en los años '60, tan prolíficos en la actividad musical popular en el mundo entero. En esa década nació la Nueva Canción en los países Latinoamericanos. Chile fue pionero en este campo, con grupos vocales e instrumentales extraordinarios, como Quilapayun, Inti Illimani y, posteriormente Illapu. Dichos artistas, además de otros como Víctor Jara, Violeta Parra y Ángel Parra, comenzaron a producir un rico repertorio que, en muchas ocasiones, contenía letras con una temática comprometida con inquietudes sociales y políticas en boga. Otro rasgo en particular era la inclusión de elementos propios de la música andina, tanto en la línea melódica como en el uso de instrumentos típicos como la *zampoña*, el *charango* y la *quena*, por medio de los cuales los artistas encontraban una mayor afinidad con aquella forma de expresión. En todo caso, el paso del tiempo demostró que la parte puramente musical tenía mejores condiciones de sobrevivencia que su temática literaria».

Notemos entonces la gran importancia que han tenido tres factores en el desenvolvimiento del *folklore* andino: 1) La creación estética, 2) los medios de comunicación masiva y 3) la política, los que ya no se discutirán.

B. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE TRADICIÓN POPULAR ANDINA

Echémosle un vistazo a los instrumentos musicales de tradición popular del área andina tratando de organizarlos de una manera visual, ya que una clasificación exhaustiva de la gran gama de estos instrumentos musicales merecería un nuevo trabajo dedicado exclusivamente a este tema. De cualquier modo, me permito tomar algunos elementos *organológicos* en mi clasificación para una fácil comprensión del tema.

Organología es la ciencia que estudia la clasificación de los instrumentos musicales, atendiendo en primer lugar al agente de su producción sonora, en segundo lugar a su diseño y materiales de construcción y en tercer lugar a su

afinación, aunque con fines didácticos prefiero definirla simplemente como *el estudio de los instrumentos musicales*.

En 1914 Curt Sachs y Erich Von Hornbostel desarrollaron el *Sistema de Clasificación Organológico*, el cual consiste en dividir a los instrumentos en cuatro grupos: *idiófonos*, *membranófonos*, *cordófonos* y *aerófonos*. A partir de esta clasificación todos los instrumentos recopilados tendrían cabida en un sistema clasificatorio. Existe aún otra categoría, la de los denominados *electrófonos*, que por cuestiones de contexto no tomaremos en cuenta, aunque el uso de instrumentos MIDI, *Guitarras* y *Bajos* eléctricos sean ya parte regular de los arreglos dentro de las agrupaciones folklóricas andinas, así como en la *nueva canción*.

Los Incas poseían instrumentos de viento y percusión. Estos instrumentos también vinieron con la conquista, por consiguiente la mezcla fue el resultado de la necesidad de “*no quedarse atrás*” en la interpretación de la música que imponía la sociedad colonial (más o menos en el estilo *Barroco*), así que las flautas que no eran capaces de ejecutar una *escala menor* o una *escala mayor* completas, tuvieron que sufrir alteraciones en su afinación, por decirlo de una manera muy rústica. También existen pruebas que indican que los instrumentos de cuerda no eran de uso prehispánico, sin embargo es un hecho innegable que la *Guitarra* es un instrumento que tuvo una acogida estupenda por parte de todos los pueblos Latinoamericanos, a tal grado que hubo “*versiones latinoamericanizadas*” de los instrumentos de cuerda traídos por los conquistadores, por ejemplo el *Charango* Andino, la *Jarana* Veracruzana, el *Tiple* Colombiano, el *Cuatro* Venezolano, el *Tres* Cubano y la *Guitarrilla* del departamento de Alta Verapaz en Guatemala, por citar algunos que descienden del mismo ancestro: *la vihuela de mano española*. Todos estos *cordófonos* son “*parientes*” y comparten una afinación muy similar que consiste en una triada mayor con sexta, haciendo la salvedad que también existen variantes radicales.

También es necesario explicar (aunque muy brevemente) el concepto de *índice acústico*, el cual sirve para ubicar las notas prescindiendo de un pentagrama, dando información específica de la altura en relación a la octava a la que pertenece. Existen varios índices acústicos alrededor del mundo, en esta ocasión he utilizado el norteamericano donde el *Do* central es representado como *C4*.

Ilustración 2: Índice acústico.



1. IDIÓFONOS. Etimológicamente y como su nombre lo indica (del griego *idios*, propio), son aquellos instrumentos que producen sonido por su propia oscilación, dependiendo de la rigidez de su material.

a. QUIJADA Instrumento musical compuesto por la mandíbula inferior dentada, descarnada y seca de un burro, que al ser sostenida por una mano y entrechocada con la otra empuñada produce un sonido.

Ilustración 3: Carraca



Indica el número de pista del ejemplo incluido en el Disco Compacto.

b. CHULLU CHULLUS O CHAJCHAS Instrumento musical compuesto por varias pezuñas de cabra secas e hilvanadas a una pulsera de tela, se ejecutan en pares que al agitarse o chasquearse entre sí, producen un sonido seco.

Ilustración 4: Chullu Chullus o Chajchas.



c. MATRACA Instrumento musical compuesto por un mango, una rueda dentada y una lengüeta, que al ser girada en un solo sentido produce un sonido seco e intermitente. Se la encuentra hecha de madera o con la caparazón de un armadillo pequeño.

Ilustración 5: Matraca.



d. **RECO-RECO** Instrumento musical compuesto por un calabazo tubular seco, ranurado y agujereado, que al frotarse con un palillo de madera produce un sonido rasposo.

Ilustración 6: Reco-reco.



2. **MEMBRANÓFONOS** Son los instrumentos que producen sonido al ser puesta en vibración una membrana o parche.

a. **BOMBO** Instrumento musical compuesto por un barril de madera de entre 50cm y 60 cm de diámetro, con dos parches de cuero de cabra sin curtir en su extremos, hilvanados a dos contra-aros de madera, que se sujetan entre sí a dos aros también de madera, por una sogá de hilo con tensores de cuero, y se ejecuta con mazo y palo en parche y aro. Según la región recibe distintos agregados (legüero, salteño, santiagueño etc.) y con un origen europeo de uso militar.

Ilustración 7: Bombo.



b. **TINYA** Instrumento musical compuesto por un pequeño barril de madera de unos 30 cm de diámetro, con dos parches de pergamino de oveja en sus extremos, hilvanados a dos aros de alambre que se tensan entre sí por correas del

mismo pergamino. En uno de sus extremos posee una charlera de metal y se ejecuta con una baqueta a manera de redoblante.

Ilustración 8: Tinya.



c. WANCARA Instrumento musical compuesto por un gran barril de madera de unos 90 cm de diámetro, con dos parches de cuero de cabra sin curtir en sus extremos, hilvanados a dos aros de alambre que se tensan entre sí por correas de cuero curtido. Se ejecuta con mazo y su sonido es grave, pesado y muy sonoro.

Ilustración 9: Wancara.



2. CORDÓFONOS Son los instrumentos que producen sonido al ser puesta en vibración una o varias cuerdas tendidas entre dos puntos fijos, al ser pulsadas, rasgueadas, frotadas o percutidas.

a. CHARANGO Instrumento musical consistente en una pequeña guitarrilla de madera con caja de resonancia de la misma madera o de caparazón de armadillo, con diez cuerdas agrupadas en cinco ordenes y afinadas E5-A4-E4&5-

C5-G4, ejecutadas en arpeggios y rasgueos según el ritmo que acompaña. Existen muchas variantes en tamaños y afinaciones, y es una adaptación de la vihuela de mano procedente de España en tiempos coloniales.

Ilustración 10: Charango.



b. RONROCO Instrumento musical que consiste en una guitarrilla mediana de madera, con diez cuerdas agrupadas en cinco ordenes y afinadas una cuarta perfecta por debajo del charango, ejecutadas en arpeggios y rasgueos según el ritmo que acompaña. Este es una variante del charango.

Ilustración 11: Ronroco.



c. GUITARRA Instrumento musical compuesto por una caja de madera a modo de óvalo estrechado por el medio, con un agujero circular en el centro de la tapa y un mástil con trastes de metal, seis clavijas colocadas en el extremo de este mástil que sirven para templar cuerdas E4-B3-G3-D3-A2-E2, aseguradas en un puente fijo en la parte inferior de la tapa, que se pulsan con los dedos de la mano derecha, mientras las presionan en los trastes del mástil los de la mano izquierda donde conviene al tono, de un origen morisco, y difundida por los conquistadores en América.

Ilustración 12: Guitarra.



d. TIPLE Instrumento musical oriundo de los Andes colombianos compuesto por una caja de madera a modo de óvalo estrechado por el medio, con un agujero circular en el centro de la tapa y un mástil con trastes de metal, con doce clavijas colocadas en el extremo de este mástil que sirven para templar cuatro órdenes de cuerdas agrupadas en tríos, la principal al centro y las extremas *requintillas* octaveadas, afinadas D4-A3&4-F3&4-C3&4, símil de la guitarra, adaptación andina colombiana de ésta, también llamado el “*clavecín de los pobres*” por su prístino sonido.

Ilustración 13: Tiple.



4. AERÓFONOS Son los instrumentos que producen sonido al introducirles una columna de aire puesta en vibración.

a. QUENA Instrumento musical compuesto por un trozo de caña de 38 centímetros entre dos nudos, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, longitudinal, abierto y con 7 agujeros de digitación, afinado en SOL y con una extensión tonal cromática de tres octavas. Su nombre significa hueco o agujero y existen muchas variantes en tamaños y afinaciones. Su origen es prehispánico.

Ilustración 14: Quena.



b. QUENILLA Instrumento musical símil de la *Quena*, compuesto por un trozo de caña de aproximadamente 25 centímetros entre dos nudos, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, longitudinal, abierto y con 7 agujeros de digitación, afinado en LA, RE o DO, y con una extensión tonal cromática de tres

octavas. existen muchas variantes en tamaños y afinaciones. Su origen es prehispánico.

Ilustración 15: Quenilla.



c. QUENACHO Instrumento musical compuesto por un trozo de caña de 52 centímetros entre dos nudos, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, longitudinal, abierto y con 7 agujeros de digitación, afinado en RE y con una extensión tonal cromática de tres octavas. La *Quena* y el *Quenacho* son las variedades más populares de este instrumento. Su origen es prehispánico.

Ilustración 16: Quenacho



d. TARKAS O ANATAS Instrumentos musicales compuestos por trozos de madera cuadrados y tallados entre 33 y 60 centímetros, de filo o flauta, con canal de insuflación o aeroducto interno, longitudinales, abiertos y con 6 agujeros de digitación, afinados, el corto B4-C#5-D#5-E5-F#5-G5-A5, y el largo E4-F#4-G#4-A4-B4-C5-D5. Su afinación que dista a una 5ta. entre sí, los hace producir sonidos muy violentos. En el canal de insuflación poseen un artefacto para evitar la articulación de *staccato* y se ejecutan en bandas de hasta 40 músicos acompañados por *Tinyas* y *Wankaras*. Posiblemente una adaptación de las flautas de pico europeas difundidas por los conquistadores.

Ilustración 17: Tarkas o anatas.



e. **SIKU O ZAMPOÑA (REGISTRO MALTA)** Instrumento musical compuesto por 17 tubos de caña cerrados en el extremo inferior, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, en juegos, diatónico, y afinado en SOL, con una extensión tonal B3-C4-D4-E4-F#4-G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5-A5-B5-C6-D6-. Su nombre en aimara es *Antara* y significa partido porque posee dos amarros: *Arka* de 9 tubos e *Ira* de 8 tubos que se ejecutan juntos por un solo músico o alternados por dos músicos. Su origen es prehispánico.

Ilustración 18: Siku (malta).



f. **SIKU O ZAMPOÑA (REGISTRO ZANKA)** Instrumento musical compuesto por 13 tubos de caña cerrados en el extremo inferior, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, en juegos, diatónico, de registro grave y afinado en SOL, una octava perfecta por debajo de la *Malta*, con una extensión tonal D3-E3-F#3-G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4-A4-B4. Su nombre en aimara es *Antara* y significa partido porque posee dos amarros: *Arka* de 7 tubos e *Ira* de 6 tubos que se ejecutan juntos por un solo músico o alternados por dos músicos. Su origen es prehispánico.

Ilustración 19: Siku (zanka).



g. RONDADOR Instrumento musical ecuatoriano compuesto por un solo amarro de 21 tubos de caña cerrados en el extremo inferior, de filo o flauta, sin canal de insuflación o aeroducto, en juegos, pentatónico y afinado en SOL con una extensión tonal muy particular, B4-B5-D5-E5-E6-G5-A5-F#5-B5-G5-D6-B5-E6-C6-G6-E6-A6-F#6-B6-A6-D7, pues lleva intercaladas notas en intervalos de 2das., 3as. y 5as. que al ejecutarse con la articulación de *glissando* produce un sonido muy dulce y armonioso. Su origen se remonta al uso de los serenos en tiempos coloniales en sus rondas, de allí su nombre.

Ilustración 20: Rondador.



2

² (Fotografías: Parte de la colección personal de instrumentos del Dr. Osmundo Vladimir Villatoro Escobar)

C. PARTICULARIDADES DE LOS DIFERENTES RITMOS, ESTILOS Y FORMAS DE LA MÚSICA ANDINA

No existen “leyes” que dicten que un ritmo se deba tocar de una manera u otra, aunque sí se conoce bien la “célula rítmica”, resulta fácil diferenciar las variantes estilísticas de un mismo ritmo dependiendo de la región.

Conozcamos algunos hechos que vale la pena tratar antes de entrar a un análisis más minucioso:

Como mencioné anteriormente, el estilo musical andino también se vió afectado por el mestizaje creando un sincretismo, tal y como sucedió con los instrumentos. Los Incas poseían ya un lenguaje musical definido que se mezcló con los ritmos y formas traídos por los conquistadores. Con base a mi experiencia sobre el tema, me atrevo a afirmar que el origen de todo el “abanico” de ritmos, formas y estilos andinos, se reduce a dos ancestros en común: *El Huayno* y *La Zamacueca*, tema en el que hurgaremos un poco más adelante.

Otro detalle necesario de observar es el hecho muy común que el ritmo por lo regular le da el nombre a la danza (obviamente si el ritmo se presta al baile) tal y como veremos a continuación.



1. EL HUAYNO

Es el baile más importante de los Andes peruanos, y sin duda el ritmo más popular dentro del género andino, ya que se encuentra difundido por toda esta área, adoptando distintos nombres y variantes sutiles dependiendo de donde se lo ejecuta. Por ejemplo en Bolivia se le conoce como *Huayño*, y en el norte de Argentina (Jujuy, Salta, Tucumán) como *Carnavalito*. En esta ocasión me permitiré describir algunas variantes encontradas en el territorio del Perú.

Ilustración 21: El Huayno.



(Fotografía: <http://www.criollo.perujax.org/subpage8.html>)

Consta de dos partes principales:

La primera con una breve *Introducción* instrumental o “*entrada*” y que hace las veces de “*estrofa*”. La segunda se llama “*Fuga*”, que es donde los bailarines hacen el famoso “*zapateado*”.

Musicalmente hablando, una de las características que llama mucho la atención es su recurrente cambio de compás, de 2/4 a 3/4 al final de algunas frases.

En el Norte (Ancash y La Libertad) presenta algunas variantes de estructura. Carece de “*entrada*” y empieza directamente con la “*Fuga*” a modo instrumental, alternándose así la “*estrofa*” y la “*fuga*” cantándolas o instrumentales. Su instrumentación cuenta principalmente con *Arpa* (cuerdas de metal), *Violín*, *Guitarra*, *Acordeón*, *Pampapiano* (una especie de *Cémbalo* o *Clavecín*) y muy pocas veces con *Quena*.

En el Centro (Huancayo y Huancavelica) la “*entrada*” la da la *Quena* con otros instrumentos, interpretando un giro sobre la escala *menor melódica*, donde cada agrupación o cada intérprete tiene su propia “*entrada*”, al grado de identificarlos solo con escucharla. Su instrumentación cuenta con *Saxofones*, *Clarinetes*, *Caja* (especie de *Redoblante*) y *Arpa* (cuerdas de metal). Su estructura marca muy bien los dos temas y al final se da la “*salida*”, que no es más que la “*entrada*” terminándola en una *cadencia* muy peculiar (V7 – VI – i).

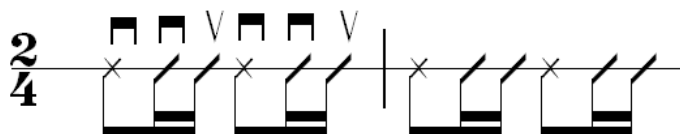
En la costa Sur (Ayacucho, Arequipa y Tacna), es mucho más nostálgico y lento, su instrumentación consta principalmente de *Guitarra* y *Arpa*, aunque es normal el uso del *Charango* y la *Quena*. Se lo encuentra con una forma igual, pero con variantes armónicas, se canta más que todo en idioma Quechua.

También en el Sur, pero en la sierra (Puno, Cusco, Apurímac y Madre de Dios) el *Huayno* es más alegre. Su instrumentación incluye todos los instrumentos posibles. En cuanto la estructura es igual, pero la “*entrada*” es más sencilla y termina “*en seco*” (V7 – i) careciendo de *Coda* o “*salida*”. En esta área, es común preceder al *Huayno* con otra pieza de ritmo y estilo diferente (*Yaraví* – *Huayno*), también se encuentran los *Sicuri-Huayno*, que es un *Huayno* interpretado como *Sikureada* (la cual trataremos más adelante) y acompañado por *Wankaras* o *Pfutus* (tambores grandes de dos parches).

Como ya se dijo, en Bolivia se le conoce como *Huayño*, donde no tiene una forma tan definida, consta de un solo tema que se repite de forma cantada o instrumental, aunque a veces se lo encuentra con dos temas (A y B). Otra característica boliviana es el llamado “*Calampeo*” (que es el tema principal con *ornamentos*, *síncopas* y *trinos*) que está a cargo del *Charango*.

El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 22: El Huayno (figura rítmica).



2. LA CUECA



La *Cueca* como ritmo y como danza tiene una de las historias más complejas, ya que se podría decir que la mayoría de ritmos y bailes existentes en el cono Sur que poseen un compás de 6/8, están de alguna manera emparentados con la *Zamacueca* española, ritmo que derivó en variantes que dependiendo de la región y de la época tomaron un nombre y un carácter diferentes. Por ejemplo la *Zamba* y la *Chacarera*, ambos ritmos del *folklore argentino*, guardan una gran similitud con la *Cueca Boliviana* y la *Cueca Chilena*, notable sólo en su esencia. La *Zamba* es melancólica, de ritmo cadencioso y por lo regular lento, la *Chacarera* es más briososa, ágil y más rápida debido a su carácter de danza, mientras que la *Cueca Boliviana*, que también se baila, difiere en estructura y estilo, de la misma manera que la *Cueca Chilena*. En Perú, la *Zamacueca* derivó en lo que hoy se llama *Marinera*.

Ilustración 23: La Cueca (danza e instrumentación).



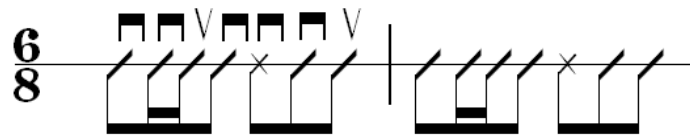
(Fotografía: ALEJANDO CÁMARA Y EL GRUPO SEMILLA, videoclip producido por Punto Digital)

La instrumentación de la *cueca* boliviana generalmente incluye *Guitarras*, *Charango*, *Quena*, *Zampoña* y *Bombo*.

En cuanto a su forma vemos que la *cueca* boliviana tiene una estructura clara y definida. Consta de dos partes, una repetición de la otra, donde se presentan una *Introducción* corta (regularmente interpretada por instrumentos de cuerda como *Guitarra*, *Charango* o incluso *Violín*), una *Estrofa* repetida dos veces con distinta letra, una “*vuelta*” o “*kimba*” (acompañada por palmas donde se escucha también el repiqueteo del aro del *Bombo* que puede ser también sustituido por *Cucharas* o *Castañuelas*), para terminar con la *Estrofa* final o “*zapateo*” (esta última sin letra, se canta utilizando generalmente los fonemas “*lai-larai*”).

El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 24: La Cueca (figura rítmica).



3. EL SANJUANITO

El Sanjuanito es sin duda uno de los ritmos y bailes más representativos de los indígenas y mestizos del Ecuador. Su origen aun es muy discutido entre los eruditos. Unos sostienen que nace en lo que hoy es San Juan de Ilumán (Cantón Otavalo), y otros que es originario de la cultura Inca del Perú derivándose del *Huayno*. En cuanto al nombre se cree que proviene de las festividades del natalicio de San Juan Bautista que coincidían con los rituales indígenas del *Inti Raimi*³, y no por la devoción a dicho santo como se pudiera interpretar. Debido a que no existe nada comprobado y que la discusión aún es abierta en éste y en otros ritmos, me abstengo de citar datos más concretos.

³ En Quechua, *Inti Raimi* significa la “fiesta del sol”, celebrada el 24 de junio de cada año.



4. EL TAKIRARI El *Takirari* es el baile y el ritmo más característico del Oriente boliviano (Santa Cruz, Beni y Pando). Su origen no se conoce con certeza, aunque se dice dentro de los aficionados al folklore boliviano que existen testimonios de su presencia ya en el siglo XIX. Es un ejemplo claro de lo sincrético que puede llegar a ser una danza, observándose influencias de otras danzas indígenas mezcladas con la cultura criolla del Oriente. Se cree que su nombre proviene de la palabra *moxeña*⁴ *takiríkire* que significa flecha. El Takirari también se considera como la canción romántica del oriente, ya que sus letras casi siempre van dirigidas a enamorar al sexo opuesto.

Músicos e intérpretes han llegado a afirmar que el Takirari es el "Bolero" boliviano. Dicha comparación es debido a su ritmo y el carácter de su lírica, llegando al punto de componer Takiraris imitando ciertas formas armónicas típicas del bolero. Un ejemplo lo puede mostrar la obra del charanguista chileno Héctor Soto.

Ilustración 27: El Takirari (danza).



(Fotografía: <http://www.pizarra.edu.bo/index.php/SantaCruz/DANZAS>)

La instrumentación melódica la es básicamente *Quenas* y *Zampoñas*. La base rítmica y armónica la llevan *Guitarras* y *Charango*, aunque los *Takiraris* modernos incluyen una línea de *Bajo*, por lo general eléctrico. La percusión puede variar, pero es muy popular el uso de *Bombo*, *Claves*, *Bongos* y *Cabaça*, prueba de la influencia brasileña.

⁴ La cultura *Moxeña*, es una etnia oriunda del departamento de Beni.

Muchas agrupaciones aprovechan el ritmo del Takirari para hacer lucimiento del grado de virtuosismo que se puede llegar a alcanzar en estos instrumentos. En la Quena por ejemplo, haciendo uso de la extensión tonal en su totalidad, y en el Charango realizando arpeggios rápidos que eran reservados exclusivamente a otros instrumentos como los de teclado.

Ilustración 28: El Takirari (instrumentación).



(Fotografía: ALEJANDO CÁMARA Y EL GRUPO SEMILLA, videoclip producido por Punto Digital)

Su forma por lo regular es binaria, haciendo una repetición textual de los dos temas. Puede tener *Introducción*, *Puente Instrumental* o *Interludio* que a veces es la misma estrofa - o tema A - y una *Coda*, que es la repetición de la *Introducción*. Su modo suele ser menor, pero se usa también la modulación a una tonalidad paralela en el tema B, o bien se lo encuentra en modo mayor en su totalidad. Su armonía es muy típica, y se le emparenta con los demás ritmos andinos.

El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 29: El Takirari (figura rítmica).



5. LA MORENADA



La *Morenada* es la danza que satiriza el trato de los conquistadores españoles hacia los esclavos negros traídos de África con el fin de la explotación minera. Los movimientos balanceados y el sonar de la matraca en esta danza, recuerdan las largas caminatas hacia la mina, donde los esclavos encadenados con grilletes en los tobillos debían caminar a un solo ritmo para no caer. Las máscaras o caretas representan las facciones exageradas y los gestos desmesurados provocados por las largas jornadas de trabajo y la probable falta de oxigenación, ya que se dice que estas personas no resistieron estas altitudes de más de 4,000 metros sobre el nivel del mar y fueron llevadas a zonas más cálidas, como la de los Yungas en la Paz, donde se aclimataron de una mejor manera y se les utilizó para cultivar café.

El carnaval de Oruro es una festividad muy importante que inicia el sábado previo al miércoles de Ceniza, donde se mezclan costumbres de origen religioso y pagano en honor a la Pachamama (Madre Tierra), el Tío Supay (el Diablo, dueño de las minas) y a la Virgen del Socavón (Virgen de Candelaria).

Ilustración 30: La Morenada: (danza).



(Fotografía: LLAJTAYMANTA, videoclip producido por Discolandia / Ayni Estudios)

La instrumentación actual de la *Morenada* para usos comerciales discográficos, es una adaptación, ya que durante la festividad del Carnaval de Oruro las *Morenadas* son interpretadas exclusivamente por bandas. Dicha

instrumentación no pasa por alto la oportunidad de “emular” los efectos que estas bandas producen, por ejemplo el *Charango* imita rítmicamente al *Redoblante* - además de agregar acompañamiento armónico junto a la *Guitarra* - , las *Quenas* y las *Zampoñas* llevan siempre la melodía principal - como lo harían las *Trompetas* - , la *Matraca* es indispensable, y la *Wankara* hace las veces de *Bombo*.

La Morenada principalmente se acompaña con instrumentos de viento metal agrupados en una banda (Trompetas, Trombones, Tubas, Bombo, Platillos, etc.), la cual desfila junto a los bailarines o danzantes. Estas bandas son muy similares a las “bandas de pueblo” guatemaltecas. Otro instrumento muy peculiar en la danza de la Morenada es la *Matraca*, que se construye de madera o con la caparazón de un “Quirquincho”, una especie de armadillo pequeño y peludo oriundo de la región boliviana.

Ilustración 31: La Morenada (instrumentación)

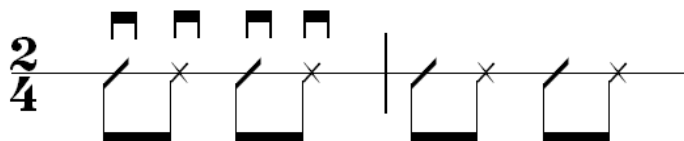


(Fotografía: LLAJTAYMANTA, videoclip producido por Discolandia / Ayni Estudios 2002)

Su compás es de 2/4, y por su carácter de “desfile” su ritmo es casi como una *Marcha*. Por lo regular se le identifican claramente 2 temas (A y B), los cuales se repiten, pudiéndose intercalar pequeñas frases instrumentales a manera de *Introducción* y *Coda*. En el tema B también es muy común encontrar una “bajada”, que no es más que una pequeña escala cromática en forma descendente, típica de las primeras “lecciones” en un instrumento de *Viento Metal*.

El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 32: La Morenada (figura rítmica).



6. EL CHUNTUNKI



Según el musicólogo Carlos Seoane (1981), el *Chuntunki* se sincretiza en la cultura como una variante del *villancico español* traído con la conquista, el cual no solo trataba temáticas relacionadas a la adoración del Niño Dios, sino también otras celebraciones religiosas. La palabra *villancico* proviene de la palabra *villano*, que quiere decir *el de la villa* o *el del pueblo*.

Sin duda alguna, Kjarkas es una de las agrupaciones más representativas del Folklore boliviano, aportando en su proyección estética no solo el rescate de los ritmos tradicionales, sino una prolífica producción de composiciones. Fundado por Gonzalo Hermosa y posteriormente con la inclusión de sus hermanos, Elmer, Ulises y Wilson (estos dos últimos ya fallecidos), Los Kjarkas son una muestra de la trascendencia que puede llegar a obtener la música de tradición popular y la nueva canción en la cultura latinoamericana.

Ilustración 33: El Chuntunki.



(Fotografía: KJARKAS, 35 DORADOS AÑOS, videoclip producido por Raymi Producciones)

Marcelo Guardia Crespo (1994), en su estudio *Música popular y comunicación en Bolivia* refiere: «Existe consenso en afirmar que fueron Los *Kjarkas* quienes adoptaron el *chuntunki* al repertorio folklórico, luego de haber constatado que su ritmo se prestaba para composiciones en que la poesía de las canciones tenía mayor flexibilidad».

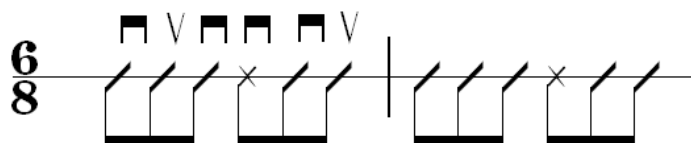
El *Chuntunki* lleva un compas de 6/8, su ritmo es algo lento y posee figuras largas, su instrumentación es muy básica, *Quenas* y *Zampoñas* llevan la melodía mientras *Guitarra*, *Charango* y *Ronroco* la armonizan, la percusión está a cargo solamente de la *Wankara*, que acentúa el ritmo de manera regular.


Su armonía varía dependiendo del carácter de la lírica, pudiendo ser ésta en modo mayor o menor.

Su forma suele ser binaria o bien con un solo tema, contando con una *Introducción*, un *Puente* o *Interludio* y una *Coda*, que también puede ser una cita textual de la *Introducción*.

El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 34: El Chuntunki (figura rítmica).



7. LA SAYA  Otra de las danzas de origen afro-boliviano es la *Saya*, la cual procedo a describir de una manera muy breve, en el entendido que no es nuestro objeto de estudio la danza como tal, sino los detalles meramente musicales.

Tal y como sucede en otros bailes, la representación de ciertos personajes es muy característica. El recuerdo de la esclavitud negra se ve reflejado por los nativos en la danza de la *Saya*, al igual que en la *Morenada*. Su coreografía se realiza en filas haciendo uniformados movimientos de cintura y saltos, entonando cantos donde el solista y la tropa de negros se contestan entre sí. El *Caporal* es el personaje dueño de sus vidas, quien representa al hijo del patrón de la hacienda con una esclava criada con ese exclusivo fin.

Ilustración 35: La Saya.



(Fotografía: LLAJTAYMANTA, videoclip producido por Discolandia / Ayni Estudios 2002)

La instrumentación de la *Saya* intenta evocar ese origen negro por medio de toda clase de tambores. Su recreación en el estudio de grabación incluye el uso de *Congas*, *Bongos*, y *Toms*. Gritos de “¡baila moreno!”, “¡diablo caporal!”, “¡saya pa´ mi negra!”, son muy comunes. La melodía principalmente son *Zampoñas*, no es raro el uso de la *Quena* y también se le suele interpretar con *Banda*. Su armonía suele ir en modo menor, si la letra trata temas románticos también suele ir en modo mayor. Por lo regular su forma tiene dos temas principales: una *Estrofa* y un *Coro* que se repiten con una parte instrumental alternada, la cual hace las veces de *Introducción* y *Coda*.

Su compás es de 4/4, contando con acentos y figuras rítmicas complicadas las cuales pueden variar en estilo. Es interesante señalar que la transcripción de este ritmo resulta imposible con fines prácticos y didácticos, debido a cierto “*swing*”, “*shuffle*” o “*groove*” en su pulso regular. El hecho de encuadrar dichas células rítmicas en figuras como corchas con punto o tresillos resulta en la confusión para un intérprete que no haya tenido contacto directo con este ritmo. Por consiguiente, me inhibo de presentar el rasgueo de la Guitarra en este caso en particular.



8. EL CARNAVAL Ritmo parecido al *Bailecito*, que a su vez es similar a la *Cueca*, y que con el *Bailecito* y la *Cueca* comparten una misma naturaleza junto a otros ritmos del norte argentino, tal y como mencioné anteriormente. Es un ritmo típico del Oriente boliviano - específicamente Santa Cruz de la Sierra - y junto al *Takirari* representan la música de la *Nación Camba*.

Un “hijo” (o variante) del *Carnaval* es el *Trote*, que fue creado para lucir los instrumentos de viento, también pudiendo tener un “solo” de *Bombo* haciendo figuras sincopadas y de dificultad rítmica. La diferencia sustancial entre el *Trote* y el *Carnaval* es que uno está en modo menor y el otro en modo mayor respectivamente (incluso, hay quienes le llaman *Carnaval* al *Trote*). Existen teorías que aseguran que el *Carnaval* o *Carnavalito* (distinto al *Carnavalito Humahuaqueño*) se interpretaba originalmente con banda o con instrumentos de

Es también el nombre de las peleas rituales donde dos bandos opuestos se encuentran en un combate que pareciera violento pero posee un contenido filosófico muy profundo, donde se representa la dominación de un pueblo sobre otro dando origen a la unión. Antiguamente estas luchas se iniciaban al calor de una bebida embriagante muy popular en todo el sur de América, la *Chicha*, dando paso a la cólera y el furor de la pelea que desembocaba en ocasiones en salvajismo. Actualmente el control de las autoridades locales no permite que el rito degenera en estas formas antiguas, las cuales al finalizar, se festejan hasta por un mes.

Es de necesario interés mencionar la importancia que ha tomado en Bolivia la práctica del Tinku en las escuelas de nivel primario, en donde más allá de ser una danza con contenido violento, se le considera como parte primordial del folklore. Los maestros se han dado la tarea de "suavizar" las peleas dentro del Tinku, dando más importancia a la música, los instrumentos, la vestimenta y su significado cultural.

Ilustración 38: El Tinku.

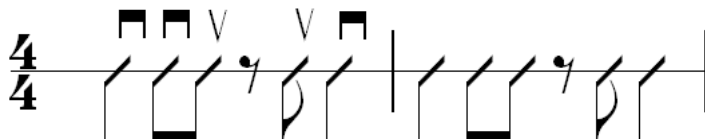


(Fotografía: LLAJAYMANTA, videoclip producido por Discolandia)

La instrumentación del *Tinku* cuenta principalmente con *Zampoñas* de todo tamaño (*Maltas*, *Zankas*, *Toyos*), aunque también se incluye la *Quena*. La *Guitarra* y el *Charango* acompañan armónicamente. La percusión incluye *Wankara*, *Chajchas* y aplausos. El *Tinku* posee un ritmo fuerte, agresivo, casi guerrero, debido a su naturaleza, la cual presenta pasos tribales que nos recuerdan danzas de dominio territorial encontradas también en Nueva Zelanda, y que aún sobreviven en los encuentros de *Rugby*. Su forma puede variar, pero principalmente se pueden identificar dos temas que se alternan con *Introducción*, *Interludio* y *Coda* que pueden o no ser iguales.

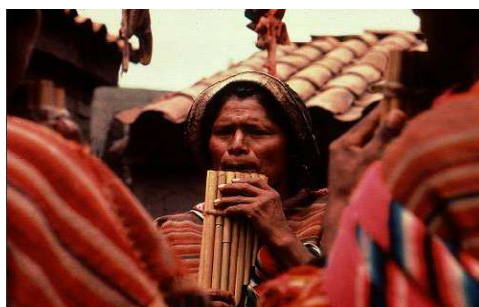
El ritmo básico que lleva el rasgueo de la guitarra es el siguiente:

Ilustración 39: El Tinku (figura rítmica).



10. LA SIKUREADA El nombre de *Sikureada* no se refiere a un ritmo específico, sino más bien a la manera de interpretar una pieza musical. Es en este estilo que se ejecutan *Huayños*, *Tonadas*, *Kacharpayas*, etc., en grupos de hasta 40 *Sikuris* o más. Es indispensable notar que la instrumentación es específica en este caso, donde obviamente las *Zampoñas* o *Sikus* llevan la melodía, siendo acompañados únicamente por *Wankara* y *Tinya*. Una manera muy rústica de armonizar es - además de octavear la línea melódica con distintos tamaños de *Zampoñas* - la inclusión de terceras, quintas y cuartas paralelas, las cuales le dan ese “*toque*” que caracteriza esta forma de ejecución. Otra peculiaridad es el hecho de “*trenzar*” la melodía, tocando los dos amarros de la *Zampoña* de manera separada (como ya se mencionó anteriormente), donde cada músico toca la nota que le corresponde en su amarro. Se puede decir que el hecho de compartir el mismo instrumento entre dos músicos dentro de un grupo numeroso, refleja la cercanía de la gente y el espíritu colectivo.

Ilustración 40: La Sikureada.



(Fotografía: Microsoft Corp.)

Al igual que otros ritmos emparentados – aunque de una manera lejana – el cambio de compás es recurrente, principalmente al final de algunas frases donde

a veces “sobra” un tiempo y obliga a cambiar la métrica de 2/4 a 3/4 durante un solo compás.



11. LA TARKEADA Del mismo modo que la *Sikureada*, el nombre *Tarkeada* no se refiere a un ritmo específico, sino más bien a la manera de interpretar una pieza musical. Es en este estilo que se ejecutan *Huayños*, *Tonadas*, *Kacharpayas*, etc. en grupos de hasta 40 músicos o más. Las *Tarkeadas* se ejecutan durante las festividades *Aimaras* de año nuevo y carnaval. También son parte de las ceremonias que siguen al cambio de autoridades locales. Las *Tarkas* - a diferencia de otras familias de instrumentos de viento que están afinadas en 4tas. entre sí - están afinadas en 5tas. Esto hace que su sonido sea fuerte, rústico y hasta primitivo para un oído occidental, acompañándose solamente con tambores (*Wankaras* y *Tinyas*).

Ilustración 41: La Tarkeada.



(Fotografía: ALEJANDO CÁMARA Y EL GRUPO SEMILLA, videoclip producido por Punto Digital)

Su forma por lo regular es binaria, ambos temas (A y B) se repiten en un ciclo sin fin que puede durar horas. Al comienzo de una *Tarkeada* se hace un “*Saludo*”, el cual no es más que una nota larga tenida por al menos dos compases junto al redoble de los tambores que además puede servir de *Coda*. En toda Bolivia también se puede observar el uso de un *Gorgorito* hecho de madera - muy similar al utilizado en las celebraciones del carnaval de Río de Janeiro, Brasil - que indica a los músicos el cambio de tema o una repetición.

IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Sería muy ambicioso para este informe académico presentar una solución o una recomendación sobre la problemática que surge a través de temas tan complejos como la *Identidad Nacional* y el *Desarrollo Cultural* que tristemente escapan de las manos de nosotros los “quijotes” que elegimos el arte de los sonidos como modo de vida. Aunque puedo asegurar sin temor a equivocarme que todos como comunidad académica, y dentro de nuestro campo (artístico, social, científico) trabajamos juntos en la construcción de una sociedad mejor.

En cuanto al campo educativo hay algo que sí me voy a permitir mencionar: Tal y como sucede con la música del resto del mundo (China, Japón, África, Europa Occidental, etc.) y los diferentes ritmos, géneros y formas (Vals, Sinfonía, Concierto, etc.) la música originaria de nuestras tierras debería formar parte regular de la asignatura de *Formación Musical*, que por ley existe, pero en la práctica se ignora. Violeta Hemsy de Gainza, quien es una autoridad reconocida en el mundo entero por su labor en la educación musical, menciona en varios de sus libros la importancia que tienen las canciones folklóricas en la formación musical de un niño. Ella habla de la inclusión de “*carnavalitos, bailecitos y zambas*” (ritmos del folclore argentino, como ya sabemos) en la canción infantil cotidiana dentro y fuera del aula. Sus publicaciones de cancioneros como *Canten Señores Cantores* o *El Cantar Tiene Sentido*, son claros ejemplos del amplio repertorio folklórico aplicado a la educación. En Guatemala es un poco más difícil la aplicación de estos métodos, ya que además de las famosas “*rondas*”, las canciones folklóricas como tal son escasas. Canciones como “*el mishito*” dejan de ser funcionales en algunos casos donde el niño (o joven) no se siente identificado.

Concluyendo ya de una manera más concisa, la UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) ha declarado al Carnaval de Oruro (al que pertenecen danzas como la Morenada y la Diablada) "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad" en el año 2001. En el año 2005 también lo hizo con el drama pre-hispánico *Rabinal Achí*, hecho que nos debe llenar de orgullo, ya que no se puede hablar entonces de una carencia total de cultura y tradiciones propias guatemaltecas reconocidas y difundidas mundialmente. La música andina es entonces un ejemplo de que se puede mantener una cultura viva y en constante movimiento, modelo que no se puede “trasplantar” o “reproducir” de una manera fiel en Guatemala, debido a que el contexto no lo permite, y que los colegas de las *Ciencias Sociales* sabrán explicar mejor que yo.

Sirva pues este documento, tal y como dije en un principio, como una herramienta para los docentes en esta noble labor de llevar sabiduría al que la necesite, para motivar e instar a la investigación, la discusión, y sobre todo: *la búsqueda*.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ALCEDO, Antonio de. 1786-1789. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales o América*. Madrid, Imprenta de Benito Cano. 5 volúmenes.
- APEL, Willi. 1969. *Harvard Dictionary of Music*. 2da. ed. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University. 935 págs.
- APEL, Willi; Ralph T. Daniel. 1960. *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. 341 págs.
- CARVALHO-NETO, Paulo de. 1977. *Diccionario de Teoría Folklórica*. 1ª ed. Guatemala, Editorial Universitaria USAC. 230 págs.
- CARVALHO-NETO, Paulo de. 1979. *Concepto de Folklore*. Guatemala, Editorial Piedra Santa. 141 págs.
- CASTILLO, María de los Ángeles. 1968. *Estampas y Música Folklórica*. San Salvador, Imprenta Nacional. 34 págs.
- DUNDES, Alan. 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs N.J., Prentice-Hall Inc. 481 págs.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. 2003. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires, Ricordi Americana. 85 págs.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. 2004. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires, Ricordi Americana. 244 págs.
- GONZALEZ Lapuente, Alberto. 2003. *Diccionario de la Música*. Madrid, Alianza Editorial. 529 págs.

- LARA F., Celso A. 1977. *Contribución del Folklore al Estudio de la Historia*. 1ª ed. Guatemala, Editorial Universitaria USAC. 254 págs.
- MICHELS, Ulrich. 1982. *Atlas de Música*. Traducción de León Mames. 1ª ed. Madrid, Alianza Atlas. 2 volúmenes.
- PARDO, José Ramón. 1981. *El Canto Popular*. Barcelona, Salvat Editores S.A. 63 págs.
- RANDELL, Don Michael. 1984. *Diccionario Harvard de Música*. Traducción de Victorino Pérez. 1ª ed. Mexico D.F., Editorial Diana S.A. 559 págs.
- VALENCIA, Chacón Américo. 1989. *El Siku Altiplánico*. La Habana, Casa de las Américas. 263 págs.

VI. DISCOGRAFÍA⁵

- BALLET FOLKLORICO DE BOLIVIA. *Danzas Tradicionales de Bolivia*. 2,003. Disco B. Bolivia.
- CALCHAKIS. *Prestige De La Musique Latino Americaine*. 1,992. CD1-9016. París, France. Arion.
- CHOPKJAS. *En Vivo, En Directo*. 1,999. TPCD 0048. Perú. Tushurami-Peru.
- EMIsphere. *Music Of The Andes*. 1,994. 724382819028. USA. IRS-EMI Records.
- ERNESTO CAVOUR. *De Colección*. 1972. CD-13830. Bolivia. Lyra-Discolandia.
- INKAKENAS. *Folklore Andino*. 1,994. 202060019. Perú. Discos Hispanos.
- INKARI. *Mi Raza*. 1,993. INK-003. USA. Komotion International.
- INKUYO. 1,988. *Music Of The Andes. Land Of The Incas*. 17064-2. USA. Fortuna Records.
- INKUYO. 1,992. *Music Of The Andes. Temple Of The Sun*. 17080-2. USA. Fortuna Records.

⁵ Vale la pena aclarar que el fin de la mayoría de estas producciones fonográficas es meramente comercial, sin embargo la información contenida en algunas contraportadas, folletos o incluso en las mismas grabaciones, cuenta con cierta representatividad y un gran valor didáctico. También existen ejemplos en cinta magnetofónica que debido a su antigüedad, me fueron imposibles de tabular de una manera académica, por lo cual, presento mis excusas.

- INKUYO. 1,993. *Music Of The Andes. The Double Headed Serpent*. 13070-2. USA. Celestial Harmonies.
- INKUYO. 1,996. *Music Of The Andes. Ancient Sun*. 13093-2. USA. Celestial Harmonies.
- INKUYO. 1,999. *Music Of The Andes. Art From Sacred Landscapes*. 13088-2. USA. Fortuna Celestial Harmonies.
- JACH'A MALLKU. *Quisiera Quererte Más*. 1,996. CCD-51. Bolivia. Discolandia.
- JACH'A MALLKU. *Antología de la Morenada*. 2,001. CD-14085. Bolivia. Lyra-Discolandia.
- JACH'A MALLKU. *Soberano Por Siempre*. 2,002. CD-14105. Bolivia. Lyra-Discolandia.
- KARULLACTA. *Traditional Music From The Andes*. 1,995. QM03CD. USA. CQuinche Discmakers.
- KJARKAS. 1,997. *Sentimiento Andino. Vol. 1*. CD-0016. Quito, Ecuador. Audiovideo.
- KJARKAS. 1,997. *Sentimiento Andino. Vol. 2*. CD-0017. Quito, Ecuador. Audiovideo.
- CON LOS MEJORES GRUPOS. *Los Mejores Tinkus*. 1,999. LCD0208. Bolivia. Lauro Records.
- LUZ DEL ANDE. *Lo Mejor*. 1,996. CD 13952. Bolivia. Lyra-Discolandia
- NARADA COLLECTION. *Alma Del Sur*. 1,992. ND63908. USA. Narada Productions,

- NARADA COLLECTION. *Andean Legacy*. 1,996. ND63927. USA. Narada Media.
- NUEVAS RAICES. *De Colección*. 1,998. CD-14040. Bolivia. Discolandia.
- SAVIA ANDINA. *Instrumental*. 1,994. CD-13876. Bolivia. Discolandia.
- SUKAY. *Music Of The Andes*. 1.988. FF70108. USA. Flying Fish Records.
- TAKI –SUMAJ. *The Music Of The Andes*. 1,994. TS 1994-1. USA. Custom Casset.