



RUNA TAKI

El canto de la gente

Sonoridades tradicionales Andinas de Latinoamérica para la formación musical en el

Oriente Antioqueño

Juan Carlos López Serna

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Educación Básica con Énfasis
Artístico y Cultural: Música

Asesor

MSc. Francisco Andrés Muñoz Fonnegra

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Educación Básica con Énfasis Artístico y Cultural: Música

El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(López Serna, 2022)
Referencia	Serna, J. C. (2022). <i>RUNA TAKI. El canto de la gente: sonoridades tradicionales Andinas de Latinoamérica para la formación musical en el Oriente Antioqueño</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Seleccione ciudad UdeA (A-Z).
Estilo APA 7 (2020)	



Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar

Jefe departamento: Diego León Gómez Pérez

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de Contenido

Resumen.....	7
Abstract.....	8
Glosario.....	9
Introducción	11
Justificación	15
Planteamiento del Problema	18
Objetivos.....	20
Objetivo General	20
Objetivos Específicos	20
Marco Teórico.....	21
Antecedentes	21
Violeta Parra 100 años.....	21
Orquesta de instrumentos Andinos (OIA)	21
Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos OEIN.....	22
Marco Conceptual	24
Expresiones musicales en Latinoamérica	24
Procesos de transculturación y occidentalización de la música	25
Metodología	27
Ritmos.....	28
Huayno.....	28
Saya andina o Saya caporal.....	29
La Chacarera	30
El San Juanito.....	31
Instrumentos andinos.....	32

La Quena	32
Posición de los dedos para las notas de la quena en sol:	34
El Charango	35
La Zampoña	37
La Guitarra	39
El bombo legüero	40
Las Chajchas	41
Estructura creativa de la cartilla	42
Piezas musicales para el desarrollo pedagógico de la cartilla	42
Rayito del Sur	42
Objetivo General	42
Objetivos específicos	43
Descripción de la Obra	43
El Inca Despierta	49
Objetivo General	49
Objetivos Específicos	49
Descripción de la obra	50
Camino a Machu Picchu	55
Objetivo General	55
Objetivos Específicos	55
Descripción de la obra	56
Saya Humilde	62
Objetivo General	62
Objetivos Específicos	62
Descripción de la obra	63

Sikuriando en la Montaña	70
Objetivo General	71
Objetivos Específicos	71
Descripción de la Obra	72
Chacarera Nostálgica	78
Objetivo General	79
Objetivos específicos	79
Descripción de la obra	80
San Juanito Del Camino.....	94
Objetivo General	95
Objetivos específicos	95
Descripción de la obra	95
Flor Luminosa	108
Objetivo General	109
Objetivos específicos	109
Descripción de la obra	109
Místicos Andes	126
Objetivo General	126
Objetivos específicos	126
Descripción de la obra	127
Conclusiones	147
Referencias.....	149
Anexos	151

Lista de Figuras

Figura 1. Quena.....	32
Figura 2. Posición de las notas de la quena.	34
Figura 3. Charango	35
Figura 4. Zampoña	37
Figura 5. Bombo legüero	40
Figura 6. Chajchas.....	41
Figura 7. Pentatónica mayor	44
Figura 8. <i>Partitura 1. Rayito del Sur</i>	46
Figura 9. <i>Partitura 2. El Inca Despierta</i>	53
Figura 10. <i>Partitura 3. Camino a Machu Picchu</i>	58
Figura 11. <i>Partitura 4. Saya Humilde</i>	67
Figura 12. <i>Partitura 5. Sikuriando en la Montaña</i>	74
Figura 13. <i>Partitura 6. Chacarera Nostálgica</i>	84
Figura 14. <i>Partitura 7. San Juanito del Camino</i>	99
Figura 15. <i>Partitura 8. Flor Luminosa</i>	113
Figura 16. <i>Partitura 9. Místicos Andes</i>	131

Resumen

Runa Taki Sonoridades tradicionales Andinas de Latinoamérica para la formación musical en el Oriente Antioqueño, se presenta como una cartilla pedagógica con el propósito de contribuir al fortalecimiento de los procesos musicales basados en la apropiación de expresiones sonoras de tradición prehispánica, indígena y mestiza, por medio de una serie de nueve composiciones inéditas, que se proponen para el estudio y formación de niveles musicales iniciales, básicos, intermedios y avanzados.

El repertorio presentado emplea ritmos característicos de la música andina latinoamericana como: el Huayno, el San Juanito, la Chacarera y la Saya andina, géneros provenientes de países como Argentina, Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia.

Además de las composiciones, esta cartilla tendrá una guía que permite al estudiante conocer el territorio de origen, contexto y función de cada uno de los estilos y géneros que hacen parte de este trabajo. Se analizan además los instrumentos y los formatos presentes en estas músicas. Adicionalmente, se ofrece la grabación en audio de cada pieza, realizada por el autor como recurso de apoyo sonoro.

En este sentido, el presente trabajo propone el desarrollo de un proceso pedagógico, desde el arte y la música como aporte esencial para la construcción del tejido social y cultural, valorando los legados artísticos que conservan sonoridades ancestrales de nuestro continente, es decir; sobre músicas que poseen raíces originarias que, en sus procesos de transformación y mestizaje, han configurado de una u otra forma nuestra identidad cultural. Un trabajo fundamental para acceder a nuestra memoria histórica, que permite reconocernos más claramente como sociedad, como cultura y como individuos.

Palabras clave: pedagogía, música andina latinoamericana, música tradicional, mestizaje, decolonialidad, identidad, cordillera andina, quena, charango, zampoña.

Abstract

Runa Taki Traditional Andean sounds of Latin America for musical training in Eastern Antioquia, is presented as a pedagogical booklet with the purpose of contributing to the strengthening of musical processes based on the appropriation of sound expressions of pre-Hispanic, indigenous and mestizo tradition, through of a series of nine unpublished compositions, which are proposed for the study and training of initial, basic, intermediate and advanced musical levels.

The repertoire presented uses characteristic rhythms of Latin American Andean music such as: The Huayno, the San Juanito, the Chacarera and the Andean Saya, genres from countries such as Argentina, Peru, Ecuador, Colombia and Bolivia.

In addition to the compositions, this booklet will have a guide that allows the student to know the territory of origin, context and function of each of the styles and genres that are part of this work. The instruments and formats present in these musics are also analyzed. Additionally, the audio recording of each piece is offered, made by the author as a sound support resource.

In this sense, this work proposes the development of a pedagogical process, from art and music as an essential contribution to the construction of the social and cultural fabric, valuing the artistic legacies that preserve ancestral sounds of our continent, that is; about music that has original roots that, in their transformation and miscegenation processes, have configured our cultural identity in one way or another. A fundamental work to access our historical memory, which allows us to recognize ourselves more clearly as a society, as a culture and as individuals.

Keywords: Pedagogy, Latin American Andean music, traditional music, miscegenation, decoloniality, identity, Andean mountain range, quena, charango, zampoña.

Glosario

Para la comprensión y el desarrollo de esta cartilla, se hace necesario aclarar algunos conceptos que han sido usados en este trabajo:

Abya Yala: En la lengua del pueblo Kuna significa “tierra madura”, “tierra viva” o “tierra que florece” y es sinónimo de América.

Aculturación: Proceso de recepción de una cultura externa y adaptación a ella, en especial con pérdida de la cultura propia.

Ancestral: Procedente de una tradición pasada o muy antigua, proveniente de los ancestros. Puede referirse a tradiciones, costumbres, creencias o herencias.

Aymaras: Comunidad indígena precolombina originaria de América del sur.

Arqueomusicología: Estudio de artefactos sonoros prehistóricos hallados en excavaciones.

Aerófonos: Instrumentos musicales que suenan por la vibración de aire que se produce en su estructura al introducirles viento, también conocidos como instrumentos de viento.

Colonialismo: Sistema político, económico, social y cultural, por el cual un estado extranjero domina y explota una colonia en otro territorio.

Cordillera de los Andes: Los Andes que recorren el lado oeste de Sudamérica, son una de las cadenas de montañas más extensas del mundo. Sus terrenos variados incluyen glaciares, volcanes, praderas, desiertos, lagos y bosques. Esta cordillera va desde Venezuela en el norte, bajando por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, hasta el sur en Argentina y Chile.

Cordófonos: Son los instrumentos musicales que suenan por medio de la vibración de cuerdas, conocidos también como instrumentos de cuerda.

Globalización cultural: La globalización cultural se refiere al proceso dinámico de la interconexión y asimilación de las culturas, de la cual se genera una cultura homogénea y común en el mundo.

Homogeneización cultural: Es un proceso en el cual una cultura dominante invade o capta a una cultura local, volviendo a la sociedad homogénea y similar a la dominante.

Intervalo: Distancia en altura entre dos notas musicales.

Inca: El Imperio incaico o inca fue el mayor imperio en la América precolombina. Al territorio se le denominó Tawantinsuyo o Tahuantinsuyo.

Indígena: Indígena es un término que, en un sentido amplio, se aplica a todo aquello que es relativo a una población originaria del territorio que habita.

Legado: El legado puede asociarse a una herencia. Se trata de aquello que un individuo o una comunidad transmite a otros sujetos, por lo general sus descendientes, discípulos, aprendices o generaciones futuras.

Mestizo: Se usa para denominar a una de las “castas” o “cruces”: hijos de un padre o madre de etnia “blanca” y una madre o padre de etnia amerindia y/o africana.

Membranófonos: Los membranófonos son un grupo de instrumentos de percusión en los que las vibraciones sonoras se originan al golpear en una membrana tensa llamada parche, generalmente de piel de animal o cada vez con más frecuencia de materiales sintéticos.

Ostinato: Ostinato u obstinado, es una técnica de composición que consiste en una sucesión de compases, con una secuencia de notas o motivos de las que una o varias se repiten exactamente en múltiples ocasiones.

Occidentalización: Transformación de la cultura o de la sociedad de un país o territorio siguiendo el modelo de los países occidentales.

Pentatónico: Una escala pentatónica, pentafónica o pentáfona, en música, es una escala o modo musical constituido por una sucesión de cinco sonidos, alturas o notas diferentes.

Panes: Cañas individuales con un orificio abierto por donde se produce un sonido por medio de la emisión de aire sobre este, componente principal de las zampoñas.

Quechuas: Es el nombre que representa a un extenso grupo de las comunidades indígenas originarias, y cuya lengua abarca ciertos países de la zona occidental de América del sur. Fue una de las comunidades más representativas conquistadas e integradas al imperio inca, el cual asimiló su cultura y su raza.

Runa: Vocablo en lengua quechua que significa “persona o gente”.

Sikus: Conjunto de aerófonos andinos sin bisel, de un extremo abierto y otro cerrado, hechos de caña, hueso, o arcilla.

Sincretismo: se refiere a la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales diferentes.

Sikuriar: Consiste en una técnica interpretativa de tocar una melodía repartida entre dos o más personas, particularmente en los aerófonos de tipo sikuris.

Solfeo: Técnica de leer y dar el valor adecuado a los signos musicales de una partitura.

Taki: Vocablo en lengua Quechua que significa “Canto”

Introducción

A partir de los diferentes procesos surgidos por la colonización en América, el enfoque de la educación musical en los estamentos institucionales, se ha basado en la tradición europea; es decir, que las sonoridades y las músicas de la América previa a la conquista, han sufrido un proceso de mutación, sincretismo y aculturación, que transformó tanto las expresiones musicales, como los instrumentos propios de la geografía latinoamericana.

“Si la música estaba ligada a la “barbarie” de los indios y servía para dar rienda suelta a su condición de “salvajes”, entonces parte de la labor evangelizadora debía consistir en erradicar este tipo de expresiones musicales, sustituyéndolas por otras que sirvieran para adorar al Dios “verdadero”, es decir, por la polifonía católica europea”. (Salgar, 2007 p. 59,60)

En la actualidad el fenómeno de occidentalización en los programas de enseñanza musical que se ha impartido en instituciones de educación como universidades, conservatorios, algunas academias e instituciones educativas –colegios-, es evidente. Al igual que en los países que comparten la cordillera de los Andes como Argentina, Chile, Perú, Ecuador y Bolivia; en Colombia los currículos se fundamentan –en un alto porcentaje- en los métodos de formación musical de la tradición europea, basados en el estudio del solfeo, armonía, orquestación, composición e interpretación; los cuales a su vez tienen arraigo en las diferentes épocas clasificadas por la historia de la música como el renacimiento, el barroco, el clasicismo, el romanticismo y la música moderna. “...El efecto concreto fue la exclusión radical de cualquier tipo de música que no fuera artística-urbana europea, de los programas del Conservatorio Nacional de Música. El punto cero de lo científico musical aparece entonces como un nuevo argumento para la legitimación de la actividad musical formal y para la exclusión, al menos en los círculos académicos, de cualquier tipo de música que no estuviera basada en los parámetros teóricos de la música urbana-artística- europea, especialmente en lo referente al uso de la armonía”. (Salgar, 2007 p. 61, 62)

En la búsqueda de referentes para la realización de este trabajo, se hizo un sondeo en los diferentes pueblos del oriente antioqueño, donde se logró identificar que los procesos musicales guiados por las instituciones públicas u oficiales de esta región, no están exentos al escenario de occidentalización de la música. En consecuencia, este trabajo pedagógico-musical surge como un insumo relevante para fortalecer y diversificar los procesos de formación en el oriente antioqueño; con el deseo de aprovechar las expresiones sonoras tradicionales, que, para nuestro interés

particular, tienen raíz en la tradición oral y cultural de los pueblos andinos. Este propósito viene llevándose a cabo de manera independiente desde hace algunas décadas por maestros, músicos y organizaciones culturales, entre otros.

Estas propuestas aisladas hacen parte del entorno que tiene sus principios más cercanos en lo europeo y en el sincretismo latinoamericano, sin embargo, si nos preguntamos por la música ancestral de nuestros territorios, estaríamos rememorando las expresiones sonoras propias de los pueblos que habitaban al Abya Yala¹ en épocas precolombinas.

Para referirse al territorio latinoamericano, es indispensable reconocer su vasta geografía, la diversidad étnica y su exuberante biodiversidad natural. Estas características posibilitaron en los territorios, la gestación de diversas manifestaciones culturales, configurando así un legado de expresiones ancestrales que emergieron y se desarrollaron mucho antes de la llegada de los españoles. Como lo relata el artículo publicado en la página web del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Universidad Nacional de Córdoba:

“Antes que llegaran los españoles, las sociedades andinas revelaban una gran fascinación por la música, los cantos y las danzas. Algunas de ellas habían desarrollado una mano de obra altamente especializada en la construcción de instrumentos musicales y el manejo acústico del espacio natural y arquitectónico.” (Centro de Investigaciones Maria Saleme de Burnichon, 2010)

El reconocimiento progresivo de las sonoridades andinas y su aporte en la educación musical, se ha ido abriendo paso en nuestro tiempo, por un lado, como respuesta a la necesidad histórica y su reivindicación cultural, y por el otro como una estrategia de inclusión y de aprovechamiento del recurso sonoro y comercial. Sin embargo, en la actualidad los procesos de formación musical en el oriente antioqueño basados en las músicas andinas latinoamericanas y en la instrumentación tradicional, no han contado con un posicionamiento relevante frente a la tradición musical occidentalizada.

Runa Taki² *Sonoridades tradicionales andinas de Latinoamérica para la formación musical en el oriente antioqueño*, como se ha expuesto, se presenta como una propuesta para contribuir al fortalecimiento de los procesos musicales basados en la apropiación de las expresiones

¹ Abya Yala en la lengua del pueblo Kuna significa “tierra madura”, “tierra viva” o “tierra que florece” y es sinónimo de América (Miranda, J. J. G., & Miranda, J. T. G. p.182).

² Runa Taki que proviene del vocablo Quechua, compuesto de Runa (Gente) y Taki (Canto) es decir “Canto de la gente”.

sonoras tradicionales, que se resisten a desaparecer en medio de las dinámicas regidas por un mundo globalizado. En este propósito, *Runa Taki*, busca fomentar procesos de enseñanza y aprendizaje musical basados en los ritmos y en los instrumentos musicales propios de la cordillera andina.

Además, busca aportar contenido al repertorio musical de estos géneros, a través de una serie de nueve composiciones inéditas, para ser abordadas en la formación de niveles musicales iniciales, básicos, intermedios y avanzados.

El repertorio propuesto emplea ritmos característicos de la música andina latinoamericana como: el Huayno, el San Juanito, la Chacarera y la Saya andina, géneros provenientes de países como Argentina, Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia. Los cuales evidencian raíces en las tradiciones indígenas, afro y mestizas de nuestro continente. Se aborda a su vez, instrumentos andinos propios tanto de origen prehispánico como las queñas, zampoñas y bombos, y así mismo instrumentos mestizos y criollos como el charango y la guitarra.

Basar este trabajo en el uso de instrumentos de origen indígena y mestizos de las tradiciones populares nativas, es un aporte motivado hacia la resignificación de las expresiones que en tiempos atrás, fueron manifestaciones excluidas y marginadas, y que aportan a la construcción de nuestra identidad cultural como latinoamericanos. Así, como lo trae a colación en el texto *Colonialidad y Poscolonialidad en Colombia* el maestro en música y magíster en estudios culturales Oscar Hernández: “...Era necesario reducir al mínimo sus características indígenas y mestizas, que probablemente se hacían evidentes en el uso de instrumentos nativos como flautas de caña y tambores” (Salgar, 2007 p. 61)

Este trabajo se constituye como el resultado de un proceso experiencial en el ámbito de la música andina latinoamericana, la cual ha sumado a mi formación académica en el campo artístico, musical y pedagógico. Por consiguiente, me parece adecuado a continuación compartir la experiencia propia y las razones que me motivaron a explorar y aprender sobre estas músicas y sus contextos.

Alrededor del año 2011 comenzó mi interés por las músicas de los andes latinoamericanos, y la experiencia que he obtenido en dichos géneros, se dio por medio de diferentes agrupaciones de las cuales hice parte, con las que realicé numerosas presentaciones en distintos eventos y festivales alrededor de algunos de los municipios de Antioquia y del país. De esta manera, he podido vivenciar la vida y demanda que estas músicas aún gozan popularmente. He experimentado

la gran acogida que ofrecen los públicos al escuchar las quenás, las zampoñas y a los charangos interpretar Huaynos, Sayas, Carnavalitos, San Juanitos entre otros, tanto en eventos públicos como privados.

Considerando lo anterior y cerca de finalizar mi carrera de Licenciatura en Música, me surgió el interrogante de por qué las instituciones culturales establecidas, no articulan -en mayor medida- estos ritmos y sonoridades en sus programas estructurales y metodológicos, que a mi juicio y con la evidencia de su buena receptividad social en la actualidad, podrían nutrir

integralmente dichos procesos y aportar a la construcción de ambientes socioculturales, entorno a la identidad y la memoria histórica.

La motivación para usar ritmos andinos gestados en los países hermanos del sur, parte, asimismo, de valorar y tomar en cuenta la cosmovisión prehispánica nativa, que consistía en reconocer a América Latina como un territorio unificado, común y diverso; donde sus legados y herencias han sido transmitidos por nuestros antepasados.

Justificación

Las manifestaciones sonoras y musicales han permitido al hombre a través del tiempo expresar sus realidades, este lenguaje ha transformado sus entornos, preservando una memoria viva y un legado en las manifestaciones culturales de los pueblos. Propiciar un aprendizaje basado en el lenguaje de la música -tomando en cuenta el contexto social y cultural-, es una característica relevante en los procesos pedagógicos como parte esencial de la construcción de identidad y apropiación del territorio.

En mi experiencia como músico, formado tanto de manera autodidacta como en la academia, exploré diversas estéticas musicales globalizadas, es decir, sobre estilos y géneros que usualmente se divulgan en los diferentes medios de comunicación o en la formación musical de tradición occidental. La práctica de músicas como el pop, rock, reggae, la balada, la música romántica, la música clásica o el hip hop, se ofertan tanto en instituciones formales como en instancias informales por medio de músicos u organizaciones artísticas independientes, tal como lo revela el investigador y musicólogo Oscar Hernández Salgar:

“...entre las décadas de los setenta y ochenta, el mundo vivió una colonización musical sin precedentes a través de la expansión de la industria discográfica. Muchos países que no habían tenido un contacto permanente con la música occidental se vieron de pronto saturados de todo tipo de aparatos reproductores de audio en los que sonaban géneros de rock, pop, balada romántica, etc. Esto a su vez generó procesos de asimilación, por parte de las músicas locales, de los patrones musicales y tecnológicos imperantes en la música popular occidental.” (Hernández, 2004 p. 12)

Por otro lado, mi acercamiento a la música andina latinoamericana se dio cuando una ONG sueca donó varios instrumentos como charangos, queñas y zampoñas a un colectivo cultural de “El Santuario” en el cual yo participaba activamente. Fue así como estos instrumentos -fundamentales en la interpretación de la música andina latinoamericana- propiciaron mi primer contacto con las músicas de estas latitudes, las cuales me permitieron ampliar la percepción sobre la música, entendida más allá de lo netamente sonoro³. En este sentido, explorar dichas músicas me ha permitido comprender su vínculo con los territorios, sus contextos y sus procesos de transformación histórica, pues en ellas se manifiestan prácticas y tradiciones ancestrales de nuestras culturas.

³ En estas manifestaciones sonoras, la música no es una categoría separada de las diversas tradiciones culturales de los pueblos andinos

En mi paso por la universidad, evidencí que si bien, existen carreras enfocadas al estudio de las músicas andinas colombianas, las manifestaciones musicales indígenas y andinas de los demás países del sur que poseen un vínculo originario e histórico con nuestro país, no tienen un lugar relevante en los espacios académicos; por lo cual, considero importante la necesidad que estas músicas se abran paso también en los procesos de formación superior.

El contexto latinoamericano actual, revela que la apropiación de nuestras músicas se ha constituido en un fenómeno fundamental para la preservación de las tradiciones culturales y sonoras, expresado de la siguiente manera en el libro de Miranda y Tello *La música en Latinoamérica*:

La música se ha vuelto tan importante que hemos sentido, con mayor apremio que las generaciones anteriores, la necesidad urgente de recuperar esos repertorios perdidos, de indagar acerca del pasado musical y, con ello, emprender un trabajo que ofrece frutos en dos sentidos: aporta música que incorporamos a nuestros acervos presentes y amplía sensiblemente nuestro conocimiento de la historia. (Miranda et al., 2011 p.24)

En esta vía, se han esforzado los programas musicales de algunas universidades -como la Universidad de Antioquia o la Universidad Pedagógica-, en donde el estudio de las músicas tradicionales se ha abierto paso y ha ocupado un puesto importante en la formación musical, la cual ha sido fundamentada desde sus principios en la música europea. Es apenas notorio que el estudio de nuestras músicas ha tomado cada vez más relevancia y pertinencia para los territorios y sus agentes culturales. Es importante que los estamentos académicos permitan una democratización y divulgación de estas expresiones, que posibiliten una reivindicación de la identidad cultural, como lo menciona Beatriz González en la introducción del cuaderno pedagógico sobre la obra de Violeta Parra:

Aprender y crear qué. A fin de cuentas. Es la mayor lección artística de Violeta Parra. Frente a una creciente tendencia a la globalización musical. Que puede ser entendida como la occidentalización de los parámetros de las músicas del mundo con fines comerciales. La identidad sonora es un espacio posible de resistencia. Reivindicación y reinención de lo propio frente a la normalización y estandarización; uno de los elementos que permite a distintas culturas preservar su identidad. (González Fulle, B. 2017, s.f.)

Se hace necesaria esta democratización como iniciativa en los procesos pedagógicos, ya que, en gran parte de nuestro país, las músicas propias y los formatos instrumentales que las

caracterizan, permanecen en gran medida al margen de lo institucional. Sin embargo, cabe destacar la valiosa iniciativa por parte de un grupo aislado de artistas, que se han apropiado de estas manifestaciones musicales, dándoles visibilidad a través de festivales, conciertos en vivo, grabaciones, trabajos de lutería en instrumentos tradicionales e investigaciones etnomusicológicas. Lo que hace pertinente al abordar pedagogías basadas en el folclor latinoamericano, sea una herramienta de inclusión para la formación musical.

Como se ha expuesto, la riqueza musical y cultural que posee América latina es vasta y diversa. En esta lógica, este proyecto pretende aprovechar sus legados sonoros por medio de la creación de una cartilla que se propone desarrollar en las instituciones culturales y educativas, implementando los formatos instrumentales, las estéticas y los ritmos de los andes latinoamericanos, con el fin de permitir un diálogo entre los saberes ancestrales y las sonoridades del siglo en el que vivimos.

Planteamiento del Problema

Debido a los hallazgos encontrados a través de un sondeo realizado en los municipios de Rionegro, El Carmen, La Ceja, El Peñol, Marinilla, El Retiro, Guarne, Granada, San Francisco y El Santuario, enfocado en los procesos de formación musical basados en la música andina latinoamericana, se pudo constatar que, en las instituciones o centros culturales de esta región de Antioquia, los programas enfocados a la enseñanza de estas músicas carecen de procesos formativos. Las iniciativas pedagógicas generalmente aisladas, son dirigidas por músicos independientes quienes imparten la enseñanza de instrumentos como el charango, la quena o la zampoña entre otros. Por consiguiente, este sondeo nos revela que el género andino latinoamericano, no ha tenido una participación activa en las instituciones del territorio.

Tomando en cuenta el panorama encontrado, este trabajo surge como una propuesta relevante, debido a que estas manifestaciones sonoras se han ido abriendo paso progresivamente en la dinámica cultural de la región. Prueba de ello son los diferentes festivales vigentes que promueven espacios de expresiones tradicionales Andinas, como lo son “El Carnavalito” en el Carmen de Viboral, que se realiza desde el año 1996; en este festival es posible vivenciar los procesos musicales que se desarrollan a nivel regional, nacional e internacional, con las músicas de los andes latinoamericanos. Durante tres días “El Carnavalito” congrega una asistencia numerosa proveniente de diversas regiones del país.

Otro festival es el realizado desde el año 2017 en El Santuario Antioquia, llamado el “Festival de la Chicha y la Cultura” que ha centrado su *momento cultural*⁴ en un concierto donde la música folclórica andina ha sido la prioridad. El festival tiene como objetivo principal reflejar el espíritu andino y el reconocimiento de algunas tradiciones y rituales de las culturas de los andes.

Encontramos también otro proceso importante que se desarrolla en el valle de Aburrá. “La Tropa de Sikuris”. Un conjunto de personas -hombres y mujeres de diferentes edades-, que fomentan las tradiciones musicales de las flautas andinas, en una práctica ancestral que es la “Sikuriada”⁵ o “Zampoñada” donde se interpretan aires de la cordillera andina, auspiciada como

⁴ El Festival está compuesto por tres momentos: 1) Momento Pedagógico. 2) Feria Artesanal y Agroecológica. 3) Momento Cultural.

⁵ Ver glosario.

grupo de proyección de la Casa de la Cultura de Itagüí y que desde hace varios años se ha constituido como escuela de formación musical popular.

En consecuencia, es relevante fomentar y fortalecer diversos espacios concordantes con el aprovechamiento y la apropiación cultural de los legados tradicionales que se han mantenido a lo largo del tiempo en América a través de la formación musical.

Con el propósito de abrir paso a la formación musical basada en las sonoridades de la música andina latinoamericana, surge la pregunta base para la elaboración de este trabajo pedagógico.

¿Cómo crear una cartilla pedagógica basada en el estudio de la música andina latinoamericana, que pueda enriquecer y diversificar los programas y procesos musicales en las instituciones del oriente antioqueño?

Objetivos

Objetivo General

Crear una cartilla pedagógica para las instituciones educativas y culturales, que propicie un acercamiento de los estudiantes a algunas de las principales músicas andinas latinoamericanas, a través del estudio de sus diversos ritmos y formatos instrumentales, en los cuales se trabajarán características específicas de la música.

Objetivos Específicos

- Potenciar los programas musicales de las instituciones culturales y oficiales a través de una propuesta pedagógica basada en la utilización de diversos ritmos de la música andina latinoamericana como el huayno, la saya, la chacarera y el San Juanito.
- Promover la enseñanza de la música por medio de una serie de obras enfocadas en abordar los conceptos característicos de la misma como lo son el ritmo, el timbre, la melodía y la armonía. Esta propuesta estará estructurada en tres niveles: básico, medio y avanzado.
- Construir las partituras de las partes y scores de cada una de las piezas inéditas para el manejo práctico y pedagógico del facilitador del proceso de enseñanza de esta cartilla.
- Grabar en audio las nueve piezas inéditas con el objetivo de propiciar un acercamiento a la sonoridad general y la estética de las obras.
- Describir los instrumentos y los ritmos empleados en las obras con el propósito de generar un contexto histórico, estético y cultural de estas expresiones sonoras.

Marco Teórico

Antecedentes

A continuación, mencionaré algunas propuestas pedagógicas y musicales importantes que se han sustentado en las músicas andino-latinoamericanas y que emplean los géneros y ritmos vinculados con los conceptos centrales y el objeto de esta cartilla.

Violeta Parra 100 años

Violeta Parra 100 años es el sexto volumen de cuadernos pedagógicos del consejo nacional de la cultura y las artes de Chile que según Beatriz González Fulle: "...mediante una propuesta didáctica interdisciplinaria, busca estimular a los niños, niñas y jóvenes a ahondar en la dimensión estética y cotidiana tomando como ejemplo la metodología de investigación popular de Violeta Parra" (González Fulle, 2017, s.f.).

Este cuaderno pedagógico fue creado con la intención de conmemorar los 100 años del nacimiento de la artista y folclorista Violeta Parra, como un reconocimiento a su vida y obra entregada a la investigación folclórica y musical, basada en la reivindicación de los cantos rurales campesinos e indígenas del territorio chileno. Dicho cuaderno se constituye en un importante precedente para las instituciones y proyectos que se esfuerzan por crear metodologías fundamentadas en las sonoridades tradicionales como lo afirma la presentación del mismo: "Esta iniciativa, pone a disposición de los docentes de establecimientos públicos herramientas pedagógicas que realzan el valor del patrimonio cultural del país y proponen metodologías que favorecen aprendizajes interdisciplinarios, con pertinencia y significación local" (González Fulle, 2017, p.5).

Orquesta de instrumentos Andinos (OIA)

La orquesta de instrumentos andinos es un proceso musical de la ciudad de Quito-Ecuador, conformada por músicos que interpretan instrumentos de la región andina en gran formato.

Este proyecto musical de la OIA actualmente hace parte de la Fundación Teatro Nacional Sucre y fue constituido en 1990 gracias al apoyo de la alcaldía de Quito del momento, bajo la dirección del músico Patricio Mantilla Vega quien ha sido un reconocido investigador de los géneros musicales tradicionales de los andes.

Este proyecto partió de la iniciativa de los integrantes de las diferentes agrupaciones musicales de este género como lo son: Sumac Chacra, Sachas, Comarca, Nuevo Amanecer, entre otros; con la participación inicial de aproximadamente 80 músicos, quedando actualmente treinta y ocho miembros actuales entre fundadores y nuevos integrantes.

En un artículo publicado en la revista *Aleteia* por Pablo Cesio el autor expone lo siguiente: “En tanto, según indican algunos de sus integrantes como el guitarrista Alejandro Guerrero, esta orquesta se ha consolidado como verdadera escuela de formación musical. La música ecuatoriana y latinoamericana se enriqueció con su aporte a lo largo de estos 28 años, sentencia.” (Cesio, 2018)

Es particular que precisamente el elemento novedoso de la orquesta, sea usar instrumentos andinos tradicionales, tanto modernos, como algunos de origen prehispánico.

“Esta orquesta sui generis cuenta con cien instrumentos, entre charangos, quenás, zampoñas, bandolines, guitarras, contrabajos, toyo y otros más de percusión. Los 38 músicos que la conforman tocan entre dos y tres, según lo requiera la obra que ejecuten.” (El Universo, 2018)

El repertorio lo van creando a modo de proceso creativo los integrantes más experimentados musicalmente, lo que permite una formación a modo de escuela pedagógica y didáctica como ellos mismos lo exponen: “Lo interesante es que en la orquesta se acostumbra hacer talleres de composición de los cuales van saliendo experimentos y creaciones” (Cardenas, 2018)

Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos OEIN

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), es un ensamble que utiliza instrumentos musicales tradicionales de los andes, y aunque se puede clasificar como música contemporánea, en su trabajo la OEIN evoca las sonoridades ancestrales precolombinas.

La orquesta fue fundada por el músico y compositor Cergio Prudencio en 1980, quien fuera su director durante 36 años. El formato de esta gran orquesta consta de instrumentos tradicionales andinos de viento y percusión como lo son la familia de los sikus, el moceño, las tarkas, la familia de las quenás, el bombo, las chajchas, las semillas, entre otros.

La orquesta se constituye como una escuela de pedagogía musical tal como está expuesta en su presentación:

La OEIN además de ser un elenco musical, es un sistema de educación musical inicial basado en los instrumentos nativos y su música tradicional. Así, los alumnos desarrollan simultáneamente habilidades musicales, capacidad de pensamientos y actitudes solidarias para practicar en la vida...El Programa de Iniciación a la Música prueba la viabilidad de una pedagogía musical armónica con la historia e idiosincrasia.” (Sonidos Clandestinos, 2013)

La Autora del texto A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar Ximena Soruco Sologuren -Doctorado en Literatura, TheUniversity of Michigan Co-directora Centro de Investigaciones Sociales (CIS), docente e investigadora Universidad Mayor de San Andrés La Paz, Bolivia- comenta y valora los aportes de la OEIN a la educación descolonizadora.

La descolonización es un asunto antes que nada de subjetividades, de sanar heridas de (auto) negación cotidiana y estructural; por eso la descolonización no atañe solamente al mundo rural e indígena, al otro, sino que su necesidad está tanto o más enraizada en las ciudades, entre los mestizos, en el sistema educativo, en la institucionalidad (oficial) cultural. La descolonización nos concierne a todos. (Soruco Sologuren, 2016 p. 38)

Por medio del arte indiscutiblemente expresamos lo que nos rodea, evocamos nuestros territorios, nuestros paisajes, plasmamos nuestras visiones del mundo, nuestros sueños y realidades presentes, es por esto que puede resultar complejo expresarse por medios que no corresponden a los rasgos culturales de nuestra cotidianidad sin estar perdiendo un poco de genuinidad y autonomía.

Esta ajenidad frente a la música culta como expresión de un momento histórico y de un alma colectiva, que se dio en su contexto de origen, Europa, pero que no sucedió en el lugar del trasplante, el continente americano en general, engendra instituciones disfuncionales para expresar la realidad y por tanto la subjetividad del creador y de su sociedad. (Soruco Sologuren, 2016 p. 41, 42)

Marco Conceptual

Es de gran importancia para este trabajo, tomar en cuenta los procesos inmersos en la evolución de las expresiones sonoras de América latina, los cuales tienen que ver con los cambios, los sincretismos, los conflictos, la dominación, la homogeneización y la conservación de prácticas tradicionales que se han transformado a partir de la conquista española; por ende, se hace fundamental abordar los siguientes conceptos: *Expresiones musicales en Latinoamérica y Procesos de transculturación y occidentalización de la música en la cordillera andina*.

Expresiones musicales en Latinoamérica

Sería improbable encontrar una época histórica, un momento o un lugar en que la música no haya estado presente en la vida de los pueblos de este territorio que hemos llamado históricamente *Latinoamérica*. Distintas miradas y posturas se pueden observar sobre las características étnicas, culturales, históricas y sociales, que hicieron posible bautizarla con un rótulo que la definiera como una, a veces cuestionable, unidad.

El escritor cubano Alejo Carpentier se refiere a la música latinoamericana originaria de la siguiente forma:

Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escondida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) categoría artística. (Carpentier A, 1977 p.5)

Como cultura y/o territorio, con un gran aporte de originalidad, Latinoamérica ha forjado un espacio de identidad basado en la diversidad de sus manifestaciones sonoras. Cantando o tocando instrumentos, individual o colectivamente, con sentido civil o militar, religioso o profano, sentimental, lúdico o puramente estético; por la necesidad de ir más allá del lenguaje verbal, por el mero disfrute, por la necesidad de construir una identidad y fundamentalmente por manifestarse como sociedad o como pueblo, los latinoamericanos con su diversidad nunca han existido sin que la música acompañe sus vidas.

Es innegable desconocer la gran diversidad de expresiones sonoras musicales que convergen en Latinoamérica, más que nombrarlas una a una -lo que sería una tarea de gran magnitud-, este título propone nombrar algunas características de las músicas que interactúan en este vasto territorio. Al referirse a la música latinoamericana es importante resaltar las distintas culturas que han interactuado por más de quinientos años en este territorio, sin duda alguna, las manifestaciones sonoras y musicales de los *pueblos originarios* del continente americano, es quizá la más antigua del mismo. Posterior a la llegada de los españoles, franceses, ingleses, portugueses y los esclavizados africanos -quienes traían consigo las manifestaciones musicales y culturales propias-, la hibridación no se hizo esperar, y es que hablar de música latinoamericana es sin duda alguna la síntesis y la mezcla de todas las culturas que aportaron a la configuración de esta diversidad sonora que se ha mantenido y transformado con el tiempo, pero que conserva a su vez, la esencia en sonoridades e instrumentos que nutren toda las culturas y la cultura en Latinoamérica.

Procesos de transculturación y occidentalización de la música

El encuentro entre europeos y americanos nativos, se desarrolló en el marco de una impositiva jerarquía que subyugó a las culturas aborígenes, y se fue legitimando por medio de la comparación unilateral que clasificó tanto la pureza de raza como de la música misma.

Es entonces necesario buscar una instancia que permita entender de qué manera un conjunto de elementos, que son históricamente heterogéneos, llegaron a comportarse como una totalidad social histórica en la experiencia de poder del mundo eurocentrado. La respuesta está en el uso de la raza como un medio para la clasificación social a partir del descubrimiento de América. (Hernández Salgar, 2007 p. 244)

En ese contexto, paulatinamente dejó de ser necesario que se mantuviera la presencia directa de los europeos en nuestro continente, para que los patrones culturales siguieran el curso de los cánones occidentales, esta es la razón por la que el colonialismo fue apropiado por las instituciones oficiales y la mentalidad criolla que adoptó como suya, la tradición cultural y estética imperante de Europa.

El eurocentrismo no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. [...] Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el conjunto del mundo eurocentrado, del capitalismo

colonial/moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en ese patrón de poder. (Quijano, A, 2009)

Aunque en los tiempos actuales las cosas han cambiado y las músicas tradicionales han tomado una nueva revaloración, es indiscutible que los estándares para que una música suene en las emisoras y en la televisión de mayor audiencia, debe moldearse a unas formas y esquemas que no responden necesariamente a la originalidad de los territorios, sino más bien a la capacidad de homogeneización e introducción en el mercado.

El ideal de limpieza de sangre de la elite criolla letrada no se limitó a un asunto de color de piel, sino que, partiendo de la clasificación racial, se ancló en una serie de manifestaciones culturales, incluida la música. En segundo lugar: ¿cómo se han sofisticado y reorganizado estos mismos imaginarios en la última etapa del capitalismo globalizado? repercusiones que los discursos del multiculturalismo, la biodiversidad y la *world music* han tenido sobre las prácticas musicales obligándolas a debatirse entre una pureza exótica y una flexibilidad de estilo que se acerque lo suficiente a los lenguajes musicales occidentales como para producir resultados comerciales. (Hernández Salgar, 2007 p. 247)

Metodología

El proceso metodológico de este trabajo tiene como finalidad la creación de una cartilla pedagógica para la enseñanza de la música estructurada en tres niveles de dificultad; en esta, se abordarán las características principales de la música: altura, timbre, intensidad, duración, ritmo, textura y trabajo de ensamble. Este se fundamenta en nueve piezas originales enmarcadas en algunas de las expresiones sonoras y formatos tradicionales de los andes latinoamericanos.

Además de las composiciones, esta cartilla tendrá una guía que permitirá al estudiante y al docente conocer el origen (país o comunidad), contexto y función de cada uno de los estilos y géneros que hacen parte de este trabajo. Se analizarán los instrumentos y los formatos presentes en estas músicas y adicionalmente, se ofrece la grabación en audio de cada pieza, realizada por el autor como recurso de apoyo sonoro.

Las nueve piezas se han compuesto deliberadamente en un orden ascendente y progresivo de complejidad, donde las primeras tres corresponden al nivel inicial, tres intermedias y las últimas tres al nivel avanzado.

Es importante que el profesor al abordar la cartilla con los estudiantes tenga experiencia sobre el estilo interpretativo de la música andina, que posea habilidades para la ejecución de los instrumentos allí presentes, y al realizar el trabajo de ensamble lo pueda aprovechar como recurso dinamizador y motivante, con el propósito de enfocar el aprendizaje con dinamismo y didáctica.

Cada obra incluye una descripción de apoyo en donde se dará un contexto sobre el ritmo, la estructura, armonía, el formato y los instrumentos. Se proporciona una exposición detallada planteando algunos consejos sobre el abordaje didáctico y técnico de los recursos musicales e interpretativos recomendados para el montaje de cada obra.

Ritmos

Toda la información expuesta en los capítulos de Ritmos e Instrumentos andinos son datos recopilados, ordenados y parafraseados, de diferentes fuentes; tanto bibliográficas como cibergráficas además de trabajos audiovisuales que aparecen referenciados en la parte final de este trabajo con los enlaces correspondientes⁶.

Huayno

El huayno (wayno, waynu, wayño, huaynu, huayño, huayñu, huaino, huaiño; del quechua wayñu) es un género musical propio de la región andina ubicada al sur del Perú, centro-sur de Bolivia, el norte de Argentina y norte de Chile. Nace en el Imperio Incaico y sobrevive a la colonización española, su origen por tanto es prehispánico, proveniente de las culturas Aymará-quechua. Por esta razón no se le puede atribuir su origen a una región en particular, a pesar de que tenga un mayor protagonismo en lugares como Perú y Bolivia.

El nombre de este género proviene de la palabra quechua "*huayñunakunay*" que significa "bailar tomados de la mano". Siendo una de las danzas y músicas más difundidas en la tradición andina, existen variantes propias de cada región.

La danza consiste en un baile de pareja suelta que se convertía en un baile grupal y colectivo a modo de ronda para las clausuras de ceremonias y festejos, dicho baile ya existía con anterioridad a la conquista española.

La métrica musical del Huayno es de tipo binario y suele escribirse en 2/4 o 4/4, los instrumentos más usados dentro de este género son el bombo, la guitarra, el charango, el violín, las flautas o queñas y las zampoñas. Además, hay regiones donde se usa el acordeón, las mandolinas y el arpa. Asimismo, se encuentra presente en formatos de bandas con saxofones, trompetas, tubas, platillos y redoblantes.

⁶ Las principales fuentes de la información dada provienen entre otras de: Civallero, E. (2013). *Introducción a las flautas de Pan*. EcuRed. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, Civallero, E. (2017). *Queñas- Un acercamiento inicial*. Villazón Ariel aclaraciones e historia de ritmos bolivianos, Youtube.com.

Las letras son generalmente románticas y se expresan en quechua, en aymara y en español a veces de forma simultánea, dando evidencia del proceso de mestizaje de esta manifestación cultural autóctona.

Saya andina o Saya caporal

La saya tiene sus raíces en diversas danzas y ritmos tanto de origen afrodescendiente como mestizo de Bolivia y el Perú.

Es una manifestación cultural expresada en música, danza y poesía propia del pueblo afro-sudamericano asentado en la meseta del Collao, uno de los lugares donde se establecieron los esclavos traídos de África, llevados a la Real audiencia de Charcas actual Bolivia, bajo el control de la corona española. Surge como un mestizaje propio de la tradición indígena, criolla y africana.

La raíz musical de este ritmo tiene sus antecedentes en una expresión llamada los negritos del siglo XVIII. Los Aymaras denominaron el TundiQui en el siglo XIX, y en los años 70s en el Perú pasó a llamarse Tuntuna. Particularmente a partir de los 80s comenzó a difundirse popularmente con el nombre de saya.

En el siglo XX surgió una confusión en cuanto al nombre, ya que el ritmo y el baile conocido hoy como saya andina o saya caporal, se distanciaba considerablemente del que los afrobolivianos reclamaban con el mismo nombre de saya.

La confusión se dio a partir de que diversas agrupaciones de música andina, comenzaron a nombrar al tundiQui con el nombre de saya, nombre que se popularizó en todo el mundo, razón por la cual las comunidades afrobolivianas emprendieron el reclamo, afirmando que dicho ritmo no respondía a la saya originaria y ancestral de su tradición, motivo por el cual se desprendieron una serie de reuniones en los años noventa entre mestizos y afrodescendientes, con el propósito de darle una solución a esta polémica.

La forma de resolver esta confusión, tomando en cuenta su gran popularidad, fue llamarle a la saya afroboliviana tradicional como “Afrosaya”, y a la que llevaba el ritmo de tundiQui, con el nombre de saya andina o saya caporal.

El baile de la saya caporal fue apenas creado en el siglo pasado con influencia de cuatro bailes tradicionales:

- El Quirqui de la población de los Uros, que habitan tanto el Perú como Bolivia.
- El tundique de la provincia de Puno en Perú
- Danza de los negritos.
- Saya afroboliviana del territorio de los Yungas.

Estas dos variaciones de la saya utilizan los mismos instrumentos que en el huayno, solo que para la saya se usa con más frecuencia el redoblante y a veces silbatos, y matracas.

La Chacarera

La chacarera es una expresión musical y dancística festiva perteneciente al folclore argentino, su tradición consta de una danza de pareja suelta y en grupos, pertenece al grupo de bailes picarescos, de ritmo ágil y carácter alegre y vivaz. Fue popularizada inicialmente en el entorno rural, posteriormente fue aceptada en los salones cultos del interior de la Argentina hasta fines del siglo pasado, abarcando todo el país excepto el litoral y la Patagonia.

Esta danza sigue vigente principalmente en la provincia de Santiago del Estero, se ejecuta tradicionalmente con la guitarra, el bombo legüero y el violín, su métrica es ternaria y se escribe tanto en 6/8 como en 3/4.

La etimología de la palabra proviene de “chacarero”, que alude al trabajador de la chacra o granja, (chakra: maizal, en quechua santiagueño), debido a que en sus inicios se bailaba en el campo, y con el tiempo se desplazó a las ciudades.

La mayor parte de la tradición musical actual en América Latina, es el resultado de la interacción de las culturas indígenas, europeas, y africanas que convergieron en este territorio. Según la tradición oral, la chacarera se remonta al siglo XIX, proveniente de Santiago del Estero, donde se habla el *quechua*; esta teoría es reafirmada porque en dicha provincia es usual la interpretación de la chacarera en la lengua *quechua*.

Tanto la chacarera instrumental como la vocal, se practican y se conocen en casi todo el país argentino, es un género perteneciente a una gran familia que los musicólogos denominan "zamacueca" que se presume se fue constituyendo durante el período colonial siendo heredera de diversas tradiciones culturales. Por otro lado, la chacarera contiene una estructura rítmica que también se sospecha, hereda en cierto modo algunos desarrollos que posiblemente vengan de

África. Dentro del folclor argentino, este ritmo está emparentado con otros tipos de géneros como el gato, el escondido, el marote, el palito y el remedio, entre otros.

El San Juanito

Es una expresión artística autóctona del Ecuador proveniente de la provincia de Ibambura, se le considera de origen precolombino. Pese a que se constituye como el ritmo nacional del Ecuador, se baila y se escucha en toda la zona andina desde el sur de Colombia, (Cauca y Nariño), como en la costa norte de Perú, Bolivia y Chile.

Es un género alegre y bailable que se ejecuta en los rituales y festividades ancestrales del Inti Raymi en el solsticio de invierno, fecha en que los españoles hicieron coincidir con el nacimiento de San Juan bautista el 24 de junio, de donde probablemente haya tomado el nombre de San Juanito.

Es un ritmo bailable por excelencia, donde se realizan hileras en grupos y figuras circulares. El Sanjuanito tomó importante popularidad a principio del siglo XX. En la interpretación de este género se emplean tanto instrumentos tradicionales como los rondadores, pallas, tundas, pingullos, dulzainas y el bombo legüero, como también instrumentos mestizos y de otras regiones como la guitarra, el charango, el violín, el arpa e incluso instrumentos electroacústicos.

El San Juanito se escribe en ritmo de 2/4, combinando tanto escalas mayores como menores, lo que le da una característica alegre y a la vez melancólica muy característica.

Instrumentos andinos

La Quena

Figura 1. Quena



Es un instrumento musical de viento originario de la región andina. Para el presente trabajo se empleará la quena de uso más común que esta afinada en sol mayor, con un sistema de digitación de siete orificios: seis en la parte frontal y uno en la parte trasera que se digita con el dedo pulgar.

En los hallazgos arqueológicos del Perú se han encontrado quenás que datan de 5.000 años de antigüedad. La más antigua fue hallada en la zona de Chilca Perú, que cuenta con aproximadamente 6.000 años de antigüedad, lo que probablemente la posiciona junto con las zamponas, como uno de los instrumentos más antiguos de América.

Esta flauta vertical se construía en la época prehispánica a partir de la caña o del hueso (tibia o costilla de llama; hueso de ciervo o de jaguar; ala de cóndor o de pelícano), asimismo se fabricaban quenás de calabaza, de arcilla, de metal o piedra. Se ha descubierto que en la civilización Inca predominaban las quenás de cinco orificios, correspondientes a las cinco notas de la escala pentatónica; sin embargo, en la cultura "Nazca" anterior a la Incaica han sido examinadas quenás - en el Museo Nacional de Arqueología, de Lima (Perú) - que cuentan con una antigüedad de 1.500 años, estas poseen más de cinco orificios, incluso se pueden ejecutar semitonos e intervalos aún menores que el semitono. Posteriormente a la conquista española, la escala se fue estandarizando a un modelo de siete notas que daría lugar a la aparición de las quenás diatónicas.

La quena es una estructura sencilla a modo de cilindro hueco, su longitud suele rondar entre los 30 cm y los 50 cm, y aunque su diámetro es variable respecto al tipo de caña o madera que se

use, comúnmente suele aproximarse a los dos centímetros y se sopla por una boquilla que tiene una muesca en forma de U o V. De acuerdo a la longitud y a otras características, existen diversas clases de quena que proporcionan distintos sonidos.

En la actualidad, aunque podemos encontrar quenatas en diversas tonalidades, la quena estándar o mayormente utilizada, se afina en sol mayor y ofrece dos octavas de registro de fácil emisión, sin embargo, los quenistas expertos logran alcanzar registros de hasta tres y cuatro octavas.

Pese a que la quena es un instrumento aborigen de la región andina, se han encontrado en excavaciones arqueológicas flautas muy similares en todos los continentes como Asia, Europa y África.

A continuación, presentaremos una tabla del registro de la quena y la digitación para las diferentes octavas, advirtiendo que las posiciones en las terceras y cuartas octavas, varían de acuerdo al diámetro del instrumento y también a la preferencia de cada quenista.

Posición de los dedos para las notas de la quena en sol:

Figura 2. Posición de las notas de la quena.

Tabla de digitación para quena en sol
Por: Oscar Javier Molina Molina

Registro de la quena

Nota: recuperado de <https://bit.ly/3QkFNDk>

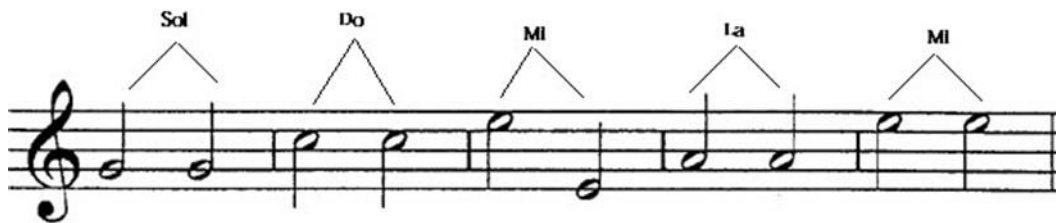
Tabla de digitación para quena en sol, tomada de la tesis de maestría “Cantos y encantos de la quena obras instrumentales compuestas por músicos colombianos” del Mg. Oscar Javier Molina, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2019 ⁷

El Charango

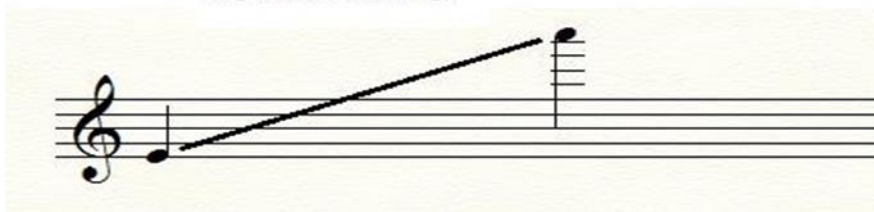
Figura 3. Charango



Afinación de las cuerdas del charango



Registro del charango



El charango es un instrumento de cuerda originario de la cordillera de los andes, especialmente en las zonas de influencia cultural de los pueblos quechuas y Aymaras. Este instrumento surge en la época colonial, si bien el dato de su origen preciso no se ha identificado, no cabe duda que es una modificación de algún tipo de cordófono europeo.

Algunos folcloristas, músicos y etnomusicólogos atribuyen el charango a una creación basada en la mandolina, también se señala a la vihuela, sin embargo, para el charanguista profesional boliviano Ariel Villazón, el charango es una modificación directa del timple de las islas canarias, debido a que es el instrumento con el que comparte más similitudes de construcción y de afinación.

La aparición histórica del charango se relata en la etapa virreinal española del siglo XVIII. En las portadas de diferentes templos católicos del virreinato del Perú como la Iglesia de San Lorenzo de Carangas del departamento de Potosí actual Bolivia, terminada en 1744 y la Catedral basílica de San Carlos Borromeo, terminada en 1757 en el departamento de Puno, actual Perú, aparecen representaciones en figuras e imágenes del charango.

Pese a que todo apunta que el lugar de origen de este instrumento sea la región de Potosí en la actual Bolivia, existe una discusión acalorada entre la nación peruana y boliviana que reclaman su raíz, sin embargo, desde el punto de vista histórico, El Perú y Bolivia no estaban divididos como naciones independientes, por lo que se puede concluir que este instrumento pertenece a la zona andina unificada de aquel entonces.

El charango posee una estructura de cinco órdenes de cuerdas dobles, de tesitura medio aguda.

En algunas zonas se construía a partir del caparazón del quirquincho o armadillo, y durante el siglo XIX su interpretación estaba asentada especialmente en las zonas rurales, ya que en las urbes se le miraba con cierto desdén, donde se le acusaba despectivamente como “instrumento de indios”.

A partir del siglo XX el charango empezó a ganar terreno en el ámbito urbano de Perú y Bolivia, y desde la década de los 50, este se popularizó ampliamente en Argentina, Ecuador y Chile, además de diversos países europeos gracias al trabajo de intérpretes como Jorge Milchberg, Ernesto Cavour y William Ernesto Centellas que realizaron giras por diversos continentes.

La Zampoña

Figura 4. Zampoña



Registro de la Zampoña



La zampoña es un aerófono perteneciente a la familia de las flautas de pan; familia instrumental que, desde épocas milenarias, han existido en todos los continentes de nuestro planeta. A los instrumentos de esta familia de aerófonos se les contempla, además, la posibilidad de haber sido los primeros instrumentos melódicos creados por el ser humano prehistórico, dado que se han hallado en Europa flautas de pan con una antigüedad de 30.000 años antes de la era cristiana.

Para nuestro propósito en esta cartilla, abordaremos exclusivamente el género de las zampoñas pertenecientes a la zona andina. Como se mencionó, todos los continentes registran

flautas de pan milenarias, no obstante, en los andes latinoamericanos, es donde se han hallado mayor cantidad de variedades de dichas flautas, tal como lo refiere el investigador y licenciado en bibliotecología y documentación Edgardo Civallero:

El área cultural andina, que abarca las sierras ecuatoriana y peruana, el altiplano y los valles bolivianos, el Norte Grande chileno y el noroeste de Argentina, es pródiga en flautas de Pan, las cuales reciben diferentes nombres: siku, phusa, antara, phuku, phukuna, laka o zampoña. Los términos siku, phusa y laka son de origen aymara (...) Por su parte, los términos antara, phuku y phukuna pertenecen a la lengua quechua (...) Finalmente, zampoña es un término castellano (vid. supra), probablemente derivado del griego/latino symphonia, "unión de varias voces", del cual también provendría zanfonia. (Civallero, 2013 p.170, 171.)

Por tanto, las zampoñas o sikuris, son instrumentos musicales de origen andino, empleados especialmente en países como Bolivia, Argentina, Chile, Colombia, Ecuador y Perú y consisten en un conjunto de tubos rectos de diferentes longitudes contruidos a partir del bambú, la caña, el hueso, las plumas, o la arcilla; con un orificio abierto por uno de los extremos y con el otro orificio cerrado. Se disponen de forma vertical y se agrupan en una o dos hileras, donde los tubos o panes, son ubicados usualmente en órdenes de notas musicales con intervalos de tercera.

El ejecutante sopla por el orificio abierto llenando el vacío del tubo, lo que lo hace vibrar y dependiendo su longitud, surge un tono agudo para tubos cortos, o graves para tubos más largos. Como instrumento prehispánico, se ha documentado que la zampoña ha cumplido diversos roles culturales en las sociedades previas a la conquista, como lo es la función ritual y religiosa, la función recreativa, y la fusión social.

En toda la región andina, existen diversas variantes de sikus con diseños particulares y sonidos característicos para los diferentes ritmos tradicionales de cada territorio donde han sido desarrollados y empleados. Asimismo, las zampoñas son fabricadas en múltiples tamaños nombrándose a las más pequeñas como "maltas", a las intermedias "zampoñas" –siendo esta zampoña intermedia, el instrumento empleado en este trabajo-, y a las más grandes "zankas y toyos". Existen además otros tipos de sikus que emplean afinaciones especiales como la escala pentatónica o afinación por intervalos de terceras, donde podemos encontrar las denominas "antaras" y los "rondadores". Por ende, se pueden encontrar actualmente zampoñas en todas las tonalidades, siendo las más comunes, las afinadas en la escala de sol mayor o su relativo mi menor.

La Guitarra



Afinación de las cuerdas al aire de la guitarra



Registro de la guitarra



La guitarra es un instrumento perteneciente a la familia de los cordófonos ya que su sonido se produce al pulsar sus cuerdas. Aunque su origen es difuso, se presume que tiene sus raíces en Asia menor, sin embargo, existían muchos instrumentos de cuerda antiguos con similitudes a la guitarra actual, por lo que resulta difícil aseverar de cuál de todos proviene directamente.

Cuando los españoles trajeron la guitarra a Suramérica, progresivamente fue apropiada por parte de las culturas indígenas y mestizas, cuestión que desembocó en que actualmente la guitarra sea un instrumento predominante en las músicas latinoamericanas.

La guitarra es uno de los instrumentos más populares del mundo y su versatilidad, dio paso a que precisamente fuera empleada tanto en músicas “cultas”, como en la música popular.

Actualmente, está presente en un gran porcentaje de los ritmos y géneros de las tradiciones musicales de todo el mundo.

La guitarra posee seis cuerdas que se afinan de aguda a grave de la siguiente manera: mí, si, sol, re, la, mi, y es empleada en todos los ritmos –huayno, chacarera, san Juanito, Saya- de las obras musicales que hacen parte de esta cartilla.

El bombo legüero

Figura 5. Bombo legüero



El bombo legüero es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos. Consiste en un cuerpo cilíndrico de madera que posee dos membranas de piel de animal con pelo en sus lados, sujetados por correas de cuero o material sintético. Lleva dos aros de una madera más dura sobre el diámetro de cada una de las membranas que junto con las correas, permiten tensar y afinar el instrumento.

El cuerpo del bombo se construye a partir de diversas maderas como el cardón, el ceibo o el sauce. Se usa el tronco del árbol compacto y se ahueca hasta dejar sus paredes de un grosor de aproximadamente un centímetro. Debido a que esta es una labor ardua, para evitar la socavada, comúnmente se fabrica el cuerpo cilíndrico con capas de madera terciada. Las membranas más usadas son el cuero de cabra y el cuero de oveja, y se percute con mazos o con baquetas de batería.

El sonido del bombo en el parche es bajo y profundo, y normalmente en los ritmos andinos se combina con golpes en el aro que producen un sonido agudo, generando un interesante contraste entre estos dos sonidos del bombo.

En la tradición andina se reseña que el nombre de bombo legüero, se debe a que la profundidad de su sonido se escucha a leguas de distancia, sin embargo, el origen de este instrumento no ha podido rastrearse con precisión. Pese a que países como Bolivia, Chile, Perú, Ecuador, tienen sus propias teorías sobre el origen del bombo en cada uno de sus territorios, es al país de Argentina a quien se le adjudica principalmente como originario, desarrollador y difusor de este instrumento andino, con más precisión en la provincia de Santiago del Estero.

En las investigaciones a este respecto, se ha llegado a la conclusión de que el bombo legüero fue creado posterior a la llegada de los españoles, donde lo más factible -teniendo en cuenta las similitudes de fabricación- es que sea descendiente del tambor turco llamado “davul”.

Las Chajchas

Figura 6. Chajchas



Las chajchas, chaschas, o chas-chas, es un instrumento de percusión andino perteneciente a la familia de los idiófonos. Desde tiempos atrás ha estado presente en ceremonias y rituales andinos. Anteriormente para su construcción se usaban pezuñas de llama o alpaca, sin embargo, en el presente se usan pezuñas de cabra y oveja.

Las pezuñas son unidas por un hilo unido a una pulsera de tela que les permite golpearse entre sí, produciendo su sonido característico. Son muy usadas en países como Argentina, Perú, Bolivia y Ecuador. Pueden ser usadas en los tobillos para que al bailar suenen con el movimiento, también pueden ir en los brazos o comúnmente son sujetadas por las manos del músico para sacudirlas en diversas maneras produciendo diferentes colores del sonido.

Estructura creativa de la cartilla

Piezas musicales para el desarrollo pedagógico de la cartilla

En esta parte del trabajo se exponen las nueve composiciones inéditas, basadas en los ritmos latinoamericanos y los aspectos didácticos para el desarrollo de su proceso pedagógico.

Asimismo, se plasman los objetivos generales y específicos de cada pieza, dando cuenta, además, del género, el formato, la estructura, el ritmo, la armonía, y los elementos correspondientes para el montaje de las obras respecto al nivel de dificultad establecido en las mismas.

También se incluyen fragmentos de las partituras con los motivos rítmicos principales de cada composición y las características técnicas y estéticas a tener en cuenta, como fundamentales para la instrucción pedagógica del montaje de cada una de las piezas.

Rayito del Sur

- Ritmo: Huayno
- Tempo: $\theta = 80$
- Nivel: Inicial
- Formato:
 - Zampoñas
 - Bombo
 - Chajchas

Estructura: A, B

Métrica: 4/4

Tonalidad: G mayor

Objetivo General

Realizar un acercamiento al ritmo huayno, tradicional del Perú.

Objetivos específicos

- Estudiar la interpretación del bombo legüero y las chajchas.
- Orientar el estudio de la zampoña por medio de figuras blancas y negras.
- Realizar un pequeño ensamble entre la zampoña y la percusión.
- Abordar uno de los patrones rítmicos base del huayno en la percusión.
- Reconocer la escala pentatónica presente en la pieza.
- Trabajar la lectura musical por medio del solfeo de la partitura.

Descripción de la Obra

Esta primera pieza está construida para dar comienzo al estudio de los instrumentos andinos, y los ritmos tradicionales que son el objeto de esta cartilla. En esta obra se trabaja el ritmo Huayno de origen incaico, y está elaborada para estudiantes que se inician en el arte de la música y la interpretación de los instrumentos.

Uno de los patrones rítmicos básicos del huayno que es el presentado a continuación, está construido por negras y corcheas. Con el conocimiento de que el patrón predominante del huayno es una corchea unida a dos semicorcheas llamada “galopa”, la forma aquí empleada se usa para huaynos lentos -tal como se presenta en la canción “Alturas” o el “Cóndor pasa”, versión de Inti Illimani-, y se desarrolla en esta primera pieza como un obstinado percusivo durante toda la obra.

Este obstinado en el bombo deberá ser ejecutado siempre en el parche y no en la madera.

The image shows a musical score for two instruments: Chajchas and Bombo. Both parts are in 4/4 time. The Chajchas part is represented by a staff with a series of 'x' marks, indicating a rhythmic pattern. The Bombo part is represented by a staff with a series of notes, indicating a rhythmic pattern. The notes in the Bombo part are grouped into pairs, suggesting a specific rhythmic structure.

La melodía de la zampoña, está basada en la figuración rítmica de blancas en un tempo lento, con el objetivo que el estudiante encuentre el punto de correcta sonoridad en la emisión de la columna de aire. La escala usada en la zampoña consta de cinco notas pertenecientes a la

tonalidad de sol mayor: sol, la, si, re, mi, que corresponde a una pentatónica mayor, escala que según los estudios arqueomusicológicos, aparece en los instrumentos pertenecientes a la civilización Inca.

Figura 7. Pentatónica mayor



Esta pentatónica es comúnmente empleada hasta nuestros días, en los cantos tradicionales de la cordillera de los andes, y se constituye como una sonoridad característica de los pueblos andinos de origen indígena.

En el compás 13 la melodía antes expuesta sufre una variación, donde la blanca del tiempo uno, se presenta ahora como dos negras, con el propósito de entrenar el ataque de aire sobre los “panes” del “siku”, apoyando además los golpes de la percusión.

Musical score for three instruments: Zampoña, Chajchas, and Bombo. The score is in G major (one sharp) and starts at measure 13. The Zampoña part shows a variation where the first note of the measure is a half note (white) instead of a quarter note (black). The Chajchas part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo part shows a rhythmic pattern of eighth notes with the instruction "Golpe siempre en el parche" (Strike always on the head).

Se propone que todos los estudiantes del conjunto se repartan entre el bombo, las chajchas y la zampoña, con la intención de realizar un primer ensamble solo de sikus y percusión, tomando en cuenta que la embocadura para la emisión del sonido de la zampoña es mucho más sencilla que la embocadura para la emisión del sonido de la quena en estudiantes iniciales.

Aunque las notas de la zampoña están escritas en una sola octava al interior de las líneas del pentagrama, se recomienda que esta melodía pueda ser interpretada por los estudiantes en la octava más cómoda de su zampoña y donde le resulte más fácil la emisión del sonido.

La melodía pentatónica de la obra no supera el rango de un intervalo de sexta, con el propósito de facilitar el estudio tanto de la lectura musical, como la ejecución de las notas en el instrumento.

Figura 8. Partitura 1. Rayito del Sur

Score

Rayito del Sur

Huayno

Compositor: Juan Carlos López Serna

$\text{♩} = 80$

Zampoña

Chajchas

Bombo

A

Zpña.

Chjas.

Bombo

9

Zpña.

Chjas.

Bombo

2

Rayito del Sur

13

Zpña.

Chjas.

Bombo

17

Zpña.

Chjas.

Bombo

21

Zpña.

Chjas.

Bombo

B

25

Zpña.

Chjas.

Bombo

Rayito del Sur

3

The musical score for 'Rayito del Sur' is presented in three systems, each containing three staves. The first system starts at measure 29, the second at measure 33, and the third at measure 37. The top staff in each system is for 'Zpña.' (Zpñia) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is for 'Chjas.' (Chajas) in a percussion clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff is for 'Bombo' (Bombo) in a percussion clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

El Inca Despierta

Ritmo: Huayno

Tempo: $\theta = 80$

Nivel: Inicial

Formato:

- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Zampoña 3
- Bombo
- Chajchas

Estructura: A, B **Métrica:** 4/4

Tonalidad: Em

Objetivo General

Realizar un pequeño ensamble andino con la zampoña, el bombo y las chajchas en el ritmo de Huayno peruano, generando una aproximación histórica y contextual a la cultura incaica.

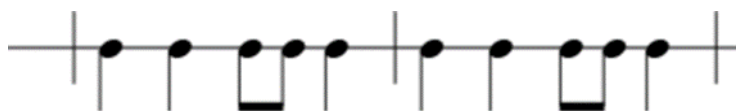
Objetivos Específicos

- Explorar y reconocer las sonoridades del formato tradicional andino de zampoñas y percusión.
- Generar una aproximación histórica y/o contextual a la cultura incaica prehispánica de donde proviene el ritmo del Huayno.
- Realizar un estudio inicial de la Zampoña a través de sonidos largos y pequeñas figuraciones con notas cercanas y grados conjuntos.
- Promover un acercamiento a la interpretación de los instrumentos de percusión andinos “Bombo y Chajchas” a través de las figuraciones rítmicas utilizadas en el Huayno.
- Abordar y reconocer las figuras rítmicas de redonda, blanca, negra y corchea presentes en esta pieza musical.

Descripción de la obra

Esta pieza está diseñada para ser abordada por estudiantes de nivel inicial; está basada en el ritmo peruano del huayno el cual consiste en un patrón de figuras sencillas, como lo son la negra y la corchea.

La pieza comienza con el bombo por cuatro compases, luego entra las Chajchas ejecutando el mismo patrón del huayno con el bombo, constituido como un ostinato rítmico durante toda la pieza.



Posteriormente, entra la zampoña 3 con una melodía de notas largas -en redondas-, desarrollada en intervalos de tercera menor descendente, después de la exposición melódica de la zampoña 3, entra la zampoña 2 con la misma figuración rítmica y los mismos intervalos una tercera por encima de esta.

Es importante aclarar que, aunque la figura que está escrita para la melodía inicial de la zampoña es una redonda, no es necesario que el estudiante cubra la totalidad de la duración de esta figura, ya que, para el estudiante inicial, será pertinente un entrenamiento de forma progresiva para la producción del sonido en los “panes”, por lo que se propone permitirle la duración hasta donde su capacidad de resistencia sea posible y que el sonido sea óptimo.

El hecho de construir para las zampoñas melodías basadas en intervalos de 3ras, está pedagógicamente diseñado para la cómoda ejecución y aprendizaje de este instrumento, ya que la

construcción del mismo se basa en la ubicación de panes dispuestos por notas a distancia de terceras.

Es una recomendación para el profesor, que le permita al estudiante ejecutar las notas de la zampoña en el rango de octava más cómodo en el cual se le facilite la producción del sonido; si hay más de un estudiante por voz en la zampoña, se aconseja de ser posible, permitir la duplicación de la voz en diferentes octavas para apreciar la sonoridad y estética que produce este fenómeno en conjunto.

Mientras la zampoña 1 expone su melodía creada con figuras de blancas y negras, las Zampoñas 2 y 3 pasan a hacer dos notas de blanca por compás, generando una práctica sobre la producción correcta del sonido, ya que, al acortar la duración de la figura, se hace más cómodo la producción del aire en los panes.

The image shows a musical score for three zampoñas (Zpña. 1, 2, and 3) in G major, starting at measure 15. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Zpña. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. Zpña. 2 and 3 play a rhythmic pattern of two half notes per measure.

Posteriormente, todos los instrumentos exceptuando la zampoña 1, ejecutan un patrón rítmico basado en el huayno, procurando así, un proceso de asimilación e interiorización de este ritmo para todos los participantes en este ensamble.

The musical score is arranged in five staves. The first three staves are for trumpets, labeled 'Zpña. 1', 'Zpña. 2', and 'Zpña. 3'. They are in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff has a measure rest in the first measure, followed by a melodic line. The second and third staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is for a snare drum, labeled 'Acc.', and features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above the notes. The fifth staff is for a bass drum, also labeled 'Acc.', and features a rhythmic pattern of eighth notes. A rehearsal mark '25' is placed above the first measure of each staff.

Figura 9. Partitura 2. El Inca Despierta

Score

El Inca despierta

Huayno

Compositor: Juan Carlos López Serna

$\text{♩} = 80$

The score consists of two systems of staves. The first system includes three Zampoña parts (Zampoña 1, 2, and 3), Chajchas, and Bombo. The second system includes three Zampoña parts (Zpña. 1, 2, and 3), Chjas., and Bombo. The tempo is marked as quarter note = 80. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes repeat signs and a fermata over the final measure of the first system.

El Inca despierta

2 **A**

Zpña. 1

Zpña. 2 *f*

Zpña. 3

13

Chjas.

13

Bombo.

B

Zpña. 1

Zpña. 2

Zpña. 3

21

Chjas.

21

Bombo.

Camino a Machu Picchu

Ritmo: Huayno

Tempo: J=80

Nivel: Inicial

Formato:

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Bombo
- Chajchas

Estructura: A, B, A, B

Métrica: 4/4

Tonalidad: Em

Objetivo General

Propiciar el trabajo de ensamble con un pequeño formato andino de vientos y percusión andina evocando los ensambles prehispánicos que no poseían las cuerdas.

Objetivos Específicos

- Aprender a ejecutar el instrumento de viento “Quena” en un registro cómodo, con figuraciones y características básicas de la música.
- Darle continuidad al estudio de los instrumentos andinos: Zampoña, Bombo y Chajchas.
- Abordar y reconocer las figuras rítmicas de negra y semicorchea presentes en la pieza musical.
- Afianzar el aprendizaje del ritmo peruano “Huayno”.

Descripción de la obra

"El despertar del Inca" es una pieza pensada para nivel inicial o básico. El formato de esta pequeña pieza consta de vientos y percusiones, que eran las dos familias instrumentales existentes en la América prehispanica; en las investigaciones arqueomusicológicas realizadas en Latinoamérica. Se han descubierto innumerables instrumentos de viento y de percusión, sin embargo, no se ha hallado la existencia de instrumentos de cuerda, de esta forma se alude en esta pieza, a una representación de un formato prehispanico.

La obra está creada en el ritmo del Huayno, cada uno de los instrumentos se va incorporando con el patrón rítmico del Huayno, primero la percusión, luego las zampoñas, propiciando la incorporación de este patrón por parte de todo el ensamble con el objetivo de interiorizar y practicar este ritmo en grupo.



Luego, el bombo entra con una variación de este ritmo que consiste en una corchea más dos semicorcheas - figuración rítmica que en la música se le conoce como "Galopa". Esta figura requiere un poco más de práctica con respecto al patrón anterior, por lo tanto, la galopa deberá entrenarse con la asesoría del profesor hasta lograr una estabilidad y fluidez de ejecución.

"Galopa"

Todos los golpes en esta pieza van sobre el parche (cuero) del bombo.



Posteriormente, ingresa la quena -instrumento de viento andino-, con una melodía sencilla en un registro cómodo para un ejecutante de nivel inicial, sin embargo cabe resaltar que el estudiante que se encargue de la quena, deberá haber trabajado previamente la producción del

sonido de esta, debido a que la quena es un instrumento el cual requiere una precisión en la embocadura para la emisión correcta del sonido, lo cual a su vez, necesita de una práctica constante teniendo la virtud de que al lograr encontrar la embocadura es difícil olvidarla.

A esta primera quena se le suma una segunda, haciendo la misma melodía a un intervalo de tercera por debajo, - disposición de voces muy usadas en las músicas de América Latina y el Caribe- apoyando una sonoridad armónica y enriqueciendo la musicalidad de la pieza.

Es importante tener en cuenta que la práctica habitual en la tradición quenística, es escribir las notas en el pentagrama una octava por debajo de su sonoridad real, esto con el fin de evitar tener que escribir muchas líneas adicionales superiores.

Para este efecto se utiliza la clave de sol transpuesta a una octava superior. Esta se reconoce porque sobre la clave se dibuja un pequeño 8.

En consecuencia, todas las partes de las quenás en esta cartilla se escribirán transpuestas a una octava por debajo del sonido real, es decir, el estudiante deberá interpretar las notas una octava por encima de lo que estas aparecen en el pentagrama.



The image shows a musical score for two quenás. The score is written on two staves, labeled 'Quena 1' and 'Quena 2'. Both staves use a treble clef with a sharp sign (F#) and a small '8' above the clef, indicating an octave transposition. The music consists of two measures. The first measure starts with a '25 8' marking above the first staff. The second measure is a continuation of the melody. The dynamic marking 'mf' is placed below the second staff. The notes are quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes.

Figura 10. Partitura 3. Camino a Machu Picchu

Score

Camino a Machu Picchu

Huayno

Compositor: Juan Carlos López Serna

$\text{♩} = 80$ A

The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Quena 1, Quena 2, Zampoña 1, Zampoña 2, Chajchas, and Bombo. The second system includes staves for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chjas., and Bombo. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 80. A rehearsal mark 'A' is placed above the first system. The Zampoña parts begin their melodic lines in the fifth measure of the first system. The Chajchas part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The Bombo part consists of a steady eighth-note rhythm.

2 Camino a Machu Picchu **B**

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 15 to 21, and the second system covers measures 21 to 27. The instruments are Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chjas., and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Chjas. part is represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating a specific rhythmic pattern. The Bombo. part uses a combination of solid and hollow circles to represent different drum sounds. The Zpña. parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Qna. parts have a more melodic and varied rhythmic structure.

Camino a Machu Picchu

3

A

Musical score for section A, measures 27-33. The score includes staves for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chjas., and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measures 27-33 show rhythmic patterns for the instruments, with the Qna. parts mostly resting.

B

Musical score for section B, measures 34-39. The score includes staves for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chjas., and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measures 34-39 show rhythmic patterns for the instruments, with the Qna. parts entering in measure 34.

4 Camino a Machu Picchu

38 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

38

Chjas.

38

Bombo.

42 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

42

Chjas.

42

Bombo.

Saya Humilde

Ritmo: Saya

Tempo: ♩= 80

Nivel: Inicial- Intermedio

Formato:

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Charango
- Bombo
- Chajchas

Ritmo: Saya

Métrica: 2/4

Estructura: Intro, A B A' B'

Tonalidad: Am

Objetivo General

Aprender a interpretar el ritmo Boliviano de la Saya a través de la técnica del sikuro en las zampoñas, lo cual permita generar una aproximación al contexto histórico del ritmo y del baile incluyendo un acercamiento a la interpretación del “Charango” como instrumento armónico acompañante.

Objetivos Específicos

- Trabajar la figura de semicorchea presente en la pieza musical.

- Explorar la técnica del “Sikureo” en las Zampoñas, y reconocer los dos componentes que forman el instrumento: “Arca” e “Ira”.
- Aproximarse a la lectura del “cifrado americano” por medio de los acordes escritos en la parte del Charango.
- Abordar el saltillo, figura comúnmente utilizada de manera melódica en las músicas de los andes, en esta pieza dicha figuración se trabajará en la quena.

Descripción de la obra

El objetivo de esta pieza es conocer y explorar el ritmo afroandino de la “Saya”, proveniente de la tradición dancística y musical de Bolivia.

La pieza se introduce con la tradicional pregunta y respuesta del ritmo Saya, que ejecutan el bombo y la percusión menor en figuras de corcheas, este motivo en 2/4 se constituye como patrón rítmico de la saya de principio a fin de la obra.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Chajchas, Huevos" and the bottom staff is labeled "Bombo". Both staves are in 2/4 time. The Chajchas staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Bombo staff shows a similar pattern, with an annotation "Golpe siempre en el cuero" pointing to the first note.

A esta introducción rítmica se le incorpora el “Charango” -Instrumento de cuerda andino- como primer instrumento armónico que aparece en este trabajo pedagógico.

El charango se presenta con el acorde de do mayor durante cuatro compases, y cambia a su relativo menor -la menor-, durante otros cuatro compases. Estos dos acordes, serán abordados por su comodidad en la posición del instrumento, con el objetivo de ser ejecutados con mayor facilidad por estudiantes iniciales en las cuerdas; tanto el acorde de do mayor como el de la menor, solo necesitan un dedo en el diapasón.

Al finalizar esta parte se realiza una nueva frase agregando el acorde de mi menor, que interactúa con el acorde de la menor durante ocho compases.

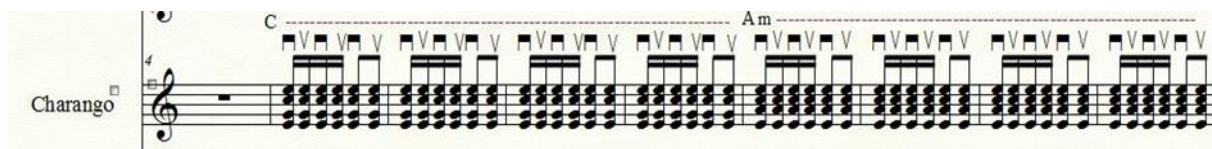
Es indispensable que el trabajo pedagógico realizado por el profesor, esté dirigido a que el estudiante interiorice el ritmo saya y su rasgueo de la mano derecha, el cual está formado por cuatro semicorcheas y dos corcheas.

Los acordes están escritos en el “Cifrado Americano” que deberá ser enseñado al estudiante de la siguiente forma:



Do= C Re = D Mi =E Fa= F Sol= G La= A Si=B

Mayor = Sin indicación Menor = m (minúscula)

Ejemplo: Do mayor = C La menor= Am



La mano con la que se pulsán las cuerdas (derecha en el diestro, o izquierda en el zurdo) del estudiante de charango, debe ejecutar el ritmo en la dirección que se indica en la partitura, reconociendo los símbolos que señalan la dirección hacia arriba, y la dirección hacia abajo:

Símbolo para la dirección de la mano hacia arriba:  Símbolo para la dirección de la mano hacia abajo 

Estos símbolos están dispuestos sobre los acordes y solo serán añadidos en los primeros compases de la pieza, por la razón de que en resto de la obra continúa con el mismo patrón de dirección de la mano, cuestión que el docente debe advertir al estudiante.

Luego de la exposición del ritmo de la saya con el charango, se suman las zampoñas con la técnica del “Sikureo”. Esta técnica y tradición musical andina, consiste en que las diferentes zampoñas se reparten las notas de la melodía, generando un diálogo entre los ejecutantes que unifica a las zampoñas en esta práctica como si se tratara de un solo instrumento, pese a que está siendo ejecutado por dos o más personas.

Musical score for two zampoñas (Zmp. 1 and Zmp. 2) starting at measure 15. Zmp. 1 plays a melody of eighth notes, while Zmp. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests.

En el caso de esta pieza las zampoñas están a su vez acompañando el patrón rítmico de la saya: La zampoña 2 con el bombo, y la zampoña 1 con las percusiones menores.

Luego de expuesto el Sikuro de las zampoñas, entra la quena ejecutando la figura del “Saltillo”, que consiste en una corchea con puntillo más una semicorchea.

Musical score for Quena 1 starting at measure 21. The score shows a melodic phrase labeled "Saltillo" consisting of a dotted eighth note followed by a sixteenth note, repeated four times, and then a half note. The phrase is marked with a forte "f" dynamic and a slur.

A la quena 1 se le integra la quena 2, haciendo la misma melodía a una tercera por debajo.

Cabe resaltar que siempre que aparece el conjunto de cuatro semicorcheas en la voz de la quena, se sugiere interpretarlas con ligaduras.

La técnica para la interpretación de notas ligadas en los vientos y en la quena, consiste en ejecutar las diferentes notas sin articular con la lengua la salida del aire por la boca, es decir con una columna de aire ininterrumpida al pasar por las cuatro notas, de esta forma la frase musical suena con ligadura.

A

Quena 1 ⁸

f

Ligadura de Interpretación

Quena 2 ⁸

f

Figura 11. Partitura 4. Saya Humilde

Score

Saya Humilde

Saya

Compositor: Juan Carlos López Serna

$\text{♩} = 80$

The score is written for seven instruments: Quena 1, Quena 2, Charango, Zampoña 1, Zampoña 2, Chajchas, and Bombo. The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with the Charango part starting with a C chord and a complex rhythmic pattern. The second system begins with a first ending bracket labeled 'A' and continues with similar rhythmic patterns for all instruments. The Charango part includes chord changes to C and Am.

2
2/8
8
Saya Humilde

Qna. 1

Qna. 2

Chgo.

Zpña. 1

Zpña. 2

Chjas.

Bombo.

B

30 8

Qna. 1

Qna. 2

Chgo.

Zpña. 1

Zpña. 2

Chjas.

Bombo.

Saya Humilde A 3

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 39-48) features:

- Qna. 1 & 2:** Flute parts with a melodic line starting at measure 40, marked with a forte (*f*) dynamic and a '3' marking.
- Chgo.:** Chango part with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, accompanied by chords *Em* and *Am*.
- Zpña. 1 & 2:** Zampoñas with a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Chjas. & Bombo.:** Chacabuco and Bombo parts with a consistent rhythmic pattern.

The second system (measures 49-58) continues the arrangement with similar instrumentation and dynamics, including a *mf* marking and a '3' marking. The score concludes with a final measure in the second system.

Saya Humilde B

The musical score is arranged in a system of staves. It includes parts for Quena 1, Quena 2, Chgo., Zpña. 1, Zpña. 2, Chjas., Bombo., and a vocal line. The score is in 4/8 time and includes chord markings like Am and Em. The piece is titled 'Saya Humilde' and is marked with a 'B' in a box. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 58 and the second system starting at measure 65. The vocal line is marked with 'v.' and 'v.'.

Sikuriando en la Montaña

Ritmo: Saya

Tempo: ♩ = 85

Nivel: Intermedio

Formato:

- Quena 1
- Quena 2

- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Charango
- Guitarra
- Bombo
- Chajchas

Ritmo: Saya

Métrica: 2/4

Estructura: Intro, A, Intro 2, A

Tonalidad: Em

Objetivo General

Trabajar la interpretación de la saya en la guitarra y el charango por medio de acordes cómodos para la ejecución, lo que posibilite un afianzamiento del ritmo y el ensamble entre las cuerdas y la percusión andina.

Objetivos Específicos

- Afianzar la práctica de la técnica del Sikureo en las zampoñas.
- Interiorizar la manera de interpretar la figura de las semicorcheas presentes en la guitarra y en el charango.
- Explorar el uso de las segundas voces en los instrumentos queñas y zampoñas.
- Interiorizar el ritmo de saya en percusiones.
- Abordar la figura de negra con puntillo, reconocer su duración y su correcta ejecución.
- Abordar y reconocer los signos que se utilizan en la grafía musical como: Barra de repetición, coda, al signo.

Descripción de la Obra

Tal como la pieza anterior, esta comienza con el tradicional diálogo entre las percusiones mayores y menores, revelando el ritmo de la saya. En el quinto compás se integran las zamponías, la guitarra y el charango, marcando dos golpes con el bombo cada dos compases, indicando el cambio de acorde.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Zamponía 1 and Zamponía 2, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The third staff is for Charango, also in treble clef with a key signature of one sharp, playing chords: Em, C, Am, and D. The bottom staff is for Guitarra, also in treble clef with a key signature of one sharp, playing chords: Em, C, Am, and D. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Como vemos en las zamponías y en las cuerdas, aparece la negra con puntillo, el maestro deberá instruir al estudiante, la correcta lectura de esta figura. La función del puntillo es agregarles a las figuras rítmicas la mitad de su propia duración, es decir una negra con puntillo equivale a una negra más una corchea. Ejemplo:

♣·	=	♣ + ♣	$4 + 2 = 6$
♣·	=	♣ + ♣	$2 + 1 = 3$
♣·	=	♣ + ♣	$1 + 0,5 = 1,5$
♣·	=	♣ + ♣	$0,5 + 0,25 = 0,75$

En cuanto a la armonía, esta pieza incluye un círculo de 4 acordes para el charango y la guitarra que estarán presentes en toda la obra:

Mim, Do, Lam, Re.

Dichos acordes están tanto escritos en el pentagrama, como cifrados sobre el mismo. Lo aconsejable es que el estudiante pueda reconocer tanto el cifrado, como las notas sobre el pentagrama.

Em, C, Am, D

En el compás 13 las zampoñas realizan un sikureo, técnica usada y descrita en la anterior pieza, y el objetivo de retomarla es interiorizar y afianzar su interpretación.

En el compás 21 la guitarra y el charango tocan el ritmo base de la saya, que como se explicó en la pieza anterior, debe seguirse la dirección para la mano que pulsa las cuerdas, tal como lo indica los signos en la partitura.

Igualmente, en el compás 21 entra la quena, con una melodía descendente, donde se usa de nuevo la ligadura de interpretación, y también la ligadura de prolongación. Esta melodía de la quena servirá para reconocer la diferencia entre ambas ligaduras.

Como se había mencionado en la anterior obra, la ligadura de interpretación sirve para tocar diversas notas sin cortar el flujo del aire al emitir los sonidos, mientras que la ligadura de prolongación tiene la función de unir la duración de las dos figuras ligadas -generalmente se usa sobre la misma nota musical-.

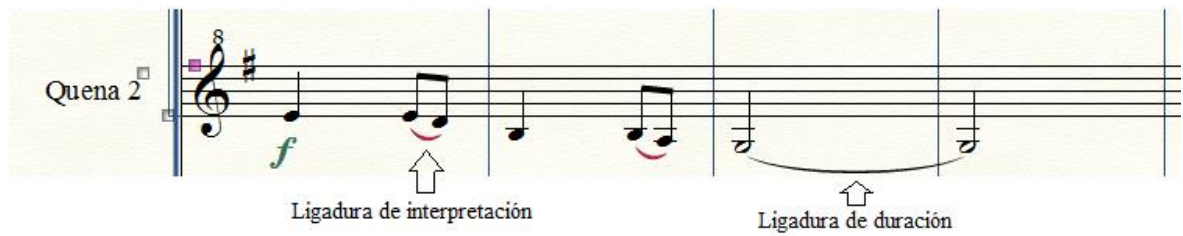


Figura 12. Partitura 5. Sikuriando en la Montaña

Score

Sikuriando en la Montaña

Saya

Compositor: Juan Carlos López Serna

$\text{♩} = 85$

Quena 1

Quena 2

Zampoña 1

Zampoña 2

Charango

Guitarra

Chajchas

Bombo

The score is for the piece 'Sikuriando en la Montaña' by Juan Carlos López Serna. It is in G major (one sharp) and 2/4 time, with a tempo of 85. The instruments listed are Quena 1, Quena 2, Zampoña 1, Zampoña 2, Charango, Guitarra, Chajchas, and Bombo. The Charango and Guitarra parts include chord markings for Em and C. The Zampoña parts have a dynamic marking of *f*. The Bombo part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

2 Sikuriando en la Montaña

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 1-15) includes parts for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The second system (measures 16-31) includes parts for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. A section marker 'A' is placed above measure 16. The score features various instruments: Qna. 1 and 2 (Quechua flutes), Zpña. 1 and 2 (Zampoñas), Chgo. (Chalchaco), Gtr. (Guitar), Chjas. (Chajas), and Bombo (Bombo). The guitar part includes chord diagrams for Am, D, Em, and C. The percussion parts (Chjas. and Bombo) use a simplified notation with 'x' marks for Chjas. and stems with flags for Bombo. The flute parts (Qna. 1 and 2) are mostly rests in the first system, with some notes in the second system. The zampoña parts (Zpña. 1 and 2) play a rhythmic melody throughout. The Chalchaco (Chgo.) part features a complex rhythmic pattern in the second system. The guitar (Gtr.) part provides harmonic support with chords and strumming patterns. The Chajas (Chjas.) and Bombo parts provide a steady rhythmic accompaniment.

Sikuriando en la Montaña

3

25 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. C Am

Gtr. C Am

Chjas. 25

Bombo 25

32 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. D Em

Gtr. D Em

Chjas. 32

Bombo 32

4 Sikuriando en la Montaña

40 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gr.

Chjas.

Bombo

40 C Am

47 8 I.

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gr.

Chjas.

Bombo

47 D Em C

Sikuriando en la Montaña

5

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 56 to 61, and the second system covers measures 62 to 67. The score includes parts for two flutes (Qna. 1 and 2), two zampoñas (Zpña. 1 and 2), a charango (Chgo.), guitar (Gtr.), chajas, and bombo. The key signature has one sharp (F#). The guitar part includes chord diagrams for Am, D, and Em. The chajas and bombo parts show rhythmic patterns with stems and flags. The flute and zampoña parts have rests in the first system and notes in the second system. A first ending bracket is present at the end of the first system, with a '2.' marking the start of the second ending.

Chacarera Nostálgica

Ritmo: Chacarera

Tiempo: J.= 78

Nivel: Intermedio

Formato:

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Guitarra
- Charango
- Bombo
- Chajchas

Estructura: A, B, A', B, C, D, A'', B

Métrica: 6/8

Tonalidad: La menor

Objetivo General

Realizar un acercamiento al ritmo chacarera, tradicional de Argentina por medio de la interpretación del ritmo base en la guitarra, el charango y la percusión.

Objetivos específicos

- Abordar el ritmo de la chacarera en el bombo legüero
- Estudiar y practicar la segunda octava de la quena.
- Afianzar los arpegios en la guitarra y el charango
- Aprender la técnica del “chasquido”⁷, o golpe seco en el rasgueo de la guitarra y el charango.

⁷ Técnica usada en las cuerdas pulsadas que consiste en percutir las cuerdas con los dedos y al mismo tiempo apagarlas con la palma de la mano generando un sonido seco, simulando una percusión. Técnica comúnmente empleada en los ritmos tradicionales andinos.

Descripción de la obra

Esta pieza nos traslada a la Argentina con uno de sus ritmos andinos más representativos; la chacarera, ritmo binario-ternario escrito he interpretado tradicionalmente en 6/8 o en 3/4, y que desde el punto de vista métrico y percusivo, podemos asemejar con el bambuco colombiano.

Esta obra será abordada en la métrica de 6/8, la introducción se basa en un arpeggio realizado por las cuerdas.

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The Charango part is written in the treble clef, and the Guitarra part is in the bass clef. Both are in 6/8 time. The score is divided into four measures, each with a different chord: Am, C, Dm, and E7. The guitar part includes fingerings (p, i, m, a) and a dynamic marking (p). The Charango part also includes fingerings (a, m, i) and a dynamic marking (p).

Como se puede apreciar en la imagen anterior, la guitarra y el charango realizan un arpeggio, estos están especificados para la mano pulsante; es decir, que son los dedos correspondientes al arpeggio, con los cuales el estudiante debe realizar dicho trabajo.

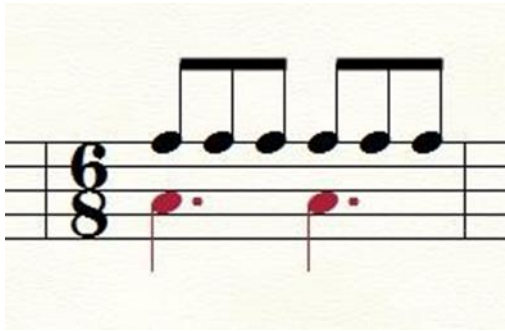
Las letras en las notas del pentagrama indican lo siguiente:

p: dedo pulgar **i:** dedo índice **m:** dedo medio **a:** dedo anular

Todo el arpeggio deberá estudiarse teniendo en cuenta esta indicación para los dedos. Esto estará plasmado en los primeros compases de la obra, pero se deberá utilizar durante toda la pieza musical.

La progresión armónica de esta parte está constituida por: La menor (Am), Do (C), Re menor (Dm), Mi7 (E7).

El docente deberá enseñar a los estudiantes la correcta lectura de la métrica 6/8, el cual está compuesto por seis corcheas divididas en dos grupos de tres, representados en dos negras con punto; cada uno de estos grupos corresponde a un pulso.



En el compás 17 comienza el ritmo de chacarera, y tanto las cuerdas como la percusión, ejecutan el patrón base característico de este ritmo. La técnica del chascido está representada con una X, señalando que estas notas se tocan apagadas con la mano pulsante, simulando un golpe de percusión.

Como lo indica la imagen anterior, este chascido se ejecuta comúnmente en la chacarera sobre el segundo pulso, es decir en la cuarta corchea del compás.

El chascido no es una técnica sencilla de ejecutar para instrumentistas iniciales, por lo cual el docente debe acompañar de cerca el trabajo de este efecto sonoro.

La percusión entra en el compás 17, el ritmo de chacarera se toca tradicionalmente en el bombo legüero percutiendo sobre el cuero y el aro; en la partitura está señalado el sonido del aro con la figura superior entre paréntesis.

Golpe en el aro

Bombo

Golpe en el cuero

Asimismo, entra la quena en el compás 17 exponiendo la melodía principal de la pieza; esta incluye algunas notas de la segunda octava, con el propósito que el estudiante afiance la emisión del sonido en este registro.

Quena I

Segunda octava

Al finalizar la exposición de la quena, entramos al puente o parte B, donde las zampoñas realizan la práctica del sikuro:

Zampoña 1

Zampoña 2

En la parte C, las cuerdas vuelven a desarrollarse en arpeggios mientras las zampoñas exponen la melodía:

Musical score for Charango, Guitarra, Zampoña 1, and Zampoña 2, measures 73-78. The Charango and Guitarra parts feature a melodic line with chords Am, C, Dm, and E7. The Zampoña parts play a simple harmonic accompaniment.

Posteriormente llegamos a la sección C, en donde se da un cambio de acordes; estos son: Fa mayor (F), La menor (Am), Re menor (Dm), La menor (Am), el ritmo armónico de estas progresiones cambia cada dos compases.

Musical score for Charango and Guitarra, measures 81-88. The Charango part features a rhythmic accompaniment with chords F, Am, Dm, and Am. The Guitarra part plays a simple harmonic accompaniment.

En la segunda vuelta de esta progresión, varían los acordes finales, convirtiendo el re que era menor en mayor y finalizando la progresión con el acorde dominante de mi7 (E7)

Musical score for Charango and Guitarra, measures 89-94. The Charango part features a rhythmic accompaniment with chords F, Am, D, and E7. The Guitarra part plays a simple harmonic accompaniment.

Figura 13. Partitura 6. Chacarera Nostálgica

Score

Chacarera Nostálgica

Chacarera

Compositor: Juan Carlos López Serna

♩ = 78

The score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Quena 1**: Treble clef, 8/8 time signature, rests.
- Quena 2**: Treble clef, 8/8 time signature, rests.
- Zampoña 1**: Treble clef, 8/8 time signature, rests.
- Zampoña 2**: Treble clef, 8/8 time signature, rests.
- Charango**: Treble clef, 8/8 time signature. Melodic line with notes and stems. Chords: Am, C, Dm.
- Guitarra**: Treble clef, 8/8 time signature. Melodic line with notes and stems. Chords: Am, C, Dm. Includes a 'p' (piano) dynamic marking.
- Chajchas**: Percussion clef (two vertical bars), 8/8 time signature, rests.
- Bombo**: Percussion clef (two vertical bars), 8/8 time signature, rests.

2 Chacarera Nostálgica

7 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

E E7 Am C

p

13 A

13 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Dm E E7 Am

mf

Aro
Cuero

Chacarera Nostálgica

3

19

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

25

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

4 Chacarera Nostálgica

B

31 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

A

37 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Chacarera Nostálgica

5

Musical score for measures 43-48. The score includes staves for Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The Chgo. and Gtr. staves include chord markings: C, Dm, and E7. The Bombo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 49-54. The score includes staves for Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The Chgo. and Gtr. staves include chord markings: Am, C, and Dm. The Bombo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

6 Chacarera Nostálgica

B

55 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

E7 Am E7 Am Em Am Em

mf *mf*

C

61 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

A m E m A m E m A m

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Chacarera Nostálgica'. The score is divided into two sections, B and C. Section B starts at measure 55 and consists of 8 measures. It features a vocal line (Qna. 2) with a whole note G4 in the first measure, followed by rests. The instrumental parts include two zampoñas (Zpña. 1 and Zpña. 2), a charango (Chgo.), guitar (Gtr.), chajas (Chjas.), and bombo (Bombo.). The zampoñas play a rhythmic melody starting in measure 57. The charango and guitar play a complex accompaniment with chords and arpeggios. The chajas and bombo provide a steady rhythmic accompaniment. Section C starts at measure 61 and also consists of 8 measures. The vocal line is mostly at rest, with a final note in measure 77. The instrumental parts continue with similar patterns to section B, but with different chord progressions and melodic lines. The score includes dynamic markings like 'mf' and chord symbols such as E7, Am, and Em.

Chacarera Nostálgica

7

Musical score for 'Chacarera Nostálgica' page 7, measures 67-78. The score includes parts for Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The Chgo. and Gtr. parts include chord markings: C, Dm, E, E7, Am, and C. The Chjas. part includes a 'mf' dynamic marking. The Bombo. part includes a '73' marking. The score is arranged in two systems, with measures 67-72 in the first system and measures 73-78 in the second system.

8 Chacarera Nostálgica **D**

79 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

E E7 F Am

79

85 8

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Dm Am F

85

Chacarera Nostálgica

9

The musical score for 'Chacarera Nostálgica' is presented in two systems. The first system begins at measure 91 and the second at measure 97. The instrumentation includes Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The guitar part features chord diagrams for Am, D, and E7. The Chjas. part uses a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating muted notes. The Bombo part has a steady eighth-note rhythm. The Chgo. part consists of chords with rhythmic patterns. The Zpña. parts have melodic lines with some rests. The Qna. 2 part has a melodic line with some rests. The Gtr. part has a rhythmic pattern with 'x' marks indicating muted notes. The Chjas. part has a rhythmic pattern with 'x' marks indicating muted notes. The Bombo part has a steady eighth-note rhythm.

10 Chacarera Nostálgica

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 103 to 108, and the second system covers measures 109 to 114. The instruments and their parts are as follows:

- Qna. 2:** Flute 2, playing a melodic line with notes and rests.
- Zpña. 1:** Flute 1, playing a rhythmic accompaniment.
- Zpña. 2:** Flute 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Chgo.:** Charango, playing chords and a rhythmic pattern.
- Gtr.:** Guitar, playing chords and a rhythmic pattern.
- Chjas.:** Chacabambas, playing a rhythmic pattern.
- Bombo:** Drum, playing a rhythmic pattern.

Chords indicated in the score include E7, Am, C, Dm, and Em. The dynamic marking *mf* is present in the flute and guitar parts.

Chacarera Nostálgica

11

115

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Am Em Am Em Am Em Am

115

115

San Juanito Del Camino**Ritmo:** San Juanito**Tempo:** ♩ = 90**Nivel:** Avanzado**Formato:**

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Guitarra
- Charango
- Bombo
- Chajchas

Estructura: Intro A, puente, B, puente, A' outro.

Métrica: 2/4 **Tonalidad:** Am, C

Objetivo General

Abordar musicalmente el ritmo ecuatoriano San Juanito, propiciando un acercamiento histórico y contextual a la tradición de dicha expresión andina.

Objetivos específicos

- Trabajar el ritmo de San Juanito en la percusión.
- Estudiar el rasgueo del ritmo de San Juanito en la guitarra y el charango.
- Incluir y afianzar la Interpretación de la nota de sol# en los sikus y en la quena.
- Abordar la escala de la menor pentatónica en el charango.
- Estudiar la figura rítmica del contrasaltillo y saltillo.

Descripción de la obra

En esta pieza se aborda el ritmo proveniente del Ecuador y del sur de Colombia denominado San Juanito. La introducción la ejecuta el charango con un pequeño punteo basado en la escala pentatónica de la menor, mientras la guitarra lo acompaña con un golpe característico de este ritmo en el acorde pedal de la menor.

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The time signature is 2/4 and the key signature is Am. The Charango part is written in a treble clef and features a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The Guitarra part is written in a treble clef and features a rhythmic accompaniment with a characteristic 'golpe' pattern. The score is divided into two staves, with the Charango staff on top and the Guitarra staff on the bottom. The Charango staff has a blue 'f' dynamic marking and a yellow 'Am' chord marking. The Guitarra staff has a yellow 'Am' chord marking. The score is divided into two systems, with the first system containing 8 measures and the second system containing 4 measures. The Charango part starts with a melodic phrase that repeats every two measures, while the Guitarra part provides a steady rhythmic accompaniment with a characteristic 'golpe' pattern.

En el compás nueve llegamos a la sección A, donde las cuerdas y la percusión empiezan con el ritmo festivo del San Juanito. Aquí las zampoñas exponen la melodía principal, donde se

sugiere que lo hagan sikuriandose. La progresión armónica empleada es la siguiente: do mayor (C), sol mayor (G), la menor (Am), mi7 (E7), fa (F), la menor (Am), re mayor (D), mi mayor (E7).

En el compás 25 entran las quenás duplicando la voz de las zamponas.

The musical score consists of six staves. The top four staves (Quena 1, Quena 2, Zampona 1, Zampona 2) show a melodic line starting at measure 25. The bottom two staves (Charango and Guitarra) show a rhythmic accompaniment with chords. The harmonic progression is C, G, Am, E7, F, Am, D, E7.

En esta pieza aparece por primera vez ejecutada la nota fa natural en las quenás. Se sugiere la guía del docente para que el estudiante conozca la correcta forma de digitar esta nota, ya que posee una característica interpretativa especial que se logra tapando únicamente medio orificio con el dedo índice de la mano izquierda sobre el agujero donde se ubica la nota mi⁸.

Posteriormente de expuesta esta sección A, se pasa nuevamente a la intro que en la pieza siempre se usará como puente entre las secciones. En el compás 49 encontramos la sección B que presenta una nueva melodía en las quenás en intervalo de terceras, con la siguiente armonía:

Fa mayor (F), do mayor (C), re menor (Dm), la menor (Am), Fa mayor (F), do mayor (C), re menor (Dm), mi7 (E7)

⁸ Ver tabla de digitación para quena en sol, pag.37

En el compás 57 de esta sección B, las quenas les relegan esta misma melodía a las zampoñas.

La zampoña utilizada en esta pieza es diatónica afinada en la menor, a esta se le añade un pan independiente afinado en sol# para poder desarrollar la melodía completa de la obra.

Finalizada esta sección B retomamos el puente, y de ahí encontramos la sección A', donde entran directamente las 2 quenas con la melodía principal duplicada en octava.

Musical score for Quena 1 and Quena 2, measures 72-88. The score is in 2/4 time. Quena 1 starts at measure 72 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Quena 2 starts at measure 72 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Both instruments play a melody starting at measure 72. A box labeled 'A'' is placed above the first measure of Quena 1. The dynamic marking *f* is present below the first measure of both instruments.

En el compás 89 las zampoñas toman la melodía que vienen desarrollando las quenas, mientras estas pasan a hacer una contra melodía siguiendo la figuración rítmica del bombo generando una especie de contrapunto.

Musical score for Quena 1, Quena 2, Zampoña 1, and Zampoña 2, measures 89-104. The score is in 2/4 time. Quena 1 and Quena 2 continue their melody from the previous section. Zampoña 1 and Zampoña 2 enter at measure 89 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). They play a rhythmic pattern that follows the melody of the quenas. The dynamic marking *f* is present below the first measure of Quena 1.

Finalizada esta sección A', se retoma el puente con el que se finaliza a modo de outro.

Musical score for Charango and Guitarra, measures 105-110. The score is in 2/4 time. Charango starts at measure 105 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a melody starting at measure 105. Guitarra starts at measure 105 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic pattern that follows the melody of the charango. The dynamic marking *f* and the chord symbol *Am* are present below the first measure of Charango.

Figura 14. Partitura 7. San Juanito del Camino

Score

San Juanito del Camino

San Juanito

Compositor: Juan Carlos López Serna

♩ = 90

The score is written for eight instruments: Quena 1, Quena 2, Zampoña 1, Zampoña 2, Charango, Guitarra, Chajchas, and Bombo. The time signature is 2/4 and the tempo is marked as ♩ = 90. The Charango part begins with a melody marked *f* (forte). The Guitarra part provides accompaniment with chords, including an *A^m* chord. The Quena, Zampoña, Chajchas, and Bombo parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with dashes.

2 San Juanito del Camino

A

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1 *f* Sikuriando en lo posible

Zpña. 2 *f* Sikuriando en lo posible

Chgo. *mf*

Gtr.

Chjas.

Bombo.

13

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. *A_m* *E7* *F*

Gtr. *A_m* *E7* *F*

Chjas.

Bombo.

San Juanito del Camino

3

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 24, and the second system covers measures 25 to 29. The instruments are arranged as follows:

- Qna. 1 & 2:** Flute parts, mostly resting in the first system and playing a melodic line in the second system.
- Zpña. 1 & 2:** Clarinet parts, playing a rhythmic melody throughout.
- Chgo. & Gtr.:** Chango and guitar parts, featuring complex rhythmic patterns and chord accompaniment. Chords include Am, D, and E7.
- Chjas. & Bombo:** Cajón and drum parts, providing the rhythmic foundation.

Measure numbers 19, 25, and 8 are indicated at the start of their respective systems. The dynamic marking *mf* is present in the flute parts.

4 San Juanito del Camino

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 31 to 36, and the second system covers measures 37 to 42. The instruments are arranged as follows:

- Qna. 1 & 2:** Flute parts with melodic lines and rests.
- Zpña. 1 & 2:** Piccolo parts with rhythmic patterns.
- Chgo. & Gtr.:** Chango and guitar parts with complex rhythmic accompaniment and chord changes (E7, F, Am, D).
- Chjas. & Bombo:** Cajón and drum parts with steady rhythmic patterns.

Chord symbols are indicated above the Chgo. and Gtr. staves: E7, F, Am, and D. Measure numbers 31 and 37 are marked at the beginning of their respective systems.

San Juanito del Camino

5

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 43-48) features two flutes (Qna. 1 and 2), two chirimías (Zpña. 1 and 2), a chirimía (Chgo.), guitar (Gtr.), chirimía (Chjas.), and bombo (Bombo.). The second system (measures 49-54) is marked with a 'B' in a box and includes the same instruments. The guitar part in the second system includes chord markings: F, C, and Dm. The percussion parts (Chjas. and Bombo.) show a consistent rhythmic pattern throughout both systems.

6 San Juanito del Camino

55 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Am

f

F

C

55

61 8

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Dm

E7

f

Am

61

San Juanito del Camino

7

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 67-72) includes staves for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The vocal line (Qna. 1) begins with a fermata and a measure rest, followed by a melodic phrase. The guitar (Gtr.) plays a rhythmic accompaniment with chords. The chajas (Chjas.) and bombo (Bombo) provide a steady percussive accompaniment. The second system (measures 73-78) features a vocal entry marked 'A' and 'f' (forte) for Qna. 1 and Qna. 2. The guitar (Gtr.) part includes a section marked 'mf' (mezzo-forte) with a 'C' chord, followed by a section with 'G' and 'Am' chords. The chajas (Chjas.) and bombo (Bombo) continue their accompaniment.

8 San Juanito del Camino

The musical score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark (85 and 79 respectively). The instruments are arranged as follows:

- Qna. 1 & 2:** Flute parts with melodic lines.
- Zpña. 1 & 2:** Piccolo parts, mostly resting.
- Chgo. & Gtr.:** Chango and guitar parts with complex rhythmic patterns and chordal accompaniment. Chords include E7, F, Am, D, and C.
- Chjas. & Bombo:** Cajón and drum parts providing the rhythmic foundation.

Dynamic markings such as *f* (forte) are used to indicate volume changes. The score is written in a key with two sharps (F# and C#).

San Juanito del Camino

9

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 90 and 95 respectively. The instruments are arranged as follows:

- Qna. 1 & 2:** Flute parts in treble clef, 8/8 time signature.
- Zpña. 1 & 2:** Zither parts in treble clef, 8/8 time signature.
- Chgo. & Gtr.:** Chango and guitar parts in treble clef, 8/8 time signature. The guitar part includes chord markings: G, Am, E7, and F.
- Chjas.:** Castanets part in a simplified notation.
- Bombo:** Drum part in a simplified notation.

Measure numbers 90 and 95 are indicated at the beginning of each system. The score concludes with measure 104.

10 San Juanito del Camino

The musical score for "San Juanito del Camino" is arranged for a seven-piece ensemble. It begins at measure 100. The instruments and their parts are:

- Qna. 1 (Quena 1):** Melodic line starting at measure 100.
- Qna. 2 (Quena 2):** Melodic line, often playing in unison or harmony with Qna. 1.
- Zpña. 1 & 2 (Zampoñas):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Chgo. (Charango):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Gtr. (Guitar):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Chords D and E7 are indicated.
- Chjas. (Chacabambas):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Bombo (Bass Drum):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The score includes a bridge section starting at measure 105, labeled "Puente". The bridge features a melodic line for Qna. 1 and a guitar accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bridge ends with a double bar line at measure 108.

Flor Luminosa

Ritmo: Chacarera

Tempo: J. = 95

Nivel: Avanzado

Formato:

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Guitarra
- Charango
- Bombo
- Chajchas

Estructura: Intro A, B, C,

Métrica: 6/8

Tonalidad: D mayor

Objetivo General

Afianzar el ritmo de chacarera y estudiar la tonalidad de re mayor presente en la pieza.

Objetivos específicos

- Trabajar las variaciones rítmicas de la chacarera en el bombo.
- Estudiar las alteraciones de do# y la# en la quena.
- Reconocer y trabajar las voces independientes y contrapuntísticas de la obra.
- practicar las variaciones rítmicas de la chacarera en el charango y la guitarra.
- Afianzar el chasquido característico en el rasgueo de la guitarra y el charango.

Descripción de la obra

En esta pieza se aborda nuevamente el ritmo argentino de la chacarera, esta vez en tonalidad mayor, lo que nos remite a un aire mucho más alegre y festivo. Dicha obra, comienza con una introducción a cargo del charango desarrollando una pequeña melodía mientras la guitarra acompaña con un arpeggio dibujando los acordes de re mayor (D), la mayor (A), Sol mayor (G), y La mayor (A).

Una vez expuesta esta introducción, entramos a la parte A donde la quena presenta una nueva melodía, mientras el charango y la guitarra ejecutan el rasgueo de la chacarera junto con el bombo haciendo una pequeña variación en la armonía.

Finalizada la exposición de la melodía en la quena, llegamos a la parte B donde ingresan las zampoñas con una nueva melodía duplicada en octavas, mientras el charango ejecuta un arpeggio. Sobre la misma base armónica de la parte A.

La zampoña que ha de utilizarse en esta pieza, es de tipo diatónico, y debido a la melodía de la obra, funciona tanto la de afinación en sol mayor, como la de afinación en re mayor.

Musical score for Zampona 1, Zampona 2, Charango, and Guitarra. The score is in G major and 2/4 time. It shows four staves with various musical notations including dynamics (*f*), articulation (accents), and chord symbols (D, A, G, F#).

En el compás 51, tenemos la parte A' donde se integra la quena 2 contrapuntísticamente con una melodía independiente y complementaria a la quena 1.

Es importante para estas melodías de las quenás la asesoría del profesor, por el motivo de que aparecen por primera vez las notas do# y la#. La nota do# se ejecuta con el dedo anular de la mano izquierda tapando solo medio orificio sobre el agujero de do, y la nota la# se ejecuta con el dedo del medio de la mano derecha tapando medio orificio sobre el agujero de la nota la⁹.

Musical score for Quena 1 and Quena 2. The score is in G major and 2/4 time. It shows two staves with various musical notations including dynamics (*f*), articulation (accents), and a section marker 'A'.

En el compás 83 entramos a una nueva sección indicada como D. En esta parte la armonía se centra en el modo menor usando los acordes relativos de la progresión expuesta en las secciones anteriores, por lo tanto, tenemos: Si menor (Bm), Fa# menor 7 (F#m7), Mi menor (Em), Fa#7 (F#7).

⁹ Ver tabla de digitación para quena en sol, pag.37

La quena 1 presenta una nueva melodía en modo menor y en el compás 99, la quena 2 se le suma a un intervalo de sexta por debajo, mientras las zampoñas ejecutan rítmicamente las fundamentales con las terceras de cada acorde.

Musical score for measures 99-108. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Quena 1, Quena 2, Zampoña 1, and Zampoña 2. Quena 1 plays a melodic line starting on G4. Quena 2 plays a line starting on B3, a sixth below Quena 1. Zampoña 1 and Zampoña 2 play rhythmic accompaniment with chords. The key signature is G major (one sharp).

La pieza concluye retomando la parte A y la A', adhiriendo al final una coda con una nueva secuencia de acordes que acentúan el modo mayor de la canción: Si menor (Bm) – sol mayor (G)- la mayor (A)- La séptima (7) - Re mayor (D).

Musical score for the CODA section, measures 147-156. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Quena 1, Quena 2, Charango, and Guitarra. The section is marked 'CODA' in red. Quena 1 and Quena 2 play melodic lines. Charango and Guitarra play chords. The key signature is G major (one sharp). The chord sequence is Bm, G, A, A7, D. The dynamics are marked 'f' (forte).

Figura 15. Partitura 8. Flor Luminosa

Score

Flor Luminosa

Chacarera

Compositor: Juan Carlos López Serna

♩ = 95

The score consists of eight staves:

- Quena 1**: Rested throughout the first six measures.
- Quena 2**: Rested throughout the first six measures.
- Zampoña 1**: Rested throughout the first six measures.
- Zampoña 2**: Rested throughout the first six measures.
- Charango**: Rested in the first measure, then plays a melody starting in the second measure. Dynamics: *f* (forte).
- Guitarra**: Rested in the first measure, then plays a rhythmic accompaniment starting in the second measure. Dynamics: *p* (piano).
- Chajchas**: Plays a steady rhythmic pattern of eighth notes with an 'x' above each note.
- Bombo**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Markings: *Aro* (above the first note) and *Cuero* (below the first note).

2 Flor Luminosa

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 7 to 12, and the second system covers measures 13 to 18. The instruments and parts are:

- Qna. 1** and **Qna. 2**: Flutes in G major, both with rests.
- Zpña. 1** and **Zpña. 2**: Piccolos in G major, both with rests.
- Chgo.**: Clarinet in G major, playing a melodic line with notes G, A, and D.
- Gtr.**: Guitar in G major, playing a rhythmic accompaniment.
- Chjas.**: Castanets, playing a rhythmic pattern.
- Bombo.**: Drum, playing a rhythmic pattern.

Measure numbers 7, 8, 13, and 18 are indicated at the start of their respective staves. Chord letters G, A, and D are placed above the Clarinet staff in the first system, and A and G are placed above the Clarinet staff in the second system.

Flor Luminosa

3

A

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 19 and 25 respectively. The first system (measures 19-24) features Qna. 1 with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes. Chgo. and Gtr. play a rhythmic accompaniment with chords D, A, and G. Chjas. and Bombo. provide a steady bass line. The second system (measures 25-30) continues the melodic and accompanimental parts. Chgo. and Gtr. use chords F#7, D, and A. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

4 Flor Luminosa B

31

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Sikuriar en lo posible

f Sikuriar en lo posible

31

Chgo.

G

F#7

f D

Gtr.

31

Chjas.

31

Bombo.

37

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

37

Chgo.

A

G

F#7

A

G

F#7

Gtr.

37

Chjas.

37

Bombo.

Flor Luminosa

5

43

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

D A G

49

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

A

F#7 D A

F#7 D A

6 Flor Luminosa

55

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

55

G F#7 D

61

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

61

A G F#7

Flor Luminosa

7

C

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 67-72) includes parts for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The second system (measures 73-78) includes parts for Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The score is in the key of D major (two sharps) and common time. The vocal parts (Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2) are mostly silent in this section. The guitar part (Gtr.) features chords D, A, and G in the first system, and F#7, D, and A in the second system. The Chjas. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo part has a steady eighth-note accompaniment.

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

73

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

8 Flor Luminosa D

79

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

79

G

F#7

Bm

85

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

F#m7

Em

F#7

Gtr.

F#m7

Em

F#7

Chjas.

Bombo.

85

Flor Luminosa

9

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 97. The instruments and parts are as follows:

- Qna. 1:** Flute 1, playing a melodic line with eighth and quarter notes.
- Qna. 2:** Flute 2, mostly resting with occasional notes.
- Zpña. 1 & 2:** Piccolo flutes, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Chgo. & Gtr.:** Chamberlain and guitar, playing a complex rhythmic accompaniment with chords. Chords are marked as Bm7, F#m7, and Em.
- Chjas.:** Chacabambas, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bombo.:** Bongos, playing a steady rhythmic pattern of eighth notes.

The second system (measures 97-102) features different instrumental textures, with the Chamberlain and guitar parts marked with F#7 and Bm chords. The overall style is a traditional Andean folk music arrangement.

10 Flor Luminosa

103

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

108

109

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

109

109

Em

F#7

Bm7

F#m7

Em

F#7

Flor Luminosa

11

B

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

115

D A G

121

F#7 D A

12 Flor Luminosa

127

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

134

Qna. 1

Qna. 2

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo.

Gtr.

Chjas.

Bombo.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Flor Luminosa' starting at measure 127. It features seven staves: Qna. 1, Qna. 2, Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo., Gtr., Chjas., and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Qna. 1 part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Qna. 2 part has a similar melodic line. The Zpña. 1 and Zpña. 2 parts are mostly rests. The Chgo. part has a rhythmic accompaniment with chords G, F#7, D, and A. The Gtr. part has a rhythmic accompaniment with chords G, F#7, D, and A. The Chjas. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bombo. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score continues to measure 134.

Flor Luminosa

13

The musical score for "Flor Luminosa" on page 13 is divided into two systems. The first system covers measures 141 to 148, and the second system covers measures 149 to 156. The score includes parts for two vocal lines (Qna. 1 and Qna. 2), two percussion lines (Zpña. 1 and Zpña. 2), guitar (Gtr.), congas (Chjas.), and drums (Bombo). The key signature is one sharp (F#). The first system ends with a CODA section. Chord markings are provided for the guitar and conga parts: A, G, F#7, and Bm in the first system, and G, A, A7, and D in the second system. The percussion parts include specific rhythmic patterns for congas and drums.

Místicos Andes

Ritmo: San Juanito **Tempo:** ♩= 100 **Nivel:** Avanzado **Formato:**

- Quena 1
- Quena 2
- Zampoña 1
- Zampoña 2
- Guitarra 1
- Guitarra 2
- Charango 1
- Charango 2
- Bombo
- Chajchas

Estructura: A, puente, B, puente, A, puente, B, puente

Métrica: 2/4 **Tonalidad:** G mayor

Objetivo General

Afianzar el ritmo de San Juanito e interpretar con fluidez cada instrumento del ensamble.

Objetivos específicos

- Reforzar la interpretación de la segunda y tercera octava de la quena.
- Estudiar los punteos en el charango.
- Lograr fluidez en la ejecución del sanjuanito en las cuerdas.

- Abordar matices y dinámicas de la pieza.

Descripción de la obra

Esta pieza se presenta en ritmo de San Juanito y está diseñada para ser abordada por estudiantes de nivel avanzado. Inicia directamente con una anacrusa de la quena 1 en un registro agudo, exponiendo la melodía principal acompañada por todo el conjunto.

La armonía empleada para la parte A es la siguiente: Sol mayor (G), Mi menor (Em), La menor (Am) y Re mayor (D).

Como se puede advertir, la quena presenta un ornamento en algunas notas denominada el “trino”. Representado con las letras (tr) que se ubica sobre la nota. Consiste en un adorno musical generado por la alternancia entre dos notas conjuntas, a un tono o un semitono de distancia, comúnmente ejecutado con la nota adyacente superior.

El 8 sobre la clave de sol, indica que las notas sobre este pentagrama se interpretan siempre una octava arriba

Quena 1 octava arriba siempre

The musical score is arranged in five systems. The first system shows the Quena 1 part with a melodic line starting with an anacrusis. The second system shows the Charango 1 and 2 parts with a rhythmic accompaniment. The third system shows the Guitarra 1 and 2 parts with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows the Bombo part with a rhythmic accompaniment. The fifth system shows the continuation of the Quena 1 part and the Charango and Guitarra parts.

En el compás 18 ingresa la quena 2, duplicando la melodía una octava abajo y las zampoñas hacen una contramelodía también duplicada en octavas.

Al finalizar la exposición de la sección A, pasamos al puente donde el charango 1 realiza un pequeño punteo. Las zampoñas realizan una contramelodía, y la guitarra hace una variación rítmica del sanjuanito.

Los acordes empleados en este puente son: Mi menor (Em) y Re mayor (D). A los 8 compases de este puente, se le une la guitarra 1 en los bajos al charango, duplicando el punteo.

Finalizado el puente, pasamos a la sección B; donde el charango desarrolla una melodía con una nueva armonía: Sol mayor (G), Si7 (B7), Mi7 (E7), La menor (Am), Re mayor (D) Sol mayor (G), Re7 (D7). Esta vuelta armónica se repite dos veces y en la segunda, se le suman al charango las quenás duplicando la melodía a octavas, mientras las zampoñas realizan un bordón rítmico melódico.

Para los estudiantes quenistas es primordial la asesoría del docente en esta esta pieza que posee dos notas nuevas en la quena que son, el re# y el sol#. El re# se ejecuta con el dedo medio de la mano izquierda tapando solo medio orificio sobre el agujero de re, y la nota sol# se ejecuta con el dedo del anular de la mano derecha tapando medio orificio sobre el agujero de la nota sol¹⁰.

Es importante anotar que las melodías expuestas en la quena y en el charango presentan un ornamento denominado la “apoyatura” o “acciaccatura”, que consiste en un adorno realizado al ejecutar una nota por encima o por debajo de la nota principal, la cual es liberada inmediatamente sobre el mismo tiempo. Aparece representada mediante una nota -habitualmente figura de corchea - de tamaño reducido con una línea que atraviesa su plica y se escribe justo delante de la nota principal.

Ejemplo:

Apoyatura o Acciacatura

¹⁰ Ver tabla de digitación para quena en sol, pag.37

Finalizada la sección B se pasa nuevamente al puente para retornar Da capo, donde se repite toda la pieza hasta el final.

The image shows a musical score for five instruments: Quena 1, Quena 2, Zampona 1, Zampona 2, and Charango 1. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins at measure 95. The Quena 1 part has a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 97. The score is divided into two sections: "D.C. al Fine" (Da Capo al Fine) and "Fine". The "D.C. al Fine" section consists of two measures, with the first measure marked "1." and the second marked "2.". The "Fine" section consists of two measures. The Charango 1 part has a dynamic marking of *G* (Guitar) starting at measure 95. The Zampona 1 and 2 parts have dynamic markings of *V* (Vibrato) at the end of the piece.

Figura 16. Partitura 9. Místicos Andes

Score

Místicos Andes

San Juanito

Compositor: Juan Carlos López Serna

♩ = 100

Quena 1, octava arriba siempre

A

f

Quena 1

Quena 2

Zampoña 1

Zampoña 2

Charango 1

Charango 2

Guitarra 1

Guitarra 2

Chajchas

Bombo

Misticos Andes

2

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flute 1 (Zpña. 1):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked '7' and contains a melodic line with trills (tr) and slurs.
- Flute 2 (Zpña. 2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest for the entire duration.
- Guitar 1 (Gtr. 1):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.
- Guitar 2 (Gtr. 2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.
- Chajas:** Percussion staff with a double bar line and a '7' above it, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bombo:** Percussion staff with a double bar line and a '7' above it, showing a rhythmic pattern of quarter notes.

Chords are indicated in the guitar parts, specifically 'Am' (A minor) in the fourth measure of each guitar staff.

Misticos Andes

3

The musical score for "Misticos Andes" is arranged for a multi-instrument ensemble. It begins at measure 13. The top section features two flutes (Zpña. 1 and 2) with melodic lines including trills and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. Below them are two chirimías (Chgo. 1 and 2) playing a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, with dynamic markings of *f* and *f_G*. Two guitars (Gtr. 1 and 2) provide harmonic support with similar rhythmic patterns, marked with *f* and *f_G*. The bottom section includes Chajas (chimes) and Bombo (bass drum), both starting at measure 13. The Chajas part features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, while the Bombo part consists of a steady eighth-note pulse. The score concludes at measure 16.

Misticos Andes

4
20

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gr. 1

Gr. 2

Chjas.

Bombo.

Em

Em

Em

Em

The musical score is written for a 4/4 time signature. It features two vocal parts (Zpña. 1 and Zpña. 2) with lyrics 'tr' above the notes. The instrumental parts include two guitars (Gr. 1 and Gr. 2) playing a rhythmic pattern of eighth notes, two chinchas (Chjas.) playing a similar pattern, and a bombo (Bombo) playing a simple bass line. The guitar parts are marked with 'Em' chords. The score is divided into measures, with a '20' marking at the beginning of the first measure of each part.

Misticos Andes

5

The musical score for "Misticos Andes" is arranged for a multi-instrument ensemble. It begins at measure 26 and spans five measures. The instruments and their parts are as follows:

- Zpña. 1 & 2:** Flute parts with melodic lines and trills (tr) in measures 26, 27, 28, and 30.
- Chgo. 1 & 2:** Charango parts with rhythmic accompaniment, primarily using chords Am and D.
- Gtr. 1 & 2:** Guitar parts with rhythmic accompaniment, primarily using chords Am and D.
- Chjas.:** Cajón part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Bombo:** Drum part with a simple rhythmic pattern.

Chord changes from Am to D occur at the start of measure 29 and the start of measure 30. The score concludes at measure 30.

Misticos Andes

6
32 8

tr

Puente

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

f

Em D Em D Em

Em D Em D Em

32

32

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'Misticos Andes'. It features a 'Puente' section starting at measure 32. The instruments are arranged in a grand staff. The Zpñas (Zampoñas) play a melodic line with a trill (tr) in the first measure. The Chgos (Charangoes) play a rhythmic accompaniment with a forte (f) dynamic. The Gtrs (Guitars) play a rhythmic accompaniment with chords Em and D. The Chjas (Chajas) play a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Bombo (Bombo) plays a rhythmic accompaniment with quarter notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The 'Puente' section is marked with 'f' and includes guitar chords Em and D. The score ends at measure 32.

Misticos Andes

7

39 8

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

39

39

D Em D Em D Em D

D Em D Em D Em D

Misticos Andes

8

46

B

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

Em D Em D *f* G *p* G *p* G

Misticos Andes

9

The musical score for 'Misticos Andes' is arranged for a band. It features the following parts:

- Zpña. 1** and **Zpña. 2**: Flute parts, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation shows rests for the first five measures.
- Chgo. 1**: Clarinet part in treble clef with a key signature of two sharps. It begins at measure 52 with a melodic line.
- Chgo. 2**: Clarinet part in treble clef with a key signature of two sharps, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Gtr. 1** and **Gtr. 2**: Guitar parts in treble clef with a key signature of two sharps, playing a rhythmic accompaniment of chords.
- Chjas.**: Cajón part in bass clef, showing rhythmic patterns with 'x' marks for rimshots.
- Bombo.**: Drum part in bass clef, showing a simple rhythmic pattern.

Chord markings are present in the guitar and clarinet parts:

- B7**: Dominant seventh chord (B, D#, F#, A).
- E7**: Dominant seventh chord (E, G#, B, D).
- A m**: Minor chord (A, C, E).

The score is marked with measure numbers 52 and 58 at the beginning of the first and second systems, respectively.

Misticos Andes

10

57 8

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

The musical score is arranged in a multi-stem format. At the top, there are two empty staves for flutes (Zpña. 1 and Zpña. 2). Below them are two staves for guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), which play a rhythmic accompaniment with chords labeled 'D' and 'G'. The Chgas. (charango) part is a single staff with a melodic line. The Bombo (bass drum) part is a single staff with a simple rhythmic pattern. The Chjas. (chacabuco) part is a single staff with a complex rhythmic pattern. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The measure numbers 10, 57, and 8 are indicated at the beginning of the score.

Misticos Andes

11

The musical score for 'Misticos Andes' is arranged for a full ensemble. It begins at measure 64. The instruments and their parts are:

- Zpña. 1**: Flute 1, melodic line starting at measure 64.
- Zpña. 2**: Flute 2, melodic line starting at measure 64.
- Chgo. 1**: Clarinet 1, melodic line starting at measure 64.
- Chgo. 2**: Clarinet 2, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Gtr. 1**: Guitar 1, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Gtr. 2**: Guitar 2, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Chjas.**: Charango, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bombo.**: Bongó, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Chord markings include *f* (forte), *G*, and *B7*. The score is written in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Misticos Andes

12

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flute 1 (Zpña. 1):** Melodic line in treble clef, key of D major, starting at measure 12.
- Flute 2 (Zpña. 2):** Melodic line in treble clef, key of D major, starting at measure 12.
- Chorus 1 (Chgo. 1):** Melodic line in treble clef, key of D major, starting at measure 12.
- Chorus 2 (Chgo. 2):** Chordal accompaniment in treble clef, key of D major, starting at measure 12. Chords are labeled E7, Am, and D.
- Guitar 1 (Gtr. 1):** Chordal accompaniment in treble clef, key of D major, starting at measure 12. Chords are labeled E7, Am, and D.
- Guitar 2 (Gtr. 2):** Chordal accompaniment in treble clef, key of D major, starting at measure 12. Chords are labeled E7, Am, and D.
- Charango (Chjas.):** Percussion part in bass clef, starting at measure 12.
- Bombardero (Bombo.):** Percussion part in bass clef, starting at measure 12.

The score begins at measure 12 with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The guitar parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Misticos Andes

13

The musical score for "Misticos Andes" is arranged for a band. It features two vocal lines (Voz 1 and Voz 2) at the top, followed by two flutes (Zpña. 1 and Zpña. 2). Below these are two congas (Chgo. 1 and Chgo. 2), two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), and two percussion parts (Chjas. and Bombo.). The score is in the key of D major (one sharp) and begins at measure 75. The vocal lines consist of eighth and quarter notes with some rests. The flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar parts provide a steady accompaniment with chords G, D7, and Em. The congas play a complex rhythmic pattern. The percussion parts include a snare drum (Chjas.) and a bass drum (Bombo.) with specific rhythmic markings. A section labeled "Puente" begins at the end of the score. Chords G, D7, and Em are indicated above the guitar staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the second conga staff in the "Puente" section.

Misticos Andes

14
82

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

D

Em

82

82

Detailed description: This musical score is for the piece 'Misticos Andes'. It consists of eight staves. The top two staves are for Zpñas (panpipes), with the first staff containing rests and the second containing a rhythmic melody. The next two staves are for Chgos (charangoes), with the first staff showing a melodic line and the second staff showing a complex chordal accompaniment. The following two staves are for Gtrs (guitars), with the first staff showing a melodic line and the second staff showing a chordal accompaniment. The bottom two staves are for Chjas (chaccas) and Bombo (bombo), both showing rhythmic patterns. The score includes a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Chord changes are indicated by 'D' and 'Em' above the guitar staves. Measure numbers 14 and 82 are marked at the beginning of the score.

Misticos Andes

15

The musical score for 'Misticos Andes' is arranged for a band. It features two flutes (Zpña. 1 and 2), two chochos (Chgo. 1 and 2), two guitars (Gtr. 1 and 2), chajas, and a bombo. The score is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The piece begins at measure 88. The flute parts play a rhythmic melody. The chochos play a steady accompaniment. The guitars play a rhythmic pattern with chord changes between D and Em. The chajas and bombo provide a percussive accompaniment. The score is written on ten staves, with the first two staves for flutes, the next four for chochos and guitars, and the last four for chajas and bombo. Chord markings 'D' and 'Em' are placed above the guitar staves to indicate the harmonic structure.

Misticos Andes

16 94 8

D.C. al Fine

1. 2. Fine

Zpña. 1

Zpña. 2

Chgo. 1

Chgo. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chjas.

Bombo.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the title 'Misticos Andes' is centered. Below it, the rehearsal mark '16' is placed above the first staff, and '94 8' is placed above the second staff. The score is divided into two main sections: 'D.C. al Fine' and 'Fine'. The 'D.C. al Fine' section contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The 'Fine' section concludes the piece. The instruments are listed on the left: Zpña. 1, Zpña. 2, Chgo. 1, Chgo. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Chjas., and Bombo. The Zpña. 1 and 2 parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Chgo. 1 and 2 parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Gtr. 1 and 2 parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Chjas. and Bombo. parts are in common time. The Chgo. 1 and 2 parts include chord markings: D, Em, and G. The Gtr. 1 and 2 parts include chord markings: D, Em, and G. The Chjas. part includes a '7' marking. The Bombo. part includes a '94' marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Conclusiones

Antes de mencionar los logros que pudiera obtener la realización de esta cartilla en medios educativos e institucionales, considero importante hacer una reflexión con respecto al impacto que la elaboración y el desarrollo de este trabajo ocasionó en mi propia experiencia, en mi formación, y en mí ser como músico y pedagogo.

Cuando hablo del impacto en mí, me refiero a la dimensión interior; mi sentir, pensar y mi quehacer como artista. En este sentido “Runa Taki” *Sonoridades tradicionales Andinas de Latinoamérica para la formación musical en el Oriente Antioqueño*, me motivó a reflexionar sobre mi papel como músico y formador en este territorio; a través de este, he podido meditar sobre el enfoque y la intención pedagógica y estética en el desarrollo de mi profesión. La oportunidad de trabajar con instrumentos y sonoridades que poseen raíces en nuestros ancestros y en culturas originarias, me invitó a entender una revaloración por las herencias inmateriales, que en medio del bombardeo de información sonora del día a día, fácilmente no alcanzamos a notar ni a explorar.

Para mi proceso artístico, ha sido muy nutritivo acercarme a los ritmos tradicionales de los países suramericanos. Poder aprovechar estos para la creación, la exploración y la pedagogía, me han aportado un valioso recurso que sin duda llevaré siempre en mi caja de herramientas para el campo de la producción y la formación musical, para el trabajo de ensamble, y también para las presentaciones en vivo.

Trabajar sobre estas expresiones es una experiencia verdaderamente enriquecedora; las sonoridades propias de las queñas, los charangos y las zampoñas, poseen la particularidad de manifestar música muy natural; de melodías bellas, tranquilas y profundas. Interpretarla o escucharla, nos permite evocar los paisajes de la naturaleza; los pájaros, los ríos, los vientos, las montañas. Estas músicas en sí mismas -aun con sus transformaciones y modernizaciones- conservan algo muy profundo, es posible percibir en ellas una esencia milenaria. Abordar estos géneros, los asumo además como la oportunidad de tener un acercamiento a la espiritualidad y a la cosmogonía indígena y ancestral, de igual forma es una aproximación artística a la creatividad y a la exploración estética que nació y acompañó las tradiciones de fiestas, ceremonias, encuentros, batallas y rituales de generaciones pasadas.

Esta resignificación sobre las manifestaciones musicales latinoamericanas, es la que considero importante compartir en el territorio del Oriente Antioqueño; poder ser un actor presente en el desarrollo de un proceso pedagógico, desde el arte y la música como herramienta, hacia la construcción de un tejido social y popular, que valora los legados artísticos que conservan las resonancias de tiempos pasados sobre nuestro continente, es decir; sobre tradiciones que poseen raíz y que han configurado de una u otra forma nuestra identidad cultural. Todo este proceso ha sido fundamental para la comprensión de una memoria histórica que nos permite colectivamente reconocernos mejor como sociedad, como cultura y como individuos.

Este pequeño aporte, es el grano de arena que se suma a los múltiples procesos que caminan este mismo propósito, pues cada vez son más las instituciones culturales, las universidades, los artistas y la sociedad en general, la que escarba sobre estas herencias, las revive, las renueva y las recrea. Para finalizar, deseo manifestar que producir esta cartilla me ha hecho consciente del inmenso valor que las expresiones musicales latinoamericanas de los andes - que por tantos años parecían extinguirse-, nos contribuyen al contexto actual, a nuestras formas de crear, de aprender y de enseñar en nuestro presente.

Referencias

- Cesio, Pablo. (2018, Julio 7). La Orquesta de Instrumentos Andinos, una joya de Ecuador para el mundo. *Aleteia.org | español - valores con alma para vivir feliz*. <https://es.aleteia.org/2018/07/07/la-orquesta-de-instrumentos-andinos-una-joya-de-ecuador-para-el-mundo/>
- Civallero, E. (2013). *Introducción a las flautas de Pan*. 237. Hernández Salgar, Oscar. (2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0030>
- González Fulle, B. (2017). *Violeta Parra 100 años: Cuaderno Pedagógico. La música en la América precolombina – Centro de Investigaciones «Maria Saleme de Burnichon»*. Recuperado 3 de marzo de 2020, de <https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/la-musica-en-la-america-precolombina/>
- Molina, O. J. (2019). Cantos y encantos de la quena: obras instrumentales compuestas por músicos colombianos. Recuperado el 1 de abril de 2021 de http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/13685/1/MolinaOscar_2019_CantosObrasM%c3%basicos.pdf
- OEIN *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* Información. Recuperado 16 de marzo de 2020 de https://www.facebook.com/pg/oeinbolivia/about/?ref=page_internal
- Orquesta de Instrumentos Andinos, una joya ecuatoriana*. (2018, Julio 2). Recuperado el 29 de septiembre de <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/07/02/nota/6839300/orquesta-instrumentos-andinos-joya-nacional>
- Quijano, A. (2009). Colonialidad del poder y clasificación social. Saavedra, JL (Comp.) Teorías y políticas de descolonización y decolonialidad. Cochabamba: Verbo Divino (149-190).
- Salgar, O. H. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin american music review*, 242-270.
- Salgar, O. H. (2005). El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1(1), 4-22.
- Salgar, O. H. (2007). Marimba de chonta y poscolonialidad musical. *Nómadas (Col)*, 26, 56–69.

Soruco Sologuren, X. (2016). A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: Crear, enseñar y escuchar es descolonizar. *Revista Integra Educativa*, 9(1), 73-90.

Anexos

Los anexos de este trabajo se encuentran en el siguiente link de drive:

<https://drive.google.com/drive/folders/1aqTrK-L4Ae888II5tGFmAz2BHSCRAPyv?usp=sharing>

Anexo 1. Scores y partes de las obras musicales de la cartilla Runa Taki.

Anexo 2. Audios interpretados y grabados por el autor, en formato mp3.