

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Facultad de Artes

CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA:

Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos

Presentado por:

Oscar Javier Molina Molina

Director de investigación y asesor en interpretación:

Magister Fernando Mora Ángel

Grupo de investigación: Músicas regionales

Línea de investigación: Investigación-creación

Medellín

2019

Dedicatoria

Quiero dedicar el presente trabajo de grado a toda mi familia especialmente a mi esposa Julie Lorena García Gómez, a mi hija María Camila Molina García, a mi hijo Juan José Molina García y a mis padres Bernardo Molina Valenzuela y Carlina Molina Medina. También lo dedico a los maestros que me han formado en la interpretación de la quena, ellos son Faiver Olave Díaz y Hugo Alberto Iles Tovar.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a Dios por regalarme el don de interpretar un instrumento maravilloso como la quena y por protegerme en mis viajes desde Ibagué a Medellín durante mi proceso de maestría. De igual manera agradezco a mi asesor maestro Fernando Mora Ángel por estar presente en todo momento y orientarme de manera sensata, profesional y eficaz. A mi esposa Julie Lorena por apoyarme en todo sentido, a mi hermano Leonardo Molina por su colaboración en la producción de material audiovisual y a Patricia García Gómez.

A la Universidad de Ibagué y, de manera especial, a Bibiana Lucia Barreto Barbosa por su apoyo desde la oficina de Bienestar Universitario para el financiamiento de la grabación de las doce obras musicales escogidas. A la empresa COONFIE convenio ICETEX por financiar parte de la maestría mediante una beca condonable y por supuesto a la Universidad de Antioquia.

A mis compañeros de música y amigos Jennifer Varón Velásquez, Wilder Antonio Ruiz Cárdenas, Joel Fermín Romero Chaverra, Felipe Peñuela Hernández, Yeison Ernesto Gómez Escobar, Diego Hernán Molina Muñoz, Mario Alejandro Rincón Guzmán y Adrián Camilo Ramírez por su colaboración en aspectos musicales para el fortalecimiento del trabajo.

Y por último, y sin ser menos importante, agradezco a cada uno de los maestros y compañeros de la primera cohorte de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe por los momentos de aprendizaje musical generados en cada una de las clases, situación que conllevó a momentos inolvidables y agradables que guardo con aprecio en mi mente y corazón.

Resumen

La quena es un instrumento presente en las músicas colombianas, poco estudiado en nuestro medio artístico y académico, pero con un enorme potencial para la creación de nuevas músicas basadas en aires tradicionales y populares que se desarrollan actualmente en Colombia.

Cantos y encantos de la quena corresponde a una selección de doce obras instrumentales compuestas por músicos colombianos, las cuales son un breve fragmento de la producción musical que se ha venido generando con la quena en Colombia desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

En este trabajo, se presenta un estado del arte de la quena, evidenciando tanto el uso de este instrumento milenario y su connotación dentro de la variedad cultural de algunos países Latinoamericanos como su presencia en Colombia desde la época precolombina.

Con el repertorio seleccionado se abordan aspectos técnicos propios del instrumento, además de se incorporan, de manera consciente, en la quena técnicas extendidas desarrolladas a partir de otros instrumentos y de la voz cantada. De igual manera, se construye un sonido a nivel instrumental que mezcla músicas de diferentes latitudes y que busca proponer un estilo de interpretación propio.

Finalmente se presenta un breve análisis musical procedente de las partituras y audios del repertorio seleccionado acompañado de la contextualización de las doce obras seleccionadas.

Abstract

The Quena is an instrument that is present in Colombian music with a low development in the academic and artistic environment but with a great potential to create new songs based on traditional ways to compose music that are developing currently in Colombia for that ancient sounding artefact.

Songs and charms from the Quena correspond to a selection of twelve instrumental pieces composed by Colombian musicians, those are a brief part of the musical production that has been produced with the Quena in Colombia since ending 20th century to nowadays.

At the same time, the Quena represent a state of art evidencing the usage of this millenary instrument and its connotation inside of cultural variety of some Latin-American countries. Thus, it is necessary to evidence this ancient object in Colombia that exist since the pre-Colombian age.

With the selected pieces were boarded technical aspects of the Quena. Furthermore, in a conscious way it was incorporated extending techniques developed by other instruments and the singing. Additionally, it was built an instrumental sound that mix different styles and it is searching to propose an authentic way to play.

Finally, it will present a short musical analysis from the scores and recordings of the selected pieces of music and also it will look for showing the context of the twelve chosen musical pieces.

Tabla de contenido

| | |
|---|------|
| Dedicatoria..... | ii |
| Agradecimientos..... | iii |
| Resumen..... | iv |
| Abstract..... | v |
| Tabla de contenido..... | vi |
| Lista de tablas..... | viii |
| Lista de figuras..... | ix |
| Capítulo 1..... | 1 |
| Introducción..... | 1 |
| Planteamiento del problema..... | 4 |
| Objetivo General..... | 6 |
| Objetivos Específicos..... | 6 |
| Referentes teóricos y estéticos..... | 8 |
| Referentes teóricos..... | 8 |
| Referentes estéticos..... | 15 |
| Capítulo 2..... | 30 |
| Aproximación al estado del arte..... | 30 |
| Instrumento ancestral..... | 30 |
| Quena: ¿Afinación o desafinación?..... | 38 |
| Acercamiento a material bibliográfico..... | 46 |
| Clasificación <i>Hornbostel- Sachs</i> para la quena..... | 51 |
| Instrumento de tradición en festivales, concursos, conciertos y encuentros..... | 54 |
| Más allá de ser un instrumento musical..... | 61 |
| Quena en Colombia..... | 63 |
| Popularización de la quena en Colombia..... | 73 |
| Un acercamiento a los constructores de quenás en Colombia..... | 76 |
| Algunos festivales y concursos que convocan a la quena en Colombia..... | 79 |
| Composiciones y géneros musicales para quena en Colombia..... | 81 |
| Quenistas colombianos..... | 82 |
| Capítulo 3..... | 87 |

| | |
|--|-----|
| Memoria del proceso creativo | 87 |
| Selección del repertorio | 89 |
| Trascripción de las obras a partituras | 97 |
| Historia personal..... | 99 |
| Estudio de repertorio | 101 |
| Experiencia con el grupo acompañante | 121 |
| Grabación de las obras..... | 124 |
| Puesta en escena | 128 |
| Relación entre el producto autoetnográfico con el producto final | 131 |
| Capítulo 4..... | 135 |
| Breve análisis de las obras | 135 |
| Sanjuanito de la alegría..... | 135 |
| Cuequitas | 139 |
| Pa´ mis viejos..... | 143 |
| La siembra | 147 |
| Sibundoy | 149 |
| Mosaique | 152 |
| Fuego de hielo | 154 |
| Chimiti..... | 156 |
| Tiempo de Carnaval..... | 157 |
| Atufado | 159 |
| Fragancias | 160 |
| torVic..... | 163 |
| Conclusiones..... | 166 |
| Bibliografía | 170 |
| Anexos | 178 |

Lista de tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Descripción del Sistema de Numeración Hornbostel-Sachs para la Quena en Sol | 53 |
| Tabla 2. Cuadro Comparativo de quena precolombina | 73 |
| Tabla 3. Lutier de Quenas reconocidos en Colombia | 79 |
| Tabla 4. Listado de Algunos Intérpretes de Quena en Colombia | 86 |
| Tabla 5. Listado de Trabajos Discográficos Escuchados..... | 89 |
| Tabla 6. Datos de algunos compositores..... | 92 |
| Tabla 7. Repertorio Seleccionado | 96 |
| Tabla 8. Proceso de Calentamiento en la Quena..... | 103 |
| Tabla 9. Presentaciones con Grupo Acompañante Ibagué y Mariquita..... | 123 |
| Tabla 10. Sistema de Micrófonos Usados Durante la Grabación | 125 |
| Tabla 11. Lista de Instrumentos Utilizados para Grabar | 127 |
| Tabla 12. Progresión Armónica de Pa´mis viejos..... | 145 |
| Tabla 13. Fragmento rítmico de bajo en bambuco (clave de Fa)..... | 146 |

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1. Crónica y Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala. p. 315 [p. 317]. Imagen suministrada por David Molina Pariona. | 32 |
| Figura 2. Fotografía del Boletín Latino–Americano de Música, Tomo III (Montevideo 1937, p 27). | 36 |
| Figura 3. Fotografía del Boletín Latino–Americano de Música, Tomo III (Montevideo 1937, p 28). | 36 |
| Figura 4. Imagen de Quena Revista La Quena Num. 1 (p. 18). Martille, M. (1919). Recuperado de https://inmcv.cultura.gob.ar/info/la-quena/ | 37 |
| Figura 5. Imagen del Disco del Trío Arequipeño de Quenas. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=z9eJTUIIALE | 42 |
| Figura 6. Partitura de Allwirtu Maki. Maki, (2018) Recuperado de http://allwirtumaki.blogspot.com/2017/09/illariy-solo-de-quena-melodia.html | 44 |
| Figura 7. Imagen de Signos Gráficos Tomada del Libro “La Quena. Nuevas Técnicas y Sonoridades”, (p. 15). García, L. (2008). Recuperado de https://www.academia.edu/11817589/La_quena._Nuevas_técnicas_y_sonoridades_-_The_quena._New_techniques_and_tones | 45 |
| Figura 8. Diario La República, 8 de noviembre de 1984. Recuperado de http://edgarespinozaperu.blogspot.com/2010/09/festival-de-la-quena-1984.html | 57 |
| Figura 9. Afiche del Primer Encuentro Internacional de Quenistas de Lima Perú..... | 60 |
| Figura 10. Quena Hallada en Pitalito Huila, Torres. M. (2018). | 65 |
| Figura 11. Carta Informe Hallazgo Arqueológico en Pitalito Huila, suministrada por Miller Torres. | 66 |
| Figura 12. Quena en Hueso Hallada en Pitalito Huila en el Año 2015. Molina. O. (2019) | 67 |
| Figura 13. Medidas Externas y de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019). | 68 |
| Figura 14. Características Físicas de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019). .. | 68 |
| Figura 15. Medidas de los Agujeros de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019). | 69 |
| Figura 16. Quena en Cerámica Parte Trasera y Frontal. Fotografía Suministrada por Oscar Molina Rodríguez. | 70 |

| | |
|---|-----|
| Figura 17. La Flautista. Recuperado de Hernández, G. (1938). Boletín Latino-Americano de Música (p. 734). | 71 |
| Figura 18. Quena Cultura Moche. Recuperado de https://www.alamy.es/foto-quena-kena-periodo-precolombinos-fecha-200-400-geografia-peru-cultura-moche-media-cobre-dimensiones-1-99-cm-3-1516-in-168373521.html | 73 |
| Figura 19. Estatua “La Fautista”. Molina. O. (2018)..... | 73 |
| Figura 20. Quena Froilan Sinti. Recuperado de Facebook de Hikaru Iwakawa https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2318174138242944&set=pob.100001511412758&type=3&theater | 78 |
| Figura 21. Caratulas de Algunos Trabajos Discográficos de Grupos Andinos e Intérpretes Colombianos de Quena. | 91 |
| Figura 22. Presentación en la Biblioteca Darío Echandía. Fotografía de Oscar Javier Molina Molina. | 122 |
| Figura 23. Programa de mano de la Universidad de Ibagué. | 124 |
| Figura 24. Músicos de Grabación. Fotografías suministradas por Yeison Ernesto Gómez Escobar..... | 126 |
| Figura 25. Planimetría del Grupo Acompañante y Solista de Quena. | 129 |
| Figura 26. Estribillo del Sanjuanito de la Alegría..... | 138 |
| Figura 27. Sección B Primera Vuelta del Sanjuanito de la Alegría..... | 138 |
| Figura 28. Re-armonización de la Sección C del Sanjuanito de la Alegría..... | 139 |
| Figura 29. Fragmento Armónico de la Introducción de Cuequitas..... | 141 |
| Figura 30. Fragmento Armónico y Melódico de la Cueca de los Collas [Coyas]. Partitura de Arnoldo Pintos. | 141 |
| Figura 31. Introducción de Cuequitas. | 142 |
| Figura 32. Inicio Sección B Cuequitas. | 142 |
| Figura 33. Intercambio Modal de la Introducción de Pa´ Mis Viejos. | 144 |
| Figura 34. Melódica de la Quena en A Lidio..... | 144 |
| Figura 35. Fragmento de la Sección A Mixolidio..... | 145 |
| Figura 36. Corte Percusión. | 145 |
| Figura 37. Fragmento de Acompañamiento en la Guitarra..... | 146 |
| Figura 38. Arpeggios de la Guitarra en el Bambuco. | 147 |

| | |
|--|-----|
| Figura 39. Fragmento de Acompañamiento en Tiple en Bambuco. | 147 |
| Figura 40. Fragmento de la Línea Melódica Asemejando el Sonido de la Gaita..... | 149 |
| Figura 41. Fragmento de Línea Melódica Asemejando el Sonido del Clarinete..... | 149 |
| Figura 42. Fragmento de Arpeggios en Sibundoy. | 151 |
| Figura 43. Ritmo de Cucharas en el Pasillo Sibundoy..... | 152 |
| Figura 44. Aspectos Rítmicos del Bajo Eléctrico en el Pasillo Sibundoy. | 152 |
| Figura 45. Cambios Métricos de Mosaïque. | 153 |
| Figura 46. Fragmento de Melodía y Amonía de Fuego de Hielo. | 155 |
| Figura 47. Frase Precesora al acorde de Am..... | 155 |
| Figura 48. Arpegio en Am en Chimití. | 157 |
| Figura 49. Uso de Escala Blues. | 159 |
| Figura 50. Uso de A dórico en la melodía. | 159 |
| Figura 51. Notas Musicales de la Cueca Fragancias. Fotografía Suministrada por Faiver Olave Díaz..... | 161 |
| Figura 52. Variación de la Cueca en Bebob (Jazz)..... | 162 |
| Figura 53. Variación en Merengue Venezolano. | 163 |
| Figura 54. Melodía Original de Fragancias. | 163 |
| Figura 55. Melodía variada de Fragancias..... | 163 |
| Figura 56. Armonía de Tiple que Asemeja el Sonido del Bağlama..... | 164 |
| Figura 57. Escala Principal de torVic Basada en un A Frigio Dominante. | 164 |

Capítulo 1

“Un instrumento musical sin quien lo interprete está condenado a ser un objeto”

Julie Lorena García Gómez (2019)

Introducción

La presente investigación sustenta la interpretación y creación de doce obras instrumentales para quena compuestas por músicos colombianos, que permiten visibilizar el potencial del instrumento para la creación de músicas basadas en aires tradicionales, folclóricos o populares, que se vienen desarrollando en Colombia, haciendo difusión de este aerófono latinoamericano en la comunidad académica.

A través de herramientas conceptuales y técnicas instrumentales se ha abordado un estudio riguroso que permite reflejar un sonido musical, producto de las influencias culturales y de la circulación de músicas latinoamericanas dentro del contexto colombiano. De igual manera, la construcción de análisis tipo documental para quena permite comprender con profundidad la procedencia de este instrumento musical y sus respectivos usos dentro del entorno musical.

Conviene subrayar que el interés del proyecto es asumir retos instrumentales que permitan desarrollar habilidades y técnicas interpretativas, hacia la presentación de un trabajo final expresado en un concierto y la grabación fonográfica que lo acompaña, de modo que pueda

trascender en la búsqueda de un estilo musical, exponiendo una serie de propuestas alrededor de la mezcla de géneros latinoamericanos y los sonidos emitidos por los instrumentos que acompañan a la quena.

Durante el presente estudio se entrevistaron quenistas de Latinoamérica, situación que permitió establecer un punto de partida y un acercamiento a referentes artísticos, libros, métodos y experiencias musicales de los intérpretes. De igual manera, se escucharon obras musicales para quena de distintos grupos de música andina y solistas de este instrumento grabadas en discos, casetes, CD y LP, hallados en musicotecas y colecciones fonográficas.

Este documento está compuesto por cuatro capítulos, el primero se centra en conceptualizar referentes teóricos y artísticos, en búsqueda de un argumento académico orientado hacia la línea de investigación -creación. Esta sección del trabajo también define el tipo de quena a interpretar, apoyándose de manera particular desde la contextualización urbana, situación que permite ubicar al autor y lector en la noción del tiempo.

El segundo capítulo registra un acercamiento al estado del arte de la quena, basado en evidencias documentales sobre este instrumento a lo largo de la historia, generando además un breve concepto sobre la afinación de la quena y su respectiva clasificación *Hornbostel-Sach* para instrumentos musicales. De igual manera, se evidencia la existencia de la quena desde la época precolombina en Colombia y su popularización a través de *lutieres*, intérpretes, festivales y concursos.

La tercera sección se enfoca en la memoria del proceso creativo. Esta inicia con la historia personal del intérprete y luego describe el proceso de selección y montajes de las obras; la transcripción de partituras, el momento de grabación de cada composición seleccionada y la puesta en escena del recital. Este capítulo culmina con la relación entre el producto auto etnográfico y el producto final.

En el capítulo cuarto se expone un breve análisis musical y de contexto de cada obra seleccionada, principalmente haciendo un rastreo de la procedencia de su género y luego hace una conexión con la contextualización de la pieza en el entorno colombiano. El análisis musical aborda aspectos de estructura y armonía, lo cual facilita comprensión del repertorio.

Finalmente, el presente documento busca sistematizar una propuesta interpretativa de la quena a partir del ámbito colombiano, abordado desde una perspectiva académica que lleva consigo una experiencia musical de veinte años, convertida hoy por hoy en un resultado que aporta a la búsqueda constante de sonoridades y al mejoramiento técnico en cuanto a la interpretación de un instrumento musical que ha sobrevivido con el paso del tiempo y que busca trascender a otras esferas del conocimiento.

Planteamiento del problema

La versatilidad de la quena y sus intérpretes han aportado a la conservación de las músicas ancestrales¹, tradicionales², folclóricas³ y populares⁴, siendo ésta fundamental para los procesos culturales que se vienen adelantando en las comunidades indígenas y en las expresiones artísticas urbanas de algunos países latinoamericanos en los que han involucrado como instrumento solista.

Por lo general, la quena ha sido un instrumento de uso tradicional y folclórico en Latinoamérica, sin embargo, durante los últimos años, algunos instrumentistas han optado por incorporar melodías de músicas populares dentro de sus repertorios; como también músicas del barroco, clasicismo, romanticismo y lo que actualmente se conoce como *Word Music*, además de utilizar escalas modales, exóticas, mayores, menores, pentáfonas, incrementar el uso de microtonos y técnicas extendidas en el instrumento, lo cual ha enriquecido sus posibilidades interpretativas y de repertorio.

En Colombia, se ha desarrollado la interpretación de la quena en distintos niveles, y principalmente se destacan las producciones discográficas que surgen de sus mayores

¹ A modo de resumen y para contextualizar un poco, es importante definir que la música ancestral ha estado ligada a las diferentes etnias culturales, teniendo mayor predominancia en el territorio Latinoamericano las comunidades indígenas y africanas.

² La música tradicional desde el contexto colombiano se viene desarrollado a partir del proceso de mestizaje, allí se han fundido distintos tipos de música a partir de la oralidad, resaltando que las diferentes maneras de enseñarse y aprenderse han permitido preservar este tipo de expresión artística.

³ El folclor se alimenta de lo ancestral y tradicional, su auge en los países americanos se da durante el siglo XX, y el término se le atribuye al británico William John Thoms (1803-1885) de la siguiente manera *folk* (gente) y *lore* (conocimiento).

⁴ La música popular da respuesta a la industrialización de la misma música como un producto de consumo, que en gran parte se debe a los medios masivos de comunicación causando efecto en el gusto musical de las personas logrando así tener sus respectivos seguidores.

exponentes, quienes incluyen en su gran mayoría géneros musicales de Latinoamérica, situación que refleja la apropiación y difusión de este tipo de repertorio al público en general, no obstante, la mayor parte de estos materiales fonográficos no cuentan con una transcripción en partitura, análisis musical y de contexto. Lo anterior permite visibilizar una oportunidad para realizar un estudio sistemático, que compile analice y realice una propuesta interpretativa.

Pregunta problema:

¿Cómo abordar desde la perspectiva de la quena solista, la interpretación de repertorio de compositores colombianos?

Objetivo General

Realizar un recital de doce obras escogidas para quena solista en el que se resuelvan retos técnicos interpretativos y se le aporte en la interpretación de repertorio colombiano compuesto para este instrumento musical.

Objetivos Específicos

1. Hacer un rastreo documental y entrevistas que permitan generar un conocimiento básico sobre los antecedentes del problema en estudio.
2. Seleccionar doce obras para quena solista en diferentes formatos que incluyan el instrumento solo, con acompañamiento instrumental o con apoyos tecnológicos.
3. Transcribir en partituras las obras musicales a partir del material fonográfico y partituras existentes.
4. Hacer una propuesta interpretativa a partir de la selección de obras musicales compuestas para quena por músicos colombianos en el que se muestre la versatilidad del instrumento.
5. Grabar en audio el repertorio escogido, con un alto estándar de calidad técnica, que permita su divulgación en diferentes circuitos.

6. Realizar un breve análisis de las obras escogidas que apoye su abordaje interpretativo.
7. Elaborar un artículo que permita reflejar el estado del arte de la quena a partir de las consultas bibliográficas, entrevistas y fonografías realizadas a lo largo del trabajo de grado.

Referentes teóricos y estéticos

En los presentes referentes se relacionarán una serie de conocimientos científicos y artísticos que sirven como soporte académico para el presente trabajo de grado y que buscan dar inicio y desarrollo a “Cantos y encantos de la quena: Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos”.

Referentes teóricos.

El presente trabajo de grado se fundamenta en la metodología cualitativa abordada desde la investigación-creación, para potencializar un proceso de composición e interpretación de obras artísticas musicales elaboradas para quena que pretenden generar conocimientos capaces de responder a las necesidades o preguntas elaboradas para el desarrollo del mismo. En este sentido, Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo en el libro “Investigación artística en música” mencionan lo siguiente con respecto a la metodología cualitativa:

[...] los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos.

Tienden a una epistemología afincada en la hermenéutica, la fenomenología y la interacción simbólica. Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión

interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. (López, San Cristóbal, 2014, p. 108)

Es pertinente mencionar que la investigación-creación es una metodología reciente en la educación superior; hace algunos años no se podía presentar este tipo de trabajo en la academia. Sin embargo, actualmente ésta le facilita al artista estar al nivel de la comunidad académica científica, motivo que hace posible la vinculación de un instrumento como la quena, en procesos académicos universitarios.

Daza (2009) afirma que la investigación-creación “es un discurso nuevo en el ámbito de las artes y de las academias de artes” (p. 87), además de abordar la triada creador, obra y espectador, elementos presentes dentro del arte y que “sin ellos el arte no habría podido ser y existir durante la historia” (p. 88), aclarando que estos tres conceptos son variables dependiendo de la época en que se desarrollan. Estos tres elementos sirven para sentar algunas bases que permitan comprender y formalizar el proceso de investigación-creación.

Por el momento se han abordado algunos conceptos de investigación creación en Colombia y uno de ellos dice que:

Cuando hablamos de investigación-creación y producción de obras artísticas, llámense espectáculos escénicos, objetos plásticos visuales, actos performáticos, piezas sonoras, etc. [...] es necesario distanciarse de la tradición positivista que ve en los

artefactos artísticos simples entidades ornamentales que detonan emociones (Castillo, 2013, p. 57). (Delgado, Betrán y Salcedo, 2015, p. 19)

Por su parte, la Universidad de los Andes mencionando que la “investigación/creación es el proceso sistemático mediante el cual se desarrolla, se valida y se evalúa nuevo conocimiento” (Andes, 2019). De igual manera indica que “el proceso utilizado en la investigación/creación no se puede circunscribir a una estrategia única (*e.g.*, proceso de creación, método científico). Por el contrario, este proceso incluye conocimiento, experiencia, intuición, creatividad, innovación, entre otros” (Andes, 2019).

En este sentido emerge la necesidad de proponer e innovar por parte del investigador creador, así como trascender a la creación y experimentación, haciendo uso de las distintas técnicas y rompiendo sus propios esquemas (saliendo de la zona de confort), para proyectar un resultado a partir del espacio de práctica artística y de la recreación de sí mismo.

Para la realización del presente trabajo de grado también se ha acudido a conceptos emitidos por el musicólogo Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo relacionando la “Investigación artística en música”:

... la investigación artística es una oportunidad para transformarse profesional y estéticamente, penetrar en nuevas orbitas de diálogo e intercambio intelectual y renovar el papel e importancia del arte en nuestras sociedades, muy particularmente, la fatigada y

desde hace tiempo declarada agónica, tradición de la música de arte occidental. (López, San Critóbal, 2014, p. 29)

En este caso, el presente trabajo está ligado a las prácticas instrumentales (de manera individual y grupal), a la creación, búsqueda y análisis de obras musicales (de un instrumento en específico) y al estado del arte de la quena. Al respecto conviene decir que López y San Cristóbal (2014) proponen métodos cualitativos, propios para ser usados en el campo de las artes, indagando en este caso experiencias humanas a través de las “motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de los individuos”. (p. 108)

Se abordaron técnicas cualitativas, exaltando en esta oportunidad las entrevistas estructuradas y semiestructuradas a intérpretes de quena, más el cuaderno de campo que se ve reflejado en la memoria del proceso creativo y que está enfocado en las experiencias musicales propias del proyecto.

También es menester relacionar la autoetnografía como uno de los aspectos fundamentales de la investigación-creación, convirtiéndose en un espacio para construir y evidenciar los acontecimientos de la práctica musical, entre los cuales se documentan factores técnicos, interpretativos y de creación que van adquiriendo valor a medida que van pasando los ensayos musicales.

La propia experiencia del autor de este trabajo permitió incluir herramientas o conocimientos que amplían la actividad musical, valiéndose en este caso de recursos teóricos,

tecnológicos tanto para la creación como para la interpretación, adaptación y escucha de la música escogida para el desarrollo del presente proyecto.

Uno de los instrumentos abordados en cuanto a técnicas de investigación para el presente trabajo son las entrevistas estructuradas y semiestructuradas a los intérpretes y compositores que en la actualidad tienen mayor injerencia en el movimiento “quenístico” en Latinoamérica. En palabras de Corbetta (2007), la entrevista estructurada “se hace las mismas preguntas a todos los entrevistados con la misma formulación y en el mismo orden” (p. 350). El mismo autor menciona que en la entrevista semiestructurada el entrevistador “dispone de un «guión», que recoge los temas que debe tratar a lo largo de la entrevista” (351).

De esta forma, se plantea un trabajo que incluya una sustentación escrita centrada en la interpretación de las obras instrumentales para quena, compuestas por músicos colombianos, y que de manera paralela refleje una labor de exploración mediante la creación y re-interpretación de obras musicales, cuya finalidad es combinar la teoría con la práctica artística, para arrojar un producto musical mixto.

Por otra parte, es necesario definir el concepto de la quena para introducirlo en el medio académico, ya que su uso ha estado ligado en los ámbitos tradicionales y empíricos. Una definición de suma importancia es la de García (2008), quien define la “quena urbana” como un instrumento que ha sido estandarizado mediante los contextos de folklorización en los países del área andina a partir de la segunda mitad del siglo XX, sumándose a esto la difusión del instrumento en países de Europa y Asia a partir de intérpretes de quena.

La estandarización mencionada por Leonardo García apunta a una “adaptación de la quena a los criterios musicales armónico-clásicos de la música occidental docta” (García, 2008, p. 7), unificándola en un mismo sistema de afinación, situación que se genera a partir de la construcción de este instrumento con base en las escalas musicales occidentales. De esta forma la quena ha sido adoptada por grupo sociales urbanos, músicos profesionales y semiprofesionales, contribuyendo a las producciones discográficas y a los procesos de globalización ligados a las músicas del folclor y *World Music*.

Actualmente, la quena se ha convertido en un instrumento con nuevas posibilidades técnicas que contribuyen a la experimentación de los nuevos repertorios, es de aclarar que algunas de estas nuevas formas de tocar en la quena provienen por lo general de la re-interpretación de obras compuestas para otros instrumentos de viento como la flauta, clarinete y saxofón, incluyendo en este caso uso el de las técnicas extendidas, muy propias de la música contemporánea y que han sido adaptadas a las músicas folclóricas y populares en América Latina.

Uno de los primeros en abordar el término técnicas extendidas para la quena de manera académica ha sido Leonardo García, distinguiéndolas en técnicas armónicas y técnicas inarmónicas. Aclarando en este caso que para muchos quenistas colombianos el uso de este tipo de técnicas ha provenido de la imitación de los efectos sonoros (técnicas extendidas) escuchados en la grabación de discos del Ensamble Garrufio, Guafa Trío, Trío Morales Pino, Néstor Torres, Pedro Eustache, Paquito D’Rivera, Dave Valentín, por mencionar algunos.

Para García (2008) las técnicas armónicas “generan una onda acústica reflexiva al interior del tubo resonador, produciendo así un espectro regular” (p. 47), ejemplo de alguna de ellas es el *frullato* como coloración del sonido generado a partir del uso de la “rr”, también están el uso de los armónicos que por lo general se hace de manera intuitiva para el quenistas y esto se debe a la característica física de la quena. De todas formas, Leonardo menciona que los armónicos “están relacionados con una división aritmética de la onda acústica reflexiva determinada por el largo del tubo”. (García, 2008, p. 48)

En esta sección también se abordan los sonidos multifónicos entendidos como “la ejecución de dos o más frecuencias simultáneas generadas a partir de las resonancias del tubo” (García, 2008, p. 52). El sonido y voz simultánea es otra técnica extendida armónica, de manera personal esta se ejecuta a partir del uso de la octava con la voz falsete de tenor ligero produciendo la melodía ejecutada en la quena con la voz al mismo tiempo.

Para García (2008), las técnicas inarmónicas son “todas aquellas que no generan una onda acústica reflexiva en la quena y que conciernen solamente a las resonancias naturales del tubo resonador” (p. 105). En este caso se hace referencia al sonido *eoliano* que es la resonancia obtenida a partir del paso del flujo de aire por el tubo, es simplemente emitir aire sin que se produzca una onda acústica determinada. También se encuentra el *Pizzicato* que se convierte en un “recurso técnico de percusión [...] producido a partir del ataque de lengua corto y preciso” (p. 107).

El mismo autor menciona que las técnicas extendidas pueden combinarse entre sí, es de anotar en este trabajo el uso del *pizzicato* y el *slap* al mismo tiempo, partiendo como una técnica que fusiona la parte armónica con la inarmónica.

Por añadidura, el uso de *Beatbox* como recurso técnico también enriquece la variedad sonora de la interpretación de la quena. Esta técnica extendida, también llamada *Human Beatboxing* o *Beatboxing*, es mencionada por Sánchez (2019) como “una forma de percusión vocal que se origina en el Hip-Hop de 1980, está directamente conectado con la cultura Hip-Hop e involucra la imitación vocal de cajas musicales (*beatbox*, en inglés) como la batería y otras percusiones” (Sánchez Cárdenas, <https://www.monografias.com>, 2018)

En este caso, el uso del *Beatbox* aplicado en la quena parte de la observación y escucha de videos del flautista Greg Patillo y de Fat Tony disponibles en *YouTube*, teniendo también como punto de referencia los sonidos que producen el bombo, redoblante, platillos y charles de una batería acústica. Es así como se logra implementar esta técnica a partir de la voz y la mezcla sonora que se produce con la quena, convirtiéndose en una sonoridad que genera variedad para el fortalecimiento del concepto musical.

Referentes estéticos

Es muy posible que el uso de la quena sola haya surgido de manera tradicional dentro de un contexto campesino o indígena, seguramente desde hace varios siglos. De todas formas, esta ha sido una práctica común y cotidiana en algunos campesinos del Perú; en este sentido Juan Bautista Varela de Vega (1984) argumenta que por los años 40 del siglo del XX el musicólogo

mejicano Mayer Serra consideraba que los pastores de llamas y labradores de la sierra llevaban siempre una flauta de caña o una quena, y añade que después de marchar solos por la puna de la gran pradera peruana, se sentaban a descansar y a animar a sus compañeros en las duras faenas del campo, tocando su flauta, cuya melodía se repetía incansablemente. (p. 202)

Por otra parte, se hace necesario aclarar que el término solista de quena corresponde a la interpretación de la “quena urbana”, vista como un fenómeno reciente dentro de las músicas andinas latinoamericanas emergidas durante el siglo XX. Es así como este instrumento ha estado enmarcado dentro de los géneros musicales de Latinoamérica que tomaron popularidad durante el siglo pasado, caracterizando en este caso a la quena con un sistema tonal y cromático capaz de responder a las cualidades de las músicas occidentales.

Los referentes estéticos han sido pieza fundamental para generar el concepto de interpretación musical, mencionando además que los estilos musicales de cada quenista varían de acuerdo con su contexto social y cultural, situación que permite dar enriquecimiento y variedad de la calidad interpretativa. A continuación, se relacionarán algunos solistas de quena, clasificándolos para esta ocasión por países de Latinoamérica.

Perú

Uno de los primeros solistas de la quena en el Perú fue el antropólogo y músico Alejandro Vivanco Guerra (1910-1991). Vivanco fue un músico que potencializó la quena en la ciudad de Lima a través de su Sistema Tonal⁵ que impartía en el Centro Folklórico del

⁵ El Sistema Tonal de la quena fue la denominación que le dio el maestro Alejandro Vivanco a una manera de enseñar a interpretar la quena a partir del uso del sistema musical occidental, utilizando en este caso el aprendizaje

Magisterio, teniendo la oportunidad de enseñar durante las décadas de los 60s, 70s y 80s a profesores y estudiantes de la ciudad. Con sus alumnos organizó un Orfeón de Quenas y tiempo después creó el Orfeón de Quenas Vivanco, obteniendo como resultado la grabación de trabajos discográficos, conciertos y encuentros de quenistas, como también la réplica de enseñanza del instrumento tanto en niños como en jóvenes de las diferentes instituciones educativas de la ciudad de Lima a través de los profesores adscritos a su escuela, entre los cuales se resaltan Edgar Espinoza y Rubén Darío Concha.

Edgar Espinoza conoce muy bien la forma y el estilo musical del huayno, su manera de interpretar los trinos ha sido de bastante influencia, ya que la manera de trinar en la nota La está ligada al movimiento de otros dedos en la postura de digitación, produciendo en este caso los sonidos entre las notas La y Do de manera consecutiva; esta información se ampliará más adelante mediante un cuadro de digitación.

Vivanco representó para algunos quenistas una influencia fuerte, pero la llegada del suizo *Raymond Thevenot* (1942-2005) a la ciudad de Lima en el año de 1972, hizo que la interpretación de la quena tomara un rumbo distinto en cuanto al concepto de interpretación que se venía realizando de manera tradicional. *Thevenot* había estudiado flauta travesera desde los 8 años en el Conservatorio de su ciudad natal (Ginebra, Suiza), y en 1967 decidió dejar sus estudios de música clásica para dedicarse a la quena y otros instrumentos musicales, algunos de ellos propios de Suramérica.

del pentagrama en la clave de sol, las figuras musicales (redonda, blanca, negra, corche, semicorchea, etc.) y sus respectivos silencios, escalas musicales aplicadas a la quena, solfeo hablado y obras musicales transcritas en partituras para interpretarlas en el instrumento.

José *Thevenot* asegura que cuando su padre *Raymond* llegó a la ciudad de Lima, lo primero que hizo fue dirigirse a las oficinas de la *RCA VICTOR* para ofrecer uno de los discos grabados por el grupo “Los Quetzales”, logrando así atraer la atención de esta empresa discográfica, situación que lo llevó a firmar de inmediato un contrato para grabar discos con su grupo Machu Picchu (*Thevenot J.* , Comunicación personal, 25 de febrero del 2019). Durante esta época *Raymond* coincide con el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado⁶, situación que le permitió tener popularidad en las emisoras radiales y canales de televisión peruana de la época.

La interpretación de la quena de *Raymond* está permeada por las técnicas interpretativas propias de la flauta travesa de llaves, de hecho, en su método para quena recomienda usar las yemas de la tercera falange de los dedos ya que según *Thevenot* (1984) “la mejor sensibilidad táctil está en la extremidad de los dedos donde llegan los terminales de los nervios”. (p. 13)

En este sentido se puede decir que *Raymond* logró contagiar con su virtuosismo no solo a quenistas de Lima, sino también a los intérpretes de quena de Latinoamérica y el mundo a través de sus composiciones y de obras tradicionales del Perú, Bolivia, Argentina, Ecuador, Chile y Paraguay. *Thevenot* fue un músico que viajó por distintas partes del mundo en representación del Perú, su popularidad se debe a sus distintos trabajos discográficos y a su manera impecable de interpretar la quena.

⁶ El gobierno militar de Juan Velasco Alvarado era nacionalista e hizo una reforma agraria, además de crear el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social cuya finalidad era organizar y apoyar los diversos sectores sociales, así como el hecho de dar reconocimiento al quechua como idioma oficial para ser usado en escuelas y en la administración de Justicia. Velasco también buscaba exaltar las tradiciones peruanas en los distintos medios de comunicación, situación que permitió la exaltación de los diversos artistas entre los cuales se encuentra *Raymond Thevenot*.

También es importante dar reconocimiento a otros intérpretes solistas de quena del Perú, cada uno con su propio *performance* y estilo musical. Se hace referencia en esta ocasión a Sergio “Checho” Cuadros (1979) y Sigiberto “Sigi” Velásquez (1969).

Cuadros es un músico limeño, muy conocido en las redes sociales como “Checho Quena”; sus producciones artísticas por lo general han estado acompañadas por un promedio de siete músicos en escena, y es así como ha logrado grabar el disco “INKA LATIN JAZZ” en el 2016. Checho interpreta en la quena *latin jazz*, música andina latinoamericana, música celta, música brasilera, y en este caso, se considera que el formato musical usado por Checho atribuye un sonido más robusto para la quena, sin embargo, es la técnica la que le permite potencializar su sonoridad, de hecho, este quenista usa técnicas muy propias de la flauta traversa y el saxofón, evidencia de esto se puede ver mediante videos tutoriales que el intérprete publica en *YouTube*.

Sigiberto “Sigi” Velásquez Lecca es Magister en Educación por el Arte de la Universidad Ricardo Palma y también genera un aporte valioso al crecimiento de esta propuesta artística en cuanto a la inspiración de querer abordar repertorio de música clásica, sin embargo, el disco “Quena Criolla” en el año 2009, recrea un formato musical muy interesante en el que se usa el cajón peruano, percusiones, guitarras y el contrabajo. Es de resaltar que “Sigi” también interpreta en la quena jazz, música andina y música del mundo, además de haber estudiado en el Conservatorio de Música del Perú y promoverse por diversos países.

Bolivia

La quena ha estado inmersa en Bolivia de manera tradicional, es por eso por lo que en la

actualidad se evidencia este instrumento tanto en el contexto indígena como en el sector urbano, generando día tras día a intérpretes que hacen difusión de las músicas folclóricas y tradicionales del país y otras latitudes. La mayor parte de quenistas interpretan otros instrumentos andinos, de esta manera es como algunos intérpretes de la quena han estado vinculados a grupos de música andina.

A continuación, se mencionarán algunos ejemplos de quenistas que han estado vinculados a grupos de música andina de Bolivia:

Se inicia con *Los Kjarkas*, agrupación que se ha caracterizado por tener un formato musical en el que se incluye la quena, interpretada desde hace varios años por Gastón Guardia Bilbao (1959); este “vientista” proyecta la quena con bastante fuerza en canciones como “El Árbol de mi destino” (chuntunqui) grabado en 1992, obra del desaparecido Ulises Hermosa y “El último amanecer” (tobas) de Gonzalo y Elmer Hermosa. Gastón refleja en este sentido su técnica de respiración desarrollada también con la ejecución de otros instrumentos como las zampoñas, evidenciando en este caso una sonoridad limpia en la que además usa notas musicales ligados, *glissandos*, más un *vibrato* producido por la garganta y el diafragma.

Así mismo, es necesario mencionar la música grabada por Savia Andina desde el año de 1976 hasta la actualidad. Los quenistas más destacados de dicha agrupación han sido Alcides Mejía Hany (1957) y Edwin Herrera Jaen (1968). Por su parte, el músico y compositor Alcides Mejía se convirtió en una influencia musical importante para quienes se estaban formando en la quena durante la década de los 70s, entre los cuales se resalta el colombiano Juan Jairo

Benavides. Es de anotar que el aporte de Mejía en cuanto a composiciones para la quena ha sido notorio, cabe resaltar que una de sus obras emblemáticas es el bailecito “Oración del jilguero”, grabado en el disco Savia Andina Vol. 2 en 1976. Edwin Herrera ha sido un quenista muy admirado, sobre todo por su impecable interpretación de la quena en el mosaico “Trapiche” de Ernesto Cavour y “Flor de Caña” de Lucho Cavour y Jaime Junaro, respectivamente. El manejo que le da este intérprete a las terceras octavas es limpio. Por supuesto, Edwin también es autor y compositor de varios temas musicales.

Otro quenista importante en Bolivia fue el Suizo Gilbert Favre (1936-1998), quien en vida fue miembro fundador del grupo Los Jairas de Bolivia; Favre era antropólogo e interpretaba jazz en el clarinete, pero también gustaba de la música andina latinoamericana llegando al punto de componer algunas obras musicales, entre las cuales se resalta “El Sanjuanito”, sanjuanito grabado en el LP Ángel Parra y el tocador afuero (1967) y popularizado por la agrupación Inti-Illimani. El aporte de Gilbert a la quena en Latinoamérica se enmarcó en las técnicas europeas para interpretar instrumentos de viento, por eso el sonido de la quena de Favre es limpio en cuanto a digitación, y muy bien afinado en relación con el charango y la guitarra.

Es pertinente mencionar a otros intérpretes entre los cuales se resaltan Eddy Lima, Tania Hilda Peredo López, Willy Sullcata, entre otros, pero quiero cerrar esta sección con Lucho Cavour, uno de los primeros solistas de quena (urbana) en Bolivia; Lucho grabó varios discos como solista, resaltándose en este caso los siguientes: “Revelación, Lucho Cavour Mario P. Gutierrez” (1972); “Ernesto Cavour presenta al virtuoso de la QUENA” (1972); “La quena de Lucho Cavour”; “Lucho Cavour y su Conjunto Vol 2” (1976). Es de mencionar que Lucho

Cavour avanzó en la interpretación de las terceras octavas y el sistema tonal de la quena, situación que se refleja en sus grabaciones y que aporta en calidad de intérprete.

Chile

Los quenistas chilenos también tienen un aporte valioso en lo que concierne a la interpretación de este instrumento milenario, cada uno con su propio estilo, ejemplo notorio es Mauricio Aquiles Vicencio Alquinta (1958) director del grupo Altiplano de Chile. Vicencio toca más de 300 instrumentos musicales y la quena es uno de ellos; su lenguaje musical está lleno de misticismo, lográndose diferenciar de cualquier otro intérprete. El uso de *glissandos*, *vibrato* y el uso de la respiración se evidencian en obras como “Quito de Ensueño”, “Rio Negro”, “Capishca”, “Ayawasca”, “Naymlap”, “Puma Pungo”, “Paracas”, “Bossa Nova de los Andes”, “Vals para Baltazar”, obras musicales de su autoría

Por otra parte, existen algunos quenistas que han pasado por el grupo Illapu, entre los cuales se resaltan Antonio Morales (ex-Illapu), Raúl Acevedo (ex-Illapu) y José Miguel Márquez, los cuales han generado altos grados de destreza a la hora de interpretar la quena, aportándole virtuosismo al momento de tocar algunas melodías. Estos aportes artísticos se evidencian en conciertos, videos y grabaciones que lograron llegar a Colombia en las décadas de los 80s y 90s.

Un ejemplo de ello lo ilustra José Miguel Márquez, encargado de grabar en 1977 “El Cascabel” (canción del folclor mexicano) en el disco “Raza Brava” de Illapu; José Miguel traslada la melodía de las introducciones a la quena, logrando rapidez y cambios de octava

difíciles para la época, además de manejar con facilidad algunas posiciones de terceras octavas.

Años más tarde ingresa a Illapu Raúl Acevedo y logra llamar la atención con el solo de la canción “Se alumbra la vida”, Guaguancó de Carlos Elgueta y Roberto Márquez grabado en el disco “Vuelvo Amor... Vuelvo Vida” de 1991; Raúl tiene fuerza en la interpretación y realiza cambios de octava en compases de dos medios en figuras de corcheas y también produce sonidos en las terceras octavas.

La quena de Antonio Morales en la salsa “Un poco de mi vida” de los hermanos Andrés y Roberto Márquez, es un buen referente para interpretar frases rápidas, es de aclarar que la canción fue grabada en el disco “En estos días...” para *EMI Music* en 1993. De igual manera Antonio Morales hizo parte del grupo Barroco Andino y con este grupo interpretó *Badinerie* de Juan Sebastián Bach, Danza de los Mirlitones de *Tchaikovsky*, La Marcha Turca de *Mozart*, entre otras obras musicales del periodo del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo que quedaron en trabajos discográficos.

Otra referencia de quenistas chilenos es Leonardo García Fuenzalida. García (2019) se define como un “multi-flautista, intérprete de quena, compositor e investigador residente en París, Francia”. Su labor artística está enfocada en las *World Music*, improvisación modal, arreglos y géneros contemporáneos y el Jazz.

Leonardo es “PhD en sociología de la Universidad de Paris-X-Nanterre (2008). *D.E.* (*National French State Diploma*) en flauta travesa, *CEFEdem d’île-de-France* (2000). *Second*

Prize of Generative Improvisation. Paris National Conservatory (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris - CNSMDP) (1998). D.E. (National French State Diploma) in traditional instruments – kena and First Prize of Musical Acoustics. CNSMDP (1996).

Licenciatura en Flauta Traversa (Mayor) con la más alta distinción. IMUC, Universidad Católica de Chile (1991).

Argentina

Algunos quenistas de Argentina han logrado trascender fronteras mediante la interpretación de la música folclórica y tradicional de Latinoamérica, en primera instancia como integrantes de grupos de música andina propios de Argentina y otras agrupaciones radicadas en Europa a partir de 1956. De esta manera se empieza a visibilizar el rol de solista de quena argentino, siendo el pionero del desaparecido Manuel Uña Ramos (1933 - 2014), a quien se le atribuye más de una docena de discos grabados a partir de 1968 en Europa, Latinoamérica y Asia. Seguido a Uña Ramos está Jorge Cumbo (1942) y se afirma que estos dos quenistas se encuentran entre los más populares de Argentina y el mundo, ellos hicieron parte del grupo Los Incas, los mismos que introdujeron a Paul Simón en la música andina y que posteriormente pasarían a ser el grupo “Urubamba”.

Uña Ramos es de raíces indígenas y desde los cuatro años empezó a tocar la quena de manera tradicional, al igual que la zampoña. Manuel ingresó al Conservatorio Santiago del Estero en Argentina, situación que lo llevó a vincular parte del concepto musical europeo con los instrumentos indígenas, logrando así una mezcla de sonidos que se reflejan en sus propias composiciones tales como “El gringo”, “Kena Pop” entre otras obras que se volvieron populares

dentro de los seguidores de la música andina latinoamericana.

Por su parte, el músico Jorge Cumbo ha compuesto obras folclóricas, impregnando dentro de ellas una corriente vanguardista con elementos del jazz, rock, música celtica y clásica. Resaltan dentro de su propuesta el uso de herramientas tecnológicas a través del piano electrónico, máquinas para hacer *loops*, efectos de reverberación y *delay*. Los anteriores elementos permiten visualizar a Cumbo no solo como el excelente improvisador de la quena, sino también como un intérprete que recurre a elementos tímbricos, melódicos y rítmicos distintos a los convencionales.

Otro intérprete de suma importancia en Argentina ha sido Facio Santillan, artista que influencia a diferentes quenistas en la década de los 70s y 80s mediante las grabaciones de polkas (del Paraguay) el “Pájaro campana” de Felix Pérez Cardoso, el “Pájaro Chogüi” del indio Pitagüa, el “Condor pasa” de Daniel Alomía Robles, “El diablo suelto” de Heraclio Fernández correspondiente al LP “El Condor Pasa – Cuando Los Huaraches Se Acaben” grabado en Francia para la discografía *Musart-Rivera*.

Con el paso del tiempo han surgido otros intérpretes de quena, algunos con más reconocimientos que otros, sin embargo, todos sus aportes son valiosos para este trabajo. Por ejemplo, Mariana Cayón nacida en 1979 en un pueblo ubicado en los Valles de Calchaquies llamado Cafayate de la Provincia de Salta de Argentina. Es una solista de la quena que interpreta de chacareras, tangos, milongas, carnavales y otros aires propios de las músicas andinas. También se menciona que su formación musical ha estado permeada por la Escuela Provincial de

Música de Cafayate y el Conservatorio de Música de Salta. Mariana es una intérprete que refleja bastante fuerza en el escenario y su manera de interpretar la quena se encuentra influenciada por la academia y las músicas folclóricas.

Finalmente, Fernando Barragán (1961) ha compuesto obras para quena sola y usando en algunas ocasiones técnicas extendidas aplicadas a este instrumento. Mientras que Pablo Salcedo (1974) actual profesor de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza Argentina e integrante de grupo Markama, nos brinda una digitación y articulación precisa en la quena, aplicando la técnica de la flauta travesa sobre la quena.

Colombia

En Colombia han surgido quenistas con grandes habilidades artísticas siendo pioneros Omar Flórez de Armas (1955) y su hermano Ian Flórez (1960), también está Jesús Francisco “Chucho” Vallejo (1961), Juan Jairo Benavidez (1965), William Palchucan (1972), William Enrique Silva (1975), Julieta Martínez Rosero (1976), entre otros.

Se puede decir que el primer músico que decide iniciar una carrera como solista de quena en Colombia ha sido “Chucho” Vallejo, evidencia de ello es su proyecto musical “La Quena Ancestral”, publicando una serie de discos a partir de 1997 hasta la actualidad. Vallejo siempre ha actuado con el acompañamiento musical en formato de requinto, guitarra, charango, violín, tiple, bajo, percusión menor y latina, situación que conlleva a compartir las líneas melódicas entre la quena e instrumentos de cuerda.

Existen otras grabaciones impulsando la quena en la música andina colombiana, una de ellas es el casete “Armonías de Paisajes y Canciones” del Trío Nueva Generación, grabado en 1993; en esta grabación participó la quenista Julieta Martínez Rosero, luego hizo parte del CD “Desde el Alma de Colombia” publicado en 1996 a través de CODISCOS. Julieta ha plasmado el sonido de la quena imitando las sonoridades del flautista Gabriel Uribe (integrante del Trío Morales Pino), es por eso por lo que la interpretación de bambucos y pasillos son destacadas, limpias y al mismo tiempo imitan la sonoridad de la bandola, además de usar como técnica extendida el *frullato*. En el 2001 grabó el disco “La Ruta del Inca”, junto a Ricardo Martínez, Javier Mesa, José Revelo y Hernán Coral para Discos Fuentes, sin embargo, el estilo al interpretar la quena es distinto debido a que el repertorio es andino latinoamericano incluyendo obras como el “Cóndor Pasa” de Daniel Alomías Robles, “Waylas de Cala Cala” de Juan Flores, “Carnaval Quena Quena” de Alcides Mejía y otras 17 obras más.

Por otra parte, el disco “Pachulkan, Vuelo del Alma” grabado en el 2005 por William Palchucan España se ha convertido en un referente de suma importancia para el actual trabajo de grado; se exalta en esta producción discográfica el virtuosismo de Palchucan en la versión para quena de la canción “Ternura”, obra que popularizó Claudia de Colombia en 1979, como también el uso de trinos, y técnicas extendidas tales como el sonido *evoliato*. En este disco de igual manera se interpretan pasillos, bambucos y obras musicales relacionadas con el entorno indígena.

Willy Silva por su parte interpreta huaynos, valeses, cuecas, bambucos, pasillos, polkas, chacareras, tinkus, sanjuanitos, entre otros aires latinoamericanos. Este músico ha acompañado a

grupos de danza folclórica de la ciudad de Bogotá, de hecho, ha tenido cercanía con el “Patronato” y asegura que la quena no era bien vista en la década de los 80s y comienzos de los 90s para acompañar melódicamente con la quena a los grupos de danza folclórica, situación que hacían ver relegado este instrumento musical en la interpretación de las músicas andinas colombianas en la ciudad de Bogotá. Este virtuoso quenista ha incursionado de manera empírica en las técnicas extendidas usando el *Pizzicato*, *Slap*, sonido de trompa, usos de dos quenenas de manera simultánea y efectos de trinos, *glissandos*.

De igual manera merecen mención los discos “Su Majestad la Quena” grabado por Omar Flórez de Armas en el 1999, “La Magia de la Quena” grabado por Carlos Quena para Discos Fuentes en el 2005, los discos del grupo Libertad entre los cuales se encuentran “Barro Crudo” publicado en el 2002 y la producción discográfica “Entre Montaña y Sabana” de Guafa Trío grabado en el 2004.

Es importante destacar que los discos y artistas reseñados han aportado a la construcción del sonido del grupo musical acompañante de la grabación y el recital que hace parte del presente trabajo; así mismo, el uso de recursos de interpretación que sirven como aporte y que finalmente terminan siendo una mezcla de estilos manifestados en la interpretación de la quena. Cada quenista, muestra elementos artísticos, técnicos musicales y de *performance* que consolidan sus propuestas musicales.

Los referentes artísticos citados, han desarrollado competencias o habilidades superiores, destacables y admirables, que de una u otra manera direccionan y permean una exigencia

personal de estudio que trascienden en la interpretación musical. También, la escucha de audios y visualización de videos de los quenistas mencionados han aportado a la construcción del presente trabajo, de allí se han tomado elementos musicales, extra-musicales y de performance.

Capítulo 2

Aproximación al estado del arte

En el presente capítulo se abordarán textos sobre la quena con la finalidad crear un compendio que permita comprender la dimensión de lo que hoy en día es este instrumento musical. Para ello se tuvieron en cuenta libros, métodos, revistas, artículos, documentos, recortes de prensa, afiches, entrevistas, audios y trabajos fonográficos, que sirvieron como soporte de la investigación y que evidenciaron al desarrollo de este instrumento musical desde la parte milenaria, ancestral, indígena y urbana.

Instrumento ancestral

La quena es un instrumento milenario que ha viajado por el tiempo traspasando culturas, siendo en este caso el hombre su mentor y quien le ha dado un valor estético, una evolución técnica en cuanto a elaboración e interpretación musical, convirtiéndolo desde sus inicios hasta la actualidad en un artefacto sonoro de soplo sin un canal de insuflación, basado en la construcción de un tubo cilíndrico que puede ser de hueso, caña, madera, arcilla, metal, plástico, con la característica de tener agujeros que oscilan entre tres y ocho, incluyendo hoy por hoy algunos ejemplares con sistema de llaves tipo Boehm⁷.

Con respecto a la etimología de la palabra quena se conoce la siguiente información: “El

⁷ El sistema Boehm es un sistema de llaves para flauta de grandes agujeros creada por el inventor y flautista Theobald Boehm entre los años de 1831 y 1847. Este mismo sistema ha sido aplicado a un prototipo de quena en Europa por el francés Jean Yves Roosen y el flautista chileno Alejandro Lavanderos.

nombre indígena ‘Quena’ aparece en el vocabulario Aimara del padre Ludovico Bertonio (1612) así: “Flauta de Caña ‘Quena quena’; Bernabé Cobo en 1653, conoció como ‘Quenaquena’.” (Vivanco Guerra, 1974, p. 11). Por otra parte, David Molina Pariona en comunicación personal (2017) afirma que “la palabra Quena tiene su origen en el idioma quechua: **“Quena quena”**, cuyo significado es de “Hueco o Agujero”.

También existe evidencia de la palabra quena en el libro “La primer nueva crónica y buen gobierno” del cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala (1535–1616). En este caso el músico peruano David Molina Pariona, en comunicación personal durante noviembre del 2017 otorga la siguiente información en castellano e imagen a lo que respecta **CAPÍTULO PRIMERO DE LAS FIESTAS, PASQVAS**, relacionando siguiente traducción:

“Es que llama *taqui* [danza ceremonial], *cachiua* [canción y danza en corro] (a) , *haylli* [cantos de triunfo] (a) , *arai* de las mosas, *pingollo* [flauta] de los mosos y fiesta de los pastores *llama miches* [pastor de llamas], *llamaya* [cantar de los pastores de llama] y de los labradores *pachaca*, *harauayo* [cántico], y de los Collas, *quirquina*, *collina*, *aymarana* [canciones y danzas aymaras], de las mosas, *guanca*, de los mosos *quena quena* [canciones y danzas aymaras]... (Poma de Ayala, 1615/1616, p. 315).

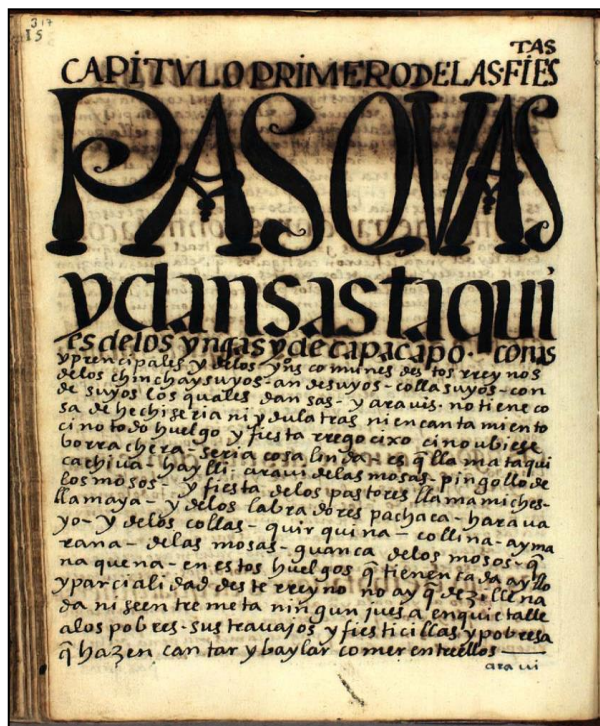


Figura 1. Crónica y Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala. p. 315 [p. 317]. Imagen suministrada por David Molina Pariona.

Se puede afirmar que hasta el momento uno de los instrumentos musicales más antiguos en el territorio Latinoamericano es la quena, evidencia de ello ha sido el hallazgo de la quena de Chilca del departamento de Lima Perú por el arqueólogo *Frédéric André Engel Benneville*. A propósito de esta quena, Carlos D. Sánchez Huaranga, (2015) escribe su artículo llamado “Los Primeros Instrumentos Musicales Precolombinos: La Flauta De Pan Andina O La “Antara”, y nos hace una ilustración respecto al hallazgo:

El arqueólogo suizo *Frédéric Engel* centra sus estudios arqueológicos en la “aldea Chilca”, ubicado a 70 kilómetros al sur de Lima próxima a la costa. En ellas busca encontrar y estudiar los vestigios de los primeros momentos de la vida neolítica y los inicios del sedentarismo en nuestro territorio. Los restos hallados y estudiados por él se

sitúan a lo largo de periodo Arcaico, desde sus inicios (Arcaico Inicial 7000 a.C.).
(p.467).

De igual manera Sánchez (2015) relaciona la publicación del libro “Ecología Prehistórica Andina” escrito por Engel, afirmando lo siguiente:

Tumba de un adulto de unos 35 años de edad; medía como 1.51 m. de estatura. Estaba echado en sentido noroeste-sureste, la cabeza al noroeste, los brazos extendidos. El cadáver había sido envuelto en una estera amarrado con soguillas sobre la cabeza y alrededor de los pies. El fardo contenía **una flauta tipo quena**, es decir un trozo de caña con cuatro agujeros decorada con el motivo pirograbado de un animal de pie tocando la flauta. (Sánchez Huaranga, 2015, p. 468)

Por otro lado, el musicólogo Carlos Mansilla Vásquez (2009) notifica que la flauta tipo quena hallada por *Engel* no tiene 7.000 años de antigüedad tal como lo revela Bolaños (1988:11), sino que su antigüedad es de 3750 a.C. Mansilla referencia en este caso a un “Instrumento musical pre-cerámico: quena de Chilca con una edad de 5000 años (Engel 1965:19)” (p. 189), a su vez se apoya en el artículo (en inglés) de María Codina, refiriéndose a la más antigua de las quenenas cubiertas por su estudio con una antigüedad de 5.750 años la cual se encuentra en el Museo de la Universidad Agraria. El artículo de Codina coincide con la información de la imagen ilustrada por Carlos D. Sánchez evidenciando mediante una fotografía la siguiente información:

Flauta de madera decorada con motivos pirograbados. El tema es un mono tocando flauta. Edad: 5750 años. Pueblo 1 de Chilca (2). Es interesante observar que un tema similar se observa en un objeto encontrado en el pueblo 1 de Asia (Valle de Omas), como 2000 años más joven (468).

Por su parte, el quenista peruano Alwirtur Maki (2015) radicado en Buenos Aires, Argentina, hizo un estudio breve sobre la afinación de la quena del Museo de la Universidad Agraria [quena de Chilca], argumentando que las cuatro oberturas de este instrumento producen una escala de cinco sonidos, correspondientes a *reb* como el sonido más agudo, seguido por *sib*, *lab*, *fa* y *mi \flat* , estos sonidos corresponden a la escala pentatónica de *reb* descendente. Maki se basa en la afinación 440 hertzios y su estudio lo hace con un afinador electrónico.

Por otra parte, es menester mencionar que en Bolivia también se han encontrado evidencias de quenas preincaicas, en este sentido Cavour (1994) afirma que en el “Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia”, en la sección dedicada a los aerófonos, existen silbatos líticos antropomorfos y zoomorfos a manera de tubos o sopladores con una antigüedad de 1.500 – 5.000 años, y existe también una fotografía de quenas líticas preincaicas correspondientes a la Cultura Chicha.

Ernesto Cavour menciona que “En Bolivia existen múltiples variaciones de la quena que obedecen a costumbres culturales locales de los diferentes grupos humanos y circunstanciales en los cuales este instrumento, forma parte de su vida cotidiana” (Cavour, 1994, p. 60).

En relación con lo anterior, Filemón Quispe nos ilustra que en las manifestaciones artísticas de la cultura Mollo (departamento de La Paz Bolivia), aún persisten la interpretación de la quena, mencionando que “La organización social dentro del conjunto de Quena Mollo responde a una forma tradicional comunitaria. Forman parte de esa organización las autoridades tradicionales y los músicos ejecutantes de la quena”. (Quispe, 2008, p. 141).

El Boletín Latino-Americano de Música dirigido por el Dr. Francisco Curt Lange también hace referencia sobre algunas quenás de Bolivia y Perú, relacionando un artículo llamado Kenas, Pincollos Y Tarkas escrito en la Paz Bolivia por Antonio Gonzales Bravo. En este boletín se argumenta que “la kena (se respeta la ortografía del texto original) es uno de los instrumentos más característicos de los indios aimaras y quechuas siendo uno de los más primitivos” (Gonzales, 1937, p. 25), también se menciona que el arqueólogo francés *Raul d'Harcourt* ha encontrado kenas de hueso, caña y barro cocido en el Perú. De igual manera dentro del escrito se evidencian y describen distintos tipos de quenás, entre cuales se relacionan la Kena de *Tratripuli* (Danza), la choquela (en aimara cimarron), la Kena-kena, la Kena Mala (Kena mediana, en aimara), La de *Pusi-ppía* (cuatro agujeros en aimara) es la quena más grande.

Baumann (1980) argumenta que la Choquela es una danza aymara que representa en forma de pantomímica la casa de la vicuña. También menciona que este término corresponde al nombre de un instrumento vertical de puntillo simple que tiene similitud con la quena. (p. 16)

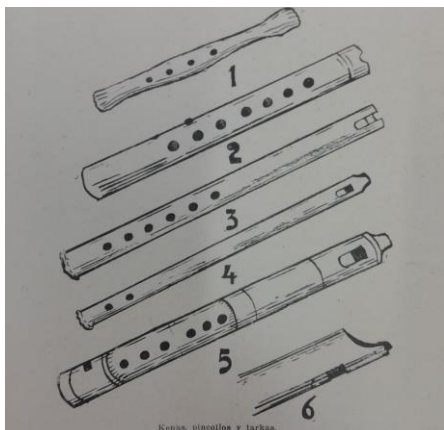


Figura 2. Fotografía del Boletín Latino-Americano de Música, Tomo III (Montevideo 1937, p 27).

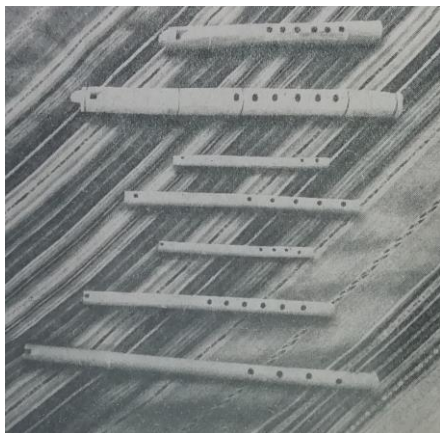


Figura 3. Fotografía del Boletín Latino-Americano de Música, Tomo III (Montevideo 1937, p 28).

Durante los últimos años algunos músicos, musicólogos e intérpretes de quena ha dado sus propios comentarios sobre la quena, entre ellos Carlos Vega (1946), quien afirma que la quena es el instrumento musical más popular de Hispanoamérica, por su parte *Robert Neustadt* (2007) cita a Allwirtu Maki describiendo a la quena como el puente entre lo humano y lo divino, además afirma que tradicionalmente las quenás eran interpretadas exclusivamente por los hombres.

Por otro lado, existió entre 1919 y 1936 la revista “La Quena”, dirigida por Alberto

Williams. De acuerdo con Cerletti (2018) se publicaron un total de setenta y siete números en los que se difundían actividades del Conservatorio de Música de Argentina. Por su parte, Williams logra posicionarse dentro del canon de la música nacionalista argentina y mediante ese medio de comunicación abrió la posibilidad de que algunos autores comentaran sobre enseñanza musical, folclore, crítica, dirección, músicos, compositores, entre otros aspectos musicales.

Para la edición número 1 publicada en diciembre de 1919, María del Pilar Martille Reguer publicó dentro de esta revista un artículo llamado “Algo más sobre los instrumentos incaicos” en el que hace una descripción de la quena como instrumento musical, mencionando una leyenda de Cuzco sobre el origen de la quena, además de evidenciar la afinación de una quena antigua cuya construcción pentafónica contenía las notas musicales sol, la, si, do# y fa. Así mismo, esta autora menciona que existen quenás de diferentes tamaños y particularmente habla sobre la interpretación de yaravíes en la quena, y al final comenta sobre la afinación hexáfona cuyos extremos distan una octava justa de la siguiente manera: sol, la, si, do#, re#, fa y sol.

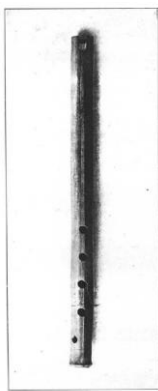


Figura 4. Imagen de Quena Revista La Quena Num. 1 (p. 18). Martille, M. (1919). Recuperado de <https://inmcbv.cultura.gob.ar/info/la-quena/>

Quena: ¿Afinación o desafinación?

La afinación de la quena es un asunto cuestionado por músicos académicos, sobre todo en espacios en donde se evidencia la presencia de instrumentos musicales europeos o en los conjuntos de músicas andinas latinoamericanas. Habría que decir también que los comentarios más evidentes sobre la afinación o desafinación de este instrumento son emitidos por jurados de los concursos y por los mismos músicos académicos y algunos músicos empíricos.

En la actualidad, el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) define la palabra afinación como “acción y efecto de afinar”, enfocándose en la parte musical de la siguiente manera: “Afinar: Poner en tono justo los instrumentos musicales con arreglo a un diapasón o acordarlos bien unos con otros” (RAE, 2018). De igual manera menciona que desafinar significa: “Desviarse algo del punto de la perfecta entonación, desacordándose y causando desagrado al oído” (RAE, 2018).

En este caso y asociándolo con la quena, es pertinente mencionar que en Latinoamérica el grupo chileno “Barroco Andino” realizó un trabajo discográfico titulado “La Quena Bien Temperada” (1988-1989), distribuido por la *Sony Music Entertainment Chile Ltda*; puede ser que el título de este disco haga alusión a las obras compuestas por *Bach*, sin embargo se debe exaltar que allí también hay obras compuestas por *Haëndel* y *Vivaldi*, compositores del periodo Barroco. El disco tiene un rasgo distintivo con respecto al virtuosismo de sus integrantes en instrumentos como zampoñas, quenenas, charango, tiple, mandolina, arpas, requinto, guitarra y bajo.

Es menester mencionar que Javier Goldáraz hace una explicación detallada sobre la

afinación y temperamentos en la música occidental, siendo factible en este caso que el “temperamento igual” es el que se ajusta a las músicas que se interpretan actualmente en los conjuntos de música andina latinoamericana, de manera solista y en formatos de cámara. De acuerdo con Goldáraz (1992), “se denomina temperamento igual por antonomasia a la división de la octava en 12 parte iguales”. (p. 113).

Por el momento existen tres aspectos relacionados con la afinación de la quena:

El primero tiene que ver con las comunidades indígenas, aclarando que las culturas indígenas manejan las músicas a través de la tradición oral y conciben la afinación de los instrumentos musicales de forma distinta a la de Europa. Sin embargo, hoy en día el sistema de afinación occidental ha logrado permear en algunas comunidades indígenas y no es de raro encontrar afinación occidental en sus instrumentos. También hay que tener en cuenta que por lo general en los indígenas la música y la danza son aspectos inherentes a la cultura, de hecho, van muy ligadas a los rituales y a la parte espiritual, por ende, la interpretación de este instrumento musical se hace de manera natural, afirmando que por lo general no se tiene en cuenta la afinación de la música occidental para interpretar la quena.

A propósito de ello, Palchucan (2018), intérprete de la quena en Colombia perteneciente a la comunidad indígena *Kamsá* del departamento del Putumayo, relata en una entrevista que en primera instancia cuando él estaba con sus abuelos no interesaba afinación alguna, ya que sus abuelos seguían los cantos dados por la madre naturaleza. Finalmente, Palchucan comenta que los afinadores electrónicos los conoció en la ciudad de Bogotá en la década de los noventa.

Del mismo modo, el músico argentino Horacio F. Quintana (2002), señala que las quenas de las comunidades indígenas actuales se construyen por tradición oral a través de padres a hijos, así que los conocimientos de acústica de estos instrumentos es la parte más ignorada por etnomusicólogos y especialistas. De igual manera menciona que la construcción de estos instrumentos son a base de ensayo y error.

Por el momento, se puede decir que las quenas tienen sistemas propios de afinación dentro de una comunidad indígena, considerando en este caso que la tradición oral ha permitido mantener un sistema musical autóctono dentro de las comunidades, por ende, la construcción y afinación de este instrumento es variable.

Como segunda medida se puede afirmar que la quena ha estado inmersa en la adaptación de estándares melódicos correspondientes al desarrollo de las músicas europeas en América Latina. Por su parte, Leonardo García, desarrolla una propuesta interesante sobre de la estandarización de la quena, definiéndola como “quena urbana”, además menciona que la “estandarización concierne en gran medida una unificación del aspecto escalar y de temperamento, apuntando a una “adaptación” de la quena a los criterios musicales armónico-clásicos de la música occidental docta” (García, 2008, p. 7)

El argumento de García corresponde también a uno de los resultados de la época de colonización, que a propósito Román Robles (2007) refiere de la siguiente forma:

“Desde la época del descubrimiento de América y su posterior colonización, los europeos no solo llegaron con la espada y la cruz, trajeron además toda su cultura

material y espiritual. Trajeron sus animales domesticados, sus plantas comestibles, sus formas de vestir, sus maneras de preparar los alimentos, sus modelos de vida poblacional, sus herramientas de trabajo, sus costumbres, fiestas, rituales y creencias. Por ese proceso nos fueron llegando también los instrumentos musicales.” (p. 82)

Robles (2007) también comenta que los indígenas americanos empezaron a construir sus propios instrumentos musicales (es el caso del charango, tiple, cuatro, por mencionar algunos), y también adoptaron algunos de los instrumentos provenientes del viejo continente, argumentando además, que durante el periodo de colonización se desarrollaron estilos musicales propios en los distintos países que hoy en día conforman Latinoamérica, y que dichos géneros, también incorporaron elementos de la tradición musical europea.

Por el momento no se puede definir con exactitud en que parte de la historia se empieza a producir la afinación occidental de la quena, sin embargo, hay unos elementos que pueden dar pistas y aproximar a ello, se tratan de los archivos fonográficos en los que ha interpretado la quena. La *Discography of American Historical Recordings* (DAHR , 2018) suministra un ejemplo valioso sobre la grabación del Trío Arequipeño de Quenas realizada el 8 de agosto de 1917 por la *Victor Talking Machine Company*.⁸ El trío estaba integrado por dos quenenas y una guitarra y dentro de sus intervenciones musicales resaltaban Yaravíes.

⁸ *Victor Talking Machine Company*: Fue una empresa discográfica que funcionó a comienzos del siglo XX. Esta empresa grabó centenares de grupos, entre los cuales se resaltan estudiantinas, solistas, dúos, tríos, cuartetos, bandas, orquesta de América y otros continentes. Posteriormente la compañía fue comprada por *RCA*, llamándose *RCA Victor*. Actualmente toda esta base de datos fonográfica correspondientes a la *Victor* y sus derivados hacen parte de *Sony Music Entertainment*.



Figura 5. Imagen del Disco del Trío Arequipeño de Quenas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=z9eJTUIIALE>

Esta grabación nos indica que a comienzos del siglo XX existían quenas afinadas en escalas diatónicas en Arequipa Perú, además de evidenciar la necesidad de afinar las quenas en concordancia con la guitarra.

Por su parte, Rubén Concha (2017) y Omar Flórez de Armas (2018), consideran que las quenas actuales (construidas en escala de sol mayor) de uso cotidiano en las ciudades, son aerófonos con influencia de la cultura occidental, entendiéndose como un “instrumento temperado” [temperamento igual] que puede producir escalas diatónicas y cromáticas.

También es importante comentar que existe una lista extensa de intérpretes que han logrado potenciar el temperamento igual de la quena durante el siglo XX, algunos de ellos ubicados en países como Argentina, Chile, Bolivia, Ecuador y Colombia, siendo Perú y Bolivia los estados en donde más se ha hecho difusión de este instrumento milenario, bien sea a través de las comunidades indígenas o desde la enseñanza de la quena urbana mencionada por Leonardo García. Son bastantes los registros fonográficos que existen de quena, no obstante, en la

actualidad carecemos de libros, métodos y trabajos de investigación sobre la quena.

Uno de los quenistas que impulsó el sistema tonal de la quena en Lima Perú durante el siglo XX fue el antropólogo y músico Alejandro Vivanco Guerra. Vivanco impulsó en la ciudad de Lima el Sistema Tonal de la quena a través de sus principales orfeonistas y alumnos pioneros del movimiento “quenístico”, entre ellos Rubén Concha, Edgar Espinoza, Roge Velásquez Torres, Héctor Osorio, Tito Lugo, Mario Alcalá, Norma Casas, entre otros estudiantes y profesores del Magisterio. La labor de Vivanco ha sido replicada a jóvenes estudiantes y personas interesadas en la interpretación de la quena en la ciudad de Lima Perú. En este sentido Rubén Concha (2017) mediante comunicación personal argumenta que “el maestro Vivanco los condujo a amar la quena no solamente como un instrumento musical, sino como un puente de [entre] la cultura viva”.

El último concepto que se pretende abordar sobre la afinación de la quena está relacionado con el amplio rango de alturas que posee este instrumento, capaz de producir no solamente medios tonos, sino también cuartos de tono y hasta tres cuartos de tono, en este sentido algunos intérpretes han abordado la quena a partir del sistema de las músicas microtonales, entendiéndose el concepto microtonal como aquellos intervalos menores a un medio tono, en este caso se cita al músico peruano *Allwirtu Maki*, quien ha compuesto algunas obras microtonales para quena y comparte algunos ejemplos en su *Blogspot* Quena Arte y Cultura proponiendo una grafía para escribirlos en una partitura de la siguiente manera:

Fragmento/motivo microtonal
 Illariy solo de quena
 Allwirtu Maki [1986]

Mamaquina

$\#$ = $\frac{1}{4}$ de tono + alto \flat = $\frac{1}{4}$ de tono más bajo
 $\#$ = $\frac{3}{4}$ de tono + alto

Figura 6. Partitura de *Allwirtu Maki*. Maki, (2018) Recuperado de <http://allwirtumaki.blogspot.com/2017/09/illariy-solo-de-quena-melodia.html>

Por su parte, Leonardo García escribe sobre intervalos no-temperados refiriéndose a los que se aplican en la quena urbana y argumenta que “la notación musical occidental ha sido hasta ahora incapaz de transcribir los intervalos microtonales de una manera precisa y depurada, incluso a través de las diversas tentativas etnomusicológicas (transcripciones de música “modal”) y experimentales (músicas microtonales)”. (García, 2008, p.14).

| | |
|--|-------|
| - Un poco más alto que la nota temperada natural: (A little bit higher than the natural tempered note) | ↑ - ♯ |
| - Un poco más bajo que la nota temperada natural: (A little bit lower than the natural tempered note) | ↓ - ♭ |
| - Un poco más alto que la nota temperada sostenida: (A little bit higher than the tempered sharpened note) | ♯ |
| - Un poco más bajo que la nota temperada sostenida: (A little bit lower than the sharpened tempered note) | ♯ |
| - Un poco más alto que la nota temperada bemolizada: (A little bit higher than the flattened tempered note) | ♭ |
| - Un poco más bajo que la nota temperada bemolizada: (A little bit lower than the flattened tempered note) | ♭ |

*Fig. 6-1 – Signos gráficos para los intervalos no temperados.
(Graphical signs for non-tempered intervals.)*

Figura 7. Imagen de Signos Gráficos Tomada del Libro “La Quena. Nuevas Técnicas y Sonoridades”, (p. 15). García, L. (2008). Recuperado de https://www.academia.edu/11817589/La_quena._Nuevas_técnicas_y_sonoridades_-_The_quena._New_techniques_and_tones

Para concluir esta parte, se puede decir que la afinación o la desafinación en la quena son conceptos relativos y dependen del contexto en el que se encuentre el intérprete y cómo lo perciban los públicos. Por ejemplo: si un músico pretende interpretar la quena en un formato de cámara o grupo musical en el que se evidencien el legado de las músicas europeas, es muy probable que el intérprete deba adecuar la afinación de su instrumento a estos tipos de música. Pero es importante también ver la otra cara de la moneda, un ejemplo de ello lo menciona Rubén Concha en entrevista personal (2017) mediante el siguiente ejemplo: “como limeño si yo llego a tocar una quena como la que actualmente se está usando con una afinación temperada [temperamento igual], y se dirige a una comunidad campesina y toca un huayno, es muy posible que la comunidad campesina [o comunidad indígena] no lo reconozca, en cambio si yo tocara la

quena hecha por la comunidad campesina entre comillas “desafinada” ellos me van a reconocer”.

Acercamiento a material bibliográfico

La mayor parte de los escritos para quena está depositada en métodos, trabajos de pregrado y algunos libros publicados en Latinoamérica y en algunos países de Europa y Asia. De estos materiales se logra recolectar una evidencia significativa, teniendo en cuenta que en su mayoría presentan argumentos teóricos académicos enfocados desde el discurso musical occidental. Sin embargo, todos estos métodos coinciden en reflejar procesos de enseñanza y aprendizaje de la quena y están al servicio de la comunidad a través de la comercialización o mediante sistemas de fotocopiados que son compartidos mediante los mismos intérpretes de quena. A continuación, se relacionarán algunos métodos, libros y publicaciones académicas de la quena, mencionando que solamente es un pequeño resumen de las respectivas publicaciones.

Posiblemente uno de los primeros libros de la quena es el del argentino Carlos Clavijo “La Quena su técnica por música y por cifra” publicado en Buenos Aires en 1954, este es un método que propone el aprendizaje de la quena de seis agujeros, enfocándose en el uso del “pentatonismo”, diatonismo, cromatismo y en un cuadro de tonos aplicables a la quena.

El quenista peruano Antonio Pantoja también publicó su propio “Método para Quena” en 1962; este método tiene una particularidad que lo hace distinto al método planteado por Clavijo, y se debe a que Pantoja propuso el pentagrama en la clave de sol primera línea, cosa que no ocurre con Carlos Clavijo debido a que la escritura propuesta por Clavijo para quena es en clave de sol segunda línea.

En 1971 en la Paz Bolivia Ernesto Cavour hizo un libro llamado “Aprenda a tocar la quena”, este ejemplar no usa un sistema de partituras occidentales, más bien se basa en otorgar una serie de posiciones de digitación para la quena y en audios para que el interesado aprenda a tocar la quena mediante la escucha y la ubicación de la nota otorgada por el autor. Al respecto William Enrique (Willy) Silva (2018) comenta que “este método ha sido muy utilizado en Colombia durante los últimos años, de hecho, lo preguntan mucho”.

Uno de los métodos más populares en el Perú es “Didáctica de la Quena peruana” de Alejandro Vivanco, publicado en 1974. Dicho autor argumenta que es él quien había descubierto el sistema tonal de la quena, no obstante, se debe recordar que veinte años atrás el argentino Carlos Clavijo ya había publicado un libro adentrando la quena en un sistema tonal. Vivanco propone consideraciones generales sobre la quena, un componente teórico que abarca la gramática musical, didáctica de la quena compuesta por posiciones correctas para digitar el instrumento, más algunos ejercicios de digitación, escalas musicales aplicadas en la quena, pentafónica y repertorio.

El argentino Manuel Uña Ramos también publica un pequeño método a través de un disco llamado “*initiation a là Kéna*” publicado en París Francia en 1977, el instructivo hace referencia a la fabricación de la quena en sol, dando a entender que Uña Ramos hacia sus propias quenenas, de igual manera ilustra las partituras de las obras del disco y desarrolla aspectos técnicos para interpretar la quena.

Raymond Thevenot también publica un libro llamado “Quena y Folclore

Latinoamericano” en 1979 y un “Método de Quena” en 1984, los dos ejemplares tienen algo en común y es la publicación de partituras de su autoría y de obras tradicionales transcritas por el autor. De hecho, se requiere tener cierta experiencia para lograr interpretar las obras seleccionadas por *Thevenot*.

Alexander Gonzales Riojas publicó el “Método práctico de: quena teoría y práctica”, no data un año de publicación, pero ha sido publicado en la ciudad de Lima Perú; este método tiene un componente académico en el que despliega un contenido teórico, con algunas partituras, pero la mayor parte de canciones están abordadas desde un sistema musical occidental.

Arnoldo Pintos también publica el libro “Enseñanza de quena, pinkullo, siku y otros instrumentos del norte argentino” en 1992, en él se encuentra transcritas partituras, ilustraciones, diagramas y ejemplos que fueron elaborados a mano por el mismo autor. Pintos habla sobre la quena a partir de la página 19, describiendo la manera de obtener el sonido y finalmente relaciona consejos prácticos en cuanto a la técnica de interpretación.

La Academia Helios de la Paz Bolivia también elaboró un “Método De Quena” en el año 2001. Este método además de presentar unas descripciones técnicas propias del instrumento y una teoría de la música está enfocado en lectura musical rítmica y melódica, además de ilustrar partituras propias del folclor en ritmos andinos.

Horacio F. Quintana (2002), también genera un aporte valioso con el método “La quena criolla y su intervención en el medio ciudadano”, publicado en Buenos Aires Argentina, el

método es promocionado mediante su autor y a través del *blog* Quena y Charango” de Juan Luis Mori3n. En este sitio se referencia que el m3todo presenta un resumen de “las quenass en las comunidades ind3genass actuales”, “Referencias de 3rea de Jujuy y el Chaco Salte3o” instrumentos correspondientes a la familia de quenass y “la quena en la ciudad”.

Tambi3n existe un libro llamado “La quena. Nuevas T3cnicas y Sonoridades” Un tratado acerca de sus aplicaciones musicales y de su notaci3n del Chileno Leonardo Garc3a. Este ejemplar fue publicado en el 2008 y est3 basado en las t3cnicas usadas en la flauta europea, instrumento en el cual se form3 el autor, adem3s de describir con precisi3n la quena, las t3cnicas extendidas expuestas por el autor y la combinaci3n de t3cnicas descritas, el ejemplar viene acompa3ado de un CD en donde se ilustran los respectivos ejemplos fonogr3ficos del libro.

En el 2015, el peruano *Allwirtu Maki* public3 en Argentina el libro llamado “*Tiqsi qina, Ra3z, fundamento, origen de la Quena*”. Lo que pretende el autor es dar una aproximaci3n del origen de la quena a partir de la misma evoluci3n del hombre y a su vez se dedica a analizar mel3dicamente los sonidos que produce la quena de Chilca ubicada en el museo de la Universidad Agraria.

Durante el 2017 se public3 un trabajo discogr3fico de quena y guitarra titulado “*Iskay M3sica Andina Colombiana*”; dentro del disco se incluy3 un libro virtual de partituras que lleva el mismo nombre, sus autores Fredy Fabi3n Ortiz Segura y Oscar Javier Molina Molina han trabajado de manera ardua desde el a3o 2009 con el dueto instrumental Iskay. El libro contiene adem3s de las partituras unas breves rese3as de los compositores y las obras, m3s una peque3a

descripción de algunos ritmos tradicionales de Colombia entre los cuales se resaltan el bambuco, pasillo, rumba criolla, sanjuanero y polca.

Durante el 2018 la orureña Tania Peredo presentó el Manual de Aprendizaje de Quena, su lanzamiento se hizo en la Casa del Artista del Ministerio de Culturas y Turismo, este material está en español y en inglés, además de tener un CD de audio. El lanzamiento se hizo el viernes 19 de octubre.

Por otro lado, Edgar Espinoza decidió plasmar parte de su experiencia como maestro de quena en un método llamado “Wayra⁹” Estudio y práctica de la quena. El libro contiene teoría musical, aspectos técnicos propios para ejecutar en el instrumento, partituras, pero sobre todo tienen una metodología que permite al estudiante desarrollar un aprendizaje rápido y práctico. Fue publicado en el X Encuentro Internacional de Quenistas de Lima Perú en el año 2018.

Por otro lado, se han encontrado algunas tesis que han abarcado estudios acústicos sobre la quena, por el momento se mencionaran los siguientes:

Estudio Acústico de la Quena Peruana” de Celso Edgar Llimpe Quintanilla durante el 2005 la Pontificia Universidad Católica del Perú. “Característica musical de una quena” de Raúl Agapito Escutia Alonso, Samuel Ortíz Flores y Montserrat Victoria Rojas, trabajo de grado del 2011 de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica Unidad Profesional “Adolfo López Mateos” en la ciudad México, D.F. y el trabajo de investigación “*Análise de*

⁹ Wayra: Palabra de origen quechua cuyo significado es viento.

instrumentos musicais através do expoente hurst de banda harmônica - estudo comparativo da quena e de outros instrumentos de sopro” por Aldo André Díaz Salazar, en el 2015 de la *Universidade Estadual de Campanitas de Sao Paulo Brasil*.

Es menester nombrar algunos trabajos de grado en algunas universidades de Colombia, dentro de los cuales se resalta “Aportes para la creación de un programa profesional de quena a partir del estudio de su historia y el análisis de sus intérpretes más destacados” por Daniel Amaya Cifuentes (2015) de la Facultad de Artes de la ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. También existen algunos estudios elaborados por estudiantes de la cátedra en quena de la Escuela Nacional del Folclore José María Arguedas.

Para concluir esta sección, es valioso mencionar que muchos intérpretes de quena han logrado avanzar en cuanto al nivel interpretativo propiamente del instrumento, como también el hecho de acercar un instrumento de uso tradicional y popular a la academia (llámense conservatorio, universidades, escuelas), impartiendo en este caso las perspectivas de los autores a los aprendices de quena. Quizás hasta el momento carecemos de un método de quena que potencie de manera pedagógica y metodológica este instrumento musical desde un punto de vista tecnológico (Software), como también requerimos investigaciones y análisis acústicos sobre los distintos tipos de quena originarios de las comunidades indígenas.

Clasificación *Hornbostel- Sachs* para la quena.

José Pérez de Arce (2013) menciona que el sistema de clasificación de instrumentos musicales propuesto por *Curt Sachs* y *Erich Moritz von Hornbostel* que de ahora en adelante se

denominará H-S, es el más usado universalmente, teniendo como antecedente la clasificación que desarrolló *Víctor Mahillon*, que consistía precisamente en clasificar los instrumentos musicales en autófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos, por su parte *Mohillon* aprovecha la palabra griega “fono” que significa sonido para adaptarlos a las familias de instrumentos musicales, no obstante H-S cambian la palabra autófonos por idiófonos debido a que la raíz griega “idio” significa propio y “auto” significa por sí mismo. Pérez (2013) de igual manera escribe:

El más antiguo sistema de clasificación de instrumentos de música conocido fue usado por los chinos 4.000 años antes de Cristo. Consideraba ocho “sonidos”, según los materiales de construcción: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero, madera (Biot 1803-1850). Los primeros sistemas de clasificación europeos son muy posteriores al sistema chino. Los de Martin Agrícola (*Musica instrumentalis deudsch*, 1529), Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique*, ca.1640, 1957) y del padre Marin Mersenne (*Traité de l'harmonie universelle*, 1627), reconocieron cuatro grupos de instrumentos: de cuerda, de viento, de percusión y “varios”. (p. 44).

En la actualidad varios autores han referenciado la clasificación de instrumentos musicales creada por *Hornbostel y Sachs*, mencionando que para la quena corresponde el código 421.111.12. Sin embargo, es importante saber en qué consiste esta clasificación.

De acuerdo con Pérez (2013) *Hornbostel y Sachs* “adoptaron el sistema de numeración de Dewey, el que permite ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación. Para aplicarlo

enumeraron inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones” (p. 45).

Hoy por hoy existen electrófonos clasificados con el número cinco (5), sin embargo, aún no queda claro en qué lugar quedan clasificados los instrumentos híbridos¹⁰ acústicos.

Pérez (2013) menciona que el musicólogo Carlos Vega hizo la traducción al español de la clasificación *Hornbostel-Sachs*, no obstante, la descripción que se hará en el presente texto será en base a la traducción al castellano del musicólogo, intérprete y compositor *Romà Escalas i Llimona*, de la siguiente manera:

Tabla 1.

Descripción del Sistema de Numeración Hornbostel-Sachs para la Quena en Sol

| Número | Descripción |
|-----------------------|---|
| 4 | Instrumento aerófono |
| 42 | Aerófono de insuflación |
| 421 | De bisel |
| 421.1 | Sin conducto o canal (directo desde los labios) |
| 421.11 | Bisel en la arista superior del tubo |
| 421.111 | De un solo tubo |
| 421.111.1 | Extremo inferior abierto |
| 421.111.12 | Con agujeros |
| 421.111.12.7 | Con siete agujeros |
| 421.111.12.7.1 | Con muesca al extremo de la embocadura |

Es importante aclarar que los dos últimos dígitos de la anterior tabla no corresponde a la descripción *Romà Escalas i Llimona*, afirmando en este caso que estos proceden del libro “Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú” texto publicado en 1978 por el Instituto Nacional de Cultura, quienes a su vez relacionan una serie de quenás ubicadas en distintas partes

¹⁰ Se consideran instrumentos híbridos aquellos que tienen la posibilidad de estar ubicados en dos o más familias de instrumentos musicales. Ejemplo: un cordófono y membranófono a la vez.

del Perú. Sus autores también se basan en la clasificación H-S traducida por el argentino Carlos Vega y al finalizar adhieren el penúltimo código correspondiente al número 1 (indicando que son quenás con muesca al lado extremo de la embocadura¹¹) o el número 2 (indicando que son quenás sin muesca), de igual manera ponen un último número que corresponde y varía según la cantidad de agujeros, 421.111.121.7 (quena de siete agujeros). Por lo anterior, es importante mencionar que el código H-S de la quena que se está referenciando para el presente trabajo de grado corresponde a 421.111.121.7.1.

Por otro lado, existen otros aerófonos con el mismo código de la clasificación H-S similares a la quena, es muy posible que en algún momento haya existido una comunicación entre los pueblos ancestrales, o invención paralela tal como lo plantea la antropología. A continuación, se mencionarán algunos de estos instrumentos: *Chiriguano-chané (temímbi púku)* flauta larga indígena de la Argentina, Flauta *Anasazi* del Suroeste de los Estados Unidos, *Danso* o *Tanso* que es un tipo de flauta vertical Koreana al igual que el *Tungso* coreano, el *Shakuhachi* del Japón, el *Xiao* (flauta) de la China, entre otros.

Instrumento de tradición en festivales, concursos, conciertos y encuentros.

Uno de los espacios artísticos actuales para los intérpretes de quena son los encuentros nacionales o internacionales de quenistas, estas actividades cada vez toman fuerza debido al sistema masivo de comunicación, en este caso el *Facebook*, los *blog*, los canales de *YouTube*, más el *Whatsapp*, *Skype* o el *Messenger*, los cuales son medios que acortan distancias y permiten

¹¹ Muesca: se refiere al agujero que tienen algunas quenás en la superficie, hueco distinto a los agujeros de digitación que se encuentra ubicado al extremo de la embocadura.

que la interlocución entre las personas interesadas en la quena. Por el momento se van a referenciar algunos concursos, encuentros y festivales en los que ha estado la quena, más desde el ámbito urbano que de lo tradicional indígena, teniendo relevancia en este caso países como Perú, Bolivia, Colombia, Chile, México, Argentina y París.

Se comenzará con “Las Fiestas de San Juan de Amancaes” en Lima Perú siendo uno de los eventos más antiguos en los que ha estado la quena. Salazar Mejía (2015), afirma que esta fiesta fue en honor a San Juan el Bautista, e indica que “inició en el siglo XVII y durante el siglo XVIII fue el escenario de los paseos de los habitantes de la ciudad capital.” (p. 20). Comenta que en el siglo XIX la fiesta fue descrita por diferentes viajeros, quienes resaltaron los aspectos gastronómicos, bailes y la música de la época y durante el siglo XX se realizó el “Gran concurso de música y bailes nacionales”.

Dicho concurso se hizo en el marco de las Fiestas de Amancaes en el mes de junio de 1927 y se dice que en sus primeras versiones participaron quenistas locales, pero tiempo después se convocó a nivel nacional, en el que se desarrollaron varias modalidades entre ellas el “Concurso de Quenas”, quedando algunos registros fonográficos realizados por la *Victor Talking Machine Company* durante el concurso de 1930, entre los cuales se resaltan: Estudiantina Típica de Ayacucho, Trío Cusqueño de Quenas y Arpa, Trío de Quenas y Piano, Cuarteto de Cámara Incaica, entre otros grupos y solistas. Las Fiestas de Amancaes finalizaron en 1963, culminando a su vez los concursos y actividades que reflejaban toda una cultura e idiosincrasia.

En 1984, la Asociación Cultural “Orfeón de Quenas del Perú”, realizó el Festival de Quena, evento realizado en la ciudad de Lima, teniendo en esta ocasión como invitado especial al quenista cusqueño Luis Durán director del conjunto Sol del Perú. En el recorte de periódico que se mostrará a continuación, se evidencia una información interesante en lo que respecta a la tesitura del instrumento y tiene que ver con los manejos de la primera, segunda, tercera y dos notas de la cuarta octava.

Festival de la Quena en el Segura

La quena, algo más que un instrumento musical

Por José Limonchi Bruno

El Festival de la Quena Peruana, que se presenta este domingo en el Teatro Segura (8 p.m.) ha sido creado por la Asociación Cultural "Orfeón de Quenas del Perú", como un medio efectivo para darle definitivamente a nuestro milenar instrumento el lugar que le corresponde dentro del devenir de nuestra cultura musical, y la proyección de nuestra cul-

tura popular en general. La quena es el instrumento más representativo y difundido del Perú, el que posee la mayor variedad de tipos y estilos de interpretación; sus posibilidades tonales y expresivas, lo hacen "el instrumento musical nacional". Uno de los mitos que se han creado alrededor de la quena, es el de su limitación tonal-pentafónica,

lo cual no solo es producto de la desinformación y falta de un estudio serio, sino que también tiene una motivación de intereses, pues ese argumento es usado para desplazarlo de su uso en la alfabetización musical en el área escolar, donde se promociona con gran pompa a la flauta dulce europea.

De las 4 familias de aerófonos que existen en nuestro país: las trompetas, las flautas de pico, las flautas de pan y las quenás, es esta última la que ofrece mayores posibilidades para el ejecutante. La quena posee una amplia gama de recursos pudiendo ejecutarse con ella: el vibrato, el ligado, el trino, la apoyatura, el mordente, el glisando, la cadencia, la modulación; además se pueden interpretar obras en las escalas cromáticas, diatónicas y pentafónicas; su registro puede alcanzar de acuerdo a la construcción del instrumento y la habilidad del ejecutante, hasta 3 octavas completas y 2 tonos de cuarta octava, algo verdaderamente insólito para un "modesto" instrumento de caña.

El bisel que posee la quena peruana en la embocadura para cortar la cinta de aire que produce el sonido, es siempre cuadrado, a diferencia de las quenás bolivianas y argentinas, que emplean biseles triangulares u ovalados; otra diferencia es la que el ejecutante solo usa 5 de los 6 orificios de digitación que posee la quena en su parte anterior, pues durante la ejecución no es empleado el sexto agujero, que en algunos casos no corresponde a ningún sonido de la escala musical europea.

Un buen ejemplo de los ilimitados recursos que puede ofrecer la quena a sus ejecutantes nos la dio Luis Durán, quenista cusqueño, director del conjunto "Sol del Perú", quien con una quena, que no posee ningún agujero de digitación en su parte anterior y posterior, y trabajando solo con el agujero distal, que se encuentra al otro extremo de la embocadura, nos ofreció algunas melodías de su terruño en tonalidades mayores, en lo que a su parecer habría sido la forma en que se creó la quena.



Luis Durán, quenista cusqueño.

Figura 8. Diario La República, 8 de noviembre de 1984. Recuperado de

<http://edgarespinozaperu.blogspot.com/2010/09/festival-de-la-quena-1984.html>

En la ciudad de Lima se han realizado varios conciertos de quena que reúnen a espectadores e intérpretes de este instrumento. En este caso es pertinente resaltar que los lugares donde se han llevado a cabo dichos eventos, han servido de espacio para evidenciar la

versatilidad de los quenistas que trascienden a otras esferas de la interpretación y que buscan a través de obras tradicionales, folclóricas o populares, dimensionar la quena a través de la estética y el arte musical.

Existen evidencias de eventos en torno a la quena. Por el momento se mencionarán los siguientes:

“*II Concierto de Quena Sola*” organizado 1989 por el Dr. Alejandro Vivanco Guerra, este evento reunió a diferentes intérpretes de la quena provenientes de Ayacucho, Cuzco, Huaraz y de Lima, el 10 y 13 de octubre. (Espinoza, edgarespinizaperu.blogspot.com, 2018).

“Una Quena en Concierto”, evento realizado por maestro Edgar Espinoza en el que el intérprete aprovecha el espacio para hacer su propio trabajo fonográfico en 1990 en el auditorio del museo de arte de Lima. (Espinoza, edgarespinozaperu.blogspot.com, 2018).

“El encanto de la quena” de Sigi Velásquez del año 2003, o porque no comentar sobre los conciertos de Sergio “Checho” Cuadros, entre cuales está el que se realizó en el bar la Estación de Barranco. (Velásquez, 2012). “La Noche Barranco” en el año 2011, que a propósito Sergio aprovecha para publicar un trabajo discográfico en Blu-ray Disc incluido dentro del mismo llamado “Checho Inka Latin Jazz”. (Cuadros, 2013).

Es de aprovechar este espacio para mencionar que otros quenistas de Latinoamérica también han estado vinculados en eventos de talla internacional, es el caso de los argentinos Jorge Cumbo (1997) y Mariana Cayón (2008), virtuosos y reconocidos de quena que han participado de manera individual en el Festival Nacional de Folclore de Cosquín. El boliviano Eddy Lima, el chileno Antonio Morales, el argentino Uña Ramos, entre otros intérpretes de quena que también han realizado sus propios eventos musicales como solistas de quena y han participado en certámenes artísticos de talla internacional.

En el ámbito universitario también se han realizado encuentros “quenísticos”, uno de ellos corresponde al segundo “Encuentro Internacional Universitario de Quenistas” de la Universidad Ricardo Palma de Lima Perú, realizado el 19 y 20 de noviembre del 2015. Dicho certamen fue dirigido por Sigiberto Velásquez Lecca, quien además menciona que la primera versión de este encuentro fue realizada en julio del 2010 denominándolo como “La Quena Palma”.

Durante el año 2009 los músicos Paul Huaranca y Omar Salgado se les ocurrió la idea de hacer un “Encuentro de quenistas” en la ciudad de Lima Perú, la iniciativa fue apoyada durante las dos primeras versiones por el Centro Cultural de Folclore de la Universidad de San Marcos, el evento se realizó en el Centro Cultural de San Marcos en el Salón de Grados. Desde sus inicios hasta la actualidad ha estado vinculado Omar Salgado, uniéndose desde el III Encuentro Internacional de Quenistas los maestros Edgar Espinoza y Luz Ángeles junto a sus hijos, Edgar, Samanta y Blanca. Finalmente se alió con este equipo de trabajo el gestor cultural Francisco Caro, es de aclarar que Paul Huaranca solo participó en las dos primeras versiones. Este evento

en la actualidad ha sido denominado “Encuentro Internacional de Quenistas”¹² convirtiéndose en una vitrina artística para los diferentes quenistas del mundo, además de ser un despliegue de actividades académicas (circulación de libros, trabajos de investigación y métodos para quena), de igual manera se comercializan instrumentos andinos latinoamericanos, trabajos discográficos y se potencia el intercambio cultural entre los artistas, lo cual aporta su desarrollo técnico en interpretativo.

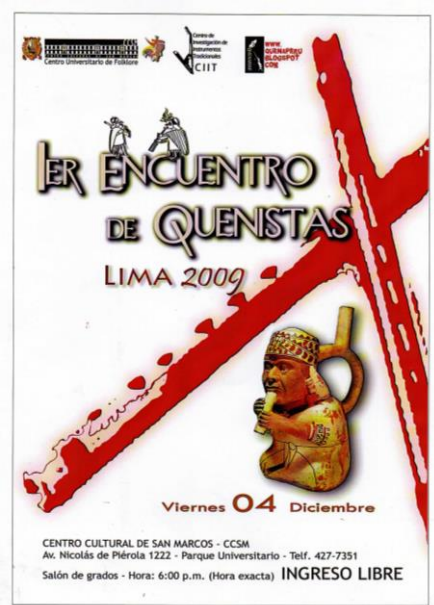


Figura 9. Afiche del Primer Encuentro Internacional de Quenistas de Lima Perú.

¹² El “Encuentro Internacional de Quenistas” se ha realizado entre los meses de noviembre y diciembre desde al año 2009 hasta el año 2018, acogiendo en sus distintas versiones a intérpretes de quena, investigadores musicales y grupos musicales de Argentina, Chile, Ecuador, Bolivia, Perú, Colombia, México, España, Bélgica, Finlandia y Hungría. Es de resaltar que en el año 2016 se empezó a realizar el “Festival de Quena Escolar”, y el “Gran Toque de Quena”. Este evento ha contado con el auspicio de la Embajada de España mediante el Centro Cultural España, Colegio San Culumbano, El Ministerio de Cultura del Perú, Escuela Nacional Superior del Folclore José María Arguedas, Conservatorio Nacional de Música, Quena Perú, Q’awary, Centro de Convenciones CISMID, MALI, Educultura, Municipalidad Distrital de Los Olivos, por mencionar algunos. Es de anotar que en la segunda versión al evento fue denominado “II Encuentro de Quenistas Lima 2010 la fiesta de la Quena”, y a partir de la tercera versión se ha llamado “Encuentro Internacional de Quenistas, la mística de la quena”, y desde el cuarto encuentro hasta la actualidad se ha llamado “Encuentro Internacional de Quenistas Bajo el Cielo de los Incas”.

México También tiene su propio “Encuentro Internacional de Quenistas”, es en la ciudad de Xalapa Estado de Veracruz. Este evento lo han denominado “Encuentro Internacional de Quenistas” y se viene desarrollando desde el año 2013 hasta la actualidad. El evento es coordinado y gestionado por el músico y quenista Iván Wong.

También se han realizado encuentros de quenistas en París, como una iniciativa no lucrativa que ha estado a cargo del quenista Ricardo Delgado. En el “Primer Encuentro de Quenistas en París 2017”, asistieron quenistas del Perú, Alemania, Suiza, Colombia, Bélgica, México, Francia, Argentina, Italia, Bolivia y España. El evento se llevó a cabo el 17 de junio del 2017. La segunda versión se denominó “*II Festival Mundial Quena París 2018*” realizado desde el 22 hasta el 24 de junio, en esta ocasión se le hizo un homenaje al quenista suizo *Raymond Thevenot*.

Hoy por hoy, estos encuentros nacionales e internacionales han empezado a generar un dialogo permanente entre los participantes, que a su vez se convierte en un intercambio cultural y en un encuentro de los distintos géneros musicales en los que ha incursionado la quena en Latinoamérica. Es de anotar que los espacios artísticos y académicos son gestionados y promovidos por los mismos intérpretes a través de las redes sociales y los medios de comunicación masiva que posibilitan su difusión mediante transmisiones en vivo a través de *streaming* como *Facebook*.

Más allá de ser un instrumento musical

Perú y Bolivia han sido los países en donde más se ha promovido la quena de manera

popular, esto se debe a la tradición cultural y su uso en el entorno social. No obstante, la difusión de la quena en Argentina, Chile, Ecuador, Colombia y México ha sido notoria y esto se debe en gran medida a la conexión entre comunidades indígenas en épocas precolombinas y coloniales, como también a la popularización de la música andina latinoamericana.

Por su parte, el Instituto Nacional de Cultura del Perú declaró a la quena como Patrimonio Cultural de la Nación mediante la “Resolución Directoral Nacional” N° 1103 del 22 de agosto del 2008 en Lima. Esta resolución está basada en el concepto que emite la UNESCO sobre Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial entendiéndose como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetivos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que a las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio Cultural” (CULTURA, 2008).

Mientras tanto, la Sociedad Boliviana de la Quena “SOBOQUENA¹³” adelanta un proceso de consolidación de quena patrimonial a través de la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia y el Ministerio de Culturas y Turismo, además de proponer la inclusión de la quena en el sistema curricular de la Ley 070 de la Reforma Educativa de Bolivia.

La declaración patrimonial de la quena conlleva a que los intérpretes y cultores de este instrumento en primer lugar se empoderen y puedan gestionar recursos para lograr una mayor

¹³ SOBOQUENA fue fundada el 12 de junio del 2017 y se destaca por trabajar en actividades que benefician a la quena. Ellos han constituido filiales en La Paz, Oruro, Cochabamba, Chuquisaca y Potosí con la finalidad de promocionar este instrumento milenario. Actualmente el presidente de SOBOQUENA es el maestro Eddy Lima y la coordinadora es Tania Hilda Peredo.

difusión, además, esta situación va ligada a la tendencia internacional direccionada desde la UNESCO con respecto al reconocimiento del patrimonio material e inmaterial. Este tipo de declaraciones conllevan a la prolongación y difusión de la quena, fortaleciendo a su vez el sector artístico, educativo y cultural. De todas maneras, queda un campo arduo por abordar en cuanto a la tradición oral del instrumento, es el hecho de dar el sentido ancestral que este instrumento ha tenido dentro de las comunidades indígenas.

Quena en Colombia

La presencia de la quena en Colombia se ha producido de dos maneras sustanciales. La primera está relacionada con la parte ancestral de la cultura indígena, evidencia de ello se relaciona en los hallazgos de quenenas en hueso y cerámica tanto en el departamento del Huila como en Cundinamarca. La segunda es mediante la popularización de la música andina latinoamericana en las cuatro últimas décadas del siglo XX.

Es pertinente afirmar que en el año 2013 se escribió un artículo para la Revista de Investigación Música, Cultura y Pensamiento del Conservatorio del Tolima titulado “La quena, expresión artística en la música colombiana”, el texto presenta una breve descripción de la presencia de la quena en Colombia a partir de 1970, además de indagar algunas reseñas artísticas de intérpretes y lutieres destacados de la quena en Colombia.

Hallazgos Arqueológicos de la quena en Colombia

Existen algunos hallazgos en los que ha estado involucrada la quena, uno de ellos es en el

departamento de Cundinamarca mediante el yacimiento arqueológico en 1991 en la vereda de Checua del municipio de Nemocón por parte de la investigadora Ana María *Groot* de Mahecha, quien además exploró de manera sustancial varios artefactos que arrojaron una secuencia cultural comprendida entre 8500 y 3000 años de antigüedad.

Dentro de los hallazgos encontrados por *Groot* se identificó una flauta tipo quena con la siguiente descripción:

“Fuera de los instrumentos antes señalados relacionados con actividades de corte, descarnado y de trabajos sobre pieles, es de destacar el hallazgo de una flauta de hueso (cuadrícula A2, unidad estratigráfica 5b, profundidad 60-65 cm) [...] Este instrumento musical corresponde a las llamadas flautas verticales o quenás. Es de embocadura directa, abierta y con orificios. La fórmula de clasificación (Grabe, 1971) puede componerse así: 421.11.12.” (Duque Gómez, 1999, p. 7).

Hasta el momento este ha sido el instrumento musical más antiguo en Colombia ya que para la época arrojó radiocarbono de 7.800 + 160 AP (Beta – 53924 Ch – I).

También se han encontrado otros hallazgos arqueológicos que permiten evidenciar la conexión ancestral indígena, se trata en este caso de una quena en hueso hallada en Pitalito Huila, este artefacto sonoro corresponde a la siguiente imagen:



Figura 10. Quena Hallada en Pitalito Huila, Torres. M. (2018).

Este artefacto sonoro fue encontrado en el barrio La Gaitana de la comuna dos (2) del municipio de Pitalito departamento del Huila en el año 2015 por el Señor Miller Torres; por su parte el señor Torres (M. Torres, comunicación personal, 29 de diciembre del 2018), aseguró que encontró este artefacto sonoro junto a otros elementos arqueológicos; Torres hizo la solicitud al Área de Protección al Turismo y Patrimonio Nacional – Huila, y ellos se encargaron redactar el siguiente comunicado:



MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
POLICÍA NACIONAL
DIRECCIÓN DE PROTECCIÓN Y SERVICIOS ESPECIALES
SECCIONAL HUILA



MUNICIPIO DE PITALITO
Radicado No: 20155510096652
Destino: Secretaría Plan - Rem: POLICIA NACIONAL
Asunto: INFORME HALLAZGO ARQ Folia: 1
Años: 2015-08-18 15:23 Cód veri: 22b71
Consulte su trámite en <http://alcaldiapitalito.gov.co>

No. S-2015-0105 /SEPRO – GUTUR – 29.25

Pitalito Huila, 18 de Agosto de 2015


Doctor
PEDRO MARTIN SILVA
Alcalde Municipal
Calle 6 No. 3-46
Pitalito.-

Asunto: Informe Hallazgo Arqueológico

De Manera atenta me permito solicitar a ese despacho, ordene a quien corresponda revisar y en lo posible suspender la licencia de construcción a una futura urbanización que está ubicada exactamente al costado del barrio La Gaitana y detrás de las instalaciones del Centro de Salud MANUEL CASTRO TOVAR sede Paraíso comuna dos de este Municipio, hasta tanto no presenten un estudio de plan de manejo arqueológico o se haga un trabajo de exploración arqueológica preventiva.

Anterior solicitud está basada en la ley 397 de 1997, " Ley General de Cultura", teniendo en cuenta que esta unidad policial atendió el requerimiento de un ciudadano, quien da cuenta del hallazgo de elementos arqueológicos, dirigiéndonos al lugar y encontrando material cerámico y lítico el cual de manera preliminar puede corresponder a culturas prehispánicas, una vez enviadas las fotografías de dichos elementos a arqueólogos de renombre, ellos afirman que dicho material corresponde a vestigios precolombinos de antes de cristo y siglos posteriores, por lo cual se hace necesario preservar e investigar dicho lugar con el fin de establecer la salvaguarda constitucional de nuestro patrimonio.

Atentamente,


Intendente EDGAR GUACA ROJAS
Jefe Grupo Protección Turismo y Patrimonio Nacional Huila

Con Copia Oficina Planeación Municipal

Elaborado por: Ag. Anival Ochoa Torres
Revisado por: IT. Edgar Guaca Rojas
Fecha de elaboración: 18/08/2015
Ubicación: Escritorio/Ina Documentación Turismo

Carrera 4 No 31-15
Tel: 318-2096896
policiaturismohuila@gmail.com
www.policia.gov.co

1DS – OF – 0001
VER: 2

Página 1 de 1

Aprobación: 07/04/2014

Figura 11. Carta Informe Hallazgo Arqueológico en Pitalito Huila, suministrada por Miller Torres.

La quena tiene una medida de 10 cm de larga por 2 cm de diámetro en la parte externa, con cuatro agujeros que miden entre 4 y 5 mm; en la parte inferior interna con una medida de 6 mm y 8 mm en la parte externar, mientras que la boquilla tiene 17 mm de manera externa y 7 mm en la interna. Es de aclarar que estas medidas empiezan a variar a lo largo del hueso, de igual manera en la parte interna de la quena aún conserva la tierra de donde fue extraída, situación que permite detallar en algún momento la antigüedad de este artefacto sonoro. Es de anotar que en el Valle de Laboyos¹⁴ habitaron los Yalcones y que Alberto Moreno Gaitan (2018) menciona en el libro “Relatos de Pitalito” que esta comunidad indígena tuvo presencia en el periodo clásico reciente entre 800 d.C. a 1550 d. C. (Llanos 1995) (p. 19).



Figura 12. Quena en Hueso Hallada en Pitalito Huila en el Año 2015. Molina. O. (2019)

¹⁴ El Valle de Laboyos es una planicie que abarca casi todo el municipio de Pitalito Huila.



Figura 13. Medidas Externas y de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019).



Figura 14. Características Físicas de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019).



Figura 15. Medidas de los Agujeros de Quena en Hueso Hallada en Pitalito. Molina. O. (2019).

Moreno (2018) también menciona que existieron “camino ancestrales que comunicaba el departamento del Huila con pueblos Incas” (p. 20), además indica que estas comunidades lograron hacer un fluido intercambio de productos agrícolas, pesqueros, cárnicos, elementos y símbolos culturales entre ellos la cerámica.

En la ciudad de Bogotá existe una quena en cerámica, actualmente este instrumento lo conserva el lutier Luis Oscar Molina Rodríguez, quien argumenta que este instrumento fue obsequiado por Mauricio Vicencio. La quena tiene una medida aproximada de 30 cm de larga por 5 cm de ancha y en la parte anterior del instrumento tiene una figura antropomorfa. Menciona Molina Rodríguez que este artefacto posiblemente procede el departamento del Huila o Santander, de todas formas, por el momento no se sabe con exactitud cuál es su origen.



Figura 16. Quena en Cerámica Parte Trasera y Frontal. Fotografía Suministrada por Oscar Molina Rodríguez.

Por su parte, el Musicólogo Egberto Bermúdez (1985) nos presenta en su libro *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, una quena en hueso (de venado u otros animales) hallada en el departamento del Vaupés.

Hasta el momento se evidencian cuatro quenas, siendo tres de ellas en hueso y una en cerámica. Por lo anterior, se puede argumentar que la quena en Colombia también ha sido un producto del intercambio de creaciones y saberes ancestrales entre los grupos humanos que existieron en América precolombina, esto conlleva a que el ingreso de la quena se dio antes de la llegada de las músicas andinas latinoamericanas, género musical que se popularizó a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, Gregorio Hernández De Alba (1938), escribe un artículo llamado “La Música En Las Esculturas Prehistóricas De San Agustín”, publicado en octubre de 1938 en

Colombia en el “Boletín Latino-Americano De Música” dirigido por el Dr. Francisco Curt Lange. Hernández (1938) resalta dos estatuas de la cultura agustiniana, la primera lleva el nombre de “Deidad Agustiniana” con un caracol en la mano izquierda, y la segunda ha sido llamada por los vecinos “La Flautista” tal como lo muestra la siguiente imagen:



Figura 17. La Flautista. Recuperado de Hernández, G. (1938). Boletín Latino-Americano de Música (p. 734).

“La Flautista” tiene una flauta vertical similar a una quena, es por eso por lo que es de interés para el presente trabajo. A comienzos del siglo XX la escultura estaba ubicada a la derecha de la quebrada Lavapatas en el Alto del Cabuyal, tal como lo menciona Hernández (1938), quien además describe los comentarios de otros geógrafos, investigadores y escritores. Se partirá en esta ocasión con la del geógrafo Agustín Codazzi:

“Se llega a la cima plana de una bonita loma, cuya altura absoluta es de 1.70

metros, y allí se encuentra una media estatua de mujer, de 8 decímetros de alto reposando sobre una pilastra hexagonal de 6 decímetros de alto, con cornisa circular perfectamente labrada. Adorna la cabeza de la estatua un casquete semiesférico del cual salen dos fajas de lienzo que cubren las orejas; el rostro es mofletudo y juvenil; los ojos están cerrados y muy inclinados hacia abajo, y resalta en el semblante cierta expresión humilde; no se ve la boca, y del lugar en que debiera aparecer sale un instrumento largo y terminado como trompeta, que la estatua mantiene con las manos en actitud de sacar sonidos” (Hernández 1938, p.735).

Carlos Cuervo Márquez precursor en la arqueología colombiana, también hace una descripción sobre la escultura y añade que “La Flautista” tiene en sus manos un instrumento a manera de clarinete. Por su parte, el Profesor *Preuss* en su viaje de 1914 no vio la estatua y tiempo después publica “Arte Monumental Prehistórico” y describe la estatua basándose en el dibujo de Codazzi. De todas formas, es importante mencionar que Pérez de Barradas considera que la estatua no posee un instrumento musical, sino más bien que tiene una nariz inmensa como de elefante, concepto que coincide con el de *David Dellenback* (2012), quien argumenta que “es una figura pequeña de humanoide” (p. 135) y que existe una imagen similar entre las esculturas de Chontales en Nicaragua.

Con respecto a lo anterior se puede especular que “La Flautista” podría tener en sus manos un instrumento musical con las características similares al de una quena, además, la posición de las manos de la estatua es similar a las de un quenista actual, mano derecha en la parte superior y la izquierda en la parte inferior. Hay que mencionar, además, que las quenenas por

lo general tienen una figura cilíndrica en forma recta, no obstante, existe un prototipo de quena precolombina que posee un acabado acampanado similar al de un clarinete, pareciéndose en este caso a la posible flauta que posee entre las manos “La Flautista”.

Tabla 2

Cuadro Comparativo de quena precolombina

| | |
|--|---|
| Quena que data del año 200 – 400 d.C. (Rogers Fund, 2019). | “La Flautista” ubicada en la actualidad en el Bosque de las Estatuas. Fotografía de Oscar Javier Molina Molina. |
|--|---|



Figura 18. Quena Cultura Moche. Recuperado de <https://www.alamy.es/foto-quena-kena-periodo-precolombinos-fecha-200-400-geografia-peru-cultura-moche-media-cobre-dimensiones-1-99-cm-3-1516-in-168373521.html>



Figura 19. Estatua “La Flautista”. Molina. O. (2018)

Popularización de la quena en Colombia

La quena ha sido un instrumento musical de uso tradicional, folclórico y popular en los grupos de música andina latinoamericana en Colombia. En este sentido el Dr. José Menandro Bastidas España menciona que “Los conciertos de los grupos como [Inti-Illimani], Quilapayún, Los Kjarkas, Illapu, con la consigna: ¡América Libre!, llenaban estadios produciendo una euforia colectiva volcánica.” (Bastidas, 2014). Además, argumenta lo siguiente:

“El mensaje social alternaba con el sentimiento porque también le cantaban al amor y a la mujer. Esta segunda etapa ha sido la mayor difusión con ella ingresaron a Europa y llegaron a Colombia en los años setenta a ciudades como Medellín, Bogotá y, principalmente, a Pasto.” (Bastidas, 2014 p. 196).

Por otra parte, Bastidas expone que “El fenómeno de la música andina en Pasto ha estado caracterizado por ser, fundamentalmente, un fenómeno de réplica. Los grupos que se formaron desde la década de los setentas se dedicaron a reproducir las canciones de los grandes conjuntos de los países australes” (Bastidas, 2014 pg. 198).

Cuando Bastidas expone el término “fenómeno de réplica” se refiere al repertorio de canciones de los grupos Illapu, Inti-Illimani, Los Kjarkas, usados estos como repertorio de algunos grupos colombianos de música latinoamericana, de hecho el comentario coincide con algunos trabajos discográficos grabados en Colombia, en este caso se hace referencia al grupo Chimizapagua (Bogotá) en su álbum *Subiendo la montaña* (1984) y Grupo Libertad (Pitalito Huila) con el disco *Todos Juntos* (1997), las dos agrupaciones graban la canción “Ojos azules”, aclarando que están en distinta versión, pero coinciden en que usan la quena para realizar las introducciones.

A partir de lo que nos expone Bastidas se empiezan a conformar los primeros grupos de música Andina en el departamento de Nariño. De acuerdo con López & Medina “hacia el año de 1967, surgen agrupaciones que siguen las huellas de este legado musical en busca de una nueva alternativa para su quehaer. Se destacaron las agrupaciones: Galeras, Agualongo y muchas mas.”

(López & Medina, 2013, p. 23)

Otras agrupaciones de bastante trascendencia en Colombia y que se iniciaron en el año de 1976 fueron “Chimizapagua”¹⁵ en Bogotá, “Suramérica” en Medellín, “Mukaya” en San Juan de Pasto y “Los Hijos de la Tierra” en Manizales. Con el paso del tiempo se conformaron otros grupos como los Amerindios de Colombia (1974) y posteriormente se crearon los grupos Tikchamaga (1979 – Bogotá) Raíces Andinas (1981 - San Juan de Pasto), Sakazipa (1983 -Río Sucio), Yachaywasi (1983 - Bogotá) Grupo Libertad (1984 – Pitalito), Los Sikuris (1985 – Bogotá) Solsticio (1986 – San Juan de Pasto), Illary (1986 – Medellín), Dama–Wha (1987 – San Juan de Pasto), Bambu (1989 - San Juan de Pasto), Nuestra América (Medellín) y de la década de los 90s en adelante surgen los grupos Trigo Negro (1991 -Bogotá), Génesis Aymara (1994 – La Cruz Nariño), Sol Barniz (1997 - San Juan de Pasto), Expresión (1997 – San Juan de Pasto), Jach’a Manta (1998 - Itagüi), Sentimiento y Pueblo (1998 – Popayan) Huari (Cali – Valle del Cauca), Vientos del Sur (Palmira – Valle del Cauca), Vientos del Sur (2004 - Neiva), Kanaima Minka (1995 - Neiva) Aymara (2001-2002 y 2003 - Neiva), Killacingas (Bogotá), Allpanchis (Bogotá), Aires Andinos (Dosquebradas), A’ritmia (1996 – Cartago), Antarky (1996 - San Juan de Pasto) Nueva Primavera (2009 - Pitalito), Semillas (2001 hasta el 2014 - Popayán), Semillas (2001 - Pitalito) Raza Brava (2004-2005 y 2006 -Popayán), Apalu (2009 - San Juan de Pasto), por mencionar algunos.

Los grupos mencionados, han servido como referencia para los músicos que deciden incursionar con los aerófonos andinos, convirtiéndose en aportantes a la popularidad de este

¹⁵ Omar Flórez de Armas (2018) menciona que la palabra Chimizapagua significa el enviado de Dios. Es de anotar que la palabra Chimi hace referencia a un Dios de los indígenas Chibcha.

instrumento mediante los procesos de enseñanza empírica, es así como algunos niños, jóvenes y adultos han aprendido a interpretar la quena en algunos lugares de la región andina colombiana.

Un acercamiento a los constructores de quenás en Colombia

En Colombia existen diversos constructores de quenás, algunos de ellos han aprendido a elaborar estos instrumentos mediante la tradición oral, sin embargo, la mayor parte consideran que su perfeccionamiento en la construcción de aerófonos andinos ha correspondido a la prueba de ensayo y error. Se puede afirmar que esta actividad se evidencia y visibiliza a partir de la llegada de las músicas andinas latinoamericanas al territorio colombiano, en este sentido Bastidas (2014) afirma que en la ciudad de San Juan de Pasto sucedió lo siguiente con respecto a la elaboración de instrumentos andinos:

“Los avezados maestros de la *luthería* dedicados a la producción de guitarra, tiples, requintos, se vieron en la necesidad de atender uno de los principales requerimientos de la nueva tendencia: la fabricación de charangos. Pero también se hizo necesaria la producción de zamponas, mohocenos, quenás, pinkillos, tarkas, silulos, wankara y bombos, entre otros, que estaría en manos de otros artesanos.” (Bastidas, 2014, p. 198)

En este sentido es importante mencionar que los constructores de quenás se han autoproclamado “lutier¹⁶”, sin embargo, otro término que se usa en el medio es fabricante de quenás. De igual manera, la elaboración de quenás en Colombia es un proceso que responde a las

¹⁶ Término proveniente del idioma francés para referirse a los artesanos que construyen instrumentos de cuerda frotada. Hoy por hoy se ha adoptado en Colombia para quien construye cualquier tipo de instrumento musical.

necesidades de los músicos que interpretan géneros musicales andinos de Latinoamérica que circulan en el país, abasteciendo de esta manera no solo a los grupos de música andina, sino también a los aficionados y estudiantes de quena que se preparan de manera empírica en escuelas de formación artística o de forma autodidacta.

Algunos lutieres de la quena manifiestan que con el paso del tiempo han tenido que averiguar sobre la elaboración de los instrumentos andinos (especialmente quenás y zamponas). Es el caso de ¹⁷ Faiver Olave Díaz quien comenta que sus primeros instrumentos fueron elaborados en tubos de PVC, que con la llegada de grupos del Perú y Ecuador logra entender la dinámica de la construcción en cuanto a medidas y longitudes, además comenta que su proyecto artístico (Grupo Libertad) lo ha llevado a la necesidad de construir sus propios instrumentos de viento y percusión.

El músico académico y lutier nariñense Jhon Granda inicia a elaborar instrumentos desde 1979, sus primeras quenás fueron hechas en tubos de PVC. De acuerdo con Molina (2013), Jhon Granda “se inició en la construcción de instrumentos a través de la imitación y acudiendo al aprendizaje proveniente del ensayo y el error, basado en las diferentes fotografías de las carátulas de los discos de la época” (p. 69).

Froilan Sinti es un músico y lutier arequipeño radicado en la ciudad de Bogotá desde hace aproximadamente treinta años, su llegada a Colombia se dio mediante el grupo *Pachacamac*. Sinti (2017) comenta que las elaboraciones de sus quenás han estado basadas en el estudio

¹⁷ Laboyano: Gentilicio de la persona que es oriunda del municipio de Pitalito, departamento del Huila Colombia.

matemático, físico y acústico aplicado a este instrumento, cuya finalidad es el mejoramiento de la afinación [temperamento igual], logrando proponer quenás con distintos tipos de boquilla, con incrustaciones en metal dentro de las boquillas e incluso la fusión entre quena y gaita colombiana.



Figura 20. Quena Froilan Sinti. Recuperado de Facebook de Hikaru Iwakawa
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2318174138242944&set=pob.100001511412758&type=3&theater>

Tabla 3
Lutier de Quenas reconocidos en Colombia

| Nombre del lutier | Municipio o ciudad de residencia | Departamento |
|-------------------------------|---|---------------------|
| Omar Flórez de Armas | Bogotá | Cundinamarca |
| Faiver Olave Díaz | Pitalito | Huila |
| Wilson Arenas | Manizales | Caldas |
| Hermes Martínez | San Juan de Pasto | Nariño |
| William Palchucan España | Bogotá | Cundinamarca |
| Luis Oscar Molina Rodríguez | Bogotá | Cundinamarca |
| Jhon Granda | San Juan de Pasto | Nariño |
| Froilan Sinti (Arequipa Perú) | Bogotá | Cundinamarca |
| Robert Gonzales | San Agustín | Huila |
| Darío Morad | San Agustín | Huila |
| Tomas Montilla | Santander de Quilichao | Cauca |
| Alfonso Rueda | San Juan de Pasto | Nariño |
| Juan Manuel Polo | Neiva | Huila |
| Orlando Antonio Caicedo | Almaguer | Cauca |

Algunos festivales y concursos que convocan a la quena en Colombia

La presencia de la quena en festivales y concursos en Colombia corresponde en cierto modo a la aceptación de géneros musicales propios de la cordillera de los Andes por parte de un selecto grupo de intérpretes y público. Vale la pena mencionar que durante los 80s, se empiezan a evidenciar algunos eventos que reunían agrupaciones de otros países suramericanos, y de acuerdo con López Velazques & Medina Gonzales (2013) en 1982 empezó a agruparse la primera asociación de músicos andinos llamada *La minga*, asociación que tuvo poca duración pero que con el paso del tiempo logró permear espacios en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y de esta manera surgieron eventos como “Zumo de la Música Andina” y “Festival por una Nueva América”.

Pocos años después, los festivales de música andina colombiana empezaron a aceptar a la quena dentro de las bases reglamentarias de los concursos, un ejemplo de ello son las bases del Festival de Música Andina Mono Núñez y para sustentación de los mencionados se relacionará la siguiente información:

“Instrumentos. No existe limitación en el uso de instrumentos musicales dentro del Festival Mono Núñez, si bien es cierto que los instrumentos pertenecen a la organología tradicional de la Región Andina son los que más se utilizan, dado el carácter mismo del evento y el uso tradicional que los músicos hacen de ellos. Estos son: bandola, capador, carraca, cuatro, charango, chuchó, flauta de caña, guache, palo de agua, puerca, quena quiribillo, tambora, tiple, tiple-requinto, zampona, etc.” (Funmúsica, 2018, p. 6).

También es importante mencionar que a comienzos del XXI se le dio relevancia a la quena mediante el Concurso Internacional de Quena y Charango realizado en los años 2004 y 2005 en el municipio de Funes del departamento de Nariño. En el primer año solo se convocaron a intérpretes de quena, siendo ganador William Palchucan España y en la segunda versión el primer puesto fue para Juan Jairo Benavidez.

En el departamento del Huila también se han realizado festivales de música andina latinoamericana, en ellos se ha promocionado la quena a partir de las propuestas de los grupos de música andina. Por el momento se mencionará el Festival de Música Andina Fabián Loaiza, de la ciudad de Neiva con una vigencia desde la década de los 90s hasta comienzos del 2000 y el Festival de Música Andina Faiver Olave Díaz, que inicia desde el año 2002 hasta la actualidad.

En otras regiones de Colombia también se han realizado festivales de música andina, destacando el certamen “Carnavalito” de música andina latinoamericana en Viboral Antioquia. Todos estos eventos artísticos han permitido visibilizar este instrumento en el ámbito nacional.

Composiciones y géneros musicales para quena en Colombia

Durante los últimos cuarenta años, algunos músicos colombianos han dedicado parte de sus composiciones a la quena, la mayor parte de estos temas han estado inmersos dentro del repertorio de las diversas agrupaciones de música latinoamericana. Lógicamente la quena se desenvuelve como instrumento melódico.

Músicas como el sanjuanito ecuatoriano, bambuco sureño, cueca, huayno, salsa, cumbia, tinku, trote, pasillo, por mencionar algunos, han sido predilectos para los compositores que se dedican a difundir música con la quena en Colombia. Algunos ejemplos se han interpretado en el Festival de música Andina Colombiana Mono Núñez, es el caso del bambuco “Mestizajes” del compositor José Revelo, obra ganadora en 1997 por Opus II Trío, esta composición intercala la línea melódica entre la quena y la bandola.

Jesús Francisco “Chucho” Vallejo también ha compuesto varias obras para quena y una de ellas es el bambuco sureño “El Charravingo¹⁸” obra dedicada a su padre y grabada en el disco *Quena Ancestral 5* (2005). Por su parte Faiver Olave Díaz ha compuesto los sanjuanitos Nasa

¹⁸ Charavingo es el apodo a una familia de músicos antecedentes a Jesús Francisco Vallejo. Los músicos eran conformados por José Muñoz Carlos Muñoz y José Elías (Padre adoptivo de chucho)

Yuwe¹⁹, Tawa, Sanagucho, Kataleya, y es de resaltar que estas melodías se intercalan entre queñas y zamponas.

El rock, también ha sido otro género musical en el que ha estado involucrada la queña, un ejemplo de ello lo relata Humberto Monroy (1989) líder del grupo Génesis, confirmando que después de convivir con comunidades indígenas, negros de las costas y campesinos, incluyeron dentro de sus grabaciones sonidos de chucharas, cununos, bombos, sonajeros, flautas, queñas y zamponas.

En Colombia, algunos quenistas también han interpretado melodías e improvisaciones propias del Jazz, es el caso de Juan Jairo Benavides, quien hace una improvisación en la obra “Porro pa’l chamo” del compositor César Medina, composición grabada en el disco *Zaperoco Edificio Colombia* (2010).

Las composiciones para queña en Colombia corresponden a un estilo de música popularizada desde la década de los setenta hasta la actualidad, cabe resaltar que la mayor parte proviene desde las expresiones tradicionales, folclóricas y del caribe.

Quenistas colombianos

En este apartado se pretende mencionar las cualidades de los quenistas en Colombia, detallando las características de la interpretación, estilo musical y técnicas instrumentales

¹⁹ Nasa Yuwe son dos palabras pertenecientes a la lengua indígena Páez, y traducida al español nuestra lengua.

desarrolladas por algunos de ellos. Así entonces, se pretende generar información adicional a partir de las entrevistas suministradas para el presente trabajo, resaltando que el punto de partida es el artículo “La Quena, expresión artística en la música colombiana” el cual se relacionan algunas reseñas artísticas de quenistas colombianos.

Se partirá mencionando que algunos intérpretes colombianos de quena han estado influenciados por el estilo musical de otros quenistas de Latinoamérica, en este caso se mencionará nuevamente a Juan Jairo Benavidez quien toma como referencia al boliviano Alcides Mejía, como también al bogotano William “Willy” Silva quien adquiere como modelo al argentino Facio Santillan. Por su parte, Omar Flórez de Armas tuvo un acercamiento directo con Alejandro Vivanco quien además le comento que la quena era un instrumento para tocar en la montaña.

De cierta manera este tipo de situaciones se dan debido a la industria de la música que se generó en las décadas finales del siglo XX. En este sentido Mendivil, (2016) menciona que “La industria de la música, por lo tanto, no se reduce a la producción de canciones para el consumo masivo, sino que abarca un espectro mucho más amplio que el que suele imaginarse” (p138). Por lo anterior es importante notar como Benavidez y Silva terminaron influenciados no solo por intérpretes de quena, sino por toda una corriente de música que estaba en furor para la década de los 70s, 80s y 90s.

Se debe decir que el desarrollo de la interpretación en la quena colombiana se da en cierto modo a la imitación sonora y el aprendizaje empírico o académico de melodías que son

traspasadas a la quena. En este sentido Palchucan (2018) comenta que se aprendía en quena los pasillos y bambucos que ya existían con bandolas, tiple y otros instrumentos. Algo similar sucede con Julieta Martínez Rosero cuando integró el Trio Nueva Generación, con quienes interpretó varios bambucos y pasillos los cuales se evidencian en el casete “Armonía de Paisaje y Canciones” (1994).

Por otra parte, la asimilación de técnicas de instrumentos europeos como la flauta travesa, oboe, el clarinete y el saxofón, aplicados a la quena han permitido dar mayor precisión en la afinación, en este sentido Juan Jairo Benavidez (intérprete de saxofón y oboe), Jesús Augusto Castro Turriago (Dr. en Flauta), Jesús David Rojas (saxofonista), Joan Andrés Arias Carrera (maestro en Música con énfasis en clarinete), logran evidenciar mediante sus interpretaciones limpieza en la digitación y articulación.

Es de mencionar, que el pasillo y el bambuco han permitido desarrollar cierto grado de rapidez en la interpretación de la quena, situación que conlleva a los quenistas colombianos en ubicarse de manera distinta dentro del catálogo de intérpretes de este instrumento a nivel internacional. De hecho, algunos quenistas colombianos han logrado obtener reconocimientos artísticos en Festivales de Música Colombiana, resaltándose en este caso a Julieta Martínez Rosero, Jesús Castro Turriago, Jesús David Rojas Morales, Fabián Martínez Peña y Vladimir Charry, entre otros.

Las técnicas extendidas son otro aspecto destacado cuando se habla de los quenistas colombianos, se considera en este caso que estos efectos sonoros son usados para ponerlos al

servicio del montaje de las obras como producto de aporte a la interpretación. Hasta el momento los intérpretes han usado en las grabaciones y conciertos los siguientes efectos sonoros: *frullato*, *slap*, *pizzicato*, sonido *eoliano*, sonido de trompa, *beat box*, voz y sonido de la quena a la vez.

Ahora bien, se llegó a un punto donde hay que dejar claro que existen dos tipos de intérpretes de la quena en Colombia, el primero es el empírico, considerando en este caso que la mayor parte de quenistas han pasado por este proceso en donde se aprende de oído, bien sea imitando el sonido y traspasando melodías a la quena, o con la ayuda de un profesor. Por lo general, estos quenistas terminan tocando música andina latinoamericana y en muchas ocasiones coinciden con los repertorios musicales de agrupaciones de Argentina, Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y Perú.

Otro prototipo de quenista en Colombia es aquel que recibe una formación académica musical, en este caso conoce acerca de gramática musical, aprende a leer partitura, tiene conocimiento de armonía, contrapunto y análisis. El intérprete de quena académico busca desarrollar una técnica clara que le permita mejorar tanto en digitación, articulación, afinación, como también mostrar su propuesta de manera profesional ante el público.

Es importante nombrar a los quenistas que se han dedicado a la enseñanza de la quena, formando a nuevas generaciones e incentivando en ellos el gusto por la interpretación de instrumentos y repertorios andinos. Se va a resaltar en esta ocasión al profesor Hugo Alberto Iles Tovar del municipio de San Agustín, radicado desde 1992 en la ciudad de Neiva Huila, quien se ha dedicado a enseñar las músicas andinas latinoamericanas en instituciones educativas y en

Extensión Cultural de la Universidad Surcolombiana, institución de la cual obtuvo el título de Licenciado en Música.

Son bastantes los quenistas colombianos, todos ubicados en distintas partes de la Región Andina Colombiana. A continuación, se relacionará una tabla con un listado de algunos intérpretes de quena ubicados en distintas partes del país:

Tabla 4
Listado de Algunos Intérpretes de Quena en Colombia

| Nombres y apellidos | Fecha de nacimiento | Ciudad de nacimiento | Ciudad de radicación en el 2019 |
|-------------------------------|----------------------------|-----------------------------|--|
| Omar Flórez de Armas | 24 de marzo de 1955 | Bogotá | Bogotá |
| Wilson Arenas | 25 de noviembre de 1959 | Manizales | Manizales |
| Ian Flórez de Armas | 18 de agosto de 1960 | Bogotá | Bogotá |
| Jesus Francisco Vallejo | 1 de junio de 1960 | San Juan de Pasto | Bogotá |
| Juan Jairo Benavidez | 21 de febrero de 1965 | Pereira | Bogotá |
| William Palchucan España | 30 de octubre de 1972 | Sibundoy | Bogotá |
| Hugo Alberto Iles Tovar | 23 de diciembre de 1973 | San Agustín | Neiva |
| William Enrique Silva Osorio | 2 de septiembre del 1975 | Bogotá | Bogotá |
| Julieta Martínez Rosero | 7 de julio de 1976 | Barruecos | Popayán |
| Rober González Morales | 10 de julio de 1972 | San Agustín | San Agustín |
| Carlos “Quena” | 4 de junio 1966 | Itagüí | Itagüí |
| Jaime Alberto Guzmán Brand | 11 de abril de 1978 | Pitalito | Pitalito |
| Fabián Triana | 21 de febrero de 1984 | Bogotá | Bogotá |
| Vladimir Charry Caicedo | 29 de agosto de 1984 | Cabuyal Candelaria | Cali |
| Fabián Martínez Peña | 27 de septiembre de 1884 | Palmira | Cali |
| Oscar Javier Molina Molina | 14 de febrero de 1985 | Pitalito | Ibagué |
| William Felipe Palacio Villa | 28 enero del 1988 | Medellín | Girardota |
| Jesús Augusto Castro Turriago | 21 de abril de 1989 | Ibagué | Bogotá |
| Dore Muñoz | 31 de diciembre de 1989 | Pitalito | Popayán |
| Christian Steven Cruz Erazo | 11 de febrero de 1991 | Pitalito | Pitalito |
| Edwin Alejandro García | 6 de septiembre de 1991 | Bogotá | Bogotá |
| Pedro Alexander Arteaga | 31 de octubre de 1993 | Medellín | Bogotá |
| Joan Andrés Arias Carrera | 27 de enero de 1994 | Neiva | Neiva |
| Jesús David Rojas Morales | 31 de marzo de 1998 | Cali | Cali |
| Roger Díaz Lujan | 18 de enero de 1966 | Medellín | Medellín |
| Bayron Ospina Velásquez | 10 de octubre de 1962 | Medellín | Medellín |

Capítulo 3

Memoria del proceso creativo

Este capítulo lo escribiré de forma personal, ya que se trata de una autoetnografía. En este orden de ideas puedo argumentar que esta propuesta parte desde el momento en que decido escuchar las obras musicales compuestas para quena por músicos colombianos, situación que me lleva a pensar no solo en el presente, sino también en actividades artísticas del pasado. De igual manera mencionaré sobre el proceso de transcripción de partituras y las decisiones que tomé para plasmar el texto escrito de las obras musicales. Por último decido escribir acerca del aprendizaje y montaje del repertorio escogido, de tal manera que pueda evidenciar las acciones musicales desarrolladas a través de las emociones y pensamientos llevados a la acción.

Por lo anterior, me atrevería a afirmar que la construcción de mi proceso creativo se ha convertido en un aspecto fundamental para el crecimiento de la propuesta artística que he planteado a lo largo del proyecto. Para ello recurro a la investigación autoetnográfica que proponen Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014), buscando así, la manera de aprovechar las experiencias cognitivas y afectivas que han trascendido a lo largo de la presente creación musical, exponiéndolas a su vez como un mecanismo que me permite abordar mi conocimiento y participación en la interpretación de la quena.

El primer enfoque del proceso creativo consiste en la creación de una memoria personal la cual muestre las experiencias vividas del día a día, de tal forma que sirva para crear conciencia del sentido artístico y refleje los cambios y decisiones que tomé para el proceso de creación.

En este sentido deseo resaltar que las bitácoras de ensayos a nivel personal y grupal han sido cruciales para recordar los cambios significativos por los que ha cruzado la presente propuesta, además, han ayudado a generar una cronología de los acontecimientos más significativos de la creación artística. Los videos por su parte, permiten no solo escuchar y ver lo acontecido a nivel musical y artístico, sino también se convierten en un componente que ayuda al proceso de la autoevaluación, situación que conllevan a decidir qué cosas deben cambiar o quedar dentro de la propuesta.

También realicé un autoinventario dentro de la memoria personal; de acuerdo con López Cano y San Cristóbal (2014) el “autoinventario es la rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando”. (p. 148).

El autoinventario se convierte en un espacio que conlleva a la realización de un conjunto de actividades y procedimientos que sirven para reflejar las situaciones y circunstancias por las que transcurre mi proceso musical. Se debe agregar en este caso que la autovisualización complementa el autoinventario, convirtiéndose en un método que permite la reconstrucción de la memoria personal, aspecto que aportó a la conciencia del performance corporal y que implica el desarrollo técnico, expresivo, comunicativo y estético de las obras abordadas en el presente trabajo. En este caso se usaron dos estrategias para evidenciar la autovisualización: la primera es la auto-observación indirecta, realizada mediante grabaciones en videos y audios de las respectivas prácticas individuales, ensayos grupales y presentaciones con público, estos

ejercicios conllevan a visualizar y escuchar las acciones artísticas desarrolladas en los eventos mencionados. La otra estrategia corresponde a la auto-observación directa, implicando un análisis de las acciones artísticas de manera personal en el momento de la práctica.

Una actividad realizada por fuera del espacio de prácticas y ensayos fue la autoreflexión, sirviendo a su vez como complemento para la auto-observación. En este sentido López & San Cristobal (2014) mencionan que en la autoreflexión nos debemos aislar de la práctica para pensar en ella de forma retrospectiva y poner atención en todos sus ecos cognitivos, corporales, emotivos y sociales.

Selección del repertorio

Los trabajos fonográficos (LP, CD, Casetes) se convirtieron en la fuente primaria para detectar las obras compuestas para quena. Inicialmente se recurrió a buscar en colecciones de Casetes y CD de Faiver Olave Díaz, Jorge Mario Vinazco y en mi colección personal. Luego busqué en plataformas de Internet, entre ellas *Spotify*, *iTunes* y *YouTube*, también hice una búsqueda en la Fonoteca Hernán Restrepo Duque de la ciudad de Medellín, la Fonoteca de la Universidad de Antioquia, la Musicoteca del Conservatorio del Tolima y en el Repositorio Digital de Música de la Universidad EAFIT. A continuación, se relacionan los trabajos discográficos escuchados:

Tabla 5
Listado de Trabajos Discográficos Escuchados

| Nombre del trabajo discográfico | Año de grabación | Nombre del grupo o intérprete(s) | Lugar de procedencia de los intérpretes | Especificación fonográfica |
|--|-------------------------|---|--|-----------------------------------|
| Subiendo la montaña | 1982 | Chimizapagua | Bogotá | LP |
| Experiencia | 1984 | Chimizapagua | Bogotá | LP |

| | | | | |
|--|---------|--------------------------|-------------------|--------|
| Regreso a la tierra | 1990 | Chimizapagua | Bogotá | LP |
| Canto Americano | 1992 | Chimizapagua | Bogotá | LP |
| Artistas Laboyanos | 1987 | Grupo Libertad | Pitalito | Casete |
| Sendero | 1994 | Grupo Libertad | Pitalito | Casete |
| Todos Juntos | 1997 | Grupo Libertad | Bogotá | CD |
| Sangre Laboyana | 1999 | Grupo Libertad | Bogotá | CD |
| Barro Crudo | 2002 | Grupo Libertad | Bogotá | CD |
| Como una Luna | 2007 | Grupo Libertad | Pitalito | CD |
| Con los ojos del alma | 2010 | Grupo Libertad | Pitalito | CD |
| Leyenda del Macizo Colombiano | 2014 | Grupo Libertad | Pitalito | CD |
| Caminando | 1997 | Lamento Andino | Sibundoy | CD |
| Clásicos de música andina | 1999 | William Palchucan | Sibundoy | CD |
| Lamento andino | 2002 | Grupo Putumayo | Bogotá | CD |
| Kätsata (hermano) | 2003 | Grupo Putumayo | Bogotá | CD |
| Palchukan ²⁰ vuelo del alma | 2005 | William Palchucan | Bogotá | CD |
| Pensando bonito | 2006 | Grupo Putumayo | Bogotá | CD |
| Palchukan buscando Paz | 2007 | William Pachulcán | Bogotá | CD |
| Encuentro | 2008 | Grupo Putumayo | Bogotá | CD |
| Herencia | 2013 | Grupo Putumayo | Bogotá | CD |
| Quena Ancestral 1 – Acuarela Andina | 1997 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Quena Ancestral 2 – Cruzando Fronteras | 1999 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Quena Ancestral 3 – Los colores de América | 2001 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Quena Ancestral 4 – De los Andes | 2013 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Quena Ancestral 5 – Desde el Galeras para el mundo | 2015 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Quena Tropical | 1998 | Chucho Vallejo | Bogotá | CD |
| Iskay Música Andina | 2017 | Iskay | Ibagué | CD |
| Elemental | 2010 | Apalau | San Juan de Pasto | CD |
| Un canto a la madre tierra | 1990 | Dama-wha | San Juan de Pasto | Casete |
| Canto de Llama | 1992 | Dama-wha | San Juan de Pasto | LP |
| Volviendo a la vida | 1995 | Dama-wha | Cali | CD |
| Me urge un país | 2007/08 | Dama-wha | San Juan de Pasto | CD |
| Fusión natural | 2012 | Expresion | San Juan de Pasto | CD |
| Valle de piedra | 1989 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | LP |
| Vientos de Galeras | 1991 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | LP |
| Tu Canción, Mi Canción | 1993 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | LP |
| Impulsando el Tiempo | 1998 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | CD |
| Contrastes | 2003 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | CD |
| Raíces Andinas 30 años | 2011 | Raíces Andinas | San Juan de Pasto | CD |
| Armonía de paisajes y canciones | 1994 | Trío Nueva Generación | San Juan de Pasto | Casete |
| Desde el alma de Colombia | 1998 | Opus II Trío | San Juan de Pasto | CD |
| La Ruta del Inca | 2001 | Opus II Andino | Medellín | CD |
| Eco Milenario | 2001 | Opus II Trío | | CD |
| La Magia de la quena | 2005 | Carlos Quena | Medellín | CD |
| Su Majestad la Quena | 1999 | Omar Flórez de Armas | Bogotá | CD |

²⁰ Palchukan corresponde al nombre del trabajo discográfico del quenista colombiano William Cupertino Palchucan España. Es de aclarar que William indica que su apellido se escribe Palchucan.

| | | | | |
|----------------------------------|------|---|----------|-----|
| Música Andina de Colombia Vol. 1 | 2010 | Juglares | Cali | CD |
| De pueblo en pueblo | 2005 | Juglares | Cali | DVD |
| Ofreciendo el corazón | 2017 | Juglares | Cali | CD |
| Suramérica inmenso | 1999 | Grupo | Medellín | CD |
| | | Suramérica, Coral UPB, Coro de Cámara Universidad de Medellín, Orquesta Filarmónica de Medellín y Ballet Folclórico de Antioquia | | |
| Alegrías en el Alma | 2001 | Grupo | Medellín | CD |
| | | Suramérica, Víctor Heredia y Carlos Varela | | |
| Nuestra historia II | 2002 | Grupo Suramérica | Medellín | CD |
| Edificio Colombia | 2010 | Zaperoco | Bogotá | CD |
| Willy Quena Colombiana | 2015 | Willy Silva | Bogotá | CD |
| Amerindios de Colombia | 1982 | Los Amerindios de Colombia | Bogotá | LP |
| Fabián Triana Música Colombiana | 2017 | Fabián Triana | Bogotá | CD |
| Pakari | 2005 | RunKun | Mocoa | CD |
| Ave del Paraíso | 2009 | RunKun | Mocoa | CD |
| Tiempo de Carnaval | 1994 | Trigo Negro | Bogotá | CD |



Figura 21. Caratulas de Algunos Trabajos Discográficos de Grupos Andinos e Intérpretes Colombianos de Quena.

En este proceso de escucha se detectaron varias cosas: la primera es que evidentemente en Colombia existen obras compuestas para quena elaboradas por compositores o músicos colombianos. La segunda es que la mayor parte de las obras compuestas han sido interpretadas en los formatos instrumentales de los grupos de música andina latinoamericana que han surgido en Colombia (por lo general se han usado los siguientes instrumentos: batería, bajo eléctrico, bombo, bongó, cajón, charango, guitarra, y otros instrumentos de viento como la antara, flauta travesera y traversa, pincullo, rondador, zampona, e instrumentos de percusión folclórica colombiana). En tercer lugar, detecté que los intérpretes colombianos de quena son los que más han compuesto obras para este instrumento, esto se debe en cierto modo a que nosotros como quenistas desarrollamos destreza y habilidad, permitiendo así reflejar nuestra formación musical a través de los sonidos que se emiten en la quena. También encontré que el bambuco (sureño), la cueca, la cumbia, el huayno, el pasillo y el sanjuanito son los ritmos con mayor popularidad en lo que respecta a la composición de obras para quena en Colombia. Dentro de los compositores hallados se resaltan los siguientes:

Tabla 6. *Datos de algunos compositores*
Datos de algunos compositores.

| Nombres y apellidos | Fecha de nacimiento | Lugar de nacimiento |
|------------------------------|----------------------------|----------------------------|
| Diego Armando Mora Acosta | 7 de diciembre de 1962 | San Juan Pasto – Nariño |
| Faiver Olave Díaz | 6 de agosto de 1969 | Pitalito – Huila |
| Guillermo Carbó Ronderos | 10 de diciembre de 1963 | Barranquilla – Atlántico |
| Francisco Jesús Vallejo | 1 de junio de 1961 | San Juan de Pasto – Nariño |
| Ian Flórez de Armas | 18 de agosto de 1960 | Bogotá |
| Fabián Triana | 21 de febrero de 1984 | Bogotá |
| Juan Jairo Benavidez | 21 de febrero de 1965 | Pereira – Risaralda |
| Omar Flórez de Armas | 24 de marzo de 1955 | Bogotá |
| Oscar Javier Molina | 14 de febrero de 1985 | Pitalito |
| Víctor Hugo Reina Rivera | 8 de abril de 1979 | Neiva |
| William Albeiro Bastidas | 8 de septiembre de 1985 | Mocóa – Putumayo |
| William Enrique Silva Osorio | 2 de septiembre de 1975 | Bogotá |
| William Palchucan España | 30 de octubre de 1972 | Sibundoy – Putumayo |

Afortunadamente existe el contacto directo con la mayor parte de compositores, situación que permite otorgar información verídica. Así mismo, se puede decir que cada uno de ellos ha abordado sus composiciones dentro de sus propias actividades artísticas musicales, situación que permite proyectar las obras musicales compuestas para quena hacia el público. Además, se puede decir que cada obra musical refleja la influencia cultural del compositor y sus estudios musicales, es por eso que en los siguientes párrafos se hará mención a algunas características y detalles en relación al perfil del compositor:

Iniciaremos con Faiver Olave Díaz, quien logra plasmar melodías para quena de manera empírica, en su mayoría grabadas por el Grupo Libertad. Las músicas preferidas de Olave para componer han sido el sanjuanito, el bambuco sureño y la salsa, no obstante, este intérprete tiene un despliegue de obras vocales instrumentales en distintos ritmos musicales entre los cuales se resaltan la cumbia, vallenato, sanjuanero, saya, taquirari, tinku y cueca, en las que por lo general, las introducciones se interpretan mediante quenás, zamponas, guitarra y charango. Es importante aclarar que Faiver proviene de una familia musical, su Abuelo el maestro José Ignacio Olave (1920 – 2014), lo inició en la música a temprana edad, es por eso por lo que Olave Díaz tiene influencia musical por parte de sus antepasados.

Francisco Jesús “Chucho” Vallejo por su parte ha logrado permear dentro de sus composiciones el sonido que caracteriza al Departamento de Nariño, en especial en la interpretación de bambucos sureños y sanjuanitos. De igual manera, Vallejo logra hacer una mezcla entre lo tradicional, folclórico y popular, usando la quena como instrumento melódico con acompañamiento de guitarra, requinto, charango, bajo eléctrico y percusiones menores y

propias del caribe. Se resalta también que “Chucho” Vallejo es pintor y administrador de empresas, profesiones que son llevadas a la par con su actividad musical.

En 1994 Guillermo Carbó compuso una obra para quena llamada “Wayra”²¹. Esta obra fue grabada en la Sala de Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango el 8 de noviembre del 2000 por el quenista chileno Leonardo García. En esta obra se usa un quenacho, quena en Fa y quena en Sol. Esta es una de las pocas obras académicas para quena solista en Colombia, en la interpretación se evidencia técnicas extendidas propias de la flauta travesa de llaves. Carbó define de la siguiente manera su composición:

“El viento se convierte en sonido y ambos divagan libremente entre espacio y tiempo. El intervalo de quinta – tratando a través de la historia de manera especial, tanto en sus aplicaciones armónica como melódica – o aquel más próximo a la réplica superior del sonido fundamental en la serie armónica (conjunto de frecuencias concomitantes que se encuentran en un mismo sonido de altura), se consolida como la materia prima para la composición de la obra.” Carbó, G. (2004). Wayra. Curramba Carbó. [Medio de grabación: disco compacto]. Bogotá. YAI® Records.

En lo que respecta a los hermanos Ian y Omar Flórez de Armas se puede decir que han estado influenciados por la música andina latinoamericana y al acercamiento a campesinos y comunidades indígenas de Colombia, situación que los ha llevado a dar un estilo musical particular no solamente en la composición sino también en la interpretación y la producción

²¹ Wayra: palabra del vocablo quechua que significa “aire” “viento” “soplo”.

musical creada junto a los integrantes de *Chimizapagua*. Sus obras están relacionadas con la actividad cotidiana, un ejemplo es “Subiendo la Montaña” de Omar Flórez, quien además comenta que esta obra la compuso subiendo una montaña de Almaguer en el departamento del Cauca antes de cortar unas cañas para construir flautas. Por su parte, Ian Flórez de Armas menciona que la obra “Fuego de Hielo” nace en un contexto de montaña, surge a raíz de una experiencia vivida al subir a la Sierra Nevada de Santa Marta.

Es de mencionar a Víctor Hugo Reina Rivera, compositor de música andina colombiana e intérprete de tiple, principalmente. Este prolífico compositor ha elaborado canciones para solistas y duetos, obras instrumentales para trío andino colombiano, grupos de música campesina del departamento del Huila y tiple solista; dentro de sus obras se encontró un pasillo llamado “¡No es un pollo, es un Pavo!” y un bambuco titulado “Pa’ Molina”. Víctor Hugo no interpreta la quena, sin embargo, ha hecho obras complejas para este instrumento musical. Por su parte Víctor Hugo proviene de una tradición musical huilense, influenciado desde su infancia por los bambucos, pasillos, guabinas, rajaleñas y sanjuaneros que aprendió de su padre Jesús Antonio “El Tuco” Reina.

Finalmente se puede decir que William Palchucan España tiene un legado ancestral que ha heredado de los indígenas *Kamsá*. De hecho, en sus composiciones se reflejan los sonidos de la naturaleza, evocando el canto de las aves y paisajes sonoros que trasladan a otros lugares mediante instrumentos que suenan como una cascada, como el aire o con el sonido natural de la montaña. Palchucan también es un músico empírico intérprete de instrumentos andinos, su experiencia le ha permitido componer para ellos de manera natural.

En lo que respecta a la selección del repertorio se puede decir que se tuvo en cuenta el orden cronológico de las composiciones, desde las más antiguas hasta las más recientes, la finalidad es encontrar argumentos que permitan evidenciar los acontecimientos sociales en los que han estado inmersas las obras, aclarando en este caso que en el siguiente capítulo abordaré a mayor profundidad este tema. También traté de que el repertorio tuviera una variedad rítmica, armónica y melódica, así que se optó por escoger obras en ritmo de bambuco, cumbia, pasillo, huayno, cueca, tonada, sanjuanito y obras para quena sola con y sin acompañamiento instrumental. Además, se aprovechó el espacio para interpretar obras de mi autoría, que en su mayoría estaban compuestas antes de iniciar mi proceso de maestría, como también se incluye una obra que utiliza herramientas tecnológicas y cuya composición fue elaborada en la primera cohorte de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe.

En el siguiente cuadro se mencionarán las obras seleccionadas para el concierto de grado:

Tabla 7
Repertorio Seleccionado

| No | Nombre de la obra | Compositor | Año de composición | Ritmo o género | Formato musical |
|----|-------------------|------------------------------------|--------------------|------------------|---|
| 1 | Cuequitas | Willy Enrique Silva Osorio | 2013 | Cueca | Quena, guitarra, bajo, charango, percusión (Batería). |
| 2 | Chimiti | Omar Flórez de Armas | 1984 | Huayno | Quena, guitarra, charango, bajo, percusión |
| 3 | Pa' mis viejos | Oscar Javier Molina | 2008 | Bambuco | Quena, guitarra, tiple, bajo y percusión |
| 4 | Sibundoy | William Cupertino Palchucan España | 2002 | Pasillo Fiestero | Quena, tiple guitarra, bajo, percusión menor |
| 5 | Fuego de hielo | Ian Flórez de Armas | 1990 | Cueca | Quena, charango, guitarra, bajo y percusión |

| | | | | | |
|----|--------------------------|---------------------------|-------------|----------------------|--|
| 6 | <i>Mosaïque</i> | Oscar Javier Molina | 2011 | Solista instrumental | Quena sola |
| 7 | Tiempo de carnaval | Jesús Francisco Vallejo | 1993 | Bambuco / currulao | Quena, conga, guitarra, charango, bajo, percusión. |
| 8 | Sanjuanito de la alegría | Faiver Olave Díaz | 1997 | Sanjuanito | quena, guitarra, bajo, violín, congas y batería |
| 9 | La siembra | Oscar Javier Molina | 2014 | Cumbia | Quena, guitarra, tiple, bajo conga y batería |
| 10 | Fragancias | Faiver Olave Díaz | 2018 | Cueca | quena, guitarra, bajo, charango, percusión |
| 11 | Atufado | Diego Armando Mora Acosta | 2002 | Trote | Quena, cuatro y bajo |
| 12 | torVic | Oscar Javier Molina | 2018 - 2019 | Flamenco | Quena, tiple, guitarra, bajo y cajón y pandereta |

Trascripción de las obras a partituras

La mayor parte de las obras escogidas no contaban con una partitura, esto se debe principalmente a que algunos compositores son empíricos, sin embargo, otros argumentaban que por descuido no hicieron un proceso de transcripción. En vista de la poca existencia de partituras se procedió a transcribir y editar las partituras en el *software Finale 2014*, y para la transcripción se necesitó el reproductor de audio *MPlayerX* para bajar la velocidad del audio de las obras *Atufado*, *Sibundoy* y *Cuequitas*. También se usó el software *Sonic Visualizer* para detectar la armonía y melodía de *Chimiti* y *Fuego de Hielo*. Las obras *Pa' mis viejos*, *La Siembra* y *Mosaïque* ya estaban escritas en partitura y en lo que respecta al *Sanjuanito de la Alegría* y a *Tiempo de Carnaval* se usó el reproductor *Windows Media Player* para hacer la respectiva reproducción al momento de transcribir en partitura. La obra *Fragancias* tenía las notas escritas en papel enviado por el compositor, lo que se hizo fue escuchar el audio y compararla con la imagen en el proceso de transcripción de la partitura. Por último, se usó el programa de grabación *Pro Tools* para adecuar la afinación de las obras *Chimiti* y *Fuego de Hielo*,

composiciones grabadas originalmente en LP, dichas obras se alteraron casi medio tono arriba al pasarlas a mp3, situación que dificultaba la transcripción. Es importante mencionar que las obras se escucharon desde audífonos *Sony Extra Bass Xb550ap*, para lograr captar una mejor sonoridad.

Es pertinente mencionar que para realizar la transcripción de partituras tuve en cuenta la melodía, ritmo y armonía de cada tema, en este caso, para poder obtener estos tres elementos partí desde la comparación del sonido en la quena y la guitarra, sin embargo, cuando veía que no podía captar el sonido acudía a el software *Sonic Visualizer* para asegurarme de hacer correctamente la transcripción en la partitura mediante la visualización del espectrograma. Por último, acudía a preguntar a los mismos compositores sobre la melodía y el ritmo de las obras, y eran ellos quienes despejaban mis dudas.

Las obras que se transcribieron a oído (melodía y armonía) fueron “Cuequitas” de Willy Silva, “Sibundoy” de William Palchucan España, “Atufado” de Diego Mora, “Tiempo de Carnaval” de Chucho Vallejo, “Sanjuanito de la Alegría” de Faiver Olave, “Chimiti” de Omar Flórez de Armas, “Fuego de Hielo” de Ian Flórez. Se debe anotar que se contaba con la transcripción de las notas musicales y un audio de “Fragancias” de Faiver Olave Díaz, situación que conllevó a realizar una comparación entre las dos vertientes de información para su respectiva transcripción en partitura. También se debe resaltar que “Fragancias” y “torVic” fueron las únicas obras compuestas durante mi proceso de maestría.

Dentro de las situaciones acontecidas en el proceso de transcripción recuerdo que en algunos momentos me costó reconocer la métrica de escritura de algunas de las obras, es el caso de “*Mosaique*”, la introducción de “Cuequitas” y “Atufado”. En “*Mosaique*” por ejemplo, todavía no sé cómo plasmar desde la partitura el cambio métrico, sin embargo procuro que lo que se escucha en el Software de escritura sea muy similar a lo que estoy tocando. En “Cuequitas” me tocó escuchar la introducción una y otra vez, llevando el pulso con el pie para poder detectar el cambio de compás, al final logré reconocer el $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ y $\frac{6}{8}$ que tiene la obra. “Atufado”, lo empecé a escribir a $\frac{4}{4}$ en tresillos de corchas, pero el compositor me dijo que esta obra se había escrito en $\frac{6}{8}$, y realmente tiene relación debido a que está pensada en ritmo de trote.

Las transcripciones de las partituras se verán reflejadas por fragmentos en el siguiente capítulo (corresponde al análisis musical de cada obra), sin embargo, en la parte de anexos se mostrarán las partituras completas.

Historia personal.

Durante este proceso sentí la necesidad de buscar mis raíces en la interpretación de la quena, y me di cuenta que mi estilo musical al interpretar este instrumento es una fusión entre lo empírico y lo académico, es la mezcla de las músicas que he escuchado desde la infancia hasta la actualidad, heredada por mis padres, maestros y orientadores musicales que he tenido en el transcurso de mis años en uso de razón.

La faceta empírica o autodidacta de mi formación se desarrolló principalmente en el municipio de Pitalito a través del canto, guacharaca, flauta dulce y quena. En mi adolescencia

conocí a los maestros Faiver Olave Díaz y Hugo Alberto Iles Tovar convirtiéndose en un momento de direccionamiento para decidir que lo que quería en mi vida era estudiar la música, tal vez fui uno de esos jóvenes que se dejó orientar en la interpretación de la quena, zampoña, guitarra y percusión menor, fue así como aprendí a interpretar la quena, resaltando que mi proceso de aprendizaje se realizó sin partituras, situación que me permitió vivenciar la música de acuerdo con el entorno cultural y a los avances tecnológicos de la época.

De este proceso queda el gusto por algunas expresiones musicales de Latinoamérica entre los cuales se resaltan: bambuco, cueca, chacarera, cumbia, huayno, joropo, pasillo, polka, sanjuanito, taquirari, tinku, vals, zamba, así como por las músicas del Caribe entre ellas, bolero, merengue, son cubano y salsa.

La parte académica inicia en la ciudad de Ibagué en el año 2005, después de ser admitido al programa de Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima. En esta institución empiezo un proceso de intérprete distinto a lo que convencionalmente venía haciendo, en este caso incorporo dentro de mi estudio musical la flauta traversa de llaves, la guitarra y el piano, además de recibir las demás clases que presentaba el currículo del programa.

Paralelo a esta experiencia seguía con el estudio de la quena, de manera personal, aplicando técnicas aprendidas de la flauta traversa enseñadas por el flautista William Sánchez en la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima. Durante este proceso también apliqué la improvisación en la quena a través del aprendizaje que recibía del maestro Juan Carlos García Cabezas en aquel entonces director del Ensamble de Jazz del Conservatorio del Tolima, y

paralelamente seguía con proyectos musicales entre los cuales resalto el grupo Illary, Estudiantina del Conservatorio del Tolima, grupo Mónera, Tin Tin Corre Corre, Kimza Baracoa e Iskay, interpretando la quena.

Desde el año 2010 hasta la actualidad he estado vinculado a la oficina de Bienestar Universitario de la Universidad de Ibagué, y allí he hice parte del Ensamble Iktus (*word music*), Coro, Dueto Raíces, Grupo Ibanasca y como director del Grupo La Siembra (actual orquesta tropical), hoy en día coordino el Área de Cultura.

Con el paso de los años me he dado cuenta que mi rol como intérprete de quena ha estado ligado a la reinterpretación de obras musicales compuestas por otros músicos, aunque también he realizado una labor compositiva para otros intérpretes y grupos musicales. Sin embargo, soy consciente de que el mundo académico me ha aportado en cuanto a la técnica, teoría de la música y perfeccionamiento musical, situación que me permite avanzar de manera rápida en interpretación en la quena.

Estudio de repertorio

Las experiencias narradas en los párrafos anteriores han sido influencia para la escogencia del repertorio, como también permiten dar herramientas para enfrentar de manera técnica cada una de las obras escogidas. En este caso considero que el estudio personal para el actual proyecto es el producto de prácticas vividas, la diferencia en esta oportunidad es que se hace de manera consiente.

Partiendo de lo anterior, procedo a dar inicio al estudio del repertorio, optando principalmente por aprender de memoria cada una de las obras en la quena, como también asimilar el acompañamiento de los temas en la guitarra, proceso que me ayuda a dar mayor seguridad cuando interpreto los temas con el grupo acompañante. Además, se puede decir que la dinámica de práctica estuvo repartida en distintos momentos, procurando siempre ensayar como mínimo una hora diaria, excepto los días domingos, días en los que estudiaba dos horas el instrumento, aclarando en este caso que fue en el proceso de maestría.

Lo primero que hice fue el calentamiento de músculos, y para ello realizaba ejercicios de rotación circular y estiramientos en las extremidades superiores (muñecas y hombros), como también calentamiento de los músculos del cuello, hombros pecho y espalda. Luego pasaba a realizar ejercicios de respiración, haciendo en este caso inhalación y exhalación de manera suave, para luego pasar a realizar ejercicios de respiración que implicaran un poco más de fuerza, abarcando en este caso la zona de los testículos, pasando por el sector abdominal y diafragma. De igual manera me pareció importante hacer una serie de ejercicios somáticos que permitieran disponer el cuerpo para el momento de aprendizaje de las obras. El calentamiento culminaba con el instrumento, convirtiéndose en un espacio para hacer sonidos prolongados, interpretación de escalas mayores y menores a velocidad lenta, mediana y rápida, al igual que calentar la lengua mediante diferentes silabas sin usar los sonidos fonéticos, apoyándome en figuras musicales y en las respectivas notas que produce la quena en la escala de sol mayor.

Ejemplo:

Tabla 8
Proceso de Calentamiento en la Quena

| Figura | Ataque de lengua | Nota musical |
|---------------|-------------------------|---------------------|
| Redonda | Du | Sol |
| Blanca | Du | La |
| Negra | Te | Si |
| Corcheas | Teke, tere o tete | Do |
| Tresillo | Terere | Re |
| Semicorcheas | Teketeke | Mi |
| Quintillo | Tereretete | Fa # |
| Seisillo | Tereteterete | Sol |

El ataque de lengua, la respiración, la digitación, el oído, los mecanismos que hace el cerebro para ordenar el movimiento del cuerpo, las actividades físicas y sensoriales, más la influencia cultural recibida desde mi infancia hasta la actualidad, me han permitido crear una propuesta artística a partir del estudio riguroso de las obras, además de sentir una fuerte motivación por la interpretación de la quena en las músicas América Latina y el Caribe.

Mosaïque.

La gira internacional que realicé entre julio, agosto y septiembre del 2011 con la Compañía de Danzas Orkeseos y el grupo musical Son de Pueblo en los países de España y Francia, trajeron conmigo a Colombia no solo los recuerdos de haber compartido con personas de diferentes países, sino también una composición para quena sola llamada *Mosaïque*²², Obra compuesta durante los meses mencionados al comienzo de este párrafo.

²² *Mosaïque* fue el nombre que me recomendó *Ciril* nuestro guía en Francia, después de contarle que estaba componiendo una obra para quena que se caracterizaba por tener varios fragmentos.

Recuerdo que este tema musical lo empecé a componer en *Portu Galette* País Vasco, lugar donde repetía la melodía principal una y otra vez, convirtiéndose así en mi primera obra para quena sola, rememoro que en este lugar compartí musicalmente con un acordeonero ruso y de él aprendí algunas melodías y ritmos propios de las músicas folclóricas soviéticas. Así fue como construí la introducción y parte del tema.

Luego partimos para Francia a *Cugand, Saint Benoît, Confolens* y *Paris*, y fue en estos lugares donde terminé de componer el resto de los fragmentos. Recuerdo que hubo instantes en que me aparté de la gente para dar paso a la inspiración, y en algunos momentos evocaba el sonido de la flauta del Luis Julio Toro el flautista del Ensamble Garrufio, como también la manera de interpretar el flautista venezolano Pedro Eustache. En ese entonces el uso del *pizzicato*²³ en la quena atraía fuertemente mi atención, por lo que decidí usar esta técnica extendida en la obra.

Una experiencia que sirvió como influencia al componer e interpretar este tema, fue el hecho de haber compartido con las delegaciones de Udmurtia (Rusia), India, Egipto, Francia, Italia, Canadá, Indonesia, Rumania y Serbia; considero que de allí tomé aspectos rítmicos para producir el resultado final. A esto se suma el estudio de escalas musicales mayores, menores, exóticas, como también las técnicas extendidas, variaciones de timbre en cuanto a la embocadura, trinos²⁴ y *glissandos*²⁵ propios de la música andina latinoamericana.

²³ De acuerdo con García (2008) el *Pizzicato* “Es un recurso técnico de percusión que puede ser considerado como un sonido eoliano producido a partir de un ataque de lengua corto y preciso.” (p. 107).

²⁴ Los trinos que se aplicaron en esta obra corresponden al ir y venir de notas con una distancia interválica no mayor a una segunda mayor.

²⁵ Los *glissandos* son muy usado en la interpretación de la música andina latinoamericana, Leonardo Gracia (2008) opina que “es una variación continua y progresiva entre dos alturas ejecutado generalmente a partir de un movimiento gradual de obturación o bien de descubrimiento de los orificios de digitación.” (p. 24).

Durante el proceso de maestría empecé a dar una reinterpretación a esta obra obteniendo los siguientes resultados:

Como la composición ya la tenía estudiada, me pareció pertinente empezar a dar otras sonoridades que permitieran dejar una interpretación mucho más contrastante a la original, por ejemplo: a los espacios del *pizzicato* les agregó un *Beat Box*, con la finalidad de aportar mayor originalidad, al igual que repetir algunas partes para extender aún más la obra.

Para quienes deseen interpretar esta obra, recomiendo que se ilustren acerca de las técnicas extendidas aplicadas en la flauta travesa, o lean el libro de Leonardo García (2008) en el que se explica de manera detallada las diversas técnicas aplicadas para la interpretación de la quena. Todo esto permite tener mayor claridad y por supuesto que es mucho más fácil comprender la complejidad de "*Mosaique*".

Atufado.

Se puede decir que Atufado fue la primera obra que escogí para el presente trabajo. Desde la transcripción supe a qué me enfrentaba a una música compleja, de hecho, me atrevo a argumentar que Diego Mora ha compuesto una de las obras musicales más difíciles para quena en Latinoamérica.

Sinceramente no sabía cómo abordar el aprendizaje de Atufado, lo había sacado a oído, pero de allí en adelante no sabía nada más, de hecho, Diego Mora me contó que William

Pachulcan lo había montado perfectamente, sin embargo, William no se atrevía a tocarlo en vivo y manifiesto que lo mismo me pasó a mí en un evento realizado en el municipio de Mariquita Tolima.

Puedo contar que para mí ha sido un reto aprenderme este tema, no ha sido fácil y todo comienza desde el momento en que recuerdo las frases de mi maestro de piano Juan Carlos García Cabezas (2008), “toda obra rápida debe de estudiarse de manera lenta”, basado en estas palabras empecé mi estudio personal. En un principio me costaron algunas frases, notaba que las distancias interválicas eran distintas a las que convencionalmente se manejan en la quena, puesto que este instrumento viene de una tradición pentafónica, lo que hice fue abarcar de manera repetitiva y lenta cada una de las frases desde el comienzo hasta el final. Cuando llego a la tercera parte me enfrenté a un fraseo bastante extenso, y me doy cuenta que tenía dificultad en la respiración, en ese momento tenía dos opciones, por un lado, era hacer respiración circular y por el otro era hacer ejercicios de respiración basados en la técnica vocal para poder aguantar todo el fraseo, finalmente opté por la última opción ya que tengo desviación de tabique y no me es posible hacer la respiración continua de manera completa.

Es así como la obra me ha llevado a aumentar la capacidad de respiración a través de ejercicios que implican abrir la respiración costal, respiración abdominal y respiración rápida, ejercicios realizados en algunas clases recibida en grupo por la maestra de canto lírico Rocío Ríos para aumentar la capacidad respiratoria.

A esta obra le he dedicado alrededor de dos horas semanales desde agosto del 2018 hasta el mes de junio del 2019, ha sido importante aplicar la relajación del cuerpo para no crear dolor en los brazos y manos, procuro siempre verme en un espejo para observar mi rostro y cada vez que veo tensión en él me detengo para distensionar y luego continuo con el estudio. La versión original de esta obra es con quena, charango, guitarra, bajo y percusión, pero he decidido tocarla con acompañamiento de bajo, cuatro y percusión para obtener otras sonoridades a la original.

Manifiesto que subí un video de Atufado a *Facebook*, la dinámica era chequear los comentarios de la gente para detectar algunas recomendaciones. Los comentarios fueron positivos, sin embargo, una persona me felicitó y comentó que debería superar algunas arritmias, como también noté la falta de partituras de este tipo de músicas para quena, ya que algunos intérpretes de este instrumento me pidieron la partitura y las notas de Atufado, por su puesto les compartiré la información solicitada en su debido momento. El video obtuvo un total de 2200 reproducciones durante una semana y media.

La obra se grabó en formato de quena bajo y cuatro, y se interpretó de manera solista en la Universidad de Ibagué.

Este tema me enseñó a reconocer la grandeza del otro, principalmente a Diego Mora por componer una obra maestra para quena, seguido a su compositor se encuentra William Palchucan, por su habilidad como excelente intérprete de quena y finalmente a mis compañeros músicos por acompañarme no solo esta obra, sino también por acompañarme prácticamente de memoria todo mi recital.

Esta obra es compleja, mi recomendación para quienes deseen tocar Atufado es que realicen ejercicios de respiración antes de iniciar el respectivo estudio, similares a los de la técnica vocal. Es importante que la articulación de la lengua la realice con la silabas “te-ke”, y cuando llegue a las terceras octavas articule con la silaba “te”. También sugiero que la fuerza de la respiración la centre primero en la zona de los testículos (para los hombres) o en la pelvis (para las mujeres), esto asegura mayor claridad en la emisión de las notas de las terceras octavas. Finalmente es importante el uso del metrónomo, esto ayuda a controlar la velocidad de toda la obra.

Cuequitas

Esta obra refleja variantes rítmicas de la cueca, situación que se muestra en el acompañamiento original de la guitarra, como también en las líneas melódicas de la quena. Comenta su compositor que la obra nace de la cotidianidad, del querer reflejar las experiencias adquiridas de este género musical en una sola obra.

Cuequitas lo escuche por primera a Willy Silva y a Jorge Mario Vinazco en el Encuentro de Quenistas del año 2015 en Lima Perú y desde ese momento me cautivó. Después supe que la habían grabado en una producción de Willy Quena Colombiana y fue a través de Jorge Mario que la logré conseguir el audio. Posteriormente hablé con Willy para ver si la podía incluir dentro del repertorio para quena y él gustosamente aceptó.

La obra la empecé a sacar a oído, de hecho, me la aprendí así, y después me di a la tarea de realizar la transcripción en partitura. Siempre he sentido que la parte fuerte de la obra ha estado centrada en la introducción, así que decidí dejarla tal como la pensó el compositor. Sin embargo, considero que se debe tener en cuenta el cambio de métrica de la introducción, ya que se puede convertir en una zona de paso peligrosa al cambiar de $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$. Habría que decir también que colectivamente hemos encontrado el contraste que produce el cambio de octava en la segunda parte, creando junto al grupo acompañante una atmósfera que permitiera un momento contrastante en este sector del tema. En la tercera parte de la obra se debe tener cuidado con la afinación de las terceras octavas, esta zona es la más complicada de toda la obra sobre todo cuando se llega al mi (E) y también con la memorización de todo el tema ya que sus distintas partes se repiten.

Los trinos son muy característicos en el trascurso de esta obra, al igual que los *glissandos*, el *frullato*²⁶, sonido de la quena y voz de manera simultánea. El ataque de lengua es fundamental en la interpretación, ya que mediante este mecanismo se generan sensaciones auditivas, en este caso utilizo las sílabas “teke”, “te” y “du”; “teke” son para las secciones rápidas que por lo general están en la introducción; “du” son para las partes lentas, esto me permite abrir la garganta y así dar ganancia en cuanto al volumen de la quena; y la sílaba “te” es la que más uso, es muy evidente en cortes y en melodías que van en figuras de negras y corcheas.

²⁶ El *frullato* o frulato es una técnica muy propia de los instrumentos de viento y se ha convertido en un recurso de uso regular por los solistas de quena. Esta técnica se hace a partir de generar el redoble de lengua mediante la “erre”.

Pa' mis viejos.

Pa' mis viejos es un bambuco compuesto en el año 2008 creado para la clase de contrapunto, asignatura que dictaba el maestro Gustavo Niño en el Conservatorio del Tolima.

Por ser composición propia se me facilitó el aprendizaje, ya tenía claros e interiorizados los cortes, la armonía y el ritmo. De todas maneras, hay pasajes en tercera octava que son delicados de manejar y afinar, al igual se debe tener precaución en las frases cromáticas de la obra. Considero que mi primera experiencia con la obra fue mediante la partitura desde el momento en que la compuse.

Una de las técnicas extendidas más usadas en el trascurso de la obra es el *pizzicato*, esta se evidencia desde la introducción para luego pasar al sonido natural que produce la quena. La melodía principal se expone en la parte A de la obra, pero en la repetición decidí hacer una variación melódica para no caer en la monotonía. También hago el uso de *glissando* y dinámicas para tener un estilo que me caracterice dentro de la interpretación de la obra. La siguiente parte de la obra está en modo lidio y en este caso decido dejar la melodía al bajo, por mi parte hago algunos cortes y melodías que acompañan al bajo y luego retomo el tema en la parte mixolidia, lugar en donde realizo un solo que me conduzca nuevamente a inicio de la obra. Seguido a esta sección va un puente, cuya melodía está acompañada de cortes, para pasar a la coda y terminar.

Cuando ensayaba la obra de memoria no solamente pensaba en las notas de la melodía, también recordaba los acontecimientos que había experimentado en la finca donde nací y crecí, me imaginaba que estaba en medio de las montañas, rodeado de la naturaleza, pensaba en el

sonido de la quebrada, en el canto de los pájaros, en el cacaraqueo de las gallinas y los gallos. Todo ello, sumado a la cotidianidad del día a día con los cogedores de café y algunos acontecimientos vividos con mis padres.

La práctica del ensayo personal me permitió hacer un montaje distinto, aprovechándome en este caso de las experiencias vividas, usándolas como un eje transversal que permitieran un enriquecimiento en la interpretación de la obra; esta situación me dio la posibilidad de incrementar la percusión no solo para acompañar rítmicamente, sino también como un medio que evocé algunos sonidos de la naturaleza y el entorno en el que viví durante mi infancia y adolescencia.

Por último, es importante mencionar que tuve dificultad para que me sonara el Do# y el Re de la tercera octava del segundo tiempo del compás 104 y primer tiempo del compás 105, para ello opté por enviar la fuerza desde el diafragma y prepararme de manera positiva en que lo podía hacer, de igual manera repasé en repetidas ocasiones el fragmento para cuando llegara el momento de tocar lo hiciera con naturalidad.

Tiempo de carnaval

Tiempo de carnaval es el nombre de un bambuco sureño que compuso Jesús Francisco Vallejo en el año 1994 para el grupo Trigo Negro, de hecho, el álbum lleva por título el mismo nombre. Esta composición hace referencia al Carnaval de Blancos y Negros, al jolgorio que se

vive en este evento patrimonial de la nación realizado en la ciudad de San Juan de Pasto desde el 2 hasta el 7 de enero.

Esta obra la aprendí en el 2004 mediante el método de enseñanza de Faiver Olave que consiste en escribir nota por nota (la, do, mi, la, sol#, la, sol#, mi, mib, re, etc.), para luego interpretarla con el Grupo Libertad un 8 de diciembre en el municipio de Pitalito, es de recordar que mi proceso de aprendizaje musical con esta obra fue netamente empírico.

Chucho Vallejo compuso esta obra en tono de la menor, resaltando que originalmente la digitación de este bambuco currulao está en primera y segunda octava de la quena en sol, y lo que hice en los momentos de estudio fue interpretarla una octava más arriba, para que no perdiera sonoridad al momento de encontrarme con la percusión. También me di cuenta que estaba interpretando notas musicales distintas a la versión original, situación que me lleva a corregir para luego desaprender y posteriormente aprender el fragmento propuesto originalmente por Vallejo.

Tiempo de carnaval es alegría, es tradición, es baile, es folclor, por este motivo consideré que el acompañamiento debía ser muy similar a la versión original, no obstante, era pertinente proponer dinámicas a partir del cambio de octava.

Por mi parte, añado unos solos de quena en la parte donde se resalta el bajo y la percusión, en esta parte interpreto un solo que inicia en la escala pentatónica de La menor,

pasando La dórico para que dieran variedad en cuanto a la sonoridad de la quena y luego conectar nuevamente con la introducción.

Sanjuanito de la Alegría

Este sanjuanito es uno de los más representativos de Faiver Olave y su grupo Libertad, puedo decir que es una de las obras obligatorias para aprender a tocar quena en las escuelas de música de Faiver, de hecho, para mí fue una composición compensatoria en mi proceso de aprendizaje en el año de 1999, debido a que no todos tenían acceso a las notas musicales del Sanjuanito de la Alegría publicado en el disco Sangre Laboyana.

Por otra parte, puedo decir que los primeros temas que interpreté en la quena estaban en ritmo de pasillo, bambuco, música tropical, huaynos y sanjuanitos ecuatorianos, dentro de ellos *Nuka Yacta*, Cachipay y Cariñito. Quizás el nivel pentafónico de este género musical hace que el aprendizaje sea más rápido, además del ritmo, el fraseo y su facilidad para poder mezclarlos con otros ritmos populares hacen que el gusto por este género musical sea particular.

Una de las cosas que recuerdo al momento de aprenderme el Sanjuanito de la Alegría fue la tercera octava de Si con apoyatura en La, era algo novedoso para mí, quizás era lo más difícil que me había aprendido en la quena en el año de 1999, debido a que en Pitalito Huila se interpretaba hasta una tercera octava en Do.

Manifiesto que al interpretar esta obra rememoro los acontecimientos del pasado, entre ellas las fiestas de Pitalito en donde la gente bailaba este sanjuanito, mi proceso musical con el grupo Takis, Semillas y Libertad, es recordar a los compañeros de música y a las personas que estaban alrededor nuestro en este proceso musical.

Al trabajar esta obra con el grupo acompañante noté que había monotonía en el acompañamiento, entonces hablé con mis compañeros y les planteé que involucráramos los ritmos de funk, champeta, a caballo y rock en algunas secciones; la idea funcionó, de tal manera que se logró una diferencia notoria, de hecho, se cambiaron algunos acordes para hacer un contraste que permitieran crear una propia versión del tema.

La Siembra

En lo que respecta al aprendizaje y ensayo, puedo constatar que fue una obra compuesta directamente para la quena, situación que me llevó a ensayarla directamente con el grupo acompañante, inicialmente leyendo la partitura y posteriormente de memoria. Mientras transcurría el montaje sentía que no estaba a pleno gusto en cuanto a la compenetración y engranaje del grupo, entonces procedí a escribirle una partitura al tiple para que asemejara los montunos del piano, así como también dejar unos fragmentos en *swing*, un solo de quena, solos de percusión y un fragmento en salsa.

La sección del *swing* me conllevó a alterar la parte rítmica de la quena, aunque se mantenía la melodía sentí que tenía que dar con el estilo “atresillado” del *swing*. En el solo de

quena quise reflejar el estilo del ritmo de gaita colombiana, usando seisillos, para que evocara el sonido en los solos de las obras compuestas por Lucho Bermúdez. También decidí dejar solos en la percusión para dar ampliación y protagonismo a los percusionistas. Después de los solos me pareció pertinente optar por un fragmento en salsa a modo de *tutti en pizzicato*, encontrando así una sonoridad distinta al momento de unirse el bajo, la guitarra, el tiple y la quena.

Sugiero que para la interpretación melódica de este tema se tenga en cuenta la claridad de los seisillos, articulando las siguientes sílabas: te-re-te-te-re-te. Al igual que el cuidadoso uso de las terceras octavas debido a que si no se ubica bien el ataque de lengua es probable que no salga la sonoridad propuesta por el autor. Para ello es importante usar la respiración desde el diafragma potenciando la postura de la lengua directa a la embocadura de la quena.

Sibundoy

Esta composición la escuché por primera vez en el disco “Palchukan Vuelo del Alma”, definitivamente, William Palchucan España imprime su sonoridad y virtuosismo en este trabajo discográfico publicado en el año 2005. El pasillo Sibundoy lo empecé a estudiar en el año 2007 y con sinceridad menciono que se me dificultaba interpretarlo.

En el año 2018 decido involucrar esta obra dentro del repertorio para la maestría. Al comienzo quería interpretarlo tal como Pachulcán, pero me di cuenta que no lo podía hacer igual que él, entonces sentí que la afinación no correspondía al de la grabación, detecté que las terceras octavas se me desafinaban cuando interpretaba a alta velocidad, me pifiaba, además de sentir

dolor en los brazos por causa de la tensión que estaba generando en mi cuerpo y en ese momento decidí interpretar este hermoso pasillo fiestero en la primera y segunda octava de la quena en Sol, situación que no me generó ninguna limitación en cuanto al rango de altura del tema.

Al cambiar de registro sentí que podía disfrutar el ensayo, fue mucho más fluido, de hecho, concluimos con el asesor que era importante dejar una parte de la melodía al tiple, con la finalidad de dar variedad tímbrica a la obra. No obstante, considero que me sirvió estudiar en terceras octavas la melodía, esto me dio un mejor sonido en la quena, como también me permitió aprenderme el tema de memoria de manera rápida.

Con el grupo acompañante acordé hacer algunas dinámicas para generar sensaciones sonoras en el público, estos efectos se sienten en la repetición de la primera parte, caracterizándose por hacer notas cortas en la quena y chasquidos a ritmo de pasillo en la guitarra y el tiple. De igual manera, se dejó una percusión menor intercalada entre cucharas de madera y *shaker*, situación que genera una variedad sonora en relación con el resto de repertorio.

Considero que el acompañamiento en la guitarra me permitió avanzar rápidamente en la memorización del tema, debido a que existen algunas frases melódicas en la quena que se encuentran relacionadas con la armonía.

Chimiti

Este Huayno lo escuche por primera vez en *YouTube* por recomendación del mismo

Omar Flórez. Al comienzo no pude interpretar el tema debido a que se había alterado más de $\frac{1}{4}$ de tono arriba de la tonalidad original, entonces lo aproximé en un programa de grabación al tono original de la menor y de esta manera empecé a aprenderme el tema. Inicialmente me apoyé en la partitura, pero procuraba estudiarlo encima del audio para sentir la sonoridad de los otros instrumentos.

Una de las situaciones vividas mientras me aprendía esta obra fue que en algún momento salí al mirador de mi casa para darme a la tarea de aprenderme la melodía de memoria, en ese momento hice unas variaciones rítmicas y melódicas, y recuerdo que había cerrado los ojos e imaginaba que estaba al lado de los integrantes de Chimizapagua, algo desconectado del mundo real, la sorpresa que me llevé cuando abrí los ojos fue que sobre la calle en el primer piso estaban algunos vecinos viéndome, entre ellos se encontraban niños y adultos.

Durante el ensayo con el grupo base se acordó hacer variaciones en el acompañamiento rítmico, como también hacer unos cortes que son usuales en los huaynos, al comienzo no nos cuadraba el acompañamiento, pero detectamos que el repique del redoblante estaba cruzado con el del charango, también nos dimos cuenta que la base del bombo no coincidía con el bajo eléctrico, todos estos errores se fueron solucionando a medida que trascurrían los ensayos.

Después de ensayar Chimiti con el grupo acompañante, decidido involucrar dentro de la obra el ritmo de *reggae*, lo hice con el objetivo de crear una variación rítmica, generando un rompimiento al esquema tradicional de estos tipos de música. Finalmente, me vi en la necesidad de emplear el pedal *loop* para duplicar las queñas, usando a su vez el efecto de *delay*.

Fuego de Hielo

En enero de 1991 se compone y se publica la obra Fuego de Hielo. Su creador Ian Flórez comenta que anduvo de sur a norte, del valle a la nieve, de la nieve al mar, y junto a él sus queñas para improvisar, en la necesidad de tener algún tipo de conexión con la naturaleza. Su viaje como montañista a la Sierra Nevada de Santa Marta le permitió componer una melodía que surgió a partir de la improvisación, es decir, tratar de interpretar lo que proponía el ambiente sonoro mientras caminaba.

A partir de este relato empiezo a interiorizar la obra, buscando desde un principio hacer un sonido *eoliano*²⁷ que asemeje al aire. Esto me conllevó a recordar mi infancia, en los momentos en los que estuve con mi papá en la montaña cortando algunas varas para sostener las matas de plátano. También me conllevó a buscar instrumentos de percusión que asemejaran el sonido de la naturaleza y algunos animales, pesando que cuando me encontrara con el grupo acompañante pudiese incrementar los algunos efectos sonoros en fragmentos de la obra.

La obra está en modo dórico, así que la sonoridad de la queña es distinta, de hecho, me gusta este modo por la sensación que genera en el sexto grado sostenido.

En esta composición también uso el pedal *loop* y efectos de *flanger*, pero considero que lo más básico en la interpretación es el hecho de conectar el cuerpo y la mente con la naturaleza, imaginándose en una montaña con los sonidos de la quebrada y los animales del bosque.

²⁷ De acuerdo con García 2018 el sonido *eoliano* “es la resonancia obtenida a partir del paso de un flujo de aire simple al interior del tubo.” P. 105)

Fragancias

Esta cueca me la compuso Faiver Olave Díaz en mi proceso de maestría y todo fue de manera empírica, tal como Olave lo acostumbra a hacer, siempre procuré desde un inicio respetar la melodía principal, sin embargo, me pareció importante agregar uno que otro trino, para que no quedara tan plana la interpretación. El tema está construido en tres partes y me vi en la necesidad de hacer algunas variaciones melódicas, permitiendo a su vez generar virtuosismo mediante escalas pentatónicas y arpegios de los acordes por los que pasaba la melodía. Después de esto llego a la coda y aplico una estrategia similar para cerrar en terceras octavas.

La obra inicialmente se llamó “Fragancias para ti”, pero durante el transcurso del 2019 su compositor decidió dejarla solamente como “Fragancias”, debido a que el primer nombre ya lo tenía otra cueca.

Durante este mismo 2019 empezamos a montar toda la obra con el grupo acompañante y surgió un sonido característico al permitir que todos los músicos aportáramos en cuanto a cambios de métricas, ritmos, cortes y reemplazo sustituciones de acordes, situación que me permitió reconocer que los aportes musicales en colectivo son más productivos y enriquecedores para el montaje. En este caso se aprovechó la experiencia cultural del guitarrista Joel, quien nos sugiere como interpretar la sección de merengue venezolano. Además, se aprovechó las experiencias de *Jazz* que teníamos algunos integrantes de la banda para aportarle a la obra.

Considero que las variaciones rítmicas y melódicas de la obra marcan una diferencia en cuanto a la interpretación, generando así una fortaleza no solo del intérprete sino de todo el grupo.

Para interpretar este tema sugiero realizar estiramiento de las manos y brazos, ya que el tema se vuelve exigente en algunas terceras octavas. También es importante hacer un calentamiento para el ataque de lengua, similar al que planteo en la tabla 8, debido a que existen algunas semicorcheas que requieren de rapidez.

torVic

Esta composición la empecé a elaborar en el año 2018, precisamente el día en que falleció mi abuelo Víctor Feliz Molina Valderrama. La obra se da a partir de la improvisación, sin embargo, quería ir mucho más allá en cuanto a la composición, entonces me pareció fácil pensar que el tema musical debía tener *loops* que involucraran la quena.

Inicialmente recibí asesoría de Fernando Mora para manejar el *software Ableton*, pero me sentía incómodo con el programa, no por la capacidad y el potencial que tiene, sino porque me tocaba activar con las manos cada vez que quería grabar los *loops*, situación que me llevaba a perder decimas de segundos debido a que la quena la interpreto con las dos manos. Entonces me pareció importante involucrar instrumentos electroacústicos, acústicos y un pedal *BOSS RC 300*, esto ya me permitía jugar un poco con las cualidades del sonido, además de sentirme cómodo por el hecho de tener libre mis manos, ya hacía uso de mis pies para activar la pedalera.

Con *torVic* empecé a manejar el pedal loop, manifiesto que al principio los resultados no fueron satisfactorios, pero con la práctica se fueron superando debilidades, viéndome en la necesidad de conocer un poco más la pedalera *BOSS RC 300*, para ello leí el manual en español y vi varios video-tutoriales que estaban en *YouTube*.

La obra quedó repartida en varias secciones, la primera a modo de introducción, la segunda parte entran la percusión con *loops* en quena, la tercera sigue con acompañamientos rítmicos y armónicos, pero con otra capa de *loops* y finalmente queda la quena con acompañamiento de cajón, pandereta, tiple, bajo y guitarra con sus respectivas improvisaciones.

Experiencia con el grupo acompañante

El grupo acompañante está adscrito a la oficina de Bienestar Universitario de la Universidad de Ibagué, se puede decir que he tenido apoyo de la institución donde laboro para potencializar el trabajo artístico de la maestría; como también el hecho de contar con músicos profesionales y amigos para el montaje de las obras.

El grupo está conformado por cinco acompañantes polifacéticos que cambian instrumentos a medida que va transcurriendo el montaje de los temas, es el caso de Jennifer Varón Velásquez quien interpreta tiple, charango y violín, al igual que Felipe Peñuela Hernández intérprete del bombo andino, cajón español, celesta, batería, charcas, cucharas y shaker, mientras que Diego Hernán Molina Muñoz estuvo a cargo de las congas, bongo, jam block, vibra slap y campana. Joel Romero Chaverra ejecutó la guitarra y el cuatro. Wilder Antonio Ruiz solo interpretó el bajo eléctrico.

Desde el 2018 se acordó con los integrantes del grupo dar inicio al montaje de las obras, situación que me conllevó a tenerles las partituras listas para el respectivo estudio personal. Durante esta época se empezó con el montaje de Pa' mis viejos, La Siembra, Tiempo de

Carnaval, Sanjuanito de la Alegría y Sibundoy, es de anotar que nuestro horario de ensayo era los lunes de 10:00 a 12:00 del mediodía; por mi parte consideraba que era muy poco tiempo y que no nos estaba rindiendo.

Para el semestre 2019-1 pactamos ensayos los días lunes y viernes de 7:00 a 9:00 am, horarios en los que montamos diez temas musicales, realizando a su vez algunas grabaciones en mp3 y videos que me sirvieran para hacer una autorreflexión y crítica de lo que se estaba sonando y viendo. Durante este espacio también se generaron algunas dinámicas, variaciones rítmicas, definición organológica y toma de decisiones para enriquecimiento del repertorio.

Asimismo, he optado por hacer algunas presentaciones en la ciudad de Ibagué para madurar el repertorio antes del recital en Medellín, pues considero que el repertorio no solo se madura en los ensayos, sino también a través del contacto con el público. Dentro de los lugares en los que hemos tocado se encuentran: Parque Murillo Toro, Biblioteca Darío Echandía del Banco de la Republica, Corporación Cultural CORARTE, Hotel Stelar y Universidad de Ibagué.



Figura 22. Presentación en la Biblioteca Darío Echandía. Fotografía de Oscar Javier Molina Molina.

Tabla 9

Presentaciones con Grupo Acompañante Ibagué y Mariquita

| Fecha | Hora | Lugar |
|--------------|-------------|---|
| 11 de marzo | 6:00 pm | Biblioteca Darío Echandía – Banco de la Republica |
| 19 de marzo | 3:00 pm | Parque Murillo Toro |
| 19 de marzo | 6:00 pm | Auditorio Central Universidad de Ibagué |
| 20 de marzo | 12:00 m | Hotel Stelar |
| 10 de mayo | 6:00 pm | Auditorio Central Universidad de Ibagué |
| 6 de Julio | 7:00 pm | Corarte – Mariquita Tolima |

Considero que este proceso musical me ha llevado a hacer una introspección que conduce las obras a un estado de madurez, considerando en este caso que los procesos vividos durante estos años en cuanto al estudio técnico de la quena y actividades académicas me ayudan al momento de tomar decisiones para el mejoramiento de las mismas. Por ejemplo: en el pasillo Sibundoy tuve que bajar a la octava para lograr una mejor sonoridad, en Fuego de Hielo y Chimiti acudí a software especializados para poder definir las líneas melódicas, en Atufado recurrí a técnicas de respiración para lograr hacer la frase de manera completa. Por último, quiero mencionar que es la primera vez que hago un trabajo de interpretación a esta escala, siempre he estado ligado a la práctica sin tener en cuenta lo que sucede alrededor de un montaje musical en quena.

También, es necesario comentar que decidí hacer el montaje de algunas de las obras escogidas en colectivo (entre las cuales se resaltan Chimití, Sanjuanito de la Alegría y Fragancias), con la finalidad de dar una dinámica propia de los grupos de música andina latinoamericana, en el que cada integrante aporta a la construcción sonora, en mi caso, esta situación permitió poner en práctica los conocimientos musicales de los acompañantes.

Universidad de Ibagué
Comprometidos con el desarrollo regional

Mariposario del Tolima
Laboratorio de biodiversidad humana
De María Victoria Vila Mejía

Repertorio

| | |
|-----------------------|----------------------------|
| Sibundoy (Pasillo) | William Palchucán España |
| Cuequitas (Cueca) | Willy Silva |
| TorVic (Flamenco) | Óscar Javier Molina Molina |

Integrantes

| | |
|----------------------------|------------------|
| Jennifer Varón Velásquez | Tiple y charango |
| Joel Romero Chaverra | Guitarra |
| Felipe Peñuela | Cajón |
| Óscar Javier Molina Molina | Quena |

Auditorio Central | Viernes 10 de mayo | 6:00 p.m.

Cantos y encantos de la quena

El presente repertorio hace parte del trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA", correspondiente a la maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia. En esta ocasión se unen los sonidos de la quena, tiple, charango, guitarra y percusión folclórica para exaltar tres obras musicales compuestas por músicos colombianos, como también para mostrar una pequeña parte de la diversidad musical que circula en algunas ciudades de la región andina colombiana.

Figura 23. Programa de mano de la Universidad de Ibagué.

Grabación de las obras

Con los acompañantes se procedió a realizar la grabación de cada una de las obras seleccionadas, este proceso se hizo en tres secciones de 4 horas en la empresa *ECO MUSIC SOUND* de la ciudad de Ibagué durante el 15, 16 de abril y el 28 de mayo del 2019, aclarando en este caso que la captura de los audios se hizo en bloque, generando así una sensación acústica distinta debido a la energía emanada por cada uno de los intérpretes al momento de grabar.

Se realizó una grabación en bloque por canales independientes con sistema de retorno por audífonos en una sala controlada, entre los equipos se utilizaron:

01 *Computador Imac core i5*

01 *Software Pro Tools 10*

02 *Interface Focusrite saffire pro 40*

01 *Pre Amp doble ART Tps II*

01 *Pre Amp Tube MP Studio*

01 *Audífonos Senheizer Hd 280*

01 *Audífonos Atm M50x*

02 *Audífonos In ears KZ*

02 *Audífonos American Audio*

01 *Consola Yamaha MG16x*

02 *Cabinas Yamaha Hr 400*

01 *Pedal Loop Box 300*

Tabla 10
Sistema de Micrófonos Usados Durante la Grabación

| Instrumento | Tipo de micrófono | Referencia | Marca | Pre amplificador |
|--------------------|--------------------------|-------------------|--------------|-------------------------|
| Quena | Dinámico | SM57 | Shure | Art Tps II |
| | Condensador | PG 27 | Shure | Art Tps II |
| Charango | Dinámico | SM57 | Shure | Focusrite |
| | Condensador | MXL 990 | MXL | Tube MP Studio |
| Tiple | Dinámico | SM57 | Shure | Focusrite |
| | Condensador | MXL 990 | MXL | Tube MP Studio |
| Violín | Condensador | MXL 990 | MXL | Tube MP Studio |
| | Condensador | ED014 | Soundking | Focusrite |
| Guitarra | Piezoeléctrico | | Fishman | Focusrite |
| Bajo eléctrico | Caja Directa | Ultra DI Pro | Behringer | |

| | | | | |
|-----------------|-------------|--------|---------|------------|
| | Direc Ouput | HD150 | Hardkee | Focusrite |
| Congas | Dinámico | QTom | Samson | Focusrite |
| Bombo | Dinámico | BETA52 | Shure | Focusrite |
| Redoblante Up | Dinámico | SM57 | Shure | Focusrite |
| Redoblante Down | Dinámico | SM57 | Shure | Focusrite |
| Tom Aire | Dinámico | SM57 | Shure | Focusrite |
| Tom Piso | Dinámico | SM58 | Shure | Focusrite |
| Platos | Condensador | PG81 | Shure | Focusrite |
| Tambora | Dinámico | SM58 | Shure | Focusrite |
| Voz | Condensador | PG 27 | Shure | Art Tps II |



Figura 24. Músicos de Grabación. Fotografías suministradas por Yeison Ernesto Gómez Escobar.

En el proceso de grabación se contó con la participación de músicos profesionales dispuestos a trabajar de manera fraternal, armoniosa y comprometida, elementos claves para generar una excelente sinergia, situación reflejada en el producto de los audios. A continuación, se relacionarán los nombres de los músicos de izquierda a derecha según la Figura 19: Yeison Ernesto Gómez Escobar (captura, edición, mezcla y masterización), Oscar Javier Molina Molina (quena), Wilder Antonio Ruiz Cárdenas (bajo eléctrico), Joel Romero Chaverra (guitarra y Cuatro), Jennifer Varón Velásquez (violín, charango y tiple) y Felipe Peñuela Hernández (batería).

Los instrumentos que se usaron para la grabación fueron los siguientes:

Tabla 11

Lista de Instrumentos Utilizados para Grabar

| Instrumentos | Referencia | Característica |
|---------------------|---|---|
| Quena en madera | Froilan Sinti | En ébano amazónico, afinada en G, con incrustación de metal (alpaca) y ébano africano en la boquilla. |
| Quena en caña | Faiver Olave Díaz | Caña de la sierra peruana, afinada en G. |
| Tiple | Pimentel | Electro-acústico de estudio con micrófono <i>Fishman presis oem-psy-201</i> . |
| Bajo Eléctrico | <i>Fender Jazz Bass American Deluxe</i> | 5 cuerdas |
| Guitarra | Alhambra Mod. 1 C EZ | Electroacústica, micrófono <i>Fishman 201</i> |
| Violín | Classic Cantabile EV-81 | Eléctrico |
| Charango | Mendoza | Acústico ayacuchano |
| Batería | <i>Mapex M maple</i> | Con platillos <i>Sabian</i> |
| Cajón | LP LPA1331 | Cajón español |
| Celesta | LP511C | Metálico y en madera |
| Congas | LP <i>Galaxy</i> Giovanni Hidalgo | Con parches sintéticos |
| Cucharas | Con las Manos | Elaboradas en totumo pequeño |
| Shaker | LP | En forma de huevo |
| Vibra-slap | LP | Metálico y madera |

| | | |
|--------|---------------|--------------------------------|
| Tambor | Con las Manos | Instrumento tipo bombo legüero |
| Chucho | Con las Manos | Elaborado en guadua |

La grabación es la mayor evidencia del resultado musical del trabajo del escrito, en ella se percibe un sonido distinto a las versiones originales de las obras escogidas, y esto se debe en gran parte al ensayo previo antes de grabar, al concepto y a la experiencia de cada uno de los intérpretes.

Puesta en escena

“Cantos y encantos de la quena” conlleva a la preparación de un concierto de doce obras instrumentales para quena, abordado de forma global, más no de manera fragmentada o dividida obra por obra, esto quiere decir que el engranaje de todas las piezas hace una sola puesta en escena, conllevando a su vez a la realización de música en vivo. Así mismo se pretende generar un concepto urbano durante todo el montaje, aprovechando la definición planteada por García (2008) sobre la quena urbana.

Después de hacer el montaje de todo el repertorio se determinó la planimetría del grupo acompañante junto al solista de quena, usando para este montaje una ubicación triangular, de la siguiente manera:

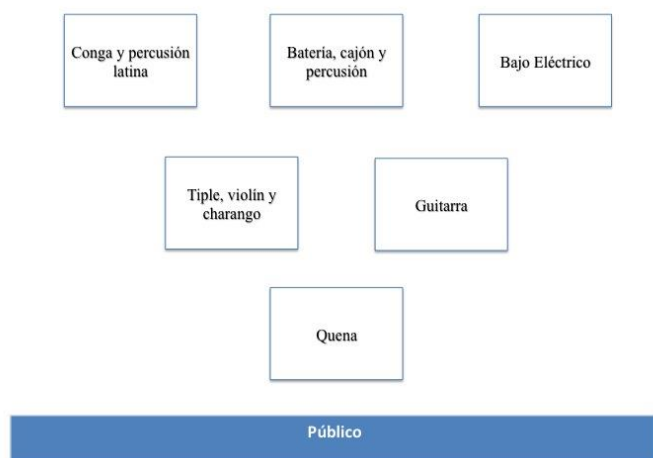


Figura 25. Planimetría del Grupo Acompañante y Solista de Quena.

Esta situación conlleva a realizar movimientos escénicos, estableciendo un dialogo visual y gestual no solo con el público sino también entre los mismos intérpretes acompañantes, a este espacio en el teatro se le denomina “convivio” y con respecto a ello Dubatti (2015) menciona lo siguiente:

“Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (Dubatti, 2015, p. 44).

Para esta propuesta también se genera el rompimiento de la cuarta pared²⁸, situación que está ligada en la interpretación de algunos temas musicales convidando al público a ser parte del

²⁸ La cuarta pared es la pared imaginaria que existe entre el músico y el público. Este término proviene del teatro y pasa al cine, televisión, videojuegos, comic y manga, pero también se puede aplicar en la música.

desarrollo del concierto. A propósito de ello, Brizuela (2019) se permite parafrasear Pavis (1988) quien “define la cuarta pared señalando al espectador como un *voyeur* de la acción teatral, la cual se desarrolla independientemente de él a través de una supuesta pared que los separa (1988: 110).”

Se espera que la cuarta pared se rompa al momento de entrar en contacto directamente con el público, conllevando a pensar al espectador que está dentro del *show* musical y convirtiéndolo en parte del discurso musical.

La puesta en escena también pretende generar sensaciones dentro del público que permitan evocar momentos, para esto se usará una iluminación especial en cada una de las obras a interpretar mediante luces *LED*, de diversos colores. En este sentido se busca que iluminación aporte al espacio profundidad generando contrastes para producir cambios de emociones tanto en intérpretes como en espectadores.

Otro componente importante es la decoración del escenario, en este aspecto se acude a realizar el diseño y la impresión de un *banner* de fondo sobre la pared del auditorio Harold Martina, lugar donde se realizará el concierto.

Por otra parte, para el recital que se pretende realizar el jueves 12 de septiembre del 2019 en la Universidad de Antioquia, se ha escogió un repertorio que tiene una variedad rítmica, mostrando la diversidad en la interpretación de la quena en géneros musicales de América Latina y el Caribe, al igual, se ha tenido en cuenta la comodidad de la interpretación de la obras, de tal

manera que muestre las distintas etapas de composición en la quena desde la década de los 80s hasta la actualidad, y por supuesto, el orden del repertorio está organizado de manera estratégica al momento de realizar todo el concierto, en esta situación se iniciaría con la obras musicales que generan mayor seguridad tanto al grupo acompañante como al solista, y también se escogieron los géneros musicales que tienen mayor *Groove*²⁹ dentro de toda la propuesta para comenzar y finalizar el concierto.

Las obras contarán con un programa de mano en el que se indica lugar, fecha, hora, nombres de las obras, compositores, géneros musicales, breve historia de las obras, nombre de los intérpretes, y reseña del intérprete de quena. El orden de las composiciones escogidas quedaría de la siguiente manera:

Sanjuanito de la Alegría, Cuequitas, Pa´ mis viejos, La siembra, Sibundoy, Mosaique, Fuego de Hielo, Chimiti, Tiempo de carnaval, Atufado, Fragancias, torVic.

Relación entre el producto autoetnográfico con el producto final

El montaje musical de las doce obras instrumentales ha permitido vivenciar una serie de experiencias que fortalecen al producto artístico actual, partiendo en este caso de una propuesta musical que nace del intérprete de quena y que se robustece con la asesoría del director del trabajo de grado y el apoyo artístico e instrumental de los músicos acompañantes.

²⁹ El Groove son las sensaciones rítmicas que se generan al momento de interpretar una obra musical especialmente en géneros musicales como la salsa, el jazz, el funk, por mencionar algunos populares.

Por un lado, la autoetnografía ha servido como estrategia para describir y analizar de manera sistemática la experiencia musical desarrollada durante el proceso de investigación-creación, y al mismo tiempo permite construir una reflexividad para comprender algunos aspectos de la cultura del investigador-creador. De esta manera es como se registran los espacios de creación, experimentación, desarrollo técnico del instrumento, búsquedas de sonoridades, fusión de géneros musicales, implementación de tecnología para interpretación de la quena, investigación sobre obras y géneros musicales, permitiendo construir un producto musical de manera consciente y que se refleja en un producto final.

El producto final consta de una parte escrita a lo cual se suma la grabación de las obras, transcripción de partituras, un breve análisis musical y de contexto del repertorio escogido, memoria del proceso creativo y por supuesto el montaje en vivo de cada una de las composiciones.

La autoetnografía dentro del presente trabajo se ha convertido en un espacio que permite analizar la experiencia personal y su relación con el entorno cultural, es así como dentro de este proceso se ha explorado, analizado y evaluado las capacidades artísticas a través del ensayo y error, para lograr así generar un producto final de calidad.

Por lo anterior, es evidente que la autoetnografía aporta significativamente al producto final, ya que es una manera de narrar conocimientos que son producto de espacios de creación, de la experiencia artística y del bagaje cultural de quien presenta este texto. A continuación, se relacionarán algunos ejemplos de la relación entre el producto final con el autoetnográfico:

El primer ejemplo se basa en la realización de una serie de registros de audios, fotografías y videos como evidencia de lo acontecido, permitiendo no solo establecer una introspección del intérprete de quena, sino también el hecho de hacer autoevaluación de la misma propuesta, situación que conlleva al fortalecimiento del proceso de creación y consolidación del producto final.

Otro aspecto a abordar como ejemplo es el uso de la quena planteada como un instrumento musical electroacústico, usando en esta oportunidad una pedalera que sirve para crear *loops* o para modificar el sonido del instrumento; esta propuesta se da a partir de la exploración en los momentos de ensayo personal y es evidenciada mediante el montaje de las obras con el grupo acompañante, registrándola para el presente trabajo a través de grabación en estudio.

La parte técnica instrumental es otro ejemplo para encontrar una relación entre lo etnográfico con el producto final, en este caso se vio la necesidad de abordar técnicas que permitieran generar una mejor sonoridad instrumental y para ello se acudió a lo aprendido en la flauta travesa (de llaves) y técnica vocal como herramienta para mejorar la interpretación de las obras.

Se considera que la inclusión de otros géneros musicales como complemento a los ritmos bases de cada obra, permiten complementar el sonido latinoamericano y del caribe al que se pretendía llegar, dicho encuadre geográfico contribuye con la generación de una sonoridad

particular y de paso le confiere a un instrumento como la quena la posibilidad de incorporar distintas estéticas en la interpretación.

Capítulo 4

Breve análisis de las obras

Los análisis de las obras están enfocados en las versiones instrumentales que se produjeron en el proceso de creación del presente trabajo, para ello es importante acudir a las grabaciones y las partituras que se encuentran en los anexos. En este espacio se hace una breve descripción del género musical y una pequeña contextualización de cómo se origina la obra, situación que aporta a la misma historia del repertorio.

La presentación del análisis del repertorio se hizo a partir de diagramas estructurales que permitieran detallar la armonía y la forma de cada pieza, estos están basados en la escuela de teoría de mediados del siglo XX de Stefan Kostka, Samuel Adler, Walter Piston y Vicent Persichetti. Con respecto al estudio de las escalas se menciona que teóricamente están basadas en el libro *The Scale Omnibus* de Francesco Balena.

Es pertinente aclarar que el presente análisis busca generar una comprensión de las obras que permitan aportar a la interpretación de las mismas, dejando claro que la finalidad de todo el trabajo está centrada en el montaje y ejecución de las doce obras.

Sanjuanito de la alegría

El sanjuanito es un género coreo-musical proveniente del Ecuador, originalmente interpretado para las fiestas del Inti Raymi y fiestas del San Juan, de allí proviene su nombre, aunque *Banning* (1991) comenta que Isabel Aretz define el sanjuanito como una danza de compás binario ejecutada en celebraciones en honor a San Juan que puede ser derivado del

huayno cuya relación musical es clara. Sin embargo, para *Banning*, este tipo de afirmación no corresponde con la realidad, ya que para los músicos de Otavalo tanto el sanjuanito como el huayno son géneros diferentes.

Es de aclarar que el sanjuanito tiene similitudes con el huayno, estos dos géneros están en compás binario y la mayor parte de las melodías están compuestas en escalas pentatónicas, además de ser cantados. No obstante, en la versión propuesta para este trabajo se realizan variaciones rítmicas y de la estructura original.

Instrumentalmente se resalta el uso del rondador, quena y zampoña, como también el bombo, tambores y redoblante e instrumentos de cuerda como la guitarra, el violín, la bandurria y el charango, aclarando que estos cordófonos que se interpretan desde la época colonial.

De acuerdo con Delgado (2011) las letras de los sanjuanitos están ligadas a situaciones melancólicas, a amores prohibidos, desamores, reciprocidad con la naturaleza, sin embargo, es contrastante porque es un género musical alegre.

El sanjuanito en Colombia se debe a la cercanía de departamento de Nariño con el Ecuador, de esta manera es como se comienza no solo a interpretar este ritmo sino también a incrementarse el número de composiciones finalizando el siglo XX, un ejemplo de ello es el sanjuanito Cusischac Casunchic de Raíces Andinas grabada en el CD *Impulsando al Tiempo* (1998).

En lo que respecta al Sanjuanito de la Alegría se puede mencionar que corresponde a una influencia cultural que llega al municipio de Pitalito mediante los grupos andinos latinoamericanos entre los cuales se encuentran *Taki Sumaj* agrupación conformada por ecuatorianos, colombianos y peruanos, y grupos andinos latinoamericanos que iban de paso por el Valle de Laboyos.

El Sanjuanito de la alegría fue compuesto en Pitalito³⁰ Huila en 1996 por Faiver Olave Díaz, en este sentido se debe decir que la disciplina de Olave y su Grupo Libertad, le han permitido no solo generar este tipo de composición sino también lograr un posicionamiento importante a nivel musical en el sur del departamento del Huila. Es así como los sanjuanitos han tenido una aceptación dentro del pueblo Laboyano, e incluso son bailados por los grupos de danza folclórica.

Este el primer sanjuanito compuesto por Olave y corresponde al resultado de las fiestas que acompañaba musicalmente el Grupo Libertad en Pitalito; su compositor menciona que las personas irradiaban alegría y ganas de bailar al escuchar este tema interpretado por el Grupo, de allí proviene su nombre. Situación similar experimenta Muñoz (2011) mediante el “Estudio Semántico y Sicológico del Sanjuanito” de la Universidad de Cuenca, mencionando que la característica de mayor relevancia que produce el ritmo de sanjuanito en personas de diferentes edades es la alegría.

³⁰ Municipio ubicado geográficamente en el macizo colombiano e inicialmente colonizado por los indígenas Yalcones, fue fundado en 1818 en la hacienda San Juan de Laboyos. Culturalmente se ha caracterizado por la elaboración de artesanías, entre ellas la “Chiva” de Cecilia Vargas, por las fiestas del San Pedro, La Feria Artesanal y Equina, por la gastronomía propia de la región (tamal, lechona, asado huilense), por la agricultura (café, maíz, frijol, plátano, frutas entre las cuales se resalta la guayaba), por mencionar algunos aspectos.

En lo que corresponde a la estructura del Sanjuanito de la alegría se mencionará que tiene una introducción que se elaboró en la presente versión, un “estribillo” que será simbolizado que se interpreta de manera alterna a las otras secciones, una parte A que popularmente es denominada como “vuelta”, una sección B llamada “Alto” y una sección C que se le puede llamar “bajo”. Básicamente esta es la estructura del sanjuanito de Olave, reconociendo que el presente compositor genera una estructura más grande a sus sanjuanitos en comparación con los sanjuanitos tradicionales.

La parte rítmica es variada, puesto que existen una serie de expresiones musicales caribeños y andinos que se mezclan dentro de la presente propuesta, es así como el ritmo de soka (batería), a caballo (conga), sanjuanito (guitarra y bajo) logran dar un sonido distinto, cabe mencionar la introducción y algunas secciones de los estribillos están en *Funk*.

La melodía que es ejecutada mediante la quena y el violín logra evidenciar el uso de la escala pentatónica en mi menor, que no solo corresponde a la sección del estribillo, sino también la primera y segunda vuelta.



Figura 26. Estribillo del Sanjuanito de la Alegría.



Figura 27. Sección B Primera Vuelta del Sanjuanito de la Alegría.

En cuanto a la armonía se manifiesta que se interpretó de manera similar a la versión original de la obra, no obstante, se hizo una re-armonización de la sección C, indicando en este caso que Olave propone en esta parte tener un acompañamiento armónico en do mayor, y lo que se propuso fue reemplazar toda esta sección con los siguientes acordes:

Figura 28. Re-armonización de la Sección C del Sanjuanito de la Alegría.

Esta sección genera un contraste armónico y rítmico de la obra, pero la melodía no tiene variaciones con respecto a la compuesta originalmente por Olave.

Cuequitas

Carlos Vega (1947) describió la cueca como una expresión musical y dancística proveniente de la zamacueca peruana, siendo este último un género originario de la época colonial que se dio entre los mulatos y gitanos y que posteriormente fue difundido en algunos países de Latinoamérica. Sin duda, la cueca es un género coreo-musical con bastante difusión en

Chile, país en donde se ha desarrollado de manera sustancial a través del folclore, sin embargo, se conocen otros estilos de cueca en Argentina y Bolivia. De hecho, en el último país en mención, la cueca fue declarada como patrimonio cultural inmaterial mediante la Ley 764.

A nivel musical, la cueca se acentúa en algunas secciones de manera binaria y ternaria en $\frac{6}{8}$ y en $\frac{3}{4}$ de manera intercalada, emitiendo una hemiola muy característica de este tipo de música. La mayor parte de cuecas se interpretan en tonalidad mayor, un ejemplo de ello es la cueca nortina “A mis Paisanos” interpretada por el grupo Illapu, sin embargo, la “Cueca de los Coyas” compuesta por Oscar Valles y Antonio Pantoja está en modo menor.

La cueca se ha caracterizado por interpretarse de manera cantada, de hecho, Carlos Vega (1947), menciona que los elementos poéticos preformados en la cueca chilena son la cuarteta, seguidilla y pareado. Lo anterior conlleva en tener relación con la composición instrumental ya que las frases que forman las estrofas de las cuecas reflejan un sonoridad y un estilo que identifica este tipo de música.

En lo que respecta a la obra Cuequitas se puede decir que tiene influencia de diferentes variaciones rítmicas de la cueca chilena, boliviana y argentina, convirtiéndose así, en una cueca al estilo colombiano y esto se debe a las influencias culturales de su compositor. Surge en el año 2015 en la ciudad de Bogotá y originalmente fue grabada por William Enrique Silva Osorio (quena) y Jorge Mario Vinazco Montoya (guitarra) para el trabajo discográfico “Willy Quena Colombiana”, obteniendo como resultado elementos musicales y extra-musicales que se

evidencian a través de la interpretación de la quena, así como también el uso de técnicas extendidas que permiten generar un dinamismo interesante en cuanto a la interpretación.

A nivel armónico esta obra refleja similitud con otros tipos de cuecas, a esto Philips Tagg lo menciona como los musemas. Para ello se pone como ejemplo la cadencia andaluza muy usada en la música flamenca y que en este caso se exponen en la introducción de Cuequitas y Cueca de los Coyas de la siguiente manera:



Figura 29. Fragmento Armónico de la Introducción de Cuequitas.



Figura 30. Fragmento Armónico y Melódico de la Cueca de los Collas [Coyas]. Partitura de Arnoldo Pintos.

La introducción de Cuequitas está constituida por notas del acorde generando algunos momentos de tensión que se producen a partir de la ejecución de la cadencia armónica y la melodía.

The image shows the musical score for the introduction of 'Cuequitas'. It features five staves: Quena en G, Charango, Guitar, Bajo Eléctrico, and Batería. The tempo is marked as ♩ = 120. The Quena part is labeled 'Introducción'. The Charango, Guitar, and Bajo Eléctrico parts show a chord progression of Am, G, F, and E7. The Batería part shows a simple rhythmic pattern.

Figura 31. Introducción de Cuequitas.

A parte de la introducción sobresalen dos secciones más, la primera está denominada como sección A y la segunda como sección B, sin embargo, al momento de interpretar todo el tema se genera un contraste en la sección B a través de arpeggios y disminuyendo rítmicamente la percusión, la repetición se hace en la tercera octava de la quena con acompañamiento del resto de los instrumentos.

The image shows the musical score for the beginning of Section B of 'Cuequitas'. It features five staves: Quena (Q.), Charango (Ch.), Guitar (Gtr.), Bajo Eléctrico (B.E.), and Batería (B.). The Quena part starts with a melodic line marked with a 'B' in a box. The Charango part shows a chord progression of F Arpeggio, G, and C. The Guitar part shows a complex arpeggiated pattern. The Bajo Eléctrico part shows a simple bass line. The Batería part is marked 'Palo de Llavía y Celesta (libre)'. The score is numbered 29.

Figura 32. Inicio Sección B Cuequitas.

A nivel melódico se caracteriza por el uso de técnicas extendidas entre las cuales se encuentran el *frullato*, de igual manera es una obra que presenta bastantes trinos, apoyaturas y

ligaduras de fraseo. Así mismo, presenta elementos extra-musicales que van ligados a aspectos de respiración de los intérpretes y al uso de efectos de *delay* que se producen desde una pedalera.

Pa' mis viejos

Pa' mis viejos es una obra instrumental dedicada a Bernardo "Lalo" Molina y Carlina Molina, padres del compositor. Desde un inicio se pretendía que la obra fuera interpretada por el Grupo Libertad de Pitalito Huila, cosa que nunca ha llegado a suceder, sin embargo, su formato original reúne instrumentos como el clarinete, saxo soprano, flauta traversa, quena, charango, guitarra y contrabajo. Pero la actual versión está en formato de quena, guitarra, tiple y bajo eléctrico.

La obra está basada en aire de bambuco, pero a nivel musical contiene elementos del jazz, sonoridades del chuntunqui, danza zuliana, y elementos rítmicos del afro, cabe apuntar que su compositor para la época en que elaboró esta composición, hacía parte del Ensamble de Jazz y la Estudiantina del Conservatorio del Tolima, grupos influyentes en el estilo de la composición.

Con respecto al bambuco se puede decir que los expertos aún no coinciden con su procedencia, hasta el momento es claro que este género tiene influencia de la cultura europea, indígena y africana. De igual manera el bambuco se caracteriza por interpretarse de manera vocal e instrumental, además de escribirse actualmente en compás binario de $\frac{6}{8}$, situación que no sucedía a comienzos del siglo XX ya que algunos compositores lo escriban en $\frac{3}{4}$.

Esta composición se sale de la estructura tradicional del bambuco debido a que presenta una estructura armónica que recorre entre lo tonal y lo modal, además parte de una introducción que se realiza en un préstamo de modo menor del sexto grado de la tonalidad de Am, en este caso se utiliza el Lab dentro de una introducción que inicia en F, siendo Lab el tercer grado de la tonalidad de Fm.

Figura 33. Intercambio Modal de la Introducción de Pa' Mis Viejos.

La obra se expone en su mayor parte en tonalidad de Am, esto corresponde a las secciones A y Coda, no obstante, cuando se pasa a la parte B se construye algo interesante y es el uso del modo A Lidio y seguidamente contrasta la obra con un arpeggio de guitarra que está en A Mixolidio para dar paso a un solo de quena.

Figura 34. Melódica de la Quena en A Lidio.

The image shows a musical score for a Mixolidian section. It consists of five staves: Voice (Q.), Tenor (T.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The guitar part includes chord diagrams for A9, A9/G, D/F#, E, A9, and A9/G. The percussion part shows a rhythmic pattern with diagonal lines indicating hits.

Figura 35. Fragmento de la Sección A Mixolidio.

Existe un fragmento armónico de Am, B7, Dm y E7, usado de manera seguida antes de llegar a la coda, con respecto a ello Tagg (2018) sugiere que la armonía de las músicas populares que contengan cuatro acordes consecutivos se debe reflejar de la siguiente forma:

Tabla 12. *Progresión Armónica de Pa´mis viejos.*

Progresión Armónica de Pa´ mis viejos.

| Acorde de tónica | Acorde saliente | Acorde medial | Acorde entrante |
|------------------|-----------------|---------------|-----------------|
| Am | B7 | Dm | E7 |

En el aspecto rítmico se puede decir que el bambuco se conserva en todo momento, a partir del uso de la batería y el tiple, de allí emergen algunos cortes como el que se visualiza en la imagen:

The image shows a musical notation for a percussion cut, consisting of a single staff with a rhythmic pattern of notes and rests.

Figura 36. Corte Percusión.

Este corte está inspirado en el cacaraquear de las gallinas, se considera en cierto modo que este tipo de aspectos se encuentran relacionados con la “antropología de los sentidos”³¹, visto desde la percepción sensorial del oído, gusto, tacto, vista y olfato convirtiéndose en un elemento que transmiten componentes culturales que enriquecen el discurso musical propuesto en esta obra.

Por otra parte, el desarrollo rítmico del bajo se sale un poco de lo tradicional, en este caso se propone en el compás de $\frac{6}{8}$ una escritura rítmica que conlleve a otras sensaciones y sonoridades. A continuación, se muestra el ejemplo correspondiente a la manera de escribir el bajo:

Tabla 13. *Fragmento rítmico de bajo en bambuco (clave de Fa).*

Fragmento rítmico del bajo en Pa´ mis viejos (clave de Fa).

| Rítmica 1 | Rítmica 2 | Rítmica 3 | Rítmica 4 | Rítmica 5 |
|---|---|---|--|---|
|  |  |  |  |  |



Figura 37. Fragmento de Acompañamiento en la Guitarra.

³¹ La antropología de los sentidos es mencionada por Ruth Finnegan (2002), este argumento parte de un trabajo de campo de África Occidental, las islas Fridji y Gran Bretaña.



Figura 38. Arpeggios de la Guitarra en el Bambuco.

El sonido de guitarra es similar al de una tambora a ritmo de bambuco, en este sentido en la región andina colombiana se usan algunas palabras para aprenderse el ritmo, entre ellas se resaltan “taita culeco” y “papa con yuca”. Mientras que el sonido del tiple se caracteriza por su “aplatillado”³², efecto percusivo en las cuerdas que da cohesión rítmica al bambuco. A continuación, se muestra las figuras musicales que representan el esquema rítmico del acompañamiento realizado por el tiple. Las flechas con rayas atravesadas corresponden al momento del compás donde suena el efecto del “aplatillado”.



Figura 39. Fragmento de Acompañamiento en Tiple en Bambuco.

La siembra

La Siembra fue un grupo de proyección artística que dirigí desde el 2010 hasta el 2014 en la dependencia de Bienestar Universitario de la Universidad de Ibagué; el elenco se llamaba La

³² El aplatillado es el sonido que se produce cuando se roza las uñas con las cuerdas metálicas del tiple.

Siembra debido a que era una cosecha constante de músicos del Área de Cultura. Considero que la cercanía con los integrantes me llevó a componerles una cumbia en el año 2014, mencionando que nunca se tocó esta obra para el público.

Esta composición tiene influencia de las cumbias que han producido Carlos Vives, Lucho Bermúdez y Pacho Galán. También contiene elementos del Jazz y de la salsa, situación que la ubica de manera distinta dentro del catálogo de obras para quena.

Hablar de la cumbia colombiana es referirse no solo a un género musical sino también a un entorno social y cultural, de hecho, Ochoa (2017) menciona que la palabra “cumbia” es polisémica cuyos son significados son aludidos al baile, a la práctica cultural, a un conjunto de géneros, a una categoría de mercado en la industria cultural, y a un género como matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano.

La definición de Ochoa permite contextualizar la cumbia “La Siembra”, ya que esta obra ínsita al baile, además esta obra es el resultado de varios estilos de cumbia escuchadas pos su compositor.

Esta cumbia está en la tonalidad de Am, acompañada por tiple, guitarra, bajo eléctrico, batería y congas. A nivel de estructura, está compuesta por una introducción, secciones A, B, C, B' y coda.

Es de anotar que el acompañamiento del tiple asemeja sonidos de montunos, mientras que la guitarra se interpreta a partir del acompañamiento rítmico del “tropipop”³³ y de algunos arpeggios que están relacionados con el ritmo de chalupa. A estos dos instrumentos se une el bajo para producir un acompañamiento explosivo que generan *groove* al unirse las congas y la batería.

En el aspecto melódico se reflejan e imitan algunas sonoridades de instrumentos que son propios de las cumbias, siendo la gaita y el clarinete los más escuchados dentro del contexto cultural del compositor. De esta manera se ha construido un estilo musical que permita dar aproximación al lenguaje de la cumbia mediante los aerófonos mencionados.



Figura 40. Fragmento de la Línea Melódica Asemejando el Sonido de la Gaita.



Figura 41. Fragmento de Línea Melódica Asemejando el Sonido del Clarinete.

Sibundoy

³³ El tropipop es un ritmo musical que surge a partir de la producción discográfica de Carlos Vives y la Provincia a partir de los géneros musicales propios de la Costa Atlántica colombiana.

Sibundoy³⁴ corresponde al nombre de un pasillo colombiano, producto del mestizaje de su compositor, el músico indígena William Cupertino Palchucan España. Comenta Palchucan (2018) que la obra fue compuesta en el año 2002, dedicada a su municipio natal, y grabada en el CD Palchucan Vuelo del Alma (2015).

Habría que decir también que el pasillo es la transformación del vals europeo en Colombia, pues así lo afirman Abadía (1995) y Davidson (1970), además de mencionar que etimológicamente la palabra pasillo provienen del diminutivo “paso”, que se dió justamente en la planimetría de los pasos menudos en el siglo XIX.

Este género musical se escribe en $\frac{3}{4}$ y su expresión abarca desde lo musical hasta la dancístico, convirtiéndose en un aire coreomusical generador de identidad para algunos habitantes de la región andina colombiana. Hoy por hoy existen pasillos instrumentales y vocales, con variantes en su ejecución ya que algunos están catalogados como pasillos fiesteros y otros como pasillos lentos.

Sibundoy es considerado un pasillo instrumental fiestero, situación que se genera en la rapidéz de la ejecución. De hecho es una obra compleja ya que originalmente ejecuta en la mayor parte del tema notas en tercera octava de la quena en G.

³⁴ Sibundoy es un municipio que se encuentra ubicado en la parte alta del departamento del Putumayo, precisamente en el Valle del Sibundoy, limitando por el norte con el páramo “Doña Juana” (Buesaco – Nariño), al occidente con el municipio de Colón, al oriente con San Francisco y al sur con Santiago. Su economía está basada en la actividad agropecuaria, entre los cuales se resaltan el cultivo de frijol, maíz, arracacha y la ganadería, entre otros. Esta municipalidad también se reconoce por ser territorio de los Kamsá, comunidad indígena que mantiene viva sus tradiciones culturales y su lengua (*Inga*).

Además, se encuentra en tonalidad de Em y luego modula a E mayor, y a nivel de estructura consta de las secciones A, B, A, B y codeta. Su melodía se caracteriza por tener arpeggios que corresponde a la armonía y por tener bordaduras y notas en la ejecución de la quena que generan tensión al momento de complementarse con los acordes que ejecutan el tiple y la guitarra.

Score

Sibundoy

Pasillo colombiano

William Cupertino Palchucán España (2002)

Transcripción y adaptación: Oscar Javier Molina Molina
Adaptación melódica para tiple: Jennifer Varón Velásquez

$\text{♩} = 210$

A

Quena en G

Tiple

Guitarra

Bajo Eléctrico

Am Em

Figura 42. Fragmento de Arpegios en Sibundoy.

En la parte rítmica se caracteriza por los aplatillados a destiempo del tiple. La guitarra, por ejemplo, usa algunos fragmentos rítmicos del joropo que se complementa con el ritmo de pasillo, mientras que el bajo se caracteriza por ejecutar figuras de negra con puntillo, corchea, negra, o tres negras, como también negra corchea, negra corchea en compases de $\frac{3}{4}$. De igual manera se usó el chucho y las cucharas, instrumentos de percusión de uso tradicional en la música andina colombiana.

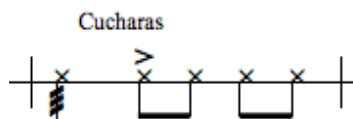


Figura 43. Ritmo de Cucharas en el Pasillo Sibundoy.



Figura 44. Aspectos Rítmicos del Bajo Eléctrico en el Pasillo Sibundoy.

Mosaïque

Esta composición corresponde a las influencias de las músicas del mundo y es catalogada como *World music*. Su compositor, el autor del presente texto, decide hacer una obra de manera intuitiva para quena sola compuesta entre España, Francia y Colombia, durante el 2011 la cual es estrenada en el mismo año en el Museo de Arte de Lima.

Mosaïque es una obra que reúne un conjunto de diversos elementos, en este caso hago una relación entre lo musical, lo pictórico, lo arquitectónico y *Euterpe* (musa de la música intérprete de flauta), situación que arrojan una serie de experiencias vividas para la construcción de una melodía para quena sola.

Esta obra originalmente no posee un acompañamiento armónico, situación que conlleva a buscar establecer la escalística de las frases que conforman todo el tema. De esta manera se ha detectado que en la composición para quena sola se interpretan siete tipos de escalas,

mencionando que la Mixolidia es la que más se resalta, seguido por la *Bartók (Mela Vacaspati)*, *Kaffa (Ukrainian Menor)*, *Spanish gipsy* (dórico Flamenco), 4° modo de *Phygian Major*, *Harmonic minor*, *Mela Karukessi (Melodic Major)*. En los anexos se pueden detallar con mayor exactitud el análisis de las escalas, como también la estructura musical.

A lo largo de la composición se utilizan técnicas extendidas, entre ellas el *pizzicato*, *slap*, *Beat Boxing*, produciendo en cierto modo contraste en las secciones. Así mismo, en la obra se usan cambios de métrica que van desde $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$ y $\frac{9}{8}$, que se reparten en las diferentes secciones, generando un enriquecimiento rítmico al momento de su ejecución.

Quena en G

♩ = 110

8

6

11

(♩=♩.)

(♩=♩.)

(♩=♩.)

(♩=♩.)

accelerando

Figura 45. Cambios Métricos de Mosaïque.

La obra también contiene algunos musemas en la parte rítmica que tienen similitud con obras reconocidas, entre las cuales se resaltan la versión original de *Mission Impossible* y *Ayawasca* del compositor chileno Mauricio Vicencio.

Fuego de hielo

En enero de 1991 se compone y se publica Fuego de hielo, obra elaborada durante un viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta. Su compositor Ian Flórez de Armas, recorrió de sur a norte, del valle a la nieve, de la nieve al mar, llevando sus quenás para tocar e improvisar, y así tener de cierto modo algún tipo de conexión con la naturaleza. La melodía principal de esta cueca y tonada, surge en una laguna llamada “La Bomba”, ubicada en el epicentro de los picos el Colón, Bolívar, Guavial y Ojeda, convirtiéndose así en el resultado de una improvisación. De esta manera Ian iba tocando lo que el ambiente le propusiera, y cada vez en ciertos momentos del viaje le fue saliendo una parte nueva, de esta forma la memorizó, la estructuró y cuando llegó al mar ya tenía la canción en la mente, luego lo propuso a los integrantes de Chimizapagua, con la fortuna de ser grabada en un LP llamado “Regreso a la Tierra”.

El nombre de Fuego de hielo se debe a que, por las tardes en la Sierra Nevada de Santa Marta, en días soleados, la densidad de montaña y los glaciares se tiñen de un color que es como de fuego, pero a la vez es hielo. En esta ocasión Ian logró apreciar el paisaje de este lugar, ingresando sin ninguna dificultad a un territorio donde pocas personas logran llegar.

Actualmente la Sierra Nevada de Santa Marta es una zona protegida por el estado colombiano mediante el otorgamiento de territorio ancestral a los pueblos Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo “expresado en el sistema de espacios sagrados de la 'Línea Negra', como ámbito tradicional, de especial protección, valor espiritual, cultural y ambiental, conforme los principios y fundamentos de la Ley de Origen, y la Ley 21 de 1991 [...]” (Ministerio del Interior, 2018).

Esta obra se caracteriza por desarrollarse de manera modal, usando a lo largo de ella un A Dórico que se refleja tanto en la melodía como en la armonía. El acompañamiento armónico de la guitarra se encuentra entre un Am y un D, durante gran parte de la obra. El acorde de Am lo precede una línea melódica interpretada desde el bajo de la guitarra y apoyada con el bajo eléctrico, a modo de pregunta musical.



Figura 46. Fragmento de Melodía y Amonía de Fuego de Hielo.



Figura 47. Frase Precesora al acorde de Am.

La quena lleva la melodía en la mayor parte de la obra, sin embargo, existe una introducción en el charango. Este tema también contiene efectos de *flanger* en la quena, y usan *loops* que posibilitan la ejecución de la primera y segunda voz en la quena. Además, lleva acompañamiento de bombo, palo de lluvia, silbatos, celesta y platillos.

Antes de termina, es importante mencionar que la estructura de la obra está conformada por una introducción, A, A1, introducción, B y A2. Cada una de ellas está compuesta por frases y semi-frases.

Chimiti

Chimiti es un tema inspirado en el entusiasmo, basado en una alegría, es algo positivo, es algo triunfalista, la obra proviene de dos palabras de la lengua *Chibcha*, en este sentido, *Chimi* traduce al castellano Dios y *ti* música, ósea, es música de Dios. Fue compuesto en 1984 por Omar Flórez de Armas; comenta el compositor que el tema lo hizo en una zona verde de un conjunto residencial Centro Urbano Antonio Nariño que queda al frente de la Universidad Nacional en Bogotá, argumentando que el tema lo compuso en la quena, y luego le agregó la guitarra, el charango, un redoblante. El trabajo de las notas agudas era un reto para la época.

La obra ha sido compuesta directamente para la quena, pues para la época era un reto interpretar obras en quena que tuvieran notas en terceras octavas, es de aclarar que con el paso del tiempo este tipo de situaciones no han sido limitantes para ejecutar la interpretación de este instrumento. Después de tener la obra para quena se agregó la guitarra, el charango, flautas y un redoblante.

El género musical al cual está adscrito “Chimiti” es el huayno, ritmo proveniente del Perú y de acuerdo con Ferrier (2010) “representa un verdadero universo musical poético y simbólico, con una historia de más de 500 años de transformaciones, mestizaje y aculturación” (p. 21). Este tipo de música también se baile, y en los instrumentos musicales se interpreta en compás binario de $\frac{2}{4}$.

A nivel de estructura la obra está compuesta por una introducción, seguida de las

secciones A, A', B, B', A' y coda, que se repite en dos ocasiones. En la parte rítmica tiene el acompañamiento del huayno, sin embargo, la batería le da otra sonoridad ya que en la versión grabada se incluyen elementos de músicas brasileñas, además de realizar una sección en *Reggae*, para culminar nuevamente en huayno.

En cuanto a la melodía se destaca el uso de arpeggios, bordaduras y apoyaturas, además del uso del pedal de *loops*, que sirve para complementar el sonido de una segunda quena y el uso del *delay* en la introducción.



Figura 48. Arpegio en Am en Chimití.

A nivel rítmico el charango redobla de manera constante, lo cual es tradicional en el huayno. La guitarra por su parte con la mano derecha ejecuta un rasgueo de semicorcheas produciendo un apagado en el primer tiempo, mientras que el bajo se centra en un acompañamiento rítmico de corchea y dos semicorcheas o silencio de negra y dos semicorcheas.

Tiempo de Carnaval

El Carnaval de Blancos y Negros, es uno de los eventos patrimoniales más importantes del sur de Colombia, y es de anotar que durante los últimos veinticinco años han surgido grupos musicales en un formato similar al de la orquesta tropical, con la finalidad de animar las fiestas que trascurren no solo en el carnaval sino en otros espacios culturales.

Se puede decir que el desarrollo de estos grupos corresponde a la popularización de las orquestas de salsa y merengue de la década de los 80s y 90s, como también a la necesidad de generar ingresos económicos para los músicos que hacen parte de estos tipos de músicas. De esta manera se ha pretendido asemejar con los instrumentos andinos una propuesta artística que integre la tradición musical de los andes latinoamericanos con los sonidos de origen antillano, lo cual ha logrado permear la industria musical colombiana. Un ejemplo de ello es el grupo Sol Barniz quienes logran que su tema el “Trompo Sarandengue” como el disco de la Feria de Cali llevada a cabo en 1997.

Por su parte Trigo Negro, liderado por Chucho Vallejo, ya tenían en su lista de repertorio y grabado “Tiempo de Carnaval”, precisamente en un disco presando en 1994 cuyo nombre es el mismo, siendo el segundo volumen de esta agrupación después de grabar en 1993 en la ciudad de Bogotá. Este tipo de repertorio fue un suceso en la ciudad de Pasto y en otras ciudades de Colombia y México, destacándose en los listados de las emisoras Tropicana y La Z.

Tiempo de Carnaval sonó fuerte en el Carnaval de Blancos y Negros de 1994, es un homenaje a la tierra nariñense, es una fusión de son sureño con currulao marcado principalmente con la percusión (congas, timbales y güiro). Esta obra incentiva a muchos grupos de Nariño a seguir cultivando esta variante del bambuco y a popularizar este tipo de repertorio dentro de las fiestas de San Juan de Pasto.

Según el análisis estructural, “Tiempo de carnaval” está compuesto por una introducción seguido de las secciones A, B, A, B, A C, luego retorna nuevamente al motivo introductorio y

finaliza en la parte A. La obra se caracteriza a nivel melódico por el uso de la escala menor armónica de Am, escala blues en Am y A Dórico, lo cual da una sonoridad particular a esta composición.



Figura 49. Uso de Escala Blues.



Figura 50. Uso de A dórico en la melodía.

Los usos de los enlaces armónicos son muy tradicionales, puesto que va de Am al E7, luego pasa por la relativa mayor que sería en C y G7, regresa a Am a través de E7 y existe un puente que conecta con A Dórico para culminar la obra en su tonalidad original que sería Am.

Rítmicamente se caracteriza por fusionar el sonido de la conga con el bambuco sureño, además de usar en determinados partes las bases rítmicas del currulao, generando un sonido que mezcla las músicas afro con el bambuco. Definitivamente, “Tiempo de carnaval” es una composición para bailar y disfrutar.

Atufado

Obra compuesta en la ciudad de Bogotá por Diego Armando Mora Acosta en el

transcurso del año 2002. El compositor es oriundo del departamento de Nariño, pero por razones de estudios académicos terminó viviendo una parte de su vida en la ciudad de Bogotá para estudiar en la Universidad Pedagógica Nacional y adelantar actividades artísticas con el grupo Sol Barniz y el grupo Putumayo.

Esta composición originalmente está en género musical de trote, comentando su compositor que la palabra atufado es usada en el departamento de Nariño para definir a una persona afanada o una situación ligera o rápida, es por eso que este tema virtuoso lleva este peculiar nombre.

La obra está en Bm, su estructura consta de una introducción sección A, B y codeta. En la presente versión se usó el acompañamiento armónico del cuatro y el bajo con la finalidad de hacer una versión diferente a la original en cuanto a sonoridad, es de mencionar que el ritmo del cuatro estaba interpretado desde el joropo, pero el bajo eléctrico se caracterizó mantener la originalidad del tema, en este caso se ejecutaba en figuras de negra tal como se grabó en el disco “Palchukan Vuelo del Alma”.

Fragancias

Esta obra fue compuesta por Faiver Olave en el año 2018, quien además me envió el audio y la transcripción del tema como usualmente lo sabe hacer, Olave también me escribe las siguientes palabras por *WhatsApp*:

“Oscar muy buenas noches, su merced sabe de todo el cariño y aprecio. Este tema lo hice para usted, para que lo interprete como solo usted sabe; tiene mucha sensibilidad, tiene unas partes donde me hace recordar las veces que sus vecinos no lo dejaban ensayar y tenía que ir al cafetal a estudiar, y eso para mí es muy grande, porque esa disciplina que le enseñé le sirvió para salir adelante. Mi vida la prolonga usted y el sonido de la quena aún más” (26 de octubre del 2018).

Añadido a estas frases me envió de su puño y letra una imagen con la transcripción de las notas como usualmente lo sabe hacer.

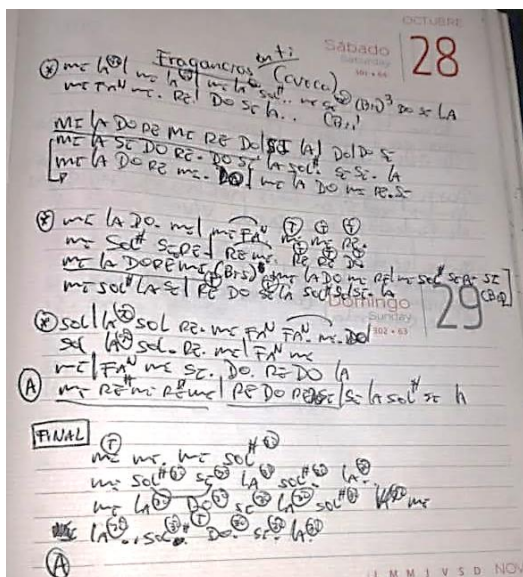


Figura 51. Notas Musicales de la Cueca Fragancias. Fotografía Suministrada por Faiver Olave Díaz.

Esta es la primera cueca que compone Faiver Olave Díaz, se puede decir que nace del fruto de la amistad y fraternidad entre maestro y estudiante. Es una obra expresamente compuesta durante el año 2018 para el trabajo de grado “Cantos y encantos de la quena. Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos”.

Fragancias contiene la melodía principal que propone su compositor, sin embargo, está permeada del resultado de un proceso artístico de los intérpretes que grabaron esta obra, es por eso que contiene variaciones rítmicas en estilo de *bebop* (jazz) y merengue venezolano, realmente este ha sido un producto en colectivo enriquecido por la experiencia musical de cada integrante.

Básicamente la propuesta de esta cueca radica en hacer unas ligeras variaciones rítmicas y melódicas a la versión original, la primera se centra en la adaptación del *bebop* en la cueca y la segunda utiliza una base rítmica de merengue venezolano. La melodía tiene variaciones que se evidencian en las repeticiones.

The musical score is arranged in five staves. The top staff, labeled 'Q.', is the vocal line, starting at measure 39 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various rhythmic values and accents. The second staff, 'Ch.', is the chorus line, featuring a treble clef and a series of chords: C, G7, C, and E7. The third staff, 'Gtr.', is the guitar part, also in treble clef, with chords C, G7, C, and E7. The fourth staff, 'B. E.', is the bass line, in bass clef, with a steady eighth-note pattern and chords C, G7, C, and E7. The fifth staff, 'B.', is the bass part, in bass clef, featuring a triplet pattern in the first two measures.

Figura 52. Variación de la Cueca en Bebob (Jazz).

Figure 53 shows a musical score for a variation in Venezuelan Merengue. The score is arranged in five staves: Q. (Quinta), Ch. (Chelo), Gtr. (Guitarra), B. E. (Bajo Eléctrico), and B. (Bajo). The Q. staff starts at measure 71 and contains a melodic line. The Ch. staff shows a sequence of chords: C, G7, C, and E7. The Gtr. staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The B. E. and B. staves provide a bass line with quarter notes and rests.

Figura 53. Variación en Merengue Venezolano.

Figure 54 shows the original melody for 'Fragancias'. It is a single staff in treble clef, starting at measure 21. The melody consists of a series of eighth notes, some beamed together, creating a rhythmic pattern.

Figura 54. Melodía Original de Fragancias.

Figure 55 shows a varied melody for 'Fragancias'. It is a single staff in treble clef, starting at measure 21. The melody is a variation of the original, featuring a similar rhythmic pattern but with different note values and phrasing.

Figura 55. Melodía variada de Fragancias.

torVic

El uso de las herramientas tecnológicas aplicada en la música ha sido un aspecto que cambia la sonoridad de los grupos musicales netamente acústicos y que además genera una sensación distinta al interpretar una obra musical ante el público. Instrumentos musicales eléctricos como el bajo, electroacústicos como la guitarra y el tiple, potencializan en cuanto a volumen, además de poder conectar efectos sonoros a través de pedales que van directo a un amplificador.

Precisamente, lo que se pretende con la quena es lograr vincularla al uso de pedal de *loops* y efectos como el *delay* y reverberación con el ánimo de producir otro tipo de sonido y sensación, además de volverla un instrumento electroacústico. De esta forma es como se busca crear nuevas sonoridades a partir de la quena, pero a partir de la interpretación en vivo, ya que este tipo de efecto ha sido usado en estudio de grabación.

En cuanto a lo musical se hacen las siguientes anotaciones:

Es una obra que pasa de lo modal a lo tonal, dentro de ella sobresale un A frigio, luego un D mayor, vuelve al A frigio y termina en D menor. Se considera que los usos de los enlaces armónicos más la melodía y la percusión generan un color semejante al de las músicas flamencas y músicas turcas. En este caso la armonía del tiple está inspirada en el *Bağlama* (instrumento de procedencia turca), es por este motivo que tiene la sonoridad que produce.



Figura 56. Armonía de Tiple que A semeja el Sonido del *Bağlama*.

En cuanto a la melodía es importante resaltar que está inspirada en una escala frigia dominante.



Figura 57. Escala Principal de torVic Basada en un A Frigio Dominante.

Prácticamente de esta escala es que nace la obra, debido a que de allí sale el acompañamiento armónico y el uso de los *loops*. De igual manera se exalta que la percusión tiene elementos del funk y flamenco, en esta ocasión se usó el cajón español, para que diera un color especial. Finalmente es importante decir que torVic consta de una introducción y una sección A, B A1, B1, y A2.

Conclusiones

Del presente trabajo se desagregan algunas conclusiones como resultado de la búsqueda de resolución de los retos técnicos interpretativos que contienen las doce obras escogidas del repertorio colombiano compuesto para quena solista:

El primer reto se enfocó en la definición y argumentación metodológica del trabajo en general, definiendo en este caso no solo los conceptos de investigación-creación sino también la conceptualización para abordar la interpretación de la quena, aliado al concepto de “quena urbana”. Durante este espacio fue importante tener en cuenta los referentes artísticos y técnicas extendidas que sirvieron a su vez de referencia para abordar la interpretación de las obras escogidas.

El segundo reto consistió en generar un rastreo documental, entrevistas a quenistas colombianos y latinoamericanos, búsqueda de audios y contacto con los compositores, situación que aportó de forma sustancial en cuanto a la generación del estado del arte de la quena y a la selección del repertorio.

En el tercer reto se evidenció la memoria de creación, es allí donde se describen todo lo relacionado con respecto a la experiencia vivida a través del montaje de las composiciones. Este aspecto reflejó las circunstancias y el proceso de decantación del repertorio escogido, describiendo a su vez los momentos de aprendizaje, los espacios de creación, la reinterpretación de las líneas melódicas y ritmos originales, siendo este aspecto un punto fundamental para la sustentación del mismo trabajo.

El último reto estuvo ligado a un breve análisis musical y contextual, situación que permitió comprender de manera armónica y estructural cada pieza musical, aportando en este caso al aprendizaje del repertorio y a la vinculación de los acontecimientos sociales de las obras como aportantes a un enriquecimiento sonoro.

Lo anterior conllevó a realizar un recorrido por el proceso de incorporación de un instrumento tradicional y folclórico en las músicas que actualmente se conforman por instrumentos eléctricos, acústicos y de percusión como la batería; lo cual implicó hacer un recorrido por la historia de culturas en las que ha estado inmersa la quena, al igual que visibilizar formatos musicales en los que ha estado ligado este instrumento, teniéndolos como un punto de partida para la elaboración de una propuesta musical distinta que permitiera construir un sonido que se articula y genera un diálogo permanente entre la quena, guitarra, charango, cuatro, violín, bajo eléctrico, e instrumentos de percusión como la conga, batería, celesta, *vibraslap* y percusiones tradicionales como el chucho, cucharas y charchas.

De igual manera, la versatilidad de la quena por su registro sonoro, le permite generar acercamiento a las sonoridades de la flauta travesa, e incluso incorporar las técnicas extendidas utilizadas en este aerófono europeo, es así como se logró incorporar este tipo de sonoridades en algunos fragmentos de las líneas melódicas. De igual manera se buscaron elementos sonoros propios del clarinete y la gaita colombiana, situación reflejada en las figuras rítmicas ejecutadas en algunos pasajes de las obras.

Por otra parte, la relación que tiene el contexto de las obras permite reflejar la relación que tiene cada una de ellas con las actividades sociales, puesto que la mayor parte géneros musicales propuestos en este trabajo son originados a partir de manifestaciones culturales de la época colonial, e incluso la originalidad de algunos géneros musicales expuestos en el trabajo tiene relación con la religión, la danza y con el desarrollo de las estructuras poéticas hechas canción.

También es menester decir que el sonido de la quena puede mezclarse con los efectos sonoros como el *delay*, reverberación y *flanger*, aspecto que aporta a la variedad sonora que emite este instrumento. Así como también, el uso de un pedal *loop* para hacer composiciones y para generar dos o más sonidos simultáneos con la quena a partir de un solo intérprete, en este caso se puede argumentar que la quena también es un instrumento electro-acústico.

Generar una sonoridad que mezcla las músicas latinoamericanas con las músicas del caribe, tal como ocurre con el sanjuanito mezclado con los sonidos caribeños de soka y a caballo, o el huayno con el *reggae*, es una manera de evidenciar una sonoridad no solo de un quenista sino también de un grupo musical que trasciende a otras esferas de la interpretación y que aporta a un sonido probablemente más cosmopolita, con numerosas influencias, como imagen sonora del siglo XXI.

El estado del arte de la quena permitió evidenciar el hallazgo de una quena en hueso ubicada actualmente en Pitalito Huila, además de encontrar otros artefactos sonoros que permiten evidenciar la conexión cultural que desarrollaban las comunidades indígenas en la época precolombina. Queda pendiente para una próxima investigación indagar el ADN de la quena en

hueso hallada en Pitalito, como también definir el estudio en radiocarbono que permita corroborar la antigüedad de dicho artefacto sonoro y así definir su conexión con las comunidades indígenas que han habitado el Valle de Laboyos.

Queda pendiente en una próxima oportunidad exaltar a otros compositores colombianos que han hecho música para quena, como también analizar los estilos de interpretación de los quenistas colombianos, detectando a su versatilidad, géneros musicales y su relación con el entorno sociocultural.

Definitivamente, ingresar en calidad de intérprete de quena a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe permitió abordar aspectos de *performance* y técnicas de interpretación como eje fundamental para avanzar en un concepto musical que hoy por hoy trasciende a otra dimensión. El porte académico permitió visibilizarme en otro punto de la música, vista esta como un arte que trasciende a la consolidación de un producto dentro de la industria.

Finalmente, el presente estudio aportó a las cualidades interpretativas de su autor, como también a descubrir una serie de elementos, técnicas extendidas y efectos sonoros que enriquecen las melodías compuestas para quena, resaltando además el uso del contraste musical como herramienta para crear y reinterpretar las músicas que se originan desde un contexto colombiano, así como el hecho de usar la tecnología para trascender a otro estilo de interpretación.

Bibliografía

- Alexis , D. (2009). Teaching with Extended Flute Techniques. Obtenido de:
http://bnwresourcefiles.weebly.com/uploads/1/6/5/7/16577248/3._teaching_with_extended_flute_technique.pdf_.pdf
- Abadía Morales, G. (1991). *Instrumentos Musicales: Folklore Colombiano*. Bogotá: Talleres Gráficos Banco Popular.
- Abadía Morales, G. (1995). *Abc del folklore colombiano*. Bogotá: SANTAFE DE BOGOTA. : PANAMERICANA.
- Agapito Escutia, R., Ortíz Flores, S., & Victoria Rojas, M. (s.f.). *Caracterización Musical de una Quena* (Tesis de pregrado). Obtenido de
<https://tesis.ipn.mx/bitstream/handle/123456789/10750/7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Amaya Cifuentes, D. (2015). *Aportes para la creación de un programa profesional de quena a partir del estudio de su historia y el análisis de sus intérpretes más destacados* (Trabajo de pregrado). Obtenido de
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4410/1/Tesis%21%20Daniel%20Amaya.pdf>
- Andes, U. (2019). *Inestigación creación*. Obtenido de
<https://investigaciones.uniandes.edu.co/informacion/>
- Arce, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 42-80.
- Banning, Peter. (1991). *IOA 25 años*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Bastidas, J. (2014). *Compositores nariñenses de la zona Andina, incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1959*. San Juan de Pasto: Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.
- Baumann, M. P. (1980). *Comentario Música Andina de Bolivia*. Cochabamba: Talleres Gráficos Poligraf.
- Bermúdez, E. (1985). *Los Instrumentos Musicales en Colombia*. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Botina, W. (2013). *Paisaje Musical Andino*. Obtenido de
<http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/89860.pdf>
- Brizuela, C. (2019). ¿La cuarta pared como lenguaje compositivo? *Telón de Fondo*, 40-60.

- Carbó, G. (2004). *Curramba Carbó*, [Grabado por L. García]. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Cavour, E. (1994). *Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz: PRODUCCIONES CIMA.
- Cavour, E. (1971). *Aprenda a tocar la quena*. La Paz: Campo Piel en Sonido.
- Cerletti, A. (2018). Tras la huellas del “Patriarca”: La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams. *Revista Argentina de Musicología 15-16 (2014-2015)*, 321-338.
- Clavijo, C. (1954). *LA QUENA su técnica por música y por cifra*. Buenos Aries : Ricordi Americana.
- Concha, R. (2017). Entrevista para la tesis Cantos y Encantos de la Quena. (O. J. Molina, Entrevistador)
- Corbetta, P. (2007). *METODOLOGÍA Y TECNICAS DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL*. Madrid: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA. S. A. U.
- Cruz Vilain , M. A. (2012-13). Los Medios Masivos de y su papel en la construcción y deconstrucción de identidades: apuntes críticos para una reflexión inconclusa. *Bibliotecas anales de investigación*, 189-199.
- Cuadros, S. (2013). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-qTm-Ie1eJ0>
- CULTURA, I. N. (2008). *Resolución Directoral Nacional N° 1103*. Instituto Nacional de Cultura del Perú. Obtenido de http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/50_1.pdf?16833
- Cumbo, J. (2018). *Biografía Jorge Cumbo*. Obtenido de <https://www.jorgecumbo.com.ar/prensa>
- DAHR . (2018). *Discography Of American Historical Recording*. Obtenido de adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/22759/Tro_Arequipeo_de_Quenas_Musical_Group
- Davidson, H. (1970). *Diccionario Folclórico de Colombia*. Bogotá: Banco de la República, Departamento de Talleres Gráficos.
- Daza Cuartas, Sandra Liliana. (2009). Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Plumilla Educativa*, 73-79.
- Degado, T., Betrán, E., Salcedo, J. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *ICONOFACTO VOL. 11 N° 17*, 10 - 28.

- Dellenback, D. (2012). *Las Estatuas del Pueblo Escultor: San Agustín y el Macizo Colombiano*. Neiva: Grafiplast del Huila.
- Díaz, A. (2015). *Análise de instrumentos musicais através do expoente hurst de banda harmônica - estudo comparativo da quena e de outros instrumentos de sopro* (Tesis de maestría). Obtenido de http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/259746/1/DiazSalazar_AldoAndre_M.pdf
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 44-54.
- Duque, L. (1999). Notas sobre la investigación arqueológica en Colombia en la década de los noventa. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 36, 3-15.
- Espinoza, E. (2010). *Cien años del nacimiento del Maestro Alejandro Vivanco Guerra*. Obtenido de <http://edgarespinozaperu.blogspot.com/2010/10/cien-anos-del-nacimiento-de-alejandro.html>
- Espinoza, E. (2018). *Segundo concierto para una sola quena*. Obtenido de <http://edgarespinozaperu.blogspot.com/2010/09/segundo-concierto-para-una-sola-quena.html>
- Espinoza, E. (2018). *Discografía*. Obtenido de <http://edgarespinozaperu.blogspot.com/2009/08/discografia.html>
- Espinoza, E. (2018). *Wayra estudio y práctica de la quena*. Lima: Camerata Métodos.
- Ferrier, C. (2019). *El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX*. Obtenido de <https://books.openedition.org/ifea/6206>
- Florez de Armas, O. (2018). Entrevista para el trabajo de grado Cantos y Encantos de la Quena. (O. J. Molina, Entrevistador)
- Funmusica. (2012). 38 Festival Mono Núñez . *Festival de Música Andina Colomibana y 7° Encuentro internacional de Música*. Ginebra, Valle del Cauca, Colombia: Funmusica.
- Funmúsica. (2018). *Bases del concurso Mono Núñez*. Obtenido de http://funmusica.org/assets/bases_45.pdf
- García, L. (2019). *Reseña de Leonardo García*. Obtenido de <https://translate.google.com/?hl=es#view=home&op=translate&sl=fr&tl=es&text=I%20a%20m%20a%20multi->

flutist%2C%20quena%20player%2C%20composer%20and%20researcher%20based%20in%20Paris%2C%20France.%20His%20main%20working%20areas%20concern%20Wo
rld%20Music%2C%20Mod

- García, L. (2008). *"La Quena. Nuevas Técnicas y Sonoridades"*. Santiago de Chile: Arquetipo Ediciones.
- Goldáraz Gaínza, J. (1992). *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: EFCA, S.A.
- Gonzales, A. (s.f.). *Método práctico de quena teoría y práctica*. Lima: EDIGRABER.
- González, A. (1937). Kenas, pincollo y tarkas . En F. C. Lange, *Boletín Latino-Americano de Música* (págs. 25-32). Montevideo: Americanismo Musical.
- Guillermo, C. (2004). *Curramba carbó* [Grabado por L. Gacía]. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Hernández, G. (1938). La música en las esculturas prehistóricas de San Agustín. En F. C. Lange, *Boletín Latino-Americano de Música* (págs. 733-737). Bogotá: litografía colombia Bogotá.
- Hernández, O. (2019). *La investigación y la creación artística en instituciones colombianas de educación superior*. Obtenido de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/>: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/articulos/la-creacin-y-la-investigacin-artstica-en-instituciones-colombianas-de-educacin-superior.html>
- Instituto Nacional de Cultura. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Obtenido de <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/20>
- Kostka, S. M., & Payne, D. (1999). *Tonal Harmony*. United States of America: McGraw-Hill.
- Llimpe, C. (2007). *Estudio Acústico de la Quena peruana*. Obtenido de <https://es.scribd.com/https://es.scribd.com/document/318329170/Introduccion-Al-Estudio-Acustico-de-La-Quena-Peruana>
- López, R., Sancristobal, U. (2014). *Investigación Artística en Música problemas, métodos, experiencia y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

- López, R. (2013). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas*. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vols. 25-26, 223-241.
- López, W., Medina, C. (2013). *Documento historiográfico musical de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto*. (Trabajo de grado de pregrado). Obtenido de <http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/89388.pdf>
- Maki, A. (2015). *TIQSI QINA Raíz, fundamento, origen de la Quena*. Jujuy: Libro Virtual.
- Mansilla Vásquez, C. (2009). El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana*, 185-193.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ministerio del Interior. (2018). *Decreto Número 1500*. Obtenido de <http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%201500%20DEL%2006%20DE%20AGOSTO%20DE%202018.pdf>
- Molina Molina, Oscar Javier. (2014). La Quena, expresión artística en la música colombiana. *Música, Cultura y Pensamiento*, 63-84.
- Monrroy, H. (2018). *Entrevista a Humberto Monrroy*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=L5QDJmisAg8>
- Moreno, A. (2018). *Relatos de Pitalito*. Pitalito: Caza de Libros - Fundaproempresa.
- Muñoz, X. (2018). *Estudio Semántico y Sociológico del Sanjuanito*. (Tesis de pregrado) Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/2002/1/tle177.pdf>
- Nercesian, I. (2017). La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975): intelectuales y política. Una aproximación. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Vol 15, núm. 59. 19-36. Buenos Aires Argentina. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/4964/496454144002.pdf>
- Ochoa, J., Pérez, C. J., Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín: Libro digital.
- Ortíz Gutierrez, I. (4 de Diciembre de 2015). <http://repositorio.pedagogica.edu.co>. Obtenido de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1469>
- Ortiz Segura, F. F., & Molina Molina, O. J. (2017). *Iskay Música Andina Colombiana*. Ibagué: Libro Virtual.

- Palchucán, W. (2018). Entrevista para tesis Cantos y Encantos de la Quena. (O. J. Molina, Entrevistador)
- Pantoja, A. (1962). *Método para Quena*. Buenos Aires: Publicaciones Musicales Tempo.
- Periodico El Diario. (2018). Histórico 1er. Congreso Nacional de la Quena Boliviana. *EL DIARIO*. Obtenido de <http://m.eldiario.net/index.php?n=16&a=2018&m=04&d=22>
- Pintos, A. (1992). *Enseñanza de quena pinkullo, siku y otros instrumentos del n. O. Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Musicales.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Nueva York: An imprint of Spain Press, Inc.
- Poma de Ayala, F. (1615/1616). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ayacucho, Perú: biblioteca ayacucho.
- Quintana, H. (2002). *La Quena Criolla*. Buenos Aires: C.I.D.I.M.A.
- Quispe, F. (2008). *La Quena Mollo supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. La Paz: Plural Editores.
- RAE. (23 de febrero de 2005). <http://lema.rae.es>. Obtenido de <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=lutier>
- RAE. (23 de Agosto de 2018). *Real Academia Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=0yFvNLX>
- RAE. (23 de Agosto de 2018). *Real Academia Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=CNBCKOr>
- Ramos, M. (1977). *initiation a la kena*. Paris: le chant du monde.
- Rivera, J. (2003). *La fiesta del ganado en el valle del Chancay (1962 - 2002) Ritual, Región y ganadería en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú .
- Rivera, J. (2003). Canto ceremonial en las herranzas de los Andes peruanos. Canciones de los ritos en torno a la identificación del ganado en la sierra de Lima. *Gazeta de Antropología* N° 19, Artículo 13.
- Robert Neustadt. (2007). Bone Flutes and Quechua Love Songs: Excavating Traces of Colonial Trauma in NéstorTaboada Terán's "Manchay Puytu". *Confluencia*, Vol. 23, No. 1, 29-42.
- Robles M, R. (2019). *The Free Library*. Obtenido de <https://www.thefreelibrary.com/Los+nuevos+rostros+de+la+musica+andina+a+traves+de+los+instrumentos...-a0309314738>

- Robles, R. (2007). Los nuevos rostros de la música andina através de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, 67-107. Obtenido de <https://www.thefreelibrary.com/Los+nuevos+rostros+de+la+musica+andina+a+traves+de+los+instrumentos...-a0309314738>
- Robles, R. (2005). Las iglesias andinas: huellas de la cristianización y religiosidad popular. *Revista de Antropología UNMSM*, 103-162.
- Rogers Fund. (2019). *Quena Moche*. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503192>
- Salazar Mejía, L. (2015). El “Gran concurso de música y bailes nacionales” con motivo de las fiestas de San Juan de Amancaes en Lima. *REVISTA de la Dirección de Investigación de la ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE José María Argueda*, 19-23.
- Sánchez, A. (2018). *Técnicas extendidas para flauta*. Obtenido de <https://www.monografias.com/trabajos-pdf5/aprendizaje-tecnicas-extendidas-flauta-traversa-traves-del-desarrollo-del-beatboxing/aprendizaje-tecnicas-extendidas-flauta-traversa-traves-del-desarrollo-del-beatboxing2.shtml>
- Sánchez, C. (2015). Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la "antara". *Revista de investigación UNMSM*, p.p. 461-494.
- Silva, W. (2018). Entrevista para el trabajo de grado Cantos y Encantos de la Quena. (O. J. Molina, Entrevistador)
- Tagg, P. (2018). *Philip Taggs everyday tonality*. Obtenido de <http://www.ethanhein.com/wp/2017/philip-taggs-everyday-tonality/>
- Thevenot, J. (2019). Preguntas sobre Raymond Thevenot. (O. J. Molina, Entrevistador)
- Thevenot, R. (1979). *Quena y Folclore Latinoamericano*. Lima: Los Pintos.
- Thevenot, R. (1984). *Método Quena Thevenot*. Lima: Ed. Los Pintos.
- Varela de Vega, J. (2018). *Anotaciones históricas sobre la quena*. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-la-quena/html/>
- Varela de Vega, J. (1984). Anotaciones históricas sobre la quena. *Revista de Folklore. Tomo 4a. Núm. 42, 1984*, 198-202. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-la-quena/html/>
- Vega, C. (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollo de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Vega, Carlos. (1947). La forma de la cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, 7-21.

Vega, Carlos. (1947). La forma de la cueca chilena. *Revista musical chilena*, 7-21.

Velásquez, S. (20 de enero de 2012). *YouTube*. Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=mWzh5UziOQE>

Vivanco Guerra, A. (1974). *Didáctica de la Quena Peruana*. Lima: Librería Importada Editora y Distribuidora Lima S.A.

Vivanco Guerra, A. (1976). *La danza de las tijeras y la presencia de lo mágico-religioso a través de Wamani y el Waniku*. Lima: Editorial San Marcos.

Vivanco Guerra, A. (1977). *Cantares de Ayacucho: edición especial con 159 temas y música de 31 huaynos más populares del Departamento de Ayacucho*. Lima: Ed. Folclore.

Anexos

Tabla de digitación para quena en sol

Por: Oscar Javier Molina Molina

Primera octava

sol sol#/la \flat la la#/si \flat si do do#/re \flat re re#/mi \flat mi fa fa#/sol \flat

Segunda octava

sol sol#/la \flat la la#/si \flat si do do#/re \flat re re#/mi \flat mi fa fa#/sol \flat

Tercera octava

sol sol#/la \flat la la#/si \flat si do do#/re \flat re re#/mi \flat mi fa fa#/sol \flat

Cuarta octava

sol la

- Agujero tapado
- Agujero a medio tapar
- Agujero destapado

Trinos y glissados para quena

Por: Oscar Javier Molina Molina

Primera y segunda octava

sol la la# si do re mi fa fa#

Tercera octava

sol# la do do#

Notas glissadas

la si

- Agujero tapado
- Agujero a medio tapar
- Agujero destapado
- Trino
- Deslizamiento de dedo

Sanjuanito de la alegría

Sanjuanito

Score

Faiver Olave Díaz (1996)

Transcripción y adaptación: Oscar Javier Molina Molina
Trabajo musical colectivo: Wilder Ruiz, Joel Romero y Felipe Peñuela

♩ = 115

Introducción

Slap

Musical score for the introduction of 'Sanjuanito de la alegría'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves: Quena en G, Violín, Guitarra, Bajo Eléctrico, Batería, and Congas. The Quena part begins with a rest for 8 measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled 'Slap'. The Violín part has a rest for 8 measures. The Guitarra part has a rest for 8 measures. The Bajo Eléctrico part starts with a 'Slap' on the first note, followed by a 'Pop' on the second note, and a 'H' (hammer-on) on the third note. The rest of the bass line consists of eighth notes with slurs, labeled 'Similar'. The Batería and Congas parts play a consistent 'Funk' rhythm throughout the introduction.

S.N.

Musical score for the main body of 'Sanjuanito de la alegría'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves: Q. (Quena), Vln. (Violín), Gtr. (Guitarra), B.E. (Bajo Eléctrico), B. (Batería), and C. (Congas). The Quena part starts with a rest for 4 measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled 'S.N.'. The Violín part has a rest for 4 measures. The Guitarra part has a rest for 4 measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled 'mp'. The Bajo Eléctrico part has a rest for 4 measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The Batería and Congas parts play a consistent 'Funk' rhythm throughout the main body.

9 **Estribillo**

Q. $\frac{2}{4}$

Vln. $\frac{2}{4}$

Gtr. $\frac{2}{4}$

B.E. $\frac{2}{4}$

B. $\frac{2}{4}$

C. $\frac{2}{4}$

13 **A**

Q. $\frac{2}{4}$ *mf* *tr*

Vln. $\frac{2}{4}$ *mf* *tr*

Gtr. $\frac{2}{4}$ *mf* C G Am Em Am

B.E. $\frac{2}{4}$ *mf* C G Am Em Am

B. $\frac{2}{4}$ *mf* *Soka*

C. $\frac{2}{4}$ *mf* *A caballo en la conga*

19

Q. *tr*

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

1. 2.

Estribillo

23

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

1. 2.

A

27 8

Q. *tr* *tr*

Vln. *tr* *tr*

Gtr. G Am Em Am Em

B.E. G Am Em Am Em

B. */* */* */* */* */*

C. */* */* */* */* */*

Estribillo

32 8

Q. 1. 2. 1.

Vln. 1. 2. 1.

Gtr. D Em Em Em (Acorde con cejilla en el traste 7) 1.

B.E. D Em Em Em

B. 1. 2. 1.

C. */* */* */* */* */*

B

37 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

2.

C

C

45 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

C

D

B7

Em

G

B

51 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Estribillo

57 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

B

Musical score for measures 62-66. The score includes parts for Q. (Quadrant), Vln. (Violin), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass), B. (Bateria), and C. (Cajón). The key signature is one sharp (F#). Measure 62 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Q. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Vln. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Gtr. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The B.E. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The B. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The C. part has a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical score for measures 67-71. The score includes parts for Q. (Quadrant), Vln. (Violin), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass), B. (Bateria), and C. (Cajón). The key signature is one sharp (F#). Measure 67 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Q. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Vln. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Gtr. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The B.E. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The B. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The C. part has a first ending (1.) and a second ending (2.).

C

73 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Em D B7 Em G

Em D B7 Em G

Soka en la batería

Vibraslap

A caballo en la conga

79 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

D B7 Em G D B7

D B7 Em G D B7

Estribillo

85 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Em G D B7 Em

Final

90 8

Q.

Vln.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Em (Acorde con cejilla en el traste 7)

Funk

Funk

1. 2.

Cuequitas

Cueca

William Enrique Silva Osorio (2015)

Transcripción: Oscar Javier Molina Molina
Basado en la versión de Willy Silva y Jorge Mario Vinasco

♩ = 120

Introducción α

The first system of the score is for the introduction. It features five staves: Quena en G, Charango, Guitar, Bajo Eléctrico, and Batería. The Quena staff has a tempo marking of ♩ = 120 and a box labeled 'Introducción α'. Above the Quena staff, there is a vertical sequence of symbols: a solid black circle, a circle with an 'X', and three open circles. The Quena staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by a key signature change to G major (one sharp) and a 6/8 time signature. The Charango, Guitar, and Bajo Eléctrico staves show chords: Am, G, F, E7, Dm, C, and E7. The Bajo Eléctrico staff also includes E7/B. The Batería staff shows a simple drum pattern with 'x' marks.

Quena en G

Charango

Guitar

Bajo Eléctrico

Batería

The second system of the score continues the piece. It features five staves: Quena (Q.), Charango (Ch.), Guitar (Gtr.), Bajo Eléctrico (B.E.), and Batería (B.). The Quena staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature, then changes to 3/4 and back to 6/8. It includes a trill (tr) and a fermata. The Charango, Guitar, and Bajo Eléctrico staves show chords: Am, G, F, and E7. The Batería staff shows a drum pattern with 'x' marks.

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

7

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

E E/F# E/G#

9

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

A

F G C Am F

F G C Am F

F G C Am F

15 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

Introducción β

21 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

23 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

26 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

B

29 8

Q. *tr* *tr*

Ch. F Arpeggio G C

Gtr.

B.E.

29 Palo de Lluvia y Celesta (libre)

B.

33 8

Q. *tr*

Ch. G C E7 Am

Gtr.

B.E.

33

B.

37 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

41 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

Musical score for Cuequitas, measures 45-48. The score is arranged for five parts: Q. (Melody), Ch. (Chorus), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass), and B. (Drums). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure 45 starts with a guitar chord diagram showing a barre on the first fret. The melody in measure 45 includes a trill (tr) on the first note. The guitar part includes chords C, G7, C, C, E7, and Am. The bass part includes chords C, G7, C, C, E7, and Am. The drums part is indicated by a double bar line with a slash. The melody in measure 48 includes a trill (tr) on the first note and a flourish (Fl.) on the last note.

Musical score for Cuequitas, measures 49-52. The score is arranged for five parts: Q. (Melody), Ch. (Chorus), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass), and B. (Drums). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure 49 starts with a guitar chord diagram showing a barre on the first fret. The melody in measure 49 includes a trill (tr) on the first note and a flourish (Fl.) on the last note. The guitar part includes chords C, G7, C, C, E7, and Am. The bass part includes chords C, G7, C, C, E7, and Am. The drums part is indicated by a double bar line with a slash. The melody in measure 52 includes a trill (tr) on the first note and a flourish (Fl.) on the last note.

Introducción α

53 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

56 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

59 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

62 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

66 8 Fl.

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

66

F G C Am

F G C Am

F G C Am

66

70 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

70

E7 Dm C E7 Am

E7 Dm C E7 Am

E7 Dm C E7 Am

70

Introducción α

73 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

76 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

79 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

E E/F# E/G#

81 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

F G C Am

F G C Am

F G C Am

Fl.

86 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

86 F G C Am

F G C Am

F G C Am

90 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

90 E7 Dm C E7 Am

E7 Dm C E7 Am

E7 Dm C E7 Am

Introducción β

93 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

96 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

B

99 8

Q.

Ch. E7 F B7/F# E7/G# Am F Arpeggio

Gtr. E7 F B7/F# E7/G# Am

B.E.

B. 99 Palo de Lluvia y Celesta (libre)

102 8

Q.

Ch. G C

Gtr.

B.E.

B. 102

105 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

109 8

Q. 

Ch. 

Gtr. 

B.E. 

B. 

Glisando

B1

113 8 Fl.

Q.

Ch. F F G C

Gtr. F F G C

B.E. F F G C

B. 113 Bateria

117 8 Fl.

Q. *tr* *tr*

Ch. C G7 C C E7 Am

Gtr. C G7 C C E7 Am

B.E. C G7 C C E7 Am

B. 117

121 8

Q. *tr* Fl. *tr*

Ch. C G7 C C E7 Am

Gtr. C G7 C C E7 Am

B.E. C G7 C C E7 Am

B. 121

Introducción β

125 8

Q. *tr*

Ch. 125 Am G F E7 Dm C E7

Gtr. Am G F E7 Dm C E7

B.E. Am G F E7 Dm C E7

B. 125

128 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

131 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

Pa' mis viejos

Bambuco

Oscar Javier Molina Molina (2008)

Obra dedicada a:
Bernardo "Lalo" Molina Valenzuela
y Carlina Molina Medina.

♩. = 200

Introducción

Musical score for the introduction of 'Pa' mis viejos'. The score is in 6/8 time and includes parts for Quena en G, Tiple, Guitarra, Bajo Eléctrico, and Percusión. The Quena and Bajo Eléctrico parts feature a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Percusión part is marked 'Afro' and consists of a rhythmic pattern of slashes. The Tiple and Guitarra parts are currently blank.

Musical score for the main body of 'Pa' mis viejos', starting at measure 9. The score includes parts for Quena (Q.), Tiple (T.), Guitarra (Gtr.), Bajo Eléctrico (E.B.), and Percusión (Perc.). The Quena part is marked 'mf' and includes the instruction 'Interpretar la melodía superior en la segunda vuelta' and 'S.N.'. The Guitarra part includes chord markings: F Maj7, A^b, F Maj7, and A^b. The Bajo Eléctrico part is marked 'mf' and includes the instruction 'Sonido normal'. The Percusión part is marked 'mf'.

13 8

Q. S.N.

T. F Maj7 A \flat F Maj7 A \flat

Gtr. F Maj7 A \flat F Maj7 A \flat A \flat

E.B.

Perc. 13

17 8

Q. A *tr*

T. A m A m A7 D m A m

Gtr. A m A m A7 D m A m

E.B. A m A m A7/C# D m A m

Perc. 17 bambuco

22 8 *tr*

Q. 

T. 
A7 E°7 Dm7 G7 C Maj7
ritmo de bambuco

Gtr. 
A7 E°7 Dm7 G7 C Maj7

E.B. 
Am E°7

Perc. 
22 ritmo de bambuco

29 8 *mp*

Q. 

T. 
F Maj7 Bm7(b5) E7 Am
mp

Gtr. 
F Maj7 Bm7(b5) E7 Am
mp

E.B. 
mp

Perc. 
29 *mp*

37 8

Q. *mf*

T. *mf* F A m A7 E°7

Gtr. *mf* F A m A7 E°7

E.B. *mf* F A m A7 E°7

Perc. *mf*

43 8

Q.

T.

Gtr. D m7 G7 C Maj7

E.B. D m7 G7 C/G

Perc.

Ir al compás 132
(En la segunda vuelta)

49 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

56 8

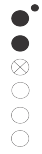
Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.



62 8 *tr* *tr*

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

68 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

74 B

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

80 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

87 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

B/E A⁹ B/E

93 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

D ritmo de bambuco F E

A⁹ D F E

A⁹ D F E

99 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

A

A9 A9/G D/F# E A9 A9/G

Percusión ambiental en los compases de silencio al gusto del percusionista del compás 100 al 118 (con palo de lluvia, charchas o celesta).

105 8

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

D/F# E A9 A9/G D/F# E

1118

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

111

1178

Q.

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

117

bamboo

1238

Q.

Bm D E F

T.

Bm D E F

Gtr.

Bm D E F

E.B.

Perc.

123

Ir al compás 9 \oplus A'

1298

Q.

E A DMaj7 F Am B7

T.

E A DMaj7 F Am B7

Gtr.

E A DMaj7 F Am B7

E.B.

Perc.

129

1358

Q.

135

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

D m7 E7

D m7 E7

1418

Q.

141

T.

Gtr.

E.B.

Perc.

A m B7 D m7

A m B7 D m7

1468

Q. 

E7 Am F F E Am

T. 

E7 Am F E Am

Gtr. 

E7 Am F E Am

E.B. 

Perc. 

146

1518

Q. 

B7 Dm7 E7 Am

T. 

B7 Dm7 E7 Am

Gtr. 

B7 Dm7 E7 Am

E.B. 

Perc. 

151

Coda

1568

Q.

156

T.

F E

Gtr.

F E

F E7

E.B.

156

Perc.

Score

La Siembra

Cumbia colombiana

Oscar Javier Molina Molina (2014)

Obra dedicada a los integrantes
del grupo La Siembra de la
Universidad de Ibagué

$\text{♩} = 100$

Introducción

Slap

Quena en G

Tiple

Guitarra

Bajo Eléctrico

Con la palma de la mano deslizando sobre todas las cuerdas

Congas

Cumbia

Barería

Cumbia

A

S.N.

Q.

A_m B₇ E₇

T.

A_m B₇ E₇ A_{m7}

Gtr.

A_m B₇ E₇ A_{m7}

B.E.

C.

B.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'La Siembra' in the style of Colombian Cumbia. It is composed by Oscar Javier Molina Molina in 2014. The piece is dedicated to the members of the group 'La Siembra' from the Universidad de Ibagué. The score is written for six instruments: Quena en G, Tiple, Guitarra, Bajo Eléctrico, Congas, and Barería. The tempo is marked as quarter note = 100. The piece begins with an 'Introducción' section. The Quena part starts with a 'Slap' technique. The Bajo Eléctrico part has a specific instruction: 'Con la palma de la mano deslizando sobre todas las cuerdas'. The Congas and Barería parts play a 'Cumbia' rhythm. The main section starts at measure 9, marked with a box 'A' and 'S.N.'. The Quena part has a melody with a trill and a triplet. The guitar parts (Gtr., B.E.) provide accompaniment with chords: A_m, B₇, E₇, and A_{m7}. The Congas and Barería continue with the 'Cumbia' rhythm. The score ends at measure 12.

14 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

18 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

22 8

Q. 

22

T. 

Gtr. 


B.E. 

C. 

B. 


Chords: B♭maj7 C7(9) Fmaj7, Dm7(add9) G7 Cmaj7, B♭maj7 C9 Fmaj7, Dm7(add9) G7 Cmaj7

29 8


Q. 

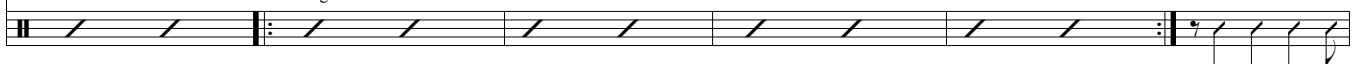
29

T. 

Gtr. 

B.E. 

C. 

B. 

Chords: E7 Swing, Fmaj7, B♭7, Am7, Am7



B

34 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

34 Cumbia

C.

34 Cumbia

B.

40 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

40

C.

40

B.

46 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

51 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

56 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

E7 Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

E7 Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

E7 Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

62 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

Am7

Am7 E7 Am7 E7 Am7 E7 Am7

Am7 E7 Am7 E7 Am7 E7 Am7

69 8

Q. *tr* Solo de quena

T. 69

Gtr. Am7 E7 Am7 E7 Am7

B.E. Am7 Gaita colombiana E7 Am7 E7 Am7

C. 69

B. 69

75 8

Q. *tr*

T. 75

Gtr. E7 Am7 E7 Am7 E7 Am7

B.E. E7 Am7 E7 Am7 E7 Am7

C. 75

B. 75

81 8

Q. 

T. 

Gtr. 

B.E. 

C. 

B. 

86 8

Q. 

T. 

Gtr. 

B.E. 

C. 

B. 

C

91 8 Solo de conga

Q.

T.

Gtr.

B.E.

91

91 Solo (improvisación)

B.

99 8 pizz. Salsa (Mambo)

Q.

T.

Gtr.

B.E.

99

99 Salsa (cerrado)

B.

105 8 S.N.

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

111 8 Grabar Loop Activa Loop

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

B1

117 8

Q. *Desactivar Loop*

T. Am A⁷ D7(b9) G7 Cumbia E7

Gtr. Am A⁷ D7(b9) G7 Cumbia E7

B.E. Am A⁷ D7(b9) G7 Cumbia E7

C. 117 Cumbia

B. 117 Cumbia

123 8

Q.

T. Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

Gtr. Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

B.E. Am7 A⁷ D7(b9) G7 E7

C. 123

B. 123

1298

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

1348

Q.

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

138

Q.

139

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

Am7 E7 Am7 E7 Am7

Coda

144

Q.

144 Am7 Dm7(add9) G7 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 E7 Am

T.

Gtr.

B.E.

C.

B.

Sibundoy

Pasillo colombiano

William Cupertino Palchucán España (2002)

Transcripción y adaptación: Oscar Javier Molina Molina
Adaptación melódica para tiple: Jennifer Varón Velásquez

♩ = 210

A

Quena en G

Tiple

Guitarra

Bajo Eléctrico

Percussion

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

11 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

17 8 B

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

22 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

27 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

C

32 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

39 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

45 8

Q.

T. B7 E E7 Am

Gtr. B7 E E7 Am

B.E. B7 E E7 Am

Perc.

51 8

Q.

T. E B7 E E

Gtr. E B7 E E

B.E. E B7

Perc.

D

58 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

Shaker

65 8

Q.

T.

Gtr.

B.E.

Perc.

72 8 *tr*

Q.

T.

Gtr. E F#m7 B7 E

B.E.

Perc. 72 *Shaker*

80 8 *tr* **D.C. al Coda**

Q.

T. A E F#m B7 E

Gtr. E A E F#m B7 E

B.E. F#m B7 E

Perc. 80

86 8

D

tr

Grabar Loop

tr

T. E F#m7 B7 E

Gtr. E F#m7 B7 E

B.E.

Perc. 86 *Shaker*

93 8

tr

T. E A E B7 E

Gtr. E A E B7 E

B.E.

Perc. 93

Activar Loop Desactivar Loop

1008 *tr* *tr*

100 E F#m7 B7 E

100 Shaker

Q. T. Gtr. B.E. Perc.

1088 *tr*

108 E A E F#m B7 E

108

Q. T. Gtr. B.E. Perc.

Final

A tiempo lento, libre y expresivo.

The musical score for the 'Final' section consists of five staves. The top staff, labeled 'Q.', is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains a melodic line starting at measure 114 and ending at measure 118 with a fermata. The second staff, labeled 'T.', is in treble clef and contains rests for measures 114-117, followed by a whole note chord 'E' in measure 118. The third staff, labeled 'Gtr.', is in treble clef and contains rests for measures 114-117, followed by a whole note chord 'E' in measure 118. The fourth staff, labeled 'B.E.', is in bass clef and contains rests for measures 114-117, followed by a whole note chord 'E' in measure 118. The fifth staff, labeled 'Perc.', is in common time and contains rests for measures 114-117, followed by a snare drum hit in measure 118. Above the final measure of the 'Q.' staff, there is a vertical sequence of seven circles, with the top one containing a cross, likely representing a graphic notation or a specific performance instruction.

Mosaïque

Obra para quena sola

Oscar Javier Molina Molina (2011)

Obra compuesta entre España, Francia y Colombia
Estrenada el 23 de noviembre del 2011 en el Museo de Arte de Lima
dentro del marco del III Encuentro Internacional de Quenistas - Lima Perú

Quena en G

A

$\text{♩} = 110$

6

(♩=♩) (♩=♩)

11

(♩=♩) (♩=♩) *acelerando*

17

$\text{♩} = 190$

6

22

1. 2.

6

C

26

1. 2.

30

34 8

39 8

43 8

D

(♩=♩) Slap

S.N.

48 8

6

6

50 8 Slap

6

S.N.

6

53 8

57 8

63 8 pizz.

S.N.

67 8

71 8

(♩=♩)

1.

(♩=♩)

74 8

2. 2. 6 6 6

77 8

6 6 6 6

80 8

6 6 6 6

84 8

6 6 6 6

88 8

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

92 8

Beat boxing

B TS KJ TS B TS B TS KJ TS B TS B TS KJ TS B TS

95 8

S.N.

Slap

97 8

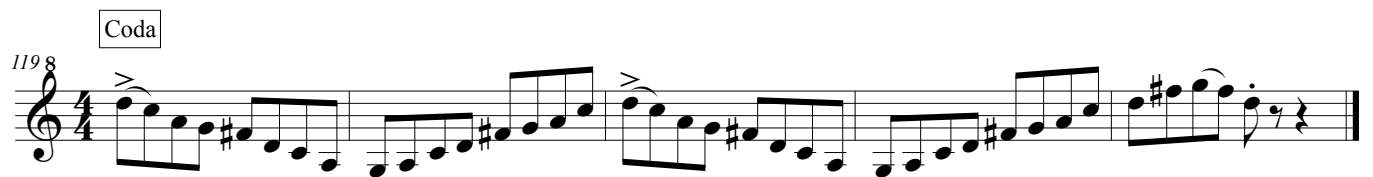
S.N.

101 8

1. 2. 2. 2. 2.

104 8

6 6 6 6 6 6 6



Convención

Beat boxing: para lograr este tipo técnica extendida es importante vincular fonemas del idioma español, de tal manera que estos puedan reemplazar algunos sonidos de la batería.

Ejemplo:

B = Sonido del bombo.

TS = Sonido de hi-hat.

KJ = Sonido del redoblante.

Score

Fuego de hielo

Cueca

Ian Flórez de Armas (1991)

Transcripción y adaptación: Oscar Javier Molina Molina

♩ = 90

Introducción

Sonido Eoliano

Musical score for the first system of 'Fuego de hielo'. The score is in 6/8 time and consists of six staves: Quena en G, Charango, Guitarra, Bajo Eléctrico, Bombo, and Palo de lluvia. The Quena part begins with a box labeled 'Introducción' and features a melodic line with a 'Sonido Eoliano' effect. The Charango part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitarra part has a melodic line with a sharp sign. The Bajo Eléctrico, Bombo, and Palo de lluvia parts are mostly silent, with some rhythmic markings.

Musical score for the second system of 'Fuego de hielo'. The score is in 6/8 time and consists of six staves: Q., Ch., Gtr., B.E., B., and P. Ll. The Q. part begins with a box labeled '7' and features a melodic line with a 'Sonido Eoliano' effect. The Ch. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Gtr. part has a melodic line with a sharp sign. The B.E., B., and P. Ll. parts are mostly silent, with some rhythmic markings.

12 8

Q.

Ch. Am

Gtr. Am Ritmo de cueca

B.E.

B. Palo de lluvia

P. Ll.

17 8

Q. S.N. *tr*

Ch. Am Ritmo de cueca Am

Gtr. Am Am

B.E.

B.

P. Ll.

24 ⁸ *tr*

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am

Am

D

Am

D

Am

D

31 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am

Am

Am

37 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

This system of musical notation covers measures 37 to 42. The vocal line (Q.) begins with a rest in measure 37, followed by a melodic phrase in measures 38-40. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bass line has a prominent melodic line in measures 38-40. The drums (B.) play a consistent pattern of eighth notes. The piano (P. Ll.) has a single note in measure 37. Chords are indicated as Am in measures 38, 39, and 40.

43 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

This system of musical notation covers measures 43 to 48. The vocal line (Q.) continues the melodic phrase from the previous system. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts maintain the eighth-note accompaniment. The bass line has a melodic line in measures 43-45. The drums (B.) play the same eighth-note pattern. The piano (P. Ll.) has rests in measures 43-48. Chords are indicated as Am in measures 43, 44, 46, and 47.

49 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am D

Am D

55 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am Am D

Am D

61 ⁸

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am

Am

Detailed description: This system contains measures 61 through 66. The vocal line (Q.) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, followed by a phrase of three half notes. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts are in a 4/4 time signature. The guitar part is mostly rhythmic slashes, with a melodic phrase in measures 64 and 65. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes and quarter notes. The drums (B.) play a consistent pattern of eighth notes. The piano (P. Ll.) part is mostly rests.

67 ⁸

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am

Am

Detailed description: This system contains measures 67 through 72. The vocal line (Q.) is mostly rests. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts continue. The guitar part has rhythmic slashes and a melodic phrase in measures 69 and 70. The bass part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The drums (B.) play a consistent pattern of eighth notes. The piano (P. Ll.) part is mostly rests.

73 ⁸ *Flanger*

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am Ritmo de cueca D

Detailed description: This musical score block covers measures 73 to 78. It features six staves: Q. (Vocal), Ch. (Chorus), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass Electric), B. (Drums), and P. Ll. (Percussion/Low). The vocal line (Q.) is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 75. The chorus line (Ch.) has a melodic line with a flanger effect. The guitar line (Gtr.) has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 73-74, then rests with a slash, and has a chord change from Am to D in measure 75. The bass line (B.E.) has a melodic line with a flanger effect. The drum line (B.) has a consistent rhythmic pattern. The percussion line (P. Ll.) has a simple pattern of eighth notes.

79 ⁸ *Desactivar Flanger*

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am

Detailed description: This musical score block covers measures 79 to 84. It features the same six staves as the previous block. The vocal line (Q.) has a melodic phrase starting in measure 79. The chorus line (Ch.) has a melodic line with a flanger effect. The guitar line (Gtr.) has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 79-80, then rests with a slash, and has a chord change from Am to D in measure 81. The bass line (B.E.) has a melodic line with a flanger effect. The drum line (B.) has a consistent rhythmic pattern. The percussion line (P. Ll.) has a simple pattern of eighth notes.

85 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

B

91 ⁸ Activar Loop

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

98 8

Q. *Desactivar Loop*

Ch. Am D Am

Gtr. Am D Am

B.E.

B.

P. Ll.

A

105 8

Q.

Ch. Am Ritmo de cueca

Gtr. Am Ritmo de cueca

B.E. Am

B.

P. Ll.

110 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am

Am

Am

Am

115 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am

Ritmo de cueca

D

Am

Ritmo de cueca

D

121⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

Am

Am

127⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

P. Ll.

D

Am

D

Am

133 8

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am Am

Detailed description: This block contains the musical score for measures 133 through 136. It features six staves: Q. (Quinta), Ch. (Clarinete), Gtr. (Guitarra), B.E. (Batería), B. (Bajo), and P. Ll. (Percusión). The Q. staff has whole rests. The Ch. staff has whole rests with a slash, and an Am chord marking above the second measure. The Gtr. staff has eighth-note chords in measures 133 and 136, with slashes in measures 134 and 135, and an Am chord marking above the second measure. The B.E. staff has a bass line with eighth notes and a slur over measures 134 and 135. The B. staff has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The P. Ll. staff has a bass line with a slur over measures 134 and 135.

Coda

137 8

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am Am

Detailed description: This block contains the musical score for measures 137 through 140, marked as a Coda. It features the same six staves as the previous block. The Q. staff has eighth-note runs in measures 137 and 139, with whole rests in measures 138 and 140. The Ch. staff has whole rests with a slash, and Am chord markings above the first and third measures. The Gtr. staff has slashes in measures 137 and 138, eighth-note chords in measures 139 and 140, and Am chord markings above the first and third measures. The B.E. staff has a bass line with eighth notes and a slur over measures 138 and 139. The B. staff has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The P. Ll. staff has a bass line with a slur over measures 138 and 139.

143 ⁸

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am Am

Detailed description: This system contains measures 143 through 147. The vocal line (Q.) begins with a melodic phrase in measure 143, followed by a whole rest in measure 144, and then continues with a melodic line in measures 145-147. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts feature a consistent accompaniment pattern of eighth notes. The bass line (B.E.) has a low register accompaniment with a melodic line. The piano (P. Ll.) part provides a harmonic foundation with sustained notes. The drums (B.) play a steady rhythm. Chords Am are indicated above the vocal and guitar staves.

148 ⁸

Q. Ch. Gtr. B.E. B. P. Ll.

Am Am

Detailed description: This system contains measures 148 through 152. The vocal line (Q.) starts with a melodic phrase in measure 148, followed by a whole rest in measure 149, and then continues with a melodic line in measures 150-152. The guitar (Gtr.) and bass (B.E.) parts continue with their accompaniment. The bass line (B.E.) has a low register accompaniment with a melodic line. The piano (P. Ll.) part provides a harmonic foundation with sustained notes. The drums (B.) play a steady rhythm. Chords Am are indicated above the vocal and guitar staves.

Chimiti

Huayno

Omar Flórez de Armas (1984)

Adaptación y transcripción: Oscar Javier Molina Molina

Introducción α

Lento, expresivo (usar *delay*)

Musical score for the first system (measures 8-14). The score is in 2/4 time and features the following parts:

- Quena en G:** Melodic line starting at measure 8.
- Charango:** Accompaniment with a sustained chord of A_m and a melodic line. Dynamics include *mp*.
- Guitarra:** Accompaniment with a sustained chord of A_m and a melodic line. Dynamics include *mp*.
- Bajo Eléctrico:** Accompaniment with a sustained chord of A_m and a melodic line. Dynamics include *mp*.
- Batería:** Celesta and platillos (ambiental) de manera libre.
- Palo de lluvia:** Palo de lluvia de manera libre.

Musical score for the second system (measures 15-21). The score is in 2/4 time and features the following parts:

- Q. (Quena):** Melodic line starting at measure 15.
- Ch. (Charango):** Accompaniment with a sustained chord of G and a melodic line. Dynamics include *mp*. Chord changes to A_m at measure 21.
- Gtr. (Guitarra):** Accompaniment with a sustained chord of G and a melodic line. Dynamics include *mp*. Chord changes to A_m at measure 21.
- E.B. (Bajo Eléctrico):** Accompaniment with a sustained chord of G and a melodic line. Dynamics include *mp*. Chord changes to A_m at measure 21.
- B. (Batería):** Celesta and platillos (ambiental) de manera libre.
- P. LL. (Palo de lluvia):** Palo de lluvia de manera libre.

17 8

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

Introducción β

24 8

Q. *Quitar delay*

Ch.

Gtr.

E.B.

B. *Huayno*

C.

P. LL.

A_m

29 ⁸ *tr*

A

Q.

Ch. *mf* A m Huayno G C

Gtr. *mf* A m Huayno G C

E.B. *mf* A m Huayno G C

B. *mf*

C. P. LL.

33 ⁸ *tr*

Q.

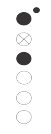
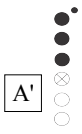
Ch. A m E7 A m

Gtr. A m E7 A m

E.B. A m E7 A m

B.

C. P. LL.



37 8 *tr* *tr* *tr*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

G C E7 Am

41 8 *tr* *tr* *tr*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.


B.

C.

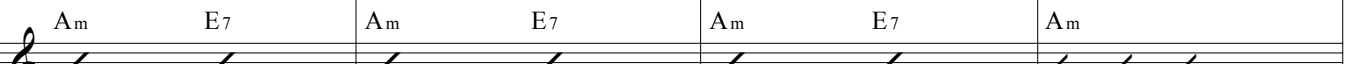
P. LL.


G C E7 Am

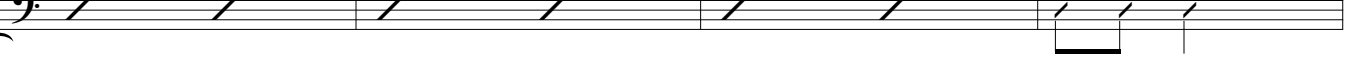
45 *tr* *tr* *tr*

Q. 


Ch. 

Gtr. 

E.B. 

B. 

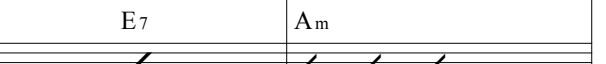
C. 

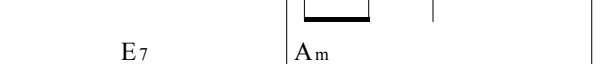
P. LL. 

49 *tr* *tr* *tr*

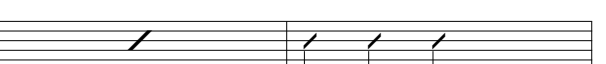
Q. 

Ch. 

Gtr. 

E.B. 

B. 

C. 

P. LL. 



B

53 8 Activar loop

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

57 8 Desactivar loop

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

61 B'

Q. 8

Ch. C E7 Am

Gtr. C E7 Am

E.B. C E7 Am

B. // // // //

P. LL. C // // // //

65 8

Q. 8

Ch. C E7 Am

Gtr. C E7 Am

E.B. E7 Am

B. // // // //

P. LL. C // // // //

69 ⁸ *tr* *tr*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

73 ⁸ *tr* *tr* *rit.*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

77 Introducción β a tiempo

Q.

Ch. A_m

Gtr.

E.B.

B. Huayno

C.

P. LL.

82 A

Q. tr 8

Ch. A_m G C

Gtr. A_m G C

E.B. A_m G C

B.

C.

P. LL.

86 8

Q. *tr*

Ch. Am E7 Am

Gtr. Am E7 Am

E.B. Am E7 Am

B.

C.

P. LL.

A'

90 8

Q. *tr* *tr* *tr*

Ch. G C E7 Am

Gtr. G C E7 Am

E.B. G C E7 Am

B.

C.

P. LL.

94 8 *tr* *tr* *tr*

Q.

Ch. G C E7 Am

Gtr. G C E7 Am

E.B. G C E7 Am

B.

C.

P. LL.

98 8 *tr* *tr* *tr*

Q.

Ch. Am E7 Am E7 Am E7 Am

Gtr. Am E7 Am E7 Am E7 Am

E.B. Am E7 Am E7 Am E7 Am

B.

C.

P. LL.

102 *tr* *tr* *rit.*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

B

106 *Reggae*

Q.

Ch.

Gtr.

E.B.

B.

C.

P. LL.

B'

110

Q. *Huayno*

Ch. *E7 Am C E7 Am*

Gtr. *E7 Am C E7 Am*

E.B. *E7 Am C E7 Am*

B.

C.
P. LL.

A'

114

Q. *tr*

Ch. *Am Huayno E7 Am E7 Am E7 Am*

Gtr. *Am Huayno E7 Am E7 Am E7 Am*

E.B. *Am Huayno E7 Am E7 Am E7 Am*

B. *Huayno*

C.
P. LL.

118 ⁸ *tr*

Q.

Ch. *A_m* *E₇* *A_m* *E₇* *A_m* *E₇*

Gtr. *A_m* *E₇* *A_m* *E₇* *A_m* *E₇*

E.B. *A_m* *E₇* *A_m* *E₇*

B.

C.

P. LL.

 Final

122 ⁸

Q.

Ch. *A_m* *mp*

Gtr. *A_m* *mp*

E.B. *A_m* *mp*

B. Celesta y platillos (ambiental) de manera libre

C.

P. LL.

Tiempo de carnaval

Bambuco sureño - Currulao

Francisco Jesús Vallejo (1993)

Transcripción y adaptación: Oscar Javier Molina Molina

♩. = 160

Introducción

A

Quena en G

Charango

Guitar

Bajo Eléctrico

Batería

Conga

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

E7 Bambuco sureño Am

E7 Bambuco sureño Am

E7 Bambuco sureño Am

Bambuco sureño

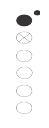
Bambuco sureño

E7 Am E7

E7 Am E7

E7 Am E7

1.



14 8

Q. *2.* *tr* *tr* *tr*

Ch. Am E7 Am

Gtr. Am E7 Am

B.E. Am *8va-*

B. *14*

C.

21 8

Q. *tr* *tr* *tr* *tr*

Ch. E7 Am E7 Am

Gtr. E7 Am E7 Am

B.E. *8va---*

B. *21*

C.

28 8

Q. *tr* *tr*

Ch. E7 Am E7

Gtr. E7 Am E7

B.E.

B.

C.

D.S. al Fine

35 8

Q. 1. 2.

Ch. Am E7 Am Am

Gtr. Am E7 Am Am

B.E. 8va --- Am Am

B.

C.

B

40 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am G7 C G7 C

48 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

C C/B Am7 E7 Am C C/B Am7 E7

A

55 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

62 8

1. 2.

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Currulao

Currulao

68 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

E7 Am E7

75 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am E7 Am Am E7

mf

mf

mf

Bambuco

mf

mf

82 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am E7 Am

89 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

E7 Am E7

95 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am E7 Am E7

8^{va}

B

103 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am G7 C G7

110 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

C C C/B Am7 E7 Am C C/B Am7

C C C/B Am7 E7 Am C C/B Am7

C

117

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

A C

E7 Am E7 Am

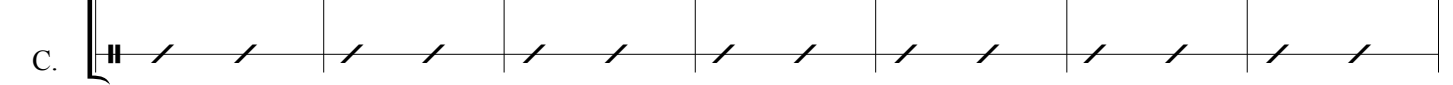
E7 Am E7 Am

Afro Afro

124

B.E. 

B. 

C. 

131 8

Q. 

B.E. 

B. 

C. 

138 8

Q. 

B.E. 

B. 

C. 

145 8

Q. 

B.E. 

B. 

C. 

Introducción A

151 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

159 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

166 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

173 8

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

180

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

Am E7 Am

187

Q.

Ch.

Gtr.

B.E.

B.

C.

E7 Am E7 Am

Atufado

Trote

Diego Armando Mora Acosta (2002)

Transcripción: Oscar Javier Molina Molina
Basado en la versión de William Palchucan España

Introducción

♩. = 70

F#

Quena en G

tr

B_m tr

tr

tr

acelerando

♩. = 110

F#

tr

B_m tr

G tr

F#

acelerando

B_m

G

F#

B_m

G

tr

♩. = 140

F#

B_m

G

B_m tr

A

B_m

G

23 8

27 8

Em A D F#7 1. F#7 2.

31 8

Em Bm

35 8

C#7 G F# B Bm

40 8

G C

45 8

Bb Am Em

51 8

A F#m D

57 8

G Em Edim7 F#7

63 8

Bm

1.

tr

Corte x x x x x x x

D.S. al Final Codeta

2.

Bm F#7 G D F#7/C# Bm

tr

The image shows a musical score for guitar. At the top, there are two chord diagrams for Bm: one with a dot on the 2nd string and one with a circled dot on the 2nd string. The score begins at measure 63, marked with an 8-measure first ending. The first ending starts with a Bm chord and a trill. Below the staff, there is a 'Corte' section consisting of seven 'x' marks. This is followed by a second ending. Above the staff, the 'D.S. al Final Codeta' instruction is present. The second ending leads into a 'Codeta' section with the following chords: Bm, F#7, G, D, F#7/C#, and Bm. A trill is indicated over the F#7/C# chord. The piece concludes with a double bar line.

Fragancias

Cueca

Faiver Olave Díaz (2018)

Transcripción y adaptación para quena: Oscar Javier Molina Molina

Arreglo colectivo: Wilder Ruiz, Felipe Peñuela, Jennifer Varón, Joel Romero, Oscar Javier Molina.

♩ = 120

Entrada

A

Quena en G

Charango

Guitarra

Bajo Eléctrico

Batería

Glissando descendente

8va

Diagrama de la quena: 6 cuerdas, 8 agujeros, con un truco (tr) en la quinta cuerda.

Detailed description: This system contains the first five staves of the score. The Quena part starts with a melodic line in G major, marked 'Entrada' and 'A'. The Charango and Guitarra parts play a rhythmic accompaniment with chords Am, G, F, and E. The Bajo Eléctrico part features a descending glissando on the 8th fret. The Batería part provides a steady 3/4 beat.

Q.

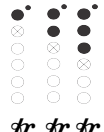
Ch.

Gtr.

B. E.

B.

Detailed description: This system contains the next five staves. The Quena part continues its melodic line. The Charango and Guitarra parts continue with the Am, G, F, E chord progression. The Bajo Eléctrico part continues with a similar bass line. The Batería part continues with the 3/4 beat. The system ends with a double bar line and a key signature change to G minor.



10 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

15 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

21 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

26 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

B

30

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

35

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

39

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

43

Q.

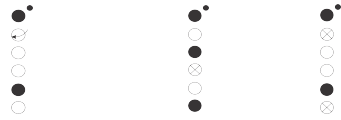
Ch.

Gtr.

B. E.

B.

A
Cueca



48

Q. *tr tr*

Ch. Am Am G F E

Gtr. Am Am G F E

B. E. Am Am G F E

B.

53

Q. *tr tr tr tr*

Ch. Am Am G F E Am

Gtr. Am Am G F E Am

B. E. Am G F E Am

B.

58 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

Chords: F, E, E/D, E/C, E/B \sharp , A_m, F

63 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

Chords: E, A_m, A_m, G, F

B

Merengue venezolano

67 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

E

A_m

G₇

E

E/D E/C E/B₇ A_m

E

A_m

71 ⁸

Q.

Ch.

Gtr.

B. E.

B.

C

G₇

C

E₇

C

E₇

A'

75 8

Q. *[Vocal line with notes and rests]*

Ch. *[Chorus line with chords: Am, E7, Am, Am, G, F]*

Gtr. *[Guitar line with chords: Am, Am, G, F]*

B. E. *[Bass line with chords: Am, Am, G, F]*

B. *[Drum line with rhythmic notation]*

79 8

Q. *[Vocal line with notes and rests]*

Ch. *[Chorus line with chords: E, Am, Am, G, F]*

Gtr. *[Guitar line with chords: E, Am, Am, G, F]*

B. E. *[Bass line with chords: E, Am, Am, G, F]*

B. *[Drum line with rhythmic notation]*

83

Q. *83*

Ch. E Am

Gtr. E E/D E/C E/B₁ Am

B. E. E Am *86* *Glissando descendente*

B.

87

Q. *87*

Ch. E Am

Gtr. E Am

B. E. E E/F# E/G# Am

B.

91 8 *tr* *8va*

Q.

Ch. E Am

Gtr. E Am

B. E. E Am

B.

The musical score is arranged in five staves. The top staff (Q.) is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with a trill (tr) and an octave shift (8va) indicated by a dashed line. The second staff (Ch.) is for chords, with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a progression from E major to Am. The third staff (Gtr.) is for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp, mirroring the chord progression. The fourth staff (B. E.) is for bass, with a bass clef and a key signature of one sharp, mirroring the chord progression. The fifth staff (B.) is for drums, with a double bar line at the beginning and a rhythmic pattern of eighth notes.

torVic

Flamenco (Loops para Quena)

Oscar Javier Molina Molina (2018-2019)

Inspirada en el abuelo Víctor Feliz Molina Valderrama

♩ = 100

Introducción

Musical score for the introduction of 'torVic'. The score is in 4/4 time with a tempo of 100. It features a Quena in G1, Tiple, Guitar, and Bajo Eléctrico. The Quena part is a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Tiple, Guitar, and Bajo Eléctrico parts provide harmonic support with chords Bb, Gm7, and A7. The Cajón and Pandereta parts are marked with a 4/4 time signature and contain rhythmic patterns.

♩ = 115

Cajón solo

Musical score for the 'Cajón solo' section. The score is in 4/4 time with a tempo of 115. It features a Quena (Q.), Cajón (C.), and Pandereta (P.). The Quena part is marked with a 4/4 time signature and contains a melodic line. The Cajón part is marked with a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern. The Pandereta part is marked with a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern. The section is titled 'Ritmo entre flamenco y funk'.

A

10₈ pizz. Activar loop 1

Q.

C.

14₈ pizzActivar loop 2

Q.

C.

18₈

Q.

T.

C.

P.

A B \flat A G m A B \flat A G m

22

Activar loop 3

Sonido metálico (rasgueo ascendente con pulgar cerca del puente)

Interpretar de manera libre

| Measure | Q | T | Gtr. | B. E. | C. | P. |
|---------|-------------------------------|----------------|-------------------------------|-------|-------|-------------------------------|
| 22 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Whole note: A3 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Slash | Slash | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 |
| 23 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Whole note: A3 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Slash | Slash | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 |
| 24 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Whole note: A3 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Slash | Slash | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 |
| 25 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Whole note: A3 | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 | Slash | Slash | Quarter notes: G4, A4, B4, C5 |

Chord voicings for Guitar:

- Measure 22: A, B \flat
- Measure 23: A, G m
- Measure 24: A, B \flat
- Measure 25: A, G m

Chord voicings for Bass:

- Measure 22: A, B \flat
- Measure 23: A, G m
- Measure 24: A, B \flat
- Measure 25: A, G m

Chord voicings for Percussion:

- Measure 22: A $7(\flat 9)$, B $\flat 7(\sharp 11)$
- Measure 23: A $7(\flat 9)$, G $m6$
- Measure 24: A $7(\flat 9)$, B $\flat 7(\sharp 11)$
- Measure 25: A $7(\flat 9)$, G $m6$

26

Q.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

A B \flat A G m A B \flat A G m

A 7(\flat 9) B7(\sharp 11) A 7(\flat 9) G m 6 A 7(\flat 9) B7(\sharp 11) A 7(\flat 9) G m 6

Riff flamenco

Desactivar loops

30

The musical score consists of several staves. At the top, there are four staves labeled 'Q.' (Quinto) for guitar, showing a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Below this is a staff labeled 'T.' (Tiple) with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, accompanied by a series of chord diagrams. The chord diagrams are: A, Bb, A, Gm, A, Bb, A, Gm. Below the 'T.' staff are staves for 'Gtr.' (Guitar) and 'B. E.' (Bass), both showing rhythmic patterns with diagonal slashes. At the bottom, there are two staves labeled 'C.' and 'P.' (Percussion), showing rhythmic patterns with vertical lines and accents.

(Posición de la mano derecha frente a la boca del tiple)

A 7(9) B7(#11) A 7(9) Gm6 A 7(9) B7(#11) A 7(9) Gm6

A Bb A Gm A Bb A Gm

B

348

SlapActivar loop 4

3

3

3

3

Sonido metálico (rasgueo accendente con pulgar cerca del puente)

388

Activar loop 5

3

3

3

3

S.N.

42⁸

3 3 3 3

Q.

Activar loop 6
S.N.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

46⁸

Desactivar loops

Q.

B \flat A G m A B \flat A G m A

T. Riff flamenco

Gtr. Riff flamenco

B. E.

C.

P.

50

Q. *[Melody]*

T. *[Tenor]*

Gtr. *[Guitar]*

B. E. *[Bass]*

C. *[Drums]*

P. *[Percussion]*

A A B \flat A G m A B \flat A G m

A7(9) B7(#11) A7(9) G m 6 A7(9) B7(#11) A G m 6

A B \flat A G m A B \flat A G m

[Percussion notation]

54

Q. *[Melody]*

T. *[Tenor]*

Gtr. *[Guitar]*

B. E. *[Bass]*

C. *[Drums]*

P. *[Percussion]*

A A B \flat A G m A B \flat A G m

A 9 B7(#11) A G m 6 A B7(#11) A7(9) G m 6

A B \flat A G m A B \flat A G m

[Percussion notation]

Solo de guitarra y quena

58

Q.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

Chords: A B \flat , A G m , A B \flat , A G m , A B \flat , A G m , A B \flat , A G m

Chords: A7(\flat 9) B \flat , A7(\flat 9) G m , A7(\flat 9) B \flat , A G m , A B \flat , A G m , A B \flat , A7(\flat 9) G m

B1

66

Q.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

Chords: A B \flat , A G m , A B \flat , A G m

70

Q.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

Sonido metálico (rasgueo ascendente con pulgar cerca del puente)

74

Q.

T.

Gtr.

B. E.

C.

P.

78

Q. *mp*

T. *mp*

Gtr. *mp*

B. E.

C. *mp*

P.

82

Q. *mf*

T. *mf*

Gtr. *mf*

B. E. *mf*

C. *mf*

P.

B \flat A G m A B \flat A G m A

86 A2

Q. $\text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm} \quad \text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm}$

T. $\text{A}7(\flat9) \quad \text{B}\flat7(\sharp11) \quad \text{A}7(\flat9) \quad \text{Gm6} \quad \text{A}7(\flat9) \quad \text{B}\flat7(\sharp11) \quad \text{A} \quad \text{Gm6}$

Gtr. $\text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm} \quad \text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm}$

B. E.

C.

P.

90

Q. $\text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm} \quad \text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm}$

T. $\text{A}7(\flat9) \quad \text{B}\flat7(\sharp11) \quad \text{A}7(\flat9) \quad \text{Gm6} \quad \text{A}7(\flat9) \quad \text{B}\flat7(\sharp11) \quad \text{A}7(\flat9) \quad \text{Gm6}$

Gtr. $\text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm} \quad \text{A} \quad \text{B}\flat \quad \text{A} \quad \text{Gm}$

B. E.

C.

P.

Improvizar en la repetición

94

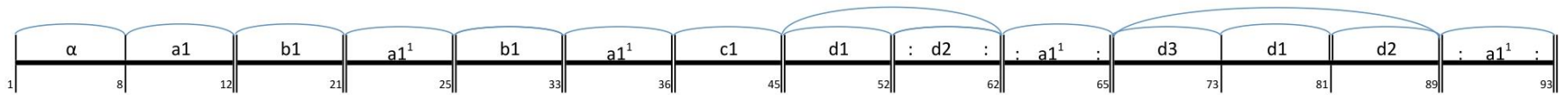
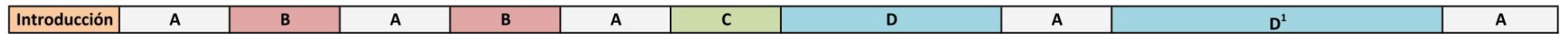
Musical score for measures 94-97. The score includes staves for Q. (Quinto), T. (Trompa), Gtr. (Guitarra), B. E. (Batería), C. (Conga), and P. (Percusión). The key signature has one flat (Bb). The guitar part features a sequence of chords: A7, Bb, C, Bb, and A7. The percussion parts consist of rhythmic patterns with accents.

98

Musical score for measures 98-101. The score includes staves for Q. (Quinto), T. (Trompa), Gtr. (Guitarra), B. E. (Batería), C. (Conga), and P. (Percusión). The key signature has one flat (Bb). The guitar part features a sequence of chords: A7, A7, and A7. The percussion parts consist of rhythmic patterns with accents.

Sanjuanito de la alegría
 Sanjuanito
 Faiver Olave Díaz

Análisis Estructural



Em

C Em

| | |
|-------------------|-------|
| <i>Estrillo:</i> | A |
| <i>Episodios:</i> | B,C,D |

Sanjuanito de la alegría
Sanjuanito
Faiver Olave Díaz

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|---------------------|------------------|---------------|----------|----------|----------|----------|-------------|-------------------|------------------|------------------|------------------|---------|------------------|------------------|--|--|
| | | Introducción | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C.1 al 8 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado analítico | Em | Em | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado funcional | | i | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | Estribillo | Sección A | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 9 al 12 | C. 13 | | | | | | | | | | | C. 20 | Casilla 1 | Casilla 2 | | |
| | | Em i | Em i | C VI | G III | Am iv | Em i | Am iv | Em i | D VII | | | Em i | Em i | | | | |
| | | Estribillo | Sección A | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 22 al 25 | C. 26 | | | | | | | | | | | C. 20 | Casilla 1 | Casilla 2 | | |
| | | Em i | Em i | C VI | G III | Am iv | Em i | Am iv | Em i | D VII | | | Em i | Em i | | | | |
| | | Estribillo | Sección B | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 34 al 36 | C. 37 al 45 | C. 46 | | | | | | | | | | | | | | |
| | | : Em i | C VI | Tacet armonía | | | | | | | | | | | | | | |
| | | Sección C | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 47 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | D VII | B7 V7 | Em i | G III | D VII | B7 V7 | Em i | | | | | | | | | | |
| | | C. 53 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | : Em i | D VII | B7 V7 | Em i | G III | D VII | B7 V7 | C. 61 al 64 | Estribillo | Casilla 1 | Casilla 2 | Casilla 1 | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | Em i | Em i | Em i | Em i | | | |

Sección B

Casilla 2

Am
iv

Am | Am | Bm | Bm | C | C | D | D#°7 | Em |
iv | iv | v | v | VI | VI | VII | vii°6₅ | i |

Sección C

C. 74

Tacet armonía

D | B7 | Em | G | D | B7 | Em | G |
VII | V7 | i | III | VII | V7 | i | III |

C. 83
D
VII

B7 | Em | G | D | B7 | Em |
V7 | i | III | VII | V7 | i |

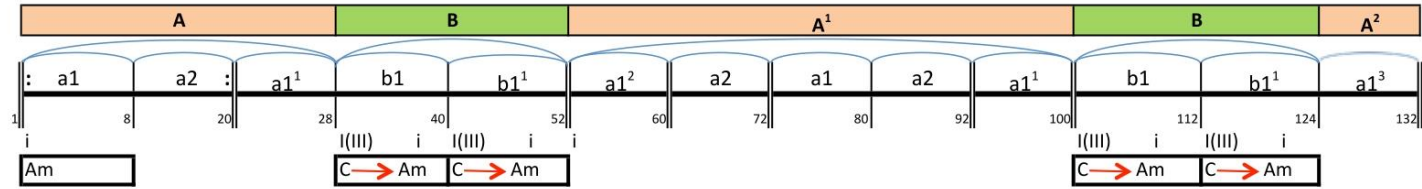
Estribillo

C. 90 al 93

: Em ;
i

Cuequitas
Cueca
William Enrique Silva Osorio

Análisis Estructural



Cuequitas
Cueca
William Enrique Silva Osorio

| | | Sección A | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|----------------|----|-----|----|----|--|-------|-------|----|-----|----|----|----|-----|----|--|-------|-------|---|-----------------|------------------|--|----|--|
| | | C. 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado analítico | Am | : | Am | G | F | E7 | | Dm | C | E7 | | Am | | Am | G | F | | E7 | | E | D/F# | E/G# | | Am | |
| Cifrado funcional | | | i | VII | VI | V7 | | iv | III | V7 | | i | | i | VII | VI | | V7 | | V | IV ₆ | V _{6/5} | | i | |
| | | Sección B | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | Am | | | F | | G | | | C | | Am | | | F | | G | | | C | | | | |
| | | | i | | | VI | | V/III | | | III | | i | | | VI | | V/III | | | III | | | | |
| | | C. 17 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | Am | | | E7 | | Dm | C | E7 | | Am | : | | | | | | | | | | | | |
| | | | i | | | V7 | | iv | III | V7 | | i | | | | | | | | | | | | | |
| | | Introducción β | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 21 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | Am | G | F | E7 | | Dm | C | E7 | | Am | | Am | G | F | | E7 | | E | D/F# | E/G# | | Am | |
| | | | i | VII | VI | V7 | | iv | III | V7 | | i | | i | VII | VI | | V7 | | V | IV ₆ | V _{6/5} | | i | |
| | | Sección B | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 29 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | C | | F | | | F | | F | G | | C | | C | G | | C | | C | E7 | | | Am | | | |
| | | | IV | | | IV | | IV | V | | i | | I | V | | I | | I | V7/vi | | | vi | | | |
| | | C. 37 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | C | G7 | | C | | C | E7 | | Am | | F | | | F | | F | G | | | C | | | |
| | | | I | V7 | | I | | i | V7/vi | | vi | | IV | | | IV | | IV | V | | | I | | | |
| | | C. 45 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |
|--------|---|---------|----|---|
| : C G7 | C | C E7 | Am | : |
| I V7 | I | I V7/vi | vi | : |

Introducción α

C. 53

Am

| | | | | | | | |
|----------|----|-----------|----|----------|----|------------------------------------|----|
| Am G F | E7 | Dm C E7 | Am | Am G F | E7 | E D/F# E/G# | Am |
| i VII VI | V7 | iv III V7 | i | i VII VI | V7 | V IV ₆ V _{6/5} | i |

Sección A

C. 61

| | | | | | | | |
|----|----|-------|-----|----|----|-------|-----|
| Am | F | G | C | Am | F | G | C |
| i | VI | V/III | III | i | VI | V/III | III |

C. 69

| | | | | |
|----|----|-----------|----|---|
| Am | E7 | Dm C E7 | Am | : |
| i | V7 | iv III V7 | i | : |

Introducción α

C. 73

| | | | | | | | |
|----------|----|-----------|----|----------|----|------------------------------------|----|
| Am G F | E7 | Dm C E7 | Am | Am G F | E7 | E D/F# E/G# | Am |
| i VII VI | V7 | iv III V7 | i | i VII VI | V7 | V IV ₆ V _{6/5} | i |

Sección A

C. 81

| | | | | | | | |
|----|----|-------|-----|----|----|-------|---|
| Am | F | G | C | Am | F | G | C |
| i | VI | V/III | III | i | VI | V/III | I |

C. 89

| | | | | |
|----|----|-----------|----|---|
| Am | E7 | Dm C E7 | Am | : |
| i | V7 | iv III V7 | i | : |

Introducción β

C. 93

| | | | | | | | |
|--------|----|---------|----|--------|----|------------------|----|
| Am G F | E7 | Dm C E7 | Am | Am G F | E7 | E7 F B7/F# E7/G# | Am |
|--------|----|---------|----|--------|----|------------------|----|

| i VII VI | V7 | iv III V7 | i | i VII VI | V7 | V7 VI V^{4/3}/V V_{6/5} | i |

Sección B

C. 101

C

F IV | F IV | F IV G V | C I | C I G V | C I | C I E7 V7/vi | Am vi |

C. 109

C I G7 V7 | C I | C I E7 V7/vi | Am vi | F IV | F IV | F IV G V | C I |

C. 117

|| C I G7 V7 | C I | C I E7 V7/vi | Am vi ||

Introducción β

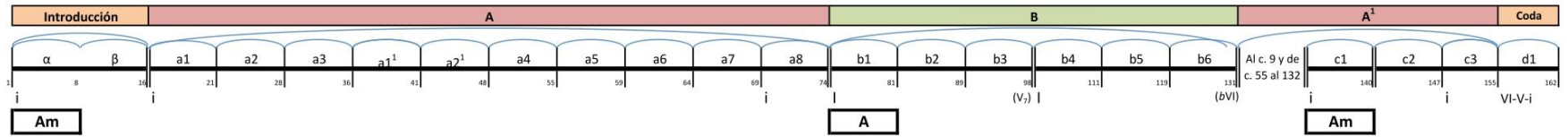
C. 125

Am

Am G F | E7 | Dm C E7 | Am | Am G F | E7 | E7 F B7/F# E7/G# | Am |
 i VII VI | V7 | iv III V7 | i | i VII VI | V7 | V7 VI V^{4/3}/V V_{6/5} | i |

Pa' mi viejos
Bambuco
Oscar Javier Molina Molina

Análisis Estructural



Sección B

| | | | | | | |
|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------|----|----|
| c. 56 | | | | | | |
| F | E | Am ₇ Am ₇ /G | Am/F# | Am/F | Em | Em |
| VI | V | i ₇ i ₂ | vii ^o ₇ /VII | VI | v | v |
| C. 62 | | | | | | |
| Am ₇ Am ₇ /G | Am/F# | Am/F | Em | Em | Dm | F |
| i ₇ i ₂ | vii ^o ₇ /VII | VI | v | v | iv | VI |
| C. 68 | | | | | | |
| Em | Em | Dm Dm _(Maj7) | Dm ₇ Dm ₆ | E | E | |
| v | v | iv iv ^{#7} | iv ₇ Dm ^{add6} | V | V | |

Sección C

A

| | | | | | | |
|--------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| C. 74 | | | | | | |
| A ⁹ | A ⁹ | B/F# | B/F# | A ⁹ | A ⁹ | |
| I ^{add9} | I ^{add9} | V ⁶ ₄ /V | V ⁶ ₄ /V | I ^{add9} | I ^{add9} | |
| C. 80 | | | | | | |
| B/F# | B/F# | A ⁹ | A ⁹ | B/E | B/E | A ⁹ |
| V ⁶ ₄ /V | V ⁶ ₄ /V | I ^{add9} | I ^{add9} | V/V sobre pedal V | V/V sobre pedal V | I ^{add9} |
| C. 87 | | | | | | |
| A ⁹ | B/E | B/E | A ⁹ | A ⁹ | B/E | |
| I ^{add9} | V/V sobre pedal V | V/V sobre pedal V | I ^{add9} | I ^{add9} | V/V sobre pedal V | |
| C. 93 | | | | | | |
| B/E | A ⁹ | A ⁹ | D | F | E | |
| V/V sobre pedal V | I ^{add9} | I ^{add9} | IV | (b)VI | V | |

Sección D

C. 99

| | | | | | |
|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|
| A ⁹ I ^{add9} | A ⁹ /G V ₂ ^{add9} /IV | D/F# IV ₆ | E V | A ⁹ I ^{add9} | A ⁹ /G V ₂ ^{add9} /IV |
|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|

C. 105

| | | | | | |
|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|
| D/F# IV ₆ | E V | A ⁹ I ^{add9} | A ⁹ /G V ₂ ^{add9} /IV | D/F# IV ₆ | E V |
|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|

C. 111

| | | | | | |
|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|
| A ⁹ I ^{add9} | A ⁹ /G V ₂ ^{add9} /IV | D/F# IV ₆ | E V | A ⁹ I ^{add9} | A ⁹ /G V ₂ ^{add9} /IV |
|-------------------------------------|---|-------------------------|--------|-------------------------------------|---|

C. 117

| | | | | | |
|-------------------------|--------|---------|---------|-----------|-------------------------|
| D/F# IV ₆ | E V | D IV | D IV | C# iii | C# Cm iii (b)iii |
|-------------------------|--------|---------|---------|-----------|-------------------------|

C. 123

| | | | | | |
|----------|----------|---------|--------|--------|------------|
| Bm ii | Bm ii | D IV | E V | E V | F (b)VI |
|----------|----------|---------|--------|--------|------------|

C. 129

| | | | | | |
|--------|--------|-----------------------------------|---------|------------------|--|
| E V | E V | D _{maj7} F IV (b)VI | Am i | : Am i | Am B ₇ i V ₇ /V |
|--------|--------|-----------------------------------|---------|------------------|--|

Sección E

C. 135

| | | | | | | |
|-----------|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| Am | B ₇ V ₇ /V | B ₇ V ₇ /V | Dm ₇ iv ₇ | E ₇ V ₇ | E ₇ V ₇ | E ₇ V ₇ |
|-----------|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|

Sección E1

C. 141

| | | | | |
|---------|---------|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|
| Am i | Am i | B ₇ V ₇ /V | B ₇ V ₇ /V | Dm ₇ iv ₇ |
|---------|---------|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|

C. 146

| | | | | |
|----------------------------------|---------|------------------|---------|---------|
| E ₇ V ₇ | Am i | F F E VI VI V | Am i | Am i |
|----------------------------------|---------|------------------|---------|---------|

C. 151

| | | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|---------|
| B ₇ V ₇ /V | B ₇ V ₇ /V | Dm ₇ iv ₇ | E ₇ V ₇ | Am i |
|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|---------|

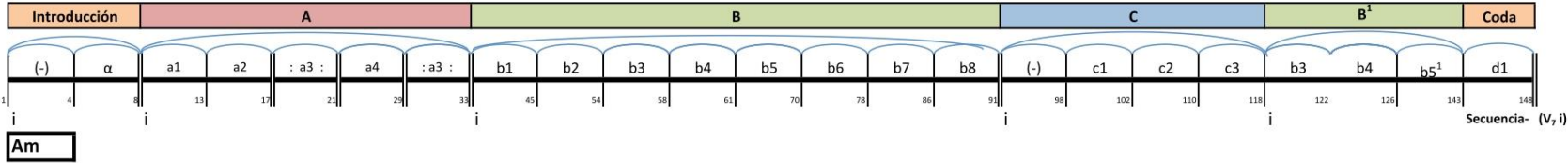
Sección Final

C. 156

| | | | | | | | |
|-------------|-------------|-------------|----------------------------------|---------|----------------------------------|---------|-----------|
| F E VI V | F E VI V | F E VI V | E ₇ V ₇ | Am i | E ₇ V ₇ | Am i | Am : i |
|-------------|-------------|-------------|----------------------------------|---------|----------------------------------|---------|-----------|

La Siembra
Cumbia
Oscar Javier Molina Molina

Análisis Estructural



La Siembra
Cumbia
Oscar Javier Molina Molina

| | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|--|--|--|--|--|--|--|
| Cifrado analítico | Am | C.1 al 8 (Am) | Sección A | Am B7 | B7 E7 | E7 | Am ₇ | |
| Cifrado funcional | | (i) | Tacet armonía | i V ₇ /V | V ₇ /V V ₇ | V ₇ | i ₇ | |
| | | C. 14 | | | Sección A1 | | | |
| | | Am ₇ | B _{aug7} | E ₇ ^(b9) | Am7 | | | |
| | | i ₇ | V ₇ ^{#5} | V ₇ ^{b9} | i ₇ | | | |
| | | C. 18 | | Casilla 1 | | Casilla 2 | | |
| | | E ₇ | Am ₇ | Bb ₇ | Am ₇ | Bb ₇ | Am ₇ | |
| | | V ₇ | i ₇ | vii ^{o(b3)} _{6/5} | i ₇ | vii ^{o(b3)} _{6/5} | i ₇ | |
| | | Sección A1 | | | | | | |
| | | C. 22 | | | | | | |
| | | Bb _{Mai7} C ₇ ⁽⁹⁾ F _{Mai7} | Bb _{Mai7} C ₇ ⁽⁹⁾ F _{Mai7} | Dm ₇ ^{add9} G ₇ C _{mai7} | Dm ₇ ^{add9} G ₇ C _{mai7} | Bb _{Mai7} C ₇ ⁽⁹⁾ F _{Mai7} | Bb _{Mai7} C ₇ ⁽⁹⁾ F _{Mai7} | Dm ₇ ^{add9} G ₇ C _{mai7} |
| | | Nap. V ₇ ^{add9} /VI VI | Nap. V ₇ ^{add9} /VI VI | iv ₇ ^{add9} V ₇ /III III | iv ₇ ^{add9} V ₇ /III III | Nap. V ₇ ^{add9} /VI VI | Nap. V ₇ ^{add9} /VI VI | iv ₇ ^{add9} V ₇ /III III |
| | | C. 29 | Sección A2 | | | Casilla 1 | Casilla 2 | |
| | | Dm ₇ ^{add9} G ₇ C _{mai7} | E ₇ | F _{Maj7} | Bb ₇ | Am ₇ | Am ₇ | |
| | | iv ₇ ^{add9} V ₇ /III III | V ₇ | VI | vii ^{o(b3)} _{6/5} | i ₇ | i ₇ | |

Sección C

C. 34

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|
| Am ₇ i ₇ | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | Am ₇ i ₇ |
|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|

C. 40

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|
| Am ₇ i ₇ | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | Am ₇ i ₇ |
|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|

C. 46

| | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|
| Am ₇ i ₇ | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} |
|-----------------------------------|---|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|-----------------------------------|---|

C. 51

| | | | | | | | | | |
|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|---|---|---|---------------------------------------|
| D ^{sus4} /A IV ^{sus4} _{6/4} | Am ₇ i ₇ | Am ₇ i ₇ | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | D# ^o /A vii ^o _{4/3} /V | Am ₇ i ₇ | Sección D Am ₇ i ₇ | Am ₇ ^{b5} ii ^o /VII | D ₇ ^(b9) V ₇ ^(b9) /VII | G ₇ V ₇ /III |
|---|-----------------------------------|-----------------------------------|--|--|-----------------------------------|---|---|---|---------------------------------------|

C. 56

| | | | | | | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| G ₇ V ₇ /III | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | Am ₇ ^{b5} ii ^o /VII | D ₇ ^(b9) V ₇ ^(b9) /VII | G ₇ V ₇ /III | G ₇ V ₇ /III | E ₇ V ₇ |
|---------------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|

Sección A3

C. 62

| | | | | | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

C. 62

| | | | | | |
|---------------|--|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| Tacet armonía | Sección A4 Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|---------------|--|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

C. 75

| | | | | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

| | | | | | |
|-------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| C. 81 | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ |
|-------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|

| | | | | | |
|-------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| C. 86 | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|-------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

| |
|------------------|
| Sección E |
| C. 91 al 98 |
| Tacet armonía |

| | | | |
|-----------------|-----------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| C. 99 al 102 | Sección F | Sección F1 | Sección D |
| Am ⁹ | C. 103 al 110 | C. 111 al 116 | C. 119 |
| | Obligado Tutti (unísono) | Obligado Tutti (Quena solo) | Am ₇ i ₇ |

| | | | | |
|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| Am ₇ ^{b5} ii ⁰ /VII | D ₇ ^(b9) V ₇ ^(b9) /VII | G ₇ V ₇ /III | G ₇ V ₇ /III | E ₇ V ₇ |
|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|

| |
|-------------------|
| Sección A5 |
|-------------------|

| | | | | | | | | | | |
|--------|-----------------------------------|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|--------|----------------------------------|-----------------------------------|
| C. 123 | Am ₇ i ₇ | Am ₇ ^{b5} ii ⁰ /VII | D ₇ ^(b9) V ₇ ^(b9) /VII | G ₇ V ₇ /III | G ₇ V ₇ /III | E ₇ V ₇ | C. 127 al 134 Soli de voces | C. 136 | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|--------|-----------------------------------|---|---|---------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|--------|----------------------------------|-----------------------------------|

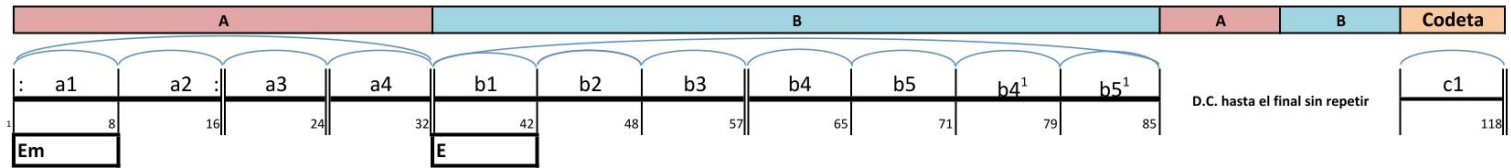
| | | | | | | |
|--------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| C. 138 | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ | E ₇ V ₇ | Am ₇ i ₇ |
|--------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|

| |
|----------------------|
| Sección Final |
|----------------------|

| | | | | | | | | | |
|--------|---|---|-----------------------|--------------------------|-------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------|
| C. 144 | Am ₇ ii ₇ /VII | D ₇ ^(b9) V ₇ ^(b9) /VII | G ₇ VII | C _{Maj7} III | F _{Maj7} VI | Bb _{Maj7} Nap. | E ₇ V ₇ | E ₇ V ₇ | Am i |
|--------|---|---|-----------------------|--------------------------|-------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------|

Sibundoy
Pasillo colombiano
William Cupertino Pachulcan España

Análisis Estructural



Sibundoy
Pasillo colombiano
William Cupertino Pachulcan España

| | | Sección A | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|---------------|-------|-----|-----|------|------|------|------|-------|------|--|
| | | C. 1 | | | | | | | | | | |
| Cifrado analítico | Em | : | - | Am | Am | Em | Em | F#7 | C | B7 | | |
| Cifrado funcional | | | | iv | iv | i | i | V7/V | VI | V7 | | |
| | | C. 9 | | | | | | | | | | |
| | | (-) | | Am | Am | Em | Em | C | B7 | Em | : | |
| | | | | iv | iv | i | i | VI | V7 | i | | |
| | | Sección B | | | | | | | | | | |
| | | C. 17 | | | | | | | | | | |
| | | Tacet armonía | | Am | Am | Em | Em | B7 | B7 | Dm | | |
| | | | | iv | iv | i | i | V7 | V7 | ii/iv | | |
| | | C. 15 | | | | | | | | | | |
| | | E7 | | Am | Am | Em | Em | B7 | B7 | E | | |
| | | v7/iv | | iv | iv | i | i | V7 | V7 | I | | |
| | | Sección C | | | | | | | | | | |
| | | C. 33 | | | | | | | | | | |
| | E | E | | E | E | C#m7 | C#m7 | Gm7 | G#m7 | Gm7 | F#m7 | |
| | | I | | I | I | vi7 | vi7 | iii7 | iii7 | biii7 | ii7 | |
| | | C. 41 | | | | | | | | | | |
| | | F#m7 | Gm7 | Am7 | Am7 | E | E | B7 | B7 | E | | |
| | | ii7 | biii7 | iv | iv | I | I | V7 | V7 | I | | |

| | | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------|-------------|--------------------------------|----------|----------|----------|-------------------------------------|
| C. 49 E7 V7/iv | Am iv | E I | E I | B7 V7 | B7 V7 | E I | E I |
| C. 57 E7 V7/iv | Am iv | Am iv | E I | E I | B7 V7 | B7 V7 | E I |
| Sección D | | | | | | | |
| C. 58 E I | E I | F#m7 ii7 | F#m7 ii7 | B7 V7 | B7 V7 | E I | E I |
| C. 66 E I | E I | A IV | E I | B7 V7 | E I | E I | E I |
| C. 74 F#m7 ii7 | F#m7 ii7 | B7 V7 | B7 V7 | E I | E I | E I | A IV |
| C. 82 E i | F#m B7 ii V7 | E I | D.C hasta el final sin repetir | | | | Final (lento y expresivo) E I |

Mosaique
Word Music
Oscar Javier Molina Molina

Análisis Estructural

| | A | | B | | | C | | D | | | | | | | Coda | |
|-------------------------|-----------|------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------|--------------------------------|---|-------------------------------|----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------------------|-----------------|-------------------------------|-----------|-----|
| | a1 | link | b1 | : b2 : | : b3 : | c1 | c2 | d1 | d2 | d1 ¹ | d1 ² | d2 | d1 ¹ | d1 ² | e1 | |
| Centro de la escala | 1 | 11 | 12 | 19 | 24 | 28 | 34 | 45 | 61 | 74 | 82 | 91 | 103 | 110 | 118 | 123 |
| Nombre de a escala | Re | Do | Do | Do | Re | Re | Sol# | Re | Sol | Re | Re | Sol | Re | Re | Re | |
| Estructura de la escala | Mixolidio | Bartók, Mela Vacaspati | Kaffa, Ukranian minor | Kaffa, Ukranian minor | Mixolidio | Spanish gipsy, Dorico flamenco | 4º modo de Phrygian major: primer tetracordio | Mela Karukessi, Melodic Major | Harmonic minor, Mohammedan | Mela Karukessi, Melodic Major | Mela Karukessi, Melodic Major | Harmonic minor, Mohammedan | Mixolidio | Mela Karukessi, Melodic Major | Mixolidio | |
| | 2212212 | 2221212 | 2131212 | 2131212 | 2212212 | 1312122 | 2122 | 2212122 | 2122131 | 2212122 | 2212122 | 2122131 | 2212212 | 2212122 | 2212212 | |

Mosaique
Word Music
Oscar Javier Molina Molina

Analisis de escalas

| | | | | |
|---|-------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| | c. 1 al 11 | c. 12 | c. 13 al 19 | |
| Material escalístico: nombres de la escala | Mixolidio (D) | Bartók, Mela Vacaspati (C) | Kaffa, Ukranian minor (C) | |
| Estructura de la escala medida en semitonos | 2 2 1 2 2 1 2 | 2 2 2 1 2 1 2 | 2 1 3 1 2 1 2 | |
| | Sección B | | Sección C | |
| | c. 20 al 24 | c. 25 al 28 | c. 29 al 34 | c. 35 al 45 |
| Material escalístico: nombres de la escala | Kaffa, Ukranian minor (C) | Mixolidio (D) | Spanish gipsy, Dorico flamenco (D) | 4º modo de Phrygian major: primer tetracordio (G#) |
| Estructura de la escala medida en semitonos | 2 1 3 1 2 1 2 | 2 2 1 2 2 1 2 | 1 3 1 2 1 2 2 | 2 1 2 2 |
| | Sección D | Sección E | Sección D | |
| | c. 46 al 61 | c. 63 al 74 | c. 75 al 82 | c. 83 al 91 |
| Material escalístico: nombres de la escala | Mela Karukessi, Melodic Major (D) | Harmonic minor, Mohammedan (G) | Mixolidio (D) | Mela Karukessi, Melodic Major (D) |
| Estructura de la escala medida en semitonos | 2 2 1 2 1 2 2 | 2 1 2 2 1 3 1 | 2 2 1 2 2 1 2 | 2 2 1 2 1 2 2 |
| | Sección E1 | Sección D | | |
| | c. 92 al 103 | c. 104 al 110 | c. 111 al 118 | |
| Material escalístico: nombres de la escala | Harmonic minor, Mohammedan (G) | Mixolidio (D) | Mela Karukessi, Melodic Major (D) | |
| Estructura de la escala medida en semitonos | 2 1 2 2 1 3 1 | 2 2 1 2 2 1 2 | 2 2 1 2 1 2 2 | |

Sección F

c. 119 al 123

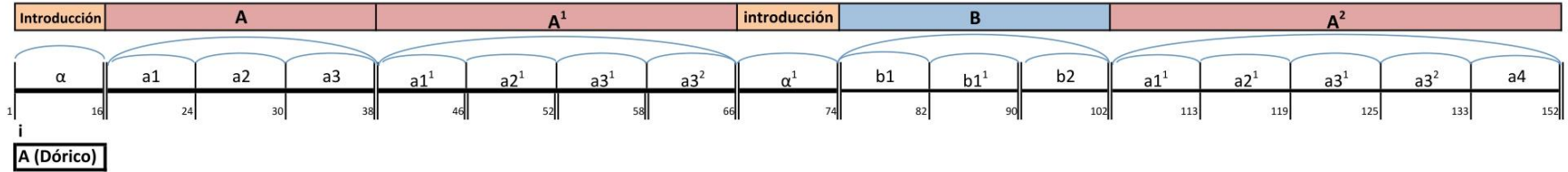
Mixolidio (D)

2 2 1 2 2 1 2

| |
|---|
| Material escalístico: nombres de la escala |
| Estructura de la escala medida en semitonos |

Fuego de hielo
Cueca
Ian Flórez de Armas

Análisis Estructural



Fuego de hielo
Cueca
Ian Flórez de Armas

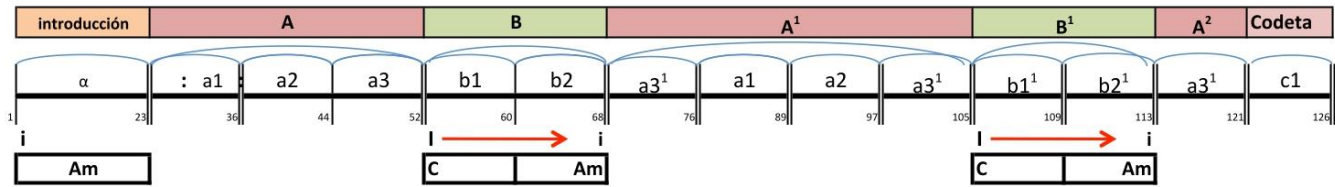
| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------------|---------------------|----|---------------------------------------|----|---|-----------|---------------|---------------|-----------|----|-----------|----|
| | | Introducción | | | | | | | | | | | |
| | | C. 1 | | Charango rítmico con cuerdas apagadas | | Guitarra sola con acompañamiento rítmico de charango con cuerdas apagadas y bombo | | | | | | | |
| Cifrado analítico | A dórico | Tacet armonía | | Mot. mel. | | Am | D6 | Tacet armonía | | Mot. mel. | | | |
| Cifrado funcional | | | | | | i | IV6 | | | | | | |
| | | C. 9 | | | | Se une el bajo al Mot. mel. y el charango con acompañamiento armónico | | | | | | | |
| | | Am | Em | Tacet armonía | | Am | Am | Am | Tacet armonía | | | | |
| | | i | v | | | i | i | i | | | | | |
| | | Sección A | | | | | | | | | | | |
| | | C. 17 | | Am | Am | Am | Mot. mel. | | Am | Am | Am | Mot. mel. | |
| | | i | i | i | | | | | i | i | i | | |
| | | C. 25 | | Am | Am | Am | Mot. mel. | | Am | D | D | Mot. mel. | |
| | | i | i | i | | | | | i | IV | IV | | IV |
| | | C. 33 | | D | D | Am | Am | Am | Mot. mel. | | | | |
| | | IV | IV | i | | i | | i | | | | | |
| | | C. 39 | | Am | Am | Am | Mot. mel. | | Am | Am | Am | Mot. mel. | |
| | | i | i | i | | | | i | i | i | | | |
| | | C. 47 | | Am | Am | Am | Mot. mel. | | Am | D | D | Mot. mel. | |
| | | i | i | i | | | | i | IV | IV | | IV | |

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|---------------|---------|---------|---|---------|---------|-----------|-----------------------------|-----------|---------|---|
| C. 55 | D IV | D IV | Am i | Mot. mel. | Am i | D IV | D IV | D IV | | | |
| C. 63 | D IV | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | | | |
| C. 71 | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | | | | | | | |
| C. 75 | Am i | Am i | D IV | Mot. mel. principal charango desde el C. 75 hasta el C. 103 | | | | D IV | Am i | Am i | |
| C. 83 | Am i | Am i | D IV | D IV | D IV | D IV | D IV | Obligado Tutti (unísono) | | | |
| Sección B | | | | | | | | | | | |
| C. 91 | Tacet armonía | | D IV | D IV | Am i | : | Am i | D IV | D IV | Am i | : |
| c. 99 | Am i | D IV | D IV | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | | | | |
| Sección A | | | | | | | | | | | |
| C. 106 | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | | |

| | | | | | | | | |
|--------------------|-----------|---------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------|---------|
| C. 114 | Am i | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | D IV | D IV | D IV |
| C. 122 | D IV | D IV | Am i | Mot. mel. | Am i | D IV | D IV | D IV |
| C. 130 | D IV | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i | Mot. mel. | |
| Sección A 5 | | | | | | | | |
| C. 137 | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i |
| C. 144 | Mot. mel. | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i | Am i | Mot. mel. | Am i |

Chimiti
Huayno
Omar Flórez de Armas

Análisis Estructural



Sección A'

C. 69

| | | | | | | | | | | |
|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|----------|
| Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | E7 V7 |
|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|----------|

Introducción

C. 77

| |
|-----|
| (-) |
|-----|

C. 78 al 81

| |
|---------|
| Am i |
|---------|

Sección A

C. 82

| | | | | | | | |
|---------|---------|------------|----------|---------|---------|----------|---------|
| Am i | Am i | G V/III | C III | Am i | Am i | E7 V7 | Am i |
|---------|---------|------------|----------|---------|---------|----------|---------|

Sección A'

C. 90

| | | | | | | | |
|------------|----------|----------|---------|------------|----------|----------|---------|
| G V/III | C III | E7 V7 | Am i | G V/III | C III | E7 V7 | Am i |
|------------|----------|----------|---------|------------|----------|----------|---------|

C. 97

| | | | | | | | | | | |
|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|
| Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i | E7 V7 | Am i |
|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|

Sección B

C. 106

| | | | | | | |
|----------|---------|--------|--------|---------|--------|--------|
| C | F IV | G V | C I | F IV | G V | C I |
|----------|---------|--------|--------|---------|--------|--------|

Sección B'

C. 110

| | | | | | | |
|-----------|----------|----------|---------|----------|----------|---------|
| Am | C III | E7 V7 | Am i | C III | E7 V7 | Am i |
|-----------|----------|----------|---------|----------|----------|---------|

Sección A'

C. 114

Am E7
i V7

Am E7
i V7

Am E7
i V7

Am
i

Am E7
i V7

Am E7
i V7

Am E7
i V7

E7
V7

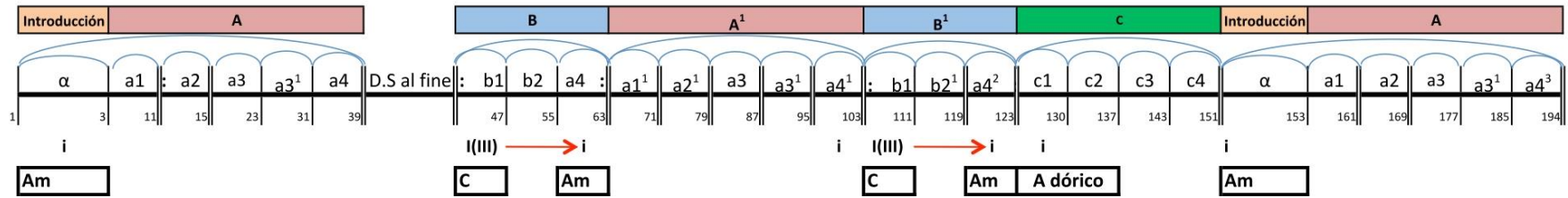
Coda

C. 122 al 126

Am
i

Tiempo de carnaval
 Bambuco / Currulao
 Jesús Francisco Vallejo

Análisis Estructural



Tiempo de carnaval
Bambuco / Currulao
Jesús Francisco Vallejo

| | | Sección A | | | | | | | | | | | | Casilla 1 | | Casilla 2 | | |
|-------------------|-----------|------------------|----|----|----|----|----|-----|-----|----|----|-----|-----|-----------|----|-----------|--|--|
| Cifrado analítico | Am | C. 1 al 3 (-) | | E7 | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| Cifrado funcional | | V7 | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 | | | |
| | | C. 15 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 28 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 21 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 34 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 9 | | E7 | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 41 | | G7 | G7 | C | C | G7 | G7 | C | C | C/B | Am7 | | | | | |
| | | C. 49 | | E7 | E7 | Am | C | C/B | Am7 | E7 | E7 | C | C/B | Am7 | | | | |
| | | C. 55 | | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | |
| | | C. 61 | | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | |
| | | C. 15 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 28 | | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | | |
| | | C. 41 | | G7 | G7 | C | C | G7 | G7 | C | C | C/B | Am7 | | | | | |
| | | C. 49 | | E7 | E7 | Am | C | C/B | Am7 | E7 | E7 | C | C/B | Am7 | | | | |
| | | C. 55 | | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | |
| | | C. 61 | | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|----------|----------|-----------|----------|----------|----------|--------------|----------|----------|----------|----------|-----------|----------|---------|--|
| C. 67 | Am i | Am i | E7 V7 | E7 V7 | Am i | Am i | C. 73 | E7 V7 | E7 V7 | Am i | Am i | E7 V7 | E7 V7 | Am i | |
| C. 80 | Am i | E7 V7 | E7 V7 | Am i | Am i | E7 V7 | C. 86 | E7 V7 | Am i | Am i | E7 V7 | E7 V7 | Am i | Am i | |
| C. 93 | E7 V7 | E7 V7 | : Am i | Am i | E7 V7 | E7 V7 | C. 99 | Am i | Am i | E7 V7 | E7 V7 | : Am i | Am i | | |

Sección B

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-------------|-------------|----------|----------|-----------------------|-----------|-------------|-------------|------------|----------|-----------------------|-------------|-------------|--|
| C. 105 | C | : | G7 V7 | G7 V7 | C I | C I | G7 V7 | G7 V7 | C I | C I | C/B I ₂ | Am7 vi | | |
| C. 113 | E7 V7/vi | E7 V7/vi | Am vi | C I | C/B I ₂ | Am7 vi | E7 V7/vi | E7 V7/vi | : Am vi | Am vi | C. 121 | E7 V7/vi | E7 V7/vi | |

Sección C

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-------------------------|---------|---------|-------------------------|---------|---------|-------------------------|---------|---------|-------------------------|---------|---------|---------|--|
| C. 123 | A Dórico | Am i | D IV | Em v | Am i | D IV | Em v | Am i | D IV | Em v | Am i | D IV | Em v | |
| C. 131 | Am ^{add6} i | D IV | Em v | Am ^{add6} i | D IV | Em v | Am ^{add6} i | D IV | Em v | Am ^{add6} i | | | | |

C. 138

| | | | | | | | | | | |
|----|----|--------------------|----|----|--------------------|----|----|--------------------|----|----|
| D | Em | Am ^{add6} | D | Em | Am ^{add6} | D | Em | Am ^{add6} | D | Em |
| IV | v | i | IV | v | i | IV | v | i | IV | v |

C. 145

| | | | | | | | | |
|--------------------|----|----|--------------------|----|----|--------------------|----|----|
| Am ^{add6} | D | Em | Am ^{add6} | D | Em | Am ^{add6} | D | Em |
| i | IV | v | i | IV | v | i | IV | v |

C. 151 al 153

| | |
|-----------|-----|
| Am | (-) |
|-----------|-----|

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| E7 | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am |
| V7 | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i |

C. 159

C. 166

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am |
| i | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i |

C. 172

C. 179

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 | E7 | Am | Am | E7 |
| V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 | V7 | i | i | V7 |

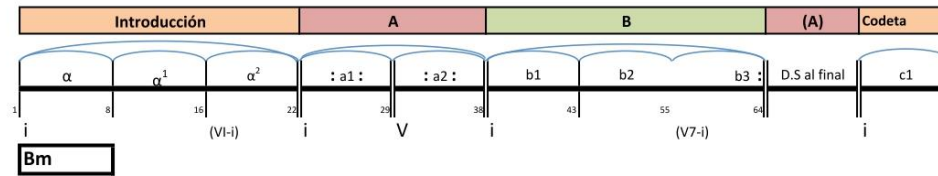
C. 185

C. 192

| | | |
|----|----|----|
| E7 | Am | Am |
| V7 | i | i |

Atufado
Trote
Diego Armando Mora Acosta

Análisis Estructural

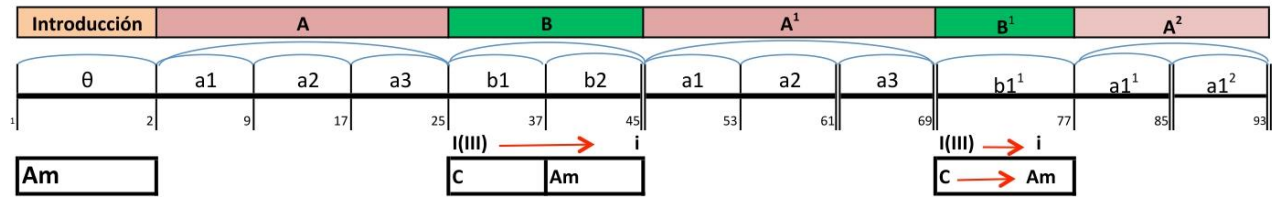


Atufado
Trote
Diego Armando Mora Acosta

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|----------------------|-----------|-----|-----|-------------------|-------------|------------------|------------------|-----------------|---------------------|---------------------------------|-----------------|----|--|
| Cifrado analítico | Bm | Introducción | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado funcional | | C. 1 | F# | Bm | Bm | C. 5 | F# | Bm | G | F# | F# | | | | |
| | | V | V | i | i | V | V | i | VI | V | V | | | | |
| | | C. 11 | G | F# | F# | Bm | G | C. 17 | F# | F# | Bm | G | Bm | Bm | |
| | | i | VI | V | V | i | VI | V | V | V | i | VI | i | i | |
| | | Sección A | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 23 | Bm | Bm | G | G | C. 27 | A | D | Casilla 1 | | Casilla 2 | | | |
| | | : | i | i | VI | VI | Em | V/III | III | F# ₇ | F# ₇ | | | | |
| | | i | | | | | iv | V/III | III | V ₇ | V ₇ | | | | |
| | | Sección B | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 31 | Em | Bm | Bm | C. 35 | G | F# | F# | | | | | | |
| | | : | iv | i | i | C# ₇ | VI | V | V | | | | | | |
| | | iv | iv | i | i | V ₇ /V | | | | | | | | | |
| | | Sección C | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 39 | C. 40 | G | G | C | C | C. 45 | Bb | Bb | Am | Am | Em | Em | |
| | | Bm | Bm | VI | VI | Nap. | Nap. | Nap. /vii | Nap. /vii | vii | vii | iv | iv | | |
| | | i | i | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 51 | A | F#m | F#m | D | D | C. 57 | G | Em | Em | E _{dim7} | F# ₇ | | |
| | | V/III | V/III | v | v | III | V/VI | VI | VI | iv | iv | vii ^o _{4/2} | V ₇ | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | Sección Final | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 63 | Casilla 1 | | | | C. 67 | Casilla 2 | | | | | | | |
| | | Bm | Bm | Bm | Bm | : | Bm | F# ₇ | G | D | F# ₇ /C# | Bm | | | |
| | | i | i | i | i | | i | V ₇ | VI | III | V ₂ | i | | | |

Fragancias
Cueca
Faiver Olave Díaz

Análisis Estructural



Fragancias
Cueca
Faiver Olave Díaz

| | | Introducción | Sección A | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|-----------|------------------|-----------|----------------|----------------|------------------|----|-----|----------------|----------------|------------------|----------------|------------------|----|----|-----|----|
| Cifrado analítico | Am | C. 1 | Am | Am | G | F | E | E | Am | Am | G | F | E | E | Am | | |
| Cifrado funcional | | i | i | VII | VI | V | V | i | i | VII | VI | V | V | V | i | | |
| | | C. 10 | Am | G | F | E | E | Am | F | E | E/D E/C E/B | | | Am | | | |
| | | | i | VII | VI | V | V | i | VI | V | V ₂ | i ₆ | V _{4/3} | i | | | |
| | | C. 18 | F | E | E | Am | Am | G | F | E | E/D E/C E/B | | | Am | Am | G | F |
| | | | VI | V | V | i | i | VII | VI | V | V ₂ | i ₆ | V _{4/3} | i | i | VII | VI |
| | | C. 27 | E | E/D E/C E/B | | | Am | | | | | | | | | | |
| | | | V | V ₂ | i ₆ | V _{4/3} | i | | | | | | | | | | |
| | | Sección B | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 30 | G7 | C | G7 | C | E | Am | E/D E/C E/B | | | Am | | | | | |
| | | | V7/III | III | V7/III | III | V | i | V ₂ | i ₆ | V _{4/3} | i | | | | | |
| | | C. 38 | G7 | C | G7 | C | E | Am | E/D E/C E/B | | | Am | | | | | |
| | | | V7/III | III | V7/III | III | V | i | V ₂ | i ₆ | V _{4/3} | i | | | | | |

Sección A

C. 46

| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|----|----------|---|---|----|
| Am | Am G F | E | E | Am | Am G F | E | E | Am |
| | i VII VI | V | V | i | i VII VI | V | V | i |

C. 54

| | | | | | | | | |
|--|----------|---|---|----|----|---|--|----|
| | Am G F | E | E | Am | F | E | E/D E/C E/B | Am |
| | i VII VI | V | V | i | VI | V | V ₂ i ₆ V _{4/3} | i |

C. 62

| | | | | | | | | |
|--|----|---|---|----|----------|---|--|----|
| | F | E | E | Am | Am G F | E | E/D E/C E/B | Am |
| | VI | V | V | i | i VII VI | V | V ₂ i ₆ V _{4/3} | i |

Sección B

C. 70

| | | | | | | | | |
|---|--------|-----|--------|-----|---|----|---|----|
| C | G7 | C | G7 | C | E | Am | E | Am |
| | V7/III | III | V7/III | III | V | i | V | i |

Sección A'

C. 78

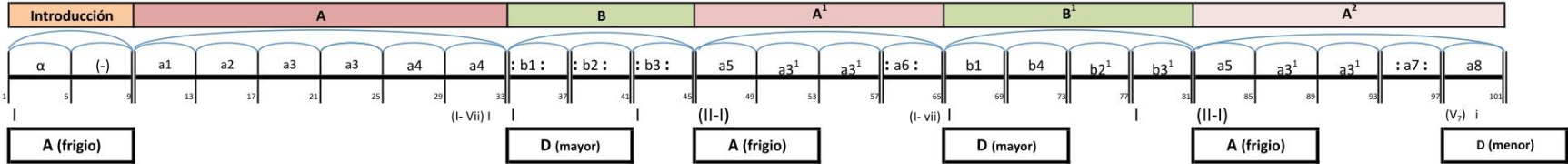
| | | | | | | | | |
|----|----------|---|---|----|----------|---|--|----|
| Am | Am G F | E | E | Am | Am G F | E | E/D E/C E/B | Am |
| | i VII VI | V | V | i | i VII VI | V | V ₂ i ₆ V _{4/3} | i |

C. 86

| | | | | | | | | |
|--|----|---|------------------------------------|----|----|---|---|----|
| | Am | E | E E/F# E/G# | Am | Am | E | E | Am |
| | i | V | V IV ₆ V _{6/5} | i | i | V | V | i |

torVic
Flamenco
Oscar Javier Molina Molina

Análisis Estructural



torVic
Flamenco
Oscar Javier Molina Molina

| Introducción | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------------------------------|---------------------------|------------|--------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------|-------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|--|--|---------------|--|--|--------------|--|--|---------------|
| C. 1 | Tacet armonía | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado analítico | A (frigio) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cifrado funcional | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Bb II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Gm ₇ vii ₇ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Tacet armonía | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | A ₇ V ₇ /iv | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 33%; border: 1px solid black;">Sección A</th> <th style="width: 33%; border: 1px solid black;">Sección A1</th> <th style="width: 33%; border: 1px solid black;">Sección A2</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="border: 1px solid black;">C. 6 al 9 Cajón solo</td> <td style="border: 1px solid black;">C. 10 al 13 quena solo</td> <td style="border: 1px solid black;">C. 14 al 17 quena solo</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;">C. 18</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;"></td> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> </tbody> </table> | | Sección A | Sección A1 | Sección A2 | C. 6 al 9 Cajón solo | C. 10 al 13 quena solo | C. 14 al 17 quena solo | | | C. 18 | | | A Bb I II | | | A Gm I vii | | | A Bb I II | | | A Gm I vii |
| Sección A | Sección A1 | Sección A2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| C. 6 al 9 Cajón solo | C. 10 al 13 quena solo | C. 14 al 17 quena solo | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | C. 18 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| C. 22 | A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 33%; border: 1px solid black;">Sección A3</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="border: 1px solid black;">C. 26</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">C. 30</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Bb I II</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black;">A Gm I vii</td> </tr> </tbody> </table> | | Sección A3 | C. 26 | A Bb I II | A Gm I vii | A Bb I II | A Gm I vii | C. 30 | A Bb I II | A Gm I vii | A Bb I II | A Gm I vii | | | | | | | | | | |
| Sección A3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| C. 26 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| C. 30 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Bb I II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A Gm I vii | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Sección B

C. 34

D

D
I

D^{b5}
I₅^{b5}

D^{sus4}
I^{sus4}

D

Sección B1

C. 38

D
I

D^{b5}
I₅^{b5}

D^{sus4}
I^{sus4}

D

Sección B2

C. 42

D
I

D^{b5}
I₅^{b5}

D^{sus4}
I^{sus4}

D

Sección C

C. 46

A (frigio)

Bb A
II I

Gm A
vii I

Bb A
II I

Gm A
vii I

Sección B5

C. 50

A Bb
I II

A Gm
I vii

A Bb
I II

A Gm
I vii

C. 54

A Bb
I II

A Gm
I vii

A Bb
I II

A Gm
I vii

Sección B6

C. 58

| | | | |
|---|---|----|--|
| : | A | Bb | |
| | I | II | |

| | | |
|---|-----|--|
| A | Gm | |
| I | vii | |

| | | |
|---|----|--|
| A | Bb | |
| I | II | |

| | | |
|---|-----|--|
| A | Gm | |
| I | vii | |

| | | |
|---|----|--|
| A | Bb | |
| I | II | |

| | | |
|---|-----|--|
| A | Gm | |
| I | vii | |

| | | |
|---|----|--|
| A | Bb | |
| I | II | |

| | | |
|---|-----|---|
| A | Gm | : |
| I | vii | |

Sección C

C. 66

| | | |
|----------|--|--|
| D | | |
|----------|--|--|

| | |
|---|--|
| D | |
|---|--|

| | |
|------------------------------|--|
| D ^{b5} | |
| I ₅ ^{b5} | |

| | |
|-------------------|--|
| D ^{sus4} | |
| I ^{sus4} | |

| | |
|---|---|
| D | : |
|---|---|

Sección C4

C. 70

| | | |
|--|---|--|
| | D | |
| | I | |

| | |
|------------------------------|--|
| D ^{b5} | |
| I ₅ ^{b5} | |

| | |
|-------------------|--|
| D ^{sus4} | |
| I ^{sus4} | |

| | |
|---|---|
| D | : |
|---|---|

Sección C5

C. 74

| | | |
|--|---|--|
| | D | |
| | I | |

| | |
|------------------------------|--|
| D ^{b5} | |
| I ₅ ^{b5} | |

| | |
|-------------------|--|
| D ^{sus4} | |
| I ^{sus4} | |

| | |
|---|---|
| D | : |
|---|---|

Sección C6

C. 78

| | | |
|--|---|--|
| | D | |
| | I | |

| | |
|------------------------------|--|
| D ^{b5} | |
| I ₅ ^{b5} | |

| | |
|-------------------|--|
| D ^{sus4} | |
| I ^{sus4} | |

| | |
|---|---|
| D | : |
|---|---|

Sección C

C. 82

| | | |
|-------------------|--|--|
| A (frigio) | | |
|-------------------|--|--|

| | | |
|----|---|--|
| Bb | A | |
| II | I | |

| | | |
|-----|---|--|
| Gm | A | |
| vii | I | |

| | | |
|----|---|--|
| Bb | A | |
| II | I | |

| | | |
|-----|---|---|
| Gm | A | : |
| vii | I | |

Sección B5

C. 86

| | | | | | | | | |
|--|------|--|-------|--|------|--|-------|--|
| | A Bb | | A Gm | | A Bb | | A Gm | |
| | I II | | I vii | | I II | | I vii | |

C. 90

| | | | | | | | | |
|--|------|--|-------|--|------|--|-------|--|
| | A Bb | | A Gm | | A Bb | | A Gm | |
| | I II | | I vii | | I II | | I vii | |

Sección E

C. 94

| | | | | | | |
|---|----------------|----|--|--------|----------------|---|
| : | A ₇ | Bb | | C Bb | A ₇ | : |
| : | I | VI | | III II | I | : |

Sección F

C. 98

| | | | | | | |
|-----------|----------------|----------------|--|----------------|-------------------|--|
| Dm | A ₇ | A ₇ | | A ₇ | A ₇ Dm | |
| | V ₇ | V ₇ | | V ₇ | V ₇ i | |

Entrevista Edgar Espinoza

Fecha: 8 de agosto de 2018

Lugar: Lima Perú

Técnica de entrevista: Estructurada

Soporte: transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista por escrito

Introducción:

La presente entrevista busca generar información acerca de la quena en Colombia y para ello recurro a usted con la finalidad de generar un acercamiento acerca de su conocimiento sobre la quena, informando que la participación en esta entrevista es totalmente voluntaria. La información otorgada por usted se utilizará únicamente para actividades académicas de investigación correspondiente a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, estudios que adelanto en la Universidad de Antioquia cuya finalidad es compilar obras para quena compuestas por músicos colombianos, además de escribir el estado del arte de la quena y la publicación de un libro con audios.

Es importante expresarle que todo lo que conversemos durante esta sección quedará grabado para luego ser transcrito y así extraer ideas que fortalezcan este proyecto. Desde ya le agradezco su disponibilidad y contribución para este trabajo que busca resaltar este instrumento musical en un país como Colombia. Por lo anterior:

¿Acepta usted participar voluntariamente como entrevistado en este trabajo de investigación?

Si.

¿Se compromete a otorgar información verídica?

Si.

GUÍA DE PREGUNTAS

1. Hábleme de su experiencia con el instrumento (a nivel formativo y profesional)

En la niñez viví muy cerca de los pueblos andinos donde la tradición musical tiene la sonoridad de las quenás entre muchos otros aerófonos e instrumentos autóctonos que son utilizados por los pobladores de los Andes del Perú. La quena es un instrumento que ha resonado en mi *raciocinio musical*, asociado, además, a elementos culturales de estas tradiciones.

A la edad juvenil, viviendo en la capital peruana, Lima, conocí a uno de los más importantes cultores de la *quena peruana*: don Alejandro Vivanco Guerra. Con el maestro aprendí a manejar diversos recursos musicales incluyendo la lectura musical en el pentagrama y, como valor agregado, el estilo de tocar y hacer música como él lo hacía más la oportunidad de integrar una gran agrupación de quenistas discípulos del maestro, el *Orfeón de Quenas Vivanco*. Esta etapa fue el inicio de mi aprendizaje con metodología y técnica que fui desarrollando hacia un período posterior de autoaprendizaje en que, dediqué tiempo a la investigación, estudio y práctica de la quena de manera tecnificada

que luego compartí con jóvenes estudiantes que tuve en talleres que dirigí en algunos centros culturales, uno de ellos el Museo de Arte de Lima (MALI).

La experiencia de enseñar, además de mi proyecto artístico de concertista de quena, dio resultados importantes como ser nominado a la plana de docente de quena en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” donde tuve anteriormente una iniciación en la carrera que ofrecía, pero, sin llegar a culminar por diversas razones personales.

Como músico quenista en el entorno de artista profesional integré agrupaciones musicales como el Conjunto Nacional de Folklore, el Grupo “Wayruro”, primer proyecto de la denominada fusión que hay en las músicas del presente, y muchas otras agrupaciones, orquestas, ensambles y oportunidades de solista que corresponde a una larga relación de nombres, producciones, grabaciones, festivales y muchos otros eventos asociados a mi labor *quenística*.

He realizado formación docente en el Conservatorio Nacional de Música para sustentar el conocimiento del lenguaje académico.

En la actualidad estoy a cargo de la dirección musical del Conjunto Andino Amazónico del *Conjunto Nacional de Folklore*, cuya labor es interpretar y promover la tradición musical de estos entornos socio culturales del Perú junto con las danzas que se practican y que debemos acompañar. Otros quehaceres *quenísticos* son las clases que imparto como maestro de quena y que ha motivado mi proyecto de investigación y creación de estudios técnicos para quena en el nivel superior.

Está cerca la publicación de mi libro para iniciar el aprendizaje de la quena: Estudio y práctica de la quena.

2. ¿Para usted cuáles son las 5 más importantes obras compuestas para la quena principalmente en Colombia o Latinoamérica?; ¿Cómo puedo acceder a ellas?

No las más ni menos importantes, son algunas de lo poco que existe:

- Sinfonía Machu Picchu de Jaime Díaz Orihuela cuya copia se encuentra en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música, ex Conservatorio
- La vuelta de los tachos de Jorge Cumbo que se encuentra en la página web del compositor
- *Kuntur Khuyakuyninpa* de *Allwirtu Maki*. El contacto es el mismo compositor a través de Facebook
- *Atipanakuy* N° 1 y N°2 y
- *Torollay* Toro de Alejandro Vivanco Guerra.

3. ¿Para usted cuáles son las 5 más importantes interpretes de quena en latinoamerica o el mundo?

No concibiendo el criterio de importancia, mencionaré algunos que aprecio:

- Alejandro Vivanco Guerra de Ayacucho, Perú
- Luis Durand de Cuzco, Perú
- Uña Ramos de Argentina

- Raymond Thevenot de Suiza
- Rodrigo Sosa de Argentina que radica en Cuba

4. ¿Qué métodos conoce para la enseñanza del instrumento? ¿Podría describirlos? ¿Cómo puedo acceder a ellos?

Existen muchos títulos, pero mencionaré los que he utilizado en alguna etapa tanto como estudiante, así como enseñante:

- Didáctica de la quena peruana por Alejandro Vivanco Guerra
- Método de quena por Raymond Thevenot

Y, tal como mencioné líneas más arriba, está en pre edición el libro

- Estudio y práctica de la quena, de mi autoría. Su publicación estará a fines del presente año.

5. ¿Conoce libros que exalten la quena? ¿Podría describirlos? ¿Cómo puedo acceder a ellos?

La siguiente literatura destaca la importancia del sonido de la quena y su relación con el mundo interior del ser. Los dos primeros se ubican en la web de manera libre y el último de la lista en la Biblioteca Nacional del Perú

- *La leyenda de El Manchay Puito, cuento de Ricardo Palma en Tradiciones Peruanas*
- *El Alma de la quena, cuento de Abraham Valdelomar*
- *Instrumentos musicales del Perú* por Arturo Jiménez Borja

6. ¿Conoce algún tipo de proyectos semejantes al que estoy realizando?
¿Cuáles? ¿Cómo puedo acceder a ellos?

No estoy al tanto para responder esta pregunta.

7. ¿Qué información considera que me puede aportar al trabajo que estoy realizando? (experiencias, textos, grabaciones, otro material audiovisual)

Acerca de la quena en Colombia no conozco más información que los artículos de su autoría, estimado Oscar Javier

8. ¿Considera que el proyecto que estoy realizando es importante? ¿Por Qué?; ¿En cuáles ámbitos?

Si, como todo material académico que para los que estamos inbuidos en el estudio, investigación, práctica, interpretación y enseñanza de la quena es muy importante porque aporta en el conocimiento de los procesos que conciernen a la difusión y evolución de este instrumento en el mundo: Involucra aspectos relacionados a la cultura, historia, antropología y musicología.

9. ¿Qué material existente acerca de otros instrumentos de escotadura simple de otras latitudes (métodos, obras, grabaciones, técnicas) pudiera ser útil (Anasazi flute, Danso, Kaval, Ney, Nose flute, Palendag, Shakuhachi, Sring, Suling, Tungso, Washint, Xiao)

Un video tutorial en que el maestro multinstrumentista Pedro Eustache, me enseña la técnica del sonido de la flauta:

<https://www.youtube.com/watch?v=9414JUUDLu0&t=809s>

10. ¿Qué otras obras, experiencias, métodos, personas consideran que debiera consultar para mi proyecto?

Un quenista que podría aportar en tu proyecto es el maestro Allvirtu Maki, filósofo quechua, compositor y conocedor del mundo sonoro de la quena desde el mundo interior.

Lo ubicas en su muro de Facebook o su email: allwirtumaki@gmail.com

11. A nivel de interpreteación: ¿Qué característica musical debe tener un intérprete de quena y como debe asumir el aprendizaje de este instrumento dentro del contexto colombiano o latinoamericano?

El *deber* ser no es una concepción que deseo compartir, prefiero compartir una breve opinión de por qué se elige este instrumento musical:

La quena es el medio que nos permite expresar lo que no hay otra manera de hacerlo y, el sonido de este instrumento refleja nuestras dificultades y búsquedas en la vida. Mientras no existan procedimientos cerrados de cómo se debe interpretar, mayor riqueza de posibilidades expresivas y técnicas se logrará desde el descubrimiento de cada cultura e

intérprete. Felizmente eso sucede aún y más en el contexto cultural de Latinoamérica en que la música y las tradiciones mantienen la vitalidad de nuestra creatividad.

¿La disciplina es importante?, claro que si porque ayuda en conseguir herramientas y procedimientos que ayudan a superar dificultades y la alternancia en la diversidad del universo musical.

Muchas gracias.

Entrevista William Enrique Silva Osorio (Willy Silva)

Fecha: 2 de septiembre de 2018

Lugar: Soacha Cundinamarca (William) - Ibagué Tolima (Oscar)

Técnica de entrevista: semiestructurada

Soporte: grabación de audio (o video) y transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista por *Whatsapp*

Oscar: Muy buenas noches, me encuentro en este momento con Willy Silva, gran exponente de la quena en Colombia y en el mundo. Hoy precisamente es dos de septiembre del dos mil dieciocho siendo las siete de la noche, voy hacer una introducción, es una entrevista semiestructurada.

La presente entrevista busca generar información acerca de la quena en Colombia y para ello recorro a usted con la finalidad de generar un acercamiento acerca de su conocimiento sobre la quena, informando que la participación en esta entrevista es totalmente voluntaria. La información otorgada por usted se utilizará únicamente para actividades académicas de investigación correspondiente a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, estudios que adelanto en la Universidad de Antioquia cuya finalidad es compilar obras para quena compuestas por músicos colombianos, además de escribir el estado del arte de la quena y la publicación de un libro con audios. Es importante expresarle que todo lo que conversemos durante esta sección quedará grabado para luego ser transcrito y así extraer ideas que fortalezcan este proyecto. Desde ya le agradezco su disponibilidad y contribución

para este trabajo que busca resaltar este instrumento musical en un país como Colombia. Por lo anterior:

¿Acepta usted participar voluntariamente como entrevistado en este trabajo de investigación?

Willy: Si claro.

Oscar: ¿Se compromete a otorgar información verídica?

Willy: Si claro. Si señor.

Oscar: Vamos entonces con la guía de preguntas:

¿Hábleme de su experiencia con el instrumento musical, en este caso la quena a nivel formativo y profesional?

Willy: A nivel formativo realmente es muy poco, formativo personal tal vez, explorativo y como de agarrarse de la libre expresión y albedrío personal, aquí nunca una academia para aprender, yo soy como de la época en donde andábamos con algún instrumento y aprendíamos por lo que nos tocara y lo que pudiéramos hacer.

Profesionalmente soy músico formado en la Universidad Pedagógica Nacional, soy administrador educativo y periodista, son carreras que afines a mi vida, pues crecieron a nivel de formación y como por el apoyo de cierta facilidad de la palabra que se me daba pues, la educación, pero para la formación profesional para la quena pues nunca tuve. Pero ha sido un instrumento que particularmente ha sido parte de mi vida desde muy niño, posiblemente fue mi pasatiempo cuando niño desde los doce años, y mi formación académica de primaria, secundaria y universitaria fue el instrumento que me acompañó

durante toda la vida, pienso que es más el amor que lo que se aprendió profesionalmente.

Oscar: ¿Para usted cuales son las cinco obras mas importantes para quena en Colombia o en Latinoamérica? me interesaría mas el tema en Colombia.

Willy: Pues en quena realmente para mi, yo creo, muy personalmente para mi ninguna, digamos en composiciones como tal en cualquier tipo de instrumento y casi todo estuvo hecho en bandola, en tiple, la quena donde yo me ubico estratégicamente en Bogotá, viviríamos bombardeados por música ecuatoriana, peruana, boliviana y grupos de trascendencia profesional como Chimizapagua nos traían música ya colombiana en flautas traversas o traveseras, algunos grupos de Pasto nos subían música de Raíces Andinas, DAMA-WHA, pero con mucha influencia de Mauricio Vicencio influencia chilena, entonces era muy poco de lo que podíamos conocer de composiciones colombianas en quena. Conozco composiciones a nivel mundial, conozco lo más emblemático que se ha tocado por el mundo, porque digamos La Guaneña la escuché primer vez en una flauta traversa de esas obras que hacían para colegios y ya mucho después en los grupos de música andina, La Guaneña es colombiana pero pues, dicen que es un son sureño, nosotros aquí la tocamos como un bambuco, pienso que puede ser una de las colombianas, pero más latinoamericano, El Cóndor Pasa, Ojos Azules, El Pájaro Campana, que es una canción hecha para arpa y la pasaron a flauta, realmente para mi el tema de la quena y las bienaventuranzas de la misma en esta época empieza desde hace diez doce años tal vez, la fortaleza del instrumento.

Oscar: ¿Para usted cuales son los cinco intérpretes de quena más importantes en Latinoamérica o el mundo?

Willy: Bueno ahí sí, los que conocimos nosotros, esa es otra cosa que también me ocupa mucho la pregunta, porque por alguna razón nosotros hemos subido alguna música, alguna canción del mundo en YouTube, en cualquier plataforma, recibíamos fuertes comentarios de críticas sobre el porque no nos parecíamos a X flautista peruano, a X francés que era los mejores del mundo y que a nosotros nos faltaba años luz para parecernos, a cualquier quenistas de Latinoamérica o del mundo, nosotros fuimos haciendo música para eso, si la música pero no sabíamos de quien era. Importantes para mí y que contribuyeron en la formación de lo poco que pueda conocer yo del instrumento, Facio Santillan, me parece una maravilla, me gustaba mucho Uña Ramos, que lo conocí mucho después que ya tocara yo quena y algunas canciones, vine yo a saber después de viejo, después de los treinta años que eran de ese señor, porque aquí no sabíamos que eran de él, por que usted sabe aquí en Colombia es un país más folclórico más guapachoso, el internet fue que nos abrió las puertas al conocimiento, me gustaba Uña Ramos por su cadencia y su misticismo, me gustaba Roberto Valeda a quien conocí en Pasto cuando yo tocaba con el grupo llamado Ñucanchi, tuve la fortuna de tocar con ellos acá en la casa de los Ñucanchi con Rodolfo Valeda director de los Shaskis, me gustaba el quenista que tocaba en los Huayanay porque era un estilo absolutamente diferente, porque si se da cuenta cuando de pronto busque de los músicos que te estoy diciendo, Facio Santillan es otro que es muy especial porque él fue una de las primeras personas que empezó a escribir para quena música paraguaya, El Pájaro Campana, El Pájaro Chogüi, bueno tantas otras cosas. Bueno, Uña Ramos es un misticismo absoluto en la quena, el señor de los Hayanays una forma muy diferente de tocarla, como muy, porque los Huayanays es de los silbidos de la boca, entonces como que simulaba la flauta y los silbidos, me encantaba, y de ahí para acá yo seguí la música y me gustaba mucho Omar Flórez, yo no

se si era internacional en ese momento, pero nos encantaba la forma como el tocaba porque era uno de los grupos que formaban, porque a nosotros nos formó por lo menos en la mente y la ideas para hacerlas presentes en nuestra música, y le puedo hablar de alguien que me gusta mucho y que me lleva a pensar que lo internacional lo hacemos nosotros, los que tocamos la música hacemos que la música sea internacional, los que escuchamos la música que tocamos, pienso que el maestro “Sigi” Velásquez para mi ya trasciende del virtuosismo de la excelencia y de la finura y el todavía está presente a consideración y preparación de los que acabé de nombrar, el ha estado presente en un estilo tan único y tan representativo y tan diferente que pienso yo que es lo mejor que sigue existiendo.

Oscar: ¿Qué métodos conoce para la enseñanza de este instrumento?

Willy: Bueno, realmente muy poco, he conocido de libritos, digamos de Ernesto Cavour, pero bien, con los años mucho después de que entrara el primer libro de quena, charango y los métodos, se hicieron para nosotros evidentes en el internet. A nosotros nos tocaba aprender lo que escucháramos y evolucionar con la cabeza pues, con la medio virtud que pudiéramos tener, de lo que hace usted es importante, por que usted acenta precedente, estudian la quena, quieren hacer los métodos de enseñanza, que es lo que nunca se han hecho, hay quienes no tenemos muy posiblemente esa vocación, pues enseñamos música, enseñamos este instrumento de una manera diferente, más no tenemos ningún tipo de documento pero para eso presentamos académicos que son como ustedes, ya otro nivel pues, pero no conozco realmente de métodos, conozco el de Ernesto Cavour, definitivamente es el que nos ha llenado expectativas aquí en Colombia, porque todo mundo lo pregunta inclusive.

Oscar: ¿Y con respecto a libros, referentes de la quena?

Willy: Títulos muy pocos, yo vine a conocer con la maestra Luz Angeles (peruana, esposa de Edgar Espinoza), vine a conocer algunas cosas, digamos ese maravilloso mundo que nos pitaban y que nos soñábamos, ese misticismo peruano y esas amalgamas de sonidos la vine a conocer yo en el festivales del Perú, no por seguir en el festival, sino que cuando fui al festival logré conocer y adentrarme mucho a ese mundo de la quena y ha comprobar el misticismo que la gente hablaba y esa tradición oral que nos llegó acá nos dimos cuenta que si era real y original, pero algunos libro y algunas cosas las vine a conocer con la maestra Luz Angeles, pero se que hay gente que se preocupa mucho por eso, como tradicionalmente la quena, de hecho la quena nos la castigaron aquí en Colombia, en el Patronato Nacional, yo no se si usted se acuerda de la señora Clemencia del Patronato Nacional,

Oscar: No, pero si tengo referenciado el Patronato.

Willy: La experiencia es que ella a nosotros nos castigaba al tocar para las danzas con la quena, ella decía que ese instrumento es muy corrido y que chillaba muy feo, aparte porque los músicos se suben a un escenario y cuando yo tocaba quena me decía que le bajara un poquitico y que me escondiera, o que cogiera la flauta traversa, entonces era triste saber que un instrumento que realmente corresponde a nosotros por ser país andino, era mal visto por unos oligarcas del folclor aquí en Colombia, Clemencia Franco se llamaba ella, entonces la quena era muy castigada para nosotros acá, pero era muy poco lo que nos dejaban hacer acá, en mi época digo yo, hoy día pues bendito sea Dios es lo mas maravilloso que tenemos en la mano y así es como en este momento estamos disfrutando de las bondades de las

maravillas de la tecnología, disfrutamos de las maravilla de un instrumento que lo universalizamos entre unos pocos que empezamos, ahora ya es un mundo incontable, esta es una de las importantes maravillas que estamos logrando hoy día. Pero si la quena fue castigada aquí para tocar música colombiana, era casi que prohibida por el Patronato Nacional, que es el ente encargado del almacenamiento y de la recopilación de orden nacional.

Oscar: ¿Conoce algún tipo de proyecto semejantes al que estoy realizando?

Willy: No, en Colombia no. Conozco uno de Paco Jimenez, español, ya habíamos hablado los dos de España, conozco un peruano pero no se el título, pero colombiano no. Hay una persona que estaba haciendo algo, estaba haciendo una quena con sistemas de falanges pero después se volvió mas comercial, hizo una cantidad de cosas, excelente trabajo eso si, pero no conozco un trabajo como el que estas haciendo claro que no.

Oscar: ¿Que información considera que me puede aportar al trabajo que estoy realizando? Experiencias, textos, grabaciones, otros tipos de materiales audiovisuales.

Willy: Pues de mi parte poco osquitar, pues yo soy más intérprete, yo no soy investigador como tal, por que yo no soy de los que escudriña, pero si tiene una cantidad de temas y toco una cantidad de temas que aquí la gente pues poco conoce, temas que yo me encuentro y temas que yo me se, y que me pongo de acuerdo cuando llego a los festivales de quena, digamos cuando me encontré con petete, usted se acuerda de Alejandro (petete) que es un personaje de Boliviamenta, también conoce, yo me reúno con ese tipo de mamós, con ese

tipo de papás del folclor de la música latinoamericana y coincidimos en una cantidad de temas que aquí no conocen pero pues yo por meterme en la séptima aquí en Bogotá, cuando llegaban los grupos de música andina, por volarme alguna vez al Ecuador cuando fui pequeño, por muchas cosas, tengo algunos temas que puedan servir, pero es poco porque lo mío fue mas allá a la interpretación que no a la investigación, por eso lo que usted hace es tan aludable y tan magnifico.

Oscar: ¿Considera que el proyecto que estoy realizando es importante?

Willy: Si claro, absolutamente, inmediatamente aquí se vino un sunamy de necesidades y de inconclusibilidades de que se diera a solucionar con lo que usted haga, porque aquí la quena de alguna y otra manera se la adjudican terceros y cuartos y no respetan el folclor como tal, se adueñan de las cosas y es bueno que dejen las cosas claras, es bueno saber que nosotros no somos de un país de la quena pero que somos de los grandes intérpretes del mundo, de los mas lobados y usted sabe que donde hemos andado se habla mucho mas de los intérpretes de Colombia que de los mismo de los países de donde nació el instrumento, pero lo que usted hace realmente pienso yo que si es lo más importante que se puede hacer para el instrumento, así no sea de nosotros pero hay que hallar la aclaración de que es un instrumento netamente latinoamericano es un instrumento de los Andes y nosotros somos un país donde nace los Andes, ósea que tiene que ver con nosotros si o si.

Oscar: ¿Qué material existe acerca de otros instrumento de escotadura simple de otras latitudes, obras, grabaciones técnicas, métodos, pudiera ser otros instrumentos por ejemplo faluta anasazi o el Shakojachí u otros tipos de flauta similares a la quena, de eso conoce algo?

Willy: Si claro, yo en alguno viajes que hice con Sonia Osorio traía flauta, de la India una, o digamos de Dinamarca a una flautas similares a un clarinete, los primeros viajes que hicimos a Mexico trajimos de esas flautillas que se llaman tabaqueñas, que aquí nadie las conocía, todo mundo las confundía con pinkillo, las flautas estas americanas, que las hicimos para que las hiciera Oscar Molina (luthier de quenas, zampoñas) y de ahí para allá casi todos los aerófonos del sur hasta el norte de Mexico los sabemos interpretar, tenemos una gran mayoría de instrumentos acá, obsequios de muchos grupos y obsequios de investigadores, así como este grupo Mez-me (de México), que sería muy bueno que usted se pudiera comunicar con ellos Oscar. El grupo Mez-me investigan instrumento autóctonos de todo tipo aerófonos, cordófonos, membranófonos, entonces si tenemos material y tocamos todo tipo de instrumentos, ahora, somos referentes de la quena mas por el amor que se le tiene al instrumento y lo que nos ha dado, pero eso no nos hace ignorantes a otros instrumentos que se hayan descubierto, pues también toco saxofón, toco flauta transversa, toco charango, soy bajista profesional, guitarra clásica, pero la música se manifiesta más desde la quena primordialmente.

Oscar: ¿Qué otras obras, métodos, experiencias, obras considera que debería consultar para mi proyecto?

Willy: Pues ya le dije, el grupo Mez-me para mi es importantísimo, sobre todo porque usted me pregunta sobre instrumentos con escotaduras diferentes, yo creo el el grupo Mez-me para mi es primordial. Si hay que hablar de Colombia, hay que hablar de Dama-Wha, hay que hablar de Raíces Andinas, hay que hablar obviamente con William Palchucan y los grupos

del Putumayo que fue por donde de entró esa experiencia folclórica, usted que es más cerca porque es un exponente de allá del Huila, casi que pasar por el Huila hay muchos grupos huilenses, los conoce usted, pero los que manda la parada son los sureños que fueron los que empezaron a subirnos la música y a componer. Aunque con muchas influencias chilenas, pero tienen composición y son muy buenos y tienen demasiado que ofrecer.

Oscar: A Nivel de interpretación ¿Qué características musicales debe tener un intérprete de quena y como debe asumir este instrumento desde el contexto colombiano y latinoamericano?

Willy: Primero yo pienso que debe saber como se toca en el Perú y cual es la forma de tocar y su estilo, lo mismo en Ecuador, Bolivia, en Chile y Paraguay. Pero diferentemente tiene que tener su estilo propio, si quiere dedicarse a lo que hacemos nosotros lo andariegos, los viajantes por el mundo, que no vivimos de eso porque eso no nos da ningún tipo de lucro, pero pues logramos penetrar en mercados diferentes. Tiene que saber que es un huayno y la forma de tocarlo, un waylas, un sanjuanito, un zapateo que es diferente, tiene que saber las formas en las que se interpreta el instrumento en los diferentes países de Sur América. Y aquí en Colombia tocar en la forma como se toca la flauta travesa para hallarle también la atracción de la travesa a la quena, digo yo aprender a respetar como se toca en un país y aprender a respetar ese tipo de música y también conocerlo y hay que crear su forma interpretativa, hay que explorar mucho no hay que quedarse quieto.

Oscar: Ahora para ir cerrando la entrevista, estoy trabajando cuequitas que es composición suya, de hecho me la compartió Jorge Mario como audio y quisiera saber un

poco sobre esta obra, quisiera que me diera pautas que año hizo la composición, como fue el proceso compositivo, en que se basó, como hizo la obra y como la llevó a su sonoridad en lo que hoy se escucha en la grabación que hizo con Jorge Mario Vinasco y pues a ver la grabó con otros grupos o con otras personas.

Willy: Cuequitas en uno de los tanto temas que he logrado plasmar luego de vivencias múltiples, yo tengo bambucos, pasillos, torbellinos, tengo huaynos, pienso que de cada ritmo suramericano tengo unos dos o tres temas, pero fue una época que viajamos mucho por el mundo en compañía de Jorge Mario, ya es muy diferente salir yo solo a darme mis vueltas o yo acompañar un grupo a festivales, sino que fue muy a nombre de nosotros propio, entonces conocimos Chile, Argentina, Ecuador, Mexico, Perú en donde ese seis octavos o ese tres cuartos es muy similar al que hacemos en Colombia, para algunos es cuecas, para otros es marinera, para nosotros puede ser bambuco, para México puede ser guapango, quise recopilar de mis viajes un poquito de cada región donde viajé y plasmarla en una canción. De hecho en el acompañamiento de metimos esa cueca chilena que vas para atrás, le metimos algo boliviano, algún estilo ecuatoriano y de hecho el estilo que yo pregonó que es el estilo que me identifica que Willy Quena Colombiana. No se ha grabado en ningún año mas lo grabamos con Jorjito como en el dos mil trece o catorce, de hecho lo compuse en la época en que lo grabé, nos sentamos en la universidad y mire tan bacano y dejemos lo pal CD, Jorge Mario se volvió loco con esa guitarra y listo (jajajaja carcajadas). Ese tema lo tengo ahorita, tengo un nuevo producto que se llama viba la quena que sale al mercado muy posiblemente en noviembre, viba la quena hay una escritura muy particular que significa violín (vi) Bajo (ba) que significa viba la quena, es un producto que tenemos con violín, bajo y quena, suena muy a camerata porque tiene arreglos en su totalidad de Willy Quena

Colombiana, son arreglos míos interpretación de una violinista y un bajista y las melodías colombianas de mayo trascendencia y hay una que otra composición mía ahí y es tema si quiero meterlo a CD para un recital mas adelante, pero pues ha gustado la canción y por eso he querido hacerlo.

Oscar: Te estaré compartiendo la partitura.

Willy: Obvio Osquitar, todo lo que usted tenga a bien colaborar hermano para mi es un aporte inmenso.

Oscar: Que más le iba a preguntar, era eso, agradecerle por su espacio por su tiempo y estaremos charlando por si se ofrece algo. Lo del tema de cuequitas tengo que enviarle una carta para que me autorice poder trabajar el tema para este proyecto que se llama CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por músicos colombianos.

Willy: Ok, no hay ningún problema.

Oscar: Y también es una exigencia que me hace la maestría, tener el aval de ustedes para no tener ningún problema con el tema de derechos de autor.

Willy: No hay ningún problema, cuando necesite me dice, si le llega hacer falta me dice.

Oscar: Listo.

Willy: Tengo un pasillo que los grupos de danza lo bailan y se llama soacha.
Entonces si necesita lo que necesite con mucho gusto.

Oscar: Listo, muchas gracias hermano y le envío un abrazo enorme, gracias por su espacio por su tiempo y estamos charlando.

Willy: Listo estamos hablando, Dios lo bendiga.

Entrevista Sigiberto Velásquez

Fecha: 20 de noviembre de 2017

Lugar de entrevista: Lima Perú

Técnica de entrevista: semiestructurada

Soporte: grabación de audio (o video) y transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista personal

Oscar: Muy buenas tardes, me encuentro con el maestro Sigi Velázquez quenista del Perú quien muy generosamente me va a brindar un espacio de tiempo para hacerle una entrevista para la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia trabajo de investigación que estoy generando allá a través de la quena.

Maestro muy buenas tardes, voy a establecer una serie de preguntas para que me ayude a resolver algunas cosas y aportar al trabajo que estoy realizando y que pretendo liderar hacia un futuro esperando que sea muy valioso su apoyo, de antemano agradezco por su tiempo y disponibilidad.

Hábleme de su experiencia con el instrumento (a nivel formativo y profesional)

Sigiberto: A nivel formativo yo empecé a tocar la quena en el colegio, eso fue muy importante para mí, a través de la quena aprendí mucho lo que tiene que ver con la disciplina, con el tema de poder expresar cosas que no tenía ni idea que podía expresar, cosas más profundas, sentimientos; es más yo recuerdo cuando estaba muy pequeño me gustaba mucho escuchar música y me gustaba escuchar canciones, cuando descubrí la quena encontré esa necesidad de tararear, de cantar, entonces empecé a interpretar la quena. Ahora por el lado formativo definitivamente en edades más tempranas, cuando estaba joven me daba mucha seguridad, me daba esa conexión con mi interior me ha dado seguridad, de dominar un instrumento, de poder lograr, ahora como profesor; definitivamente el trabajo formativo es muy importante, porque yo trabajo como profesor, en el trabajo de educación por el arte y veo que realmente los alumnos conectan a través de la quena y eso es un trabajo muy bonito porque al final los alumnos reconocen y para algunos que son ingenieros, abogados; pero al final como que se van contentos y es un espacio de mucha sensibilidad, es necesario tener paciencia de empezar a escuchar mejor, de prestar atención a través del oído de lo que está pasando y he dicho también sobre el trabajo reciente a través de la estética musical como persona, aprender a trabajar en equipo para crecimiento personal.

Oscar: ¿Para usted cuáles son las 5 más importantes obras compuestas para la quena principalmente en Colombia o Latinoamérica?

Sigiberto: Bueno yo en el Perú, escuche en mi experiencia fue Raymond Thevenot digamos el quenista que me impresionó era el único que tocaba así de esa forma ordenada, tenía ese casete que llegó a mí y también nos podría referenciar los mejores exponentes de quena; después tenía grabaciones y esas cosas. Luego con los años he escuchado al maestro Duran que es un quenista peruano, otra forma de interpretar, otro sonido, mas andino, está también el maestro Alejandro Vivanco, pero al maestro Alejandro Vivanco lo conozco por estudio que sé que él era un cultor de la quena, que era importante, que formó inclusive a Edgar que estuvieron en el orfeón de quenenas. Ahora a nivel de quenista, recuerdo a Uña Ramos, era un referente para quena. De obras para quena, creo que las más comercial está “el Cóndor pasa”, “Vírgenes del sol,” “la pampa y la puna”, son temas que originalmente no son para quena, son para voz y que se han acostumbrado a escucharlo con quena, “Vírgenes del sol”, “la pampa y la puna” y “el cóndor pasa”. “El cóndor pasa” de Daniel Alomías Robles, “la pampa y la puna” Carlos Valderrama y “Vírgenes del sol” de Jorge Bravo de Rueda. Y así en ese estilo de esos temas que te voy diciendo hay más. También hay grupos latinoamericanos, recuerdo en mi época un grupo que se llamaba “los Shuros”, en donde había un quenista que tocaba el pájaro campana, así también habían grupos que tenían a un quenista que destacaban ellos tenían sus zamponas quenenas.

Oscar: ¿Qué métodos conoce para la enseñanza del instrumento?

Sigiberto: Acá en Perú hay dos. Uno es el método de Thevenot y el otro es el de Vivanco, tú me has dejado también un trabajo la vez pasada, la verdad no conozco publicado por lo menos

no, yo supongo que los muchachos de la Escuela del Folclor deben haber hecho tesis sobre cómo enseñar la quena.

Oscar: ¿Conoce algún tipo de proyectos semejantes al que estoy realizando? 1.

¿Cuáles? ¿Cómo puedo acceder a ellos?

Sigiberto: Te refieres al estudio de la quena dentro de una maestría:

Oscar: Si.

Sigiberto: No, no ha hecho esa especialidad definitivamente. Yo estuve trabajando en mi tesis para la maestría en Educación por el Arte y lo que hice fue como lograr que cualquier persona toque la quena, ese es mi trabajo, lo más difícil es eso para mí, pero lapso de dos meses que puedan tocar la quena, pero no necesariamente por que va a ser músico y eso es lo que he estado trabajando desde hace tres años, con alumnos de la Ricardo Palma y de la Inca. Porque yo en realidad nunca pensé que me iba a convertir en instructor de quena yo siempre he enseñado en las universidades, zampoña, charango, guitarra, quena no porque es muy difícil para enseñar y yo he enseñado a personas que han tenido talento, osea que han probado que han tenido esa facilidad que yo he tenido con la quena, si yo no hubiera sentido esa facilidad entonces yo no tocaría la quena, no es ver la quena y que bonita la quena y hoy práctica y algún día la va a salir el sonido (jeje), ni hablar. Yo en la Maestría de Educación por el Arte la hice hace cinco años y mi proyecto de tesis era la zampoña, porque aquí hay muchos años que ensaño zampoña y esto también es un proyecto interesante, desde el punto de vista de la Educación por el Arte, no para

volver zampoñistas profesional y recuerdo que la Ricardo Palma cuando terminé mi maestría, me llama un amigo de la Ricardo Palma para conformar el orfeón de quena, entonces empecé a enseñar quena, entonces me enganché con la pedagogía de la quena, desde mi punto de vista, ¿Cómo enseñar a tocar quena a cualquier persona? creo que eso también es importante, así que ahora estoy trabajando en eso, enseñando a tocar quena en algunas instituciones, Ricardo Palma y estoy sistematizando esa información, todas las formas de ¿cómo hacer sonar?, ¿cómo lograr que rápidamente pueda tocar?, entonces es ese el trabajo que estoy haciendo, obviamente sí tenía la idea de desarrollar un método profesional de quena, pero tenía que desarrollarlo si enseñara en el Conservatorio, que allí tenía alumnos que quisieran ser quenistas profesionales, y la otra, cuando yo enseñé en la Escuela del Folclor yo sistematicé los contenidos de quena, hice ese trabajo con ellos.

Oscar: Que información considera importante que me pueda aportar al trabajo que estoy realizando, Experiencias, textos, grabaciones otros materiales audiovisuales.

Sigiberto: Bueno ahora lo bueno es que tienes el internet y allí la gente publica sus cosas, acá en el Perú a nivel de internet hay alguien que le dicen Checho Cuadros entonces él es el rey de las redes, me parece que él ha publicado métodos de quena que tenga injerencias en las redes, no he realizado todavía eso al fin para recomendarte, me parece que también ha publicado un método para quena en Argentina, tú tienes algunos:

Oscar: si por ahí hay algunos documentos, algunas cosas digamos así recientes pero que igual manera no tengo acceso a ellos.

Sigiberto: Ahora si quieres realmente de personas que se hayan dedicado a la educación, en este caso de la comunidad musical de la quena, Edgar, Rubén, Rubén ha ensañado a colegios durante muchos años. Pero eso es lo loco, si tú vas donde Rubén, Rubén él sabe con su estudiantina, lo invite al festival de quena hace quince años, te acuerdas, si, por allí salimos juntos no desarrolla mucho el tema de la quena misma, dicen porque nosotros los que somos los cultores de la quena, por un lado porque es difícil seguir a este instrumento, es complicado al comienzo, por otro lado que está pasando y de allí viene mi preocupación por empezar de cero, ¿Cómo hacer que cualquier persona toque este instrumento?.

Oscar: Considera que este proyecto que estoy realizando es importante ¿Por qué? ¿En cuales ámbitos?

Sigiberto: Yo creo que es importante, primero porque es importante sistematizar haciéndola experiencia de la óptica, experiencia artística, la experiencia partita, de una manera original, pues esto puede servir bastante al ser, se puede justificar, se puede dar experiencia a una persona, pero que lo sistematice lo publique se puede dar de alguna manera a disposición de muchas más personas. También a nivel académico porque de alguna manera siempre hay la idea de la quena lo exótico el folclor; queda en un campo así, al margen de lo académico,

entonces yo supongo yo creo que abordar este tipo de investigaciones, que tiene códigos entre los orígenes de nuestros ancestros, como la quena que amarra a este tipo de pedagogía pero también lo lleva a un nivel de maestría, es dar un paso a universalizar nuestra cultura, nuestro instrumento. Es una forma de universalizarlo porque también es la manera de interpretar música universal es una forma de buscar la universalidad, que entre otras también es encontrarlo este tipo de investigaciones en un campo amplio para poder después ser reconocido por la comunidad científica.

Oscar: Qué materiales existe de otros instrumentos de escotadura simple de otras latitudes, por ejemplo que tenga que ver con métodos, grabaciones, técnicas, obras a partir de otros instrumentos similares a la quena, es el caso de las flautas Hakuhashi, flauta ney.

Sigiberto: No tengo conocimiento, pero sí creo en mi búsqueda que tenemos algo en común, estos tipos de instrumentos tiene la conexión, necesitan una conexión más íntima eso podría ser algo común, en esta búsqueda, son instrumentos que si bien es cierto también pueden atrasar todo un desarrollo técnico de digitación, colores, matices, tonalidades, también como que vienen un enmarque cultural, de alguna también para poder desarrollar tiene que haber alguna llave con la cultura que representa, de alguna manera yo creo que la quena con esos referentes de algunos instrumentos como el Jakuhachi, serían importantes. Porque lo que se es el Jakuhachi es un instrumento que tiene que ver una cultura mística con un ritual, del cual tiene maestros a lo cual debes seguir y es la parte de una filosofía que tiene que ver con una meditación o un montón de cosas, entonces yo creo saber que en mi vida tengo una búsqueda instrumentales, para crecer, para encontrarme a mí mismo.

Oscar: ¿Que otras obras métodos libros considera que debería consultar en mi proyecto?

Sigiberto: hay un libro que se llama musicología en Latinoamérica, es un libro cubano es un clásico, acá de Perú hay varios, la música de los incas, está la cierra del Perú, hay estudios. Ahora hay publicaciones en Perú, en Chile hay publicaciones de música latinoamericana, allí puedes encontrar cosas de la quena, a través de los grupos latinoamericanos, entonces donde van a ser su aparición en las ciudades la quena no va ser como instrumento solista, va a ser como parte del grupo latinoamericano, inclusive en música de protesta, yo empecé a tocar la quena en la parroquia, e inmediatamente empecé a tocar en un grupo de protesta que se llamaba Víctor Jara y tocaba en parques y obviamente habían secciones instrumentales, en esa época era el “pájaro campana”, “palmeras” un tema boliviano, un tema venezolano, “alma llanera”, “el tico tico”, había repertorio que se tocaba en esa época. Luego de esto inicié la quena con el grupo Alturas y cuando terminé esa quena regresé, a partir de acá me dediqué a tocar como tenía que tocar, donde sea, si es en un cumpleaños, puedo tocar músicaailable, música andina, todo lo que quieras pero con quena, con bajo con percusión.

Oscar: Una última pregunta: ¿Qué estilos musicales usted ha tocado con la quena?

Sigiberto: Lo que inicialmente fue con la música latinoamericana, luego, entré a lo que le llamaban folk rock que era un grupo fusión que se llamaba del pueblo, todavía existe, ese fue el primer grupo que realizaban fusión utilizaban quenazampoñas y mezclaban con teclado, batería, bajo. De ahí me metí en música clásica, en el Perú me metí mucho en la música de la

costa, pero no me he dedicado hacer una producción entera haciendo música andina, porque yo soy de la costa, yo soy de Chimbote, de la sierra, y he escuchado de todo, he escuchado salsa, chicha, y recibí muchas influencias. Pero básicamente para mi sentido, yo siempre he sentido esa necesidad de hacer mi estilo, yo he escuchado melodías que me han gustado y que he querido tocar, algunas más difíciles, algunas más fáciles, así he escuchado, a mí me gusta el latin Jazz y he tocado algunas melodías del Latin Jazz que me han gustado, que voy hacer esto que voy a hacer lo otro, no me he encasillado en un estilo, es a partir de mi experiencia que no ha habido una decisión de abarcar un estilo de especializarme en algo.

Oscar: Una pregunta más: ¿Acá en el Perú, en que ciudades ha sido más notoria la presencia de la quena, en qué lugares más bien?

Sigiberto: Se refiere en la república no mas

Oscar: Si.

Sigiberto: En la selva y en la sierra, en toda la sierra, se toca con guitarra, y eso se repite en Cusco, en Cajamarca; siempre lo de las formaciones típicas hay quenenas. La quena de tocar es cotidiano, del campesino del pastor, siempre ha existido, no tanto por querer representar algo sino porque estaba ahí. Entonces eso es lo que en la sierra todavía en la comunidad se escucha en la noche. Y en la selva no he tenido la oportunidad de estar seguido, es otra forma de tocar la quena, tiene otros huecos, muy grandes, otro sonido, otra dinámica totalmente diferente, otro mundo.

La presencia de la quena dentro de lo tradicional y de lo cotidiano está dentro de lo andino y lo amazónico del Perú, ahora, la música clásica, latina jazz, la música de moda, la música de Titanic con quena, ahora todo mundo quiere tocar la quena, de manera que socialmente, políticamente sirve alguna resistencia sistemática al tema de la quena, un tema ideológico, es más puede tocar alguna música clásica, es decir quenino, pero mejor porque no tocarlo en una flauta, la quena en realidad está regresando a la costa porque la época prehispánica le quito a toda la costa. Es más la quena más antigua hasta ahora ha sido la que se ha encontrado en Chilca acá en la salida de Lima, la presencia de la quena es milenaria y la que existe acá en la costa es fuerte

Oscar: Muchas gracias esperando que esta grabación sirva muchísimo para el trabajo que se está adelantando en investigación.

Sigiberto: Bueno Javier te deseo todo el éxito del mundo, sé que lo vas a lograr.

Entrevista Rubén Darío Concha

Fecha: 17 noviembre 2017

Lugar de entrevista: Lima Perú

Técnica de entrevista: semiestructurada

Soporte: grabación de audio (o video) y transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista personal

Oscar: Muy buen día, hoy el diecisiete de noviembre del dos mil diecisiete nos encontramos en Lima Perú con el maestro Rubén Concha intérprete quena y pues es uno de los mayores exponentes de este instrumento en este maravilloso país. Vamos a realizar una entrevista para el trabajo de investigación que está realizando sobre quena para la Universidad de Antioquia en la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe.

Muy buenas noches maestro voy a realizar una serie de preguntas, primero agradecerle por su disposición por su tiempo y por permitirme poder acceder a un espacio de él y poder estar acá realizando esta entrevista que esperamos sea muy fructífera para el trabajo de investigación.

Hábleme de su experiencia con el instrumento musical a nivel formativo y profesional.

Rubén: Primero yo comenzaste a nivel digamos de forma folclórica es decir sin partituras, solamente un profesor delante que era un tío mío, este Jesús Concha, él convocó a tres cuatro alumnos más cuatro que éramos familiares, primos, nosotros vivíamos en una en una comunidad en un barrio donde todos éramos familiares, era prácticamente una etnia arequipeña que se había instalado en Lima, entonces el tío nos convocó para formar un coro de quenás para una danza específica que se llama la danza de los pules, para la adoración de la Virgen de la Asunción, la virgen de la asunta que se celebra el quince de agosto en Arequipa, pero como ellos eran una colonia aquí también hacían la fiesta grande aquí en Lima, entonces el nos enseñó con unas quenás largas que se llaman quenás de pules, son arequipeñas, pero la matriz y el modelo de esa quena son de la danza de los puli pulis en Puno, ese es de tradición Aymara.

En Arequipa no se habla ya Aimara y en la zona donde es mi tío donde, es mi familia ya no se habla el quechua en las zonas altas, pero en las zonas intermedias digamos tres mil ochocientos (metros de altura) ya no se habla el quechua, entonces todo era en castellano, sin embargo la línea melódica era completamente pentatónica, yo recuerdo que lo tocábamos con una posición que actual mente los sigue tocando en Argentina y en Chile decir la mano derecha arriba con dos dedos adelante y pulgar atrás y los tres dedos de la izquierda debajo de, quedando el agujero de abajo solo como resonador, es decir no se tocaba, incluso siendo la melodía pentafónica nos enseñaba por pisadas, por ejemplo lo que ahora podría ser re en quena, solamente lo aprendíamos así mirando, copiando, cámara lenta, es decir cada alumno podía captar de acuerdo a su capacidad que tenía de apreciación de captación algunos podían captar mas rápido otros menos, pero al fin ese sistema a nosotros nos cultivó el oído que es algo básico para cualquier quenista. Después de eso

cuando yo quería, o bueno yo estaba muy pequeño, yo tendría cuantos, unos siete años de edad, entonces cuando mis padres quisieron comprarme una quena nueva fueron a un centro de artesanías y ahí buscando las quenatas, bueno cojo una quena solamente de artesanía no servía para tocar estaba desafinada entre comillas y yo comencé a tocar el Cóndor Pasa en una cosa que había sacado al oído, y viene una persona X de afuera y me dice usted debería tocar con el maestro Alejandro Vivanco, y entonces mi mamá dijo ¡ahh! sí yo he escuchado hablar del maestro ¿Dónde lo puedo ubicar? entonces fuimos; él en esa época estaba enseñando en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático como profesor de música para la carrera superior, osea, para los futuros actores, él enseñaba allí, entonces fuimos una vez, para esto ya había ingresado al conservatorio por otro lado porque este queríamos hacer la carrera de piano, a mi mamá mis padres él siempre le gustó la música tuvieron la posibilidad de ponerme en el conservatorio, entonces yo paralelamente estaba con el piano y la quena, entonces cuando llegué a estudiar con el maestro Vivanco, él primero dijo yo no le enseño a niñitos, él está muy pequeño, no había una escuela de quena ni para adultos y menos para niños la cuestión es que él inclusive enseñaba, utilizaba la quena pero todavía no había cuajado en su tesis, porque en el año setenta y cuatro salió su tesis para enseñar la quena en el ámbito escolar pero con partitura, en esa época, para el año de mil novecientos setenta y cuatro todavía no había concretizado ese trabajo, pero como mi mamá le suplico, le rogó, porque yo había sacado música al oído y toqué ahí en medio de la calle, el Cóndor Pasa, no recuerdo que canción, él entonces dijo este chico tiene condiciones y entonces él me llevó a su casa para dictarme clases particulares dos veces por semana, entonces ahí aplicó digamos una especie conejillo de indias los ejercicios de su álbum que él estaba escribiendo para sus alumnos. Entonces ahí yo me enteré que tenía mis hermanos mayores que eran mis compañeros de alumnos de Vivanco

también. En el Centro Folclórico del Magisterio que era un centro para capacitar a los profesores de colegio para enseñar música y danzas folclóricas en sus colegios y como segunda especialidad y Alejandro Vivanco era profesor del curso de quena, entonces en estas clases particulares que estuve en su domicilio, el ahí fue haciendo bosquejando una sección progresivas, ejercicios progresivos de la quena y después eso ya lo plasmó en álbumes, creo que hice tres fotocopios así que Edgar Espinoza los tiene, yo no los tengo, el si los sabe guardar, y si su libro didáctica de la QUENA peruana. Entonces una de esas tardes el me saca a su jardín me toma unas fotos y él compagina ya en su libro, Vivanco tenían el oficio de imprenta porque él previamente había trabajado y yo veía en su oficina que tenia todas las fotografías, bien catalogadas, además como el era antropólogo también tenía todo sus temas de investigación sus fichas bien organizadas sus autores y todo. Para esa época el ya había viajado a Irán representando como quenista ante el Reino de Irán, la verdad para mí el descubrir al maestro Vivanco fue toda una revelación, no, para mí era algo natural porque yo era un niño, con siete ocho años, a los nueve ingresé a el Orfeón, todo era como algo natural, el maestro Alejandro Vivanco tenía ascendencia ya cultural, ósea, era bien aceptado en todas las universidades y era conocido porque en los años cincuenta y sesenta el había liderado una compañía folclórica, por lo menos unos cincuenta personas, tenía danza, conjunto musical y soprano de coloratura cantantes, él tenía esa experiencia previa a su estudio académico, el se había desenvuelto en la música popular autóctona o digamos vernácula, folclórica sin ninguna cuestión académica lo académico vino después, por que el recién en el año sesenta y cuatro entró en esa crisis. A partir de la escuela de Vivanco, el no podía dictar clases digamos más avanzada porque el grueso de su misión era difundir a los maestros peruanos una semilla se puede decir de metodología de enseñanza de la quena, ese era su máximo. Recuerdo que yo con otras

generaciones de colegas de estudiantes usábamos pugnábamos por que él nos diera partituras más difíciles porque en esa época estaba de moda Thevenot, estaba de moda Inti Illimani, Quilapayún que tenía otro trabajo distinto con la quena, sin embargo Alejandro Vivanco con su visión antropólogo y de peruanista en general, nos hizo de querer amar la quena no solamente como un instrumento musical sino como un puente de la cultura, la cultura viva. Entonces los alumnos han captado ese mensaje en diferentes niveles, pero también eso a dado riqueza de formar la quena, los estudios de la quena, esos serían los inicios.

Oscar: ¿Para usted cuáles son las cinco obras compuestas más importantes para la quena?

Rubén: Compuestas para la quena, bueno en la década de los setenta y los ochenta las obras que han sido muy publicitadas son las obras de Raymond Thevenot, pero más que todo por sus discos, por que Thevenot no tenía un afán definido de promover el estudio de la quena, salvo sus dos libros que tiene sobre metodología de la quena en su momento, pero el más que todo era un intérprete, él abordó la quena sin filtro tradicionalista de desarrollar algo que ya existía, sino más bien con una visión que venía de afuera, de como veían los europeos la cultura andina en los años sesenta setenta en Europa, por ejemplo el grupo Los Machucampos, Los Quetzales, el grupo mismo argentino Los Calchakis, que es un grupo argentino que no hizo su carrera en Argentina, sino en Francia en Europa y este era otra dimensión de Latinoamérica, era una visión en tanto soñadora, bueno eso es como

yo lo vi en ese momento. Como el agua y el aceite Vivanco y Thevenot, se admiraban pero cada uno en su lugar.

Oscar: Pero una pregunta, ¿En algún momento Thevenot llegó a tener acercamiento con Alejandro Vivanco a nivel de interpretación?

Rubén: Si, Si, porque Thevenot vino al Perú a estudiar la quena, a investigar, el tomó clases con Vivanco y no solamente con el, con otros también, pero como en los años setenta nosotros tuvimos el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado en el año setenta y ocho, entonces este gobierno militar era pro izquierda, no era socialista, era nacionalista, como referencia Velásco Alvarado hizo la gran reforma agraria, ósea destruyó los latifundios, dio la tierra a la gente, hizo la revolución militar, entonces el también como parte de su política cultural fue que el sesenta por ciento de las emisiones de radio y de televisión sean nacionales estrictamente, en esa época que cosas teníamos nosotros, teníamos a el Tio Johnny que era un programa infantil pero copiaba cosas norteamericanas, Disney, canciones en inglés traducidas al castellano, era lo que se veía en esa época, entonces a partir de ese momento regresaron al pueblo peruano los cantos quechuas, las publicidades en televisión en idioma quechua, el quechua se llegó a decretar de manera oficial al igual que el castellano, no como ahora que solamente al quechua lo respetan en sus zonas de origen y actividad, en ese momento se enseñaba quechua en los colegios. Entonces en ese momento en contexto el único quenista que estaba en el aire era Thevenot, entonces Thevenot entró al canal siete, canal cuatro, canal cinco en los programas folclóricos, programas criollos acompañando a las grandes cantantes de esa época y tenía la discográfica abierta porque era un gringo que tocaba la quena, todo el mundo al escuchar

al gringo tocar los firuletes de la quena pues lo recibió como un show demás, el se vio favorecido facilitados por este contexto bien y eso el mismo lo mencionó en una charla que tuvimos el año noventa y cuatro en la Escuela del Folclor, dijo pues que si no hubiera sido por el gobierno militar el hubiera pasado como cualquier mochilero que estaba dando vueltas buscando información sobre las quena, e incluso el a partir de que el ya se radicó aquí a grabar sus lomples, y pues ¡bendito sea! pues toda América lo conoció por eso, por el material discográfico, no se si me extendí.

Oscar: Creo que toda la información que me pueda otorgar puede ser valiosa para el trabajo de investigación.

Rubén: me decía sobre las cinco obras, este, yo no diría cinco obras, yo diría cinco estilos de los que yo he vivido, uno serian los albunes de Alejandro Vivanco, los que te digo, que Edgar los tiene transcritos, si los tiene fotocopiados, el inclusive tiene con puño y letra algunas transcripciones que el ha hecho de campo en su tierra, transcripciones de navidad, el los tiene. Otra ha sido la grabación de Luis Durán, Luis Durán es un quenista cusqueño ya fallecido, Luis Duran fue director del conjunto Sol del Perú, que también ha sido contemporáneo con Vivanco, tu puedes encontrar en YouTube el conjunto Sol del Perú, entonces el ha grabado en esta época del gobierno militar también con la discoteca Sono Radio una serie de discos que bueno, fueron catalogados como la biblioteca folclórica clásica del Perú, en esa colección están las canciones P'unchauniquipi, esta quenas de Duncker Lavalle, pero este señor ha hecho el arreglo para quena, bueno y no solamente

quena sino también para toda la orquesta folclórica que existía entre ello el violín, mandolina, quena, arpa, guitarra y percusión, ese sería el otro grupo, el trabajo de Luis Durán. Después el trabajo de Thevenot que actualmente Edgar Espinosa tiene manuscritos que estamos haciendo, yo también tengo manuscritos de las cosas que yo voy tocando, y este Celso Garrido Lecca un compositor académico también ha escrito para quena y orquesta, Enrique Turriaga también ha escrito, Enrique Turriaga vive acá en Lima, Celso Garrido Lecca ahorita él vive en Chile, él ha sido el fundador de Inti-Illimani, él es el que les enseñó a leer música y a tocar a los Inti-Illimani, Celso Garrido Lecca fue el director del Conservatorio en los años setenta en este periodo que te digo de Vivanco, en el Conservatorio de Lima, él era el director y él formó un taller que se llama el taller de la nueva canción, un taller de la canción popular que era dentro del Conservatorio pero era paralelo, ósea los jóvenes que estaban ahí no estudiaban directamente las clases escolásticas del conservatorio pero si digamos que ellos entrenaban para hacer arreglos vocales, arreglos instrumentales de repertorio que ellos componían. En realidad esta escuela que formó Celso Garrido Lecca ha sido traída de Chile, por que él a trabajado en los años sesenta a comienzos de los años setenta con Víctor Jara, él ha trabajado por que este maestro escribía música para piano para orquesta, y Víctor Jara fue actor y director de teatro, entonces han hecho trabajo juntos y entonces como él hizo crecer a Inti-Illimani en los años sesenta setenta él quiso hacer lo mismo paralelo aquí en el Perú, en ese taller han salido varios grupos actuales que todavía están, el Grupo Tiempo Nuevo, también tienen un gran quenista allí, el Grupo Vientos del Pueblo que a partir desde hace dos años me he integrado a ese grupo, Q'orillacta, Tarpuy, bueno un montón de grupos pero esos grupos tú los escuchas y notas un trabajo vocal, contrapunto, armonías, no digamos al modelo chileno por que ellos han hecho acá, además en esa época no teníamos tanta comunicación

inmediata de música, solamente aquel que viajaba traía el lompley, no existía ni el cassette, los cassettes vinieron después en los ochenta, solamente los lompleys, y más bien ese movimiento de ese grupo si estuvo adscrito, mejor dicho estuvo invitado por el gobierno militar para hacer actos culturales en los mitines, en los sindicatos, en los colegios, ya como actos proselitistas se puede decir, de izquierda. Ese sería otro tipo de trabajo de Celso Garrido Lecca, y actualmente estoy estudiando el primer concierto para quena y ya lo tengo casi listo.

Oscar: ¿De su autoría?

Ruben: No, no, no, eso es de Jaime Díaz Orihuela, el maestro Jaime Díaz Orihuela es arequipeño, el al escribir esta obra lo hizo dedicado a Thevenot, pero como Thevenot falleció hace como mas de diez años, ya no pudo tocarlo pero, el ha estado esperando que alguien lo monte, el concierto tiene tres movimientos en forma orquesta concierto, puesto que el maestro Jaime Díaz Orihuela pertenece a una generación de andinistas se podría decir, que también está Armando Guevara en el Cusco que es música andina pero académica.

Oscar: ¿Que métodos conoce para la enseñanza del instrumento?

Rubén: El modelo peruano, ósea la quena aquí en el Perú, los profesores tenemos que adaptanos un poquito al contexto que tenemos y también a los apoyos que hay, este, el único centro actual que yo conozco aquí en Lima que protege es la Escuela Nacional del

Folclor José María Arguedas. En el Cusco si está el Conservatorio Leandro Alviña, pero me he enterado hace cuatro años que ya no existe mas el curso de quena, lo cual es una pena, no se si por pocos alumnos, la cuestión es que si existe ya no formalmente pero si existe una escuela de quena en el Cusco y en Lima también, la cuestión es que escribí como tenemos que escribir para que el alumno avance, pero todavía no se ha hecho un proyecto así en el que abarque un chico de primer grado, segundo grado, tercer grado, digamos que hemos tenido que escribir para las necesidades directas de los alumnos, porque primero, en la escuela del folclor, como es nacional, la mayoría de los alumnos, este trabaja ya como instrumento, toca en las calles a veces o tienen que recusarse como se dice haciendo sus chivos acompañando danzas en los colegios ósea, la mayoría de los chicos no tienen una vida holgada donde solamente van a estudiar y regresan a su casa a estudiar sus cuatro horas diarias como tendría que ser un pianista un violinista, entonces ellos después de clase tiene que ir a trabajar por aquí por allá a veces nos hemos hecho casos en que chicos, o nosotros tenemos una expectativa muy alta que tiene que ser un chico en el primero segundo o tercer grado y a veces no llegan a eso, entonces con los profesores tenemos que estar luchando y eso es un trabajo de la escuela a la que llegamos todos los profesores, tratar de subir el nivel de estudio de los chicos, tenemos alumnos muy buenos, uno de ellos es por ejemplo Hugo Robles, que creo que ayer hizo su concierto, el es un alumnos de los pocos por que el ha tenido la oportunidad de ver la música desde el otro lado, por que el toca corno o fagot, entonces ha podido ver la quena desde el otro lado, entonces son mas que todos los que están trabajando en la Escuela del Folclor, yo dejé de trabajar en esa escuela hace algunos años, pero tratando de darle referente a los alumnos para que estudie, entonces el Encuentro de Quenistas es una ventana muy buena para aquellos estudiantes, entonces me decías sobre la escritura para quena.

Oscar: No, ahora estamos hablando sobre los métodos.

Rubén: Los métodos, el básico para mi es el método de Vivanco, porque el agarró la quena de una forma elemental, utiliza primero la mano izquierda, ya sabes de que se trata, pero entonces el estudio de la flauta travesa a veces también nos ha instruido a mi a Edgar Espinoza, para adelantar un poco la escritura para quena, lo que si digamos falta ponernos en consenso es hacer una simbología para los adornos propios de la quena a nivel de función andina, en función folclórica partiendo por que la gran mayoría de la quena indígena es una quena no temperada, es una quena que tiene los agujeros casi equidistante y del mismo espesor del mismo diámetro, crea una escala sui generis pero es propio de la estética, de la zona, de toda la región del centro sur, la cuestión es que si yo como limeño toco una quena como la que estamos usando temperada digamos, voy a una comunidad campesina y toco un huayno, la comunidad campesina no me reconoce, es lo que has tocado, no me reconoce, en cambio si yo toco su quena entre comillas desafinada ellos si lo reconocen entonces ese aspecto de sistematizar ese entre comillas desafinación o describirlo eso es trabajo de etnomusicólogos, entonces el que está a la cabeza en esto es Arturo Pinto, no se si tu lo has escuchado, te recomiendo que vallas a entrevistarlo, el también ve la, el para mi el líder sabio, el es un estudioso académico egresado de musicología que se ensambuyó a las comunidades andinas, a las comunidades indígenas a hablar quechua exclusivamente hablar Aimara, subió, convivió con ellos con la gente de la Puna para aprender, no para extraer sino para aprender, el integrarse, fue tanto así que el lo nombran Altomisayoc en la comunidad en la comunidad de Kacta donde fue a estudiar la

chirimía, el estudio oboe andino. Altomisayoc es un sacerdote que hace pago a la tierra en la cumbre en el nevado, pues imagínate, y así con el a trabajado diferentes lugares y comunidades etnias en el Cusco, bueno eso es.

Oscar: ¿Cómo puedo acceder a estos métodos?

Rubén: Yo lo que ahora estoy escribiendo son clases de música y danza de la Católica donde yo trabajo, y justamente con los de la Católica y con los estudiantes nos vamos a presentar el domingo, se de transcripciones de música amazónica, andina y de Cajamarca también utilizan bandas de quena, ahí tengo otras partichelas te las puedo compartir son de ámbito académico, por que yo pienso hacer un compendio un libro, por eso el trabajo me ha dado muy buena idea para hacerlo. Edgar Espinoza tiene casi toda la colección que hemos tenido los alumnos de Vivanco y también el se ha dado el trabajo de tener lompleys de Sol del Perú, los lompleys originales, lo de Thevenot está en las redes, este Vivanco.

Oscar: A nivel de Latinoamérica ¿Qué otros métodos puedo encontrar, o del mundo?

Rubén: La verdad en este momento yo no, salvo los clásicos, el de Cavour, hay métodos antiguos, Julio Benavente que también hizo un método, quena por tablatura, ósea el dibujaba quenitas con aspas y círculos que representaban la posición de la quena,

entonces arriba iba la partitura, estaban también las notas do re mi y abajo estaban las notas de las posiciones, Julio Benavente es un profesor ya fallecido, gran intérprete del charango, hay grabaciones de él.

Oscar: ¿Conoce algún tipo de proyecto similares o semejantes al que estoy realizando?

Rubén: Es posible que en la escuela del folclor haya, pero de los que yo conozca a nivel tan profundo aquí en el Perú no existe, lo que si han habido profesores cultores autóctonos que han ido interpretado, han habido profesores transcritores como yo, como Edgar como Fuster que adaptábamos métodos de otros instrumentos como flauta travesa para escribir para quena, pero a nivel de trabajo de investigación no creo que halla, en el charango si existe, entre ellos Thomas Turino tiene un estudio sobre charango en el Perú, sobre el charango en Canas, pero específicamente el hace el panorama del sistema de Puno, y después está el de Omar Ponce, el hizo del Charango al Chillador, que también está en las redes de la Universidad de Valparaíso Chile, y el hace así un mapa muy grande del charango del Cusco en Puno, las pisadas los toques, lo demás tipo a nivel musicológico no tanto a nivel didáctico. Y ya después han escrito métodos de difusión sobre quenás de diferentes autores pero todavía no a nivel académico eso están en las tiendas de música pueden comprarlo a poco precio.

Oscar: ¿Qué información considera que me puede aportar al trabajo que estoy realizando? Experiencia, grabaciones, textos o material audiovisual.

Rubén: Desde mi punto de vista es importante que tu tengas registro de la quena a nivel indígena andino, hay una gran fuente de quenenas en Cajamarca, ahí hay bandas de quena unas siete ocho quenenas, y estas quenenas están hechas en metal y como los orificios equidistantes. En Puno Cusco y toda la zona Aymara y Quechua hay cientos de variedades de quenenas, cada uno con su función social, hay quenenas para el carnaval, quenenas para el matrimonio, quenenas para el frente, sería interesante que tu te asocies también algunos trabajos de musicólogos, ahorita no tengo los nombres precisos pero si hay gente que ha empezado a estudiar sobre quena, uno de ellos a nivel, por ejemplo Dimitri Manga, el si te puede decir donde están las quenenas Aymaras, el puli puli, las choquelas. Después discográfica de Sol del Perú, de Vivanco y grabaciones de campo.

Oscar: Y en Latinoamérica que otros exponentes, ¿Cuáles cree que podrían ser importantes?

Ruben: Uña Ramos, Jorge Cumbo ellos han dado un salto para otros lados, Antonio Pantoja, Antonio Pantoja es un peruano que en los años cuarenta y cinco años cincuenta, es ayacuchano ya falleció, el viajó con Yma Sumac que es la soprano que tiene cuatro octavas, en los conservatorio se estudian las voces, voces contraltos, sopranos, messo soprano, soprano de coloratura, ligera e Yma Sumac, ya para arriba muchas octavas y para abajo también, queda tenor, barítono, bajo, búscala en YouTube, ella tenia en los años cuarenta,

cincuentas, una compañía folclórica con su esposo Moisés Vivanco, que era primo de Alejandro Vivanco, Moisés Vivanco fue el que construyó básicamente lo que nosotros podríamos llamar la lírica andina, sin ser académico, sino que él escribió muchos arreglos para la voz específicamente para Yma Sumac e hizo adaptaciones instrumentales para ella, como fue, el Cóndor Pasa, Vírgenes del Sol, Cuando el Indio Lloro y la cuestión es que Antonio Pantoja como quenista de base fue con Yma Suma a la Argentina en los años cuarenta y cinco y él se quedó en la Argentina, y él ha grabado música digamos que ahorita es la base del folclor argentino, el Alborozo Coya (tan tan tan... canta parte de la melodía), son partes de canciones peruanas, (Parara pa pan papara canta parte de otra melodía) ese es por ejemplo el Carnaval Huanca, hechale, hechale, talco y harina, echale, echale, harina polvo, casi todas las canciones que él ha sembrado en Argentina son vivencia que él sabía de Ayacucho del Perú que él ha ido sembrando como composiciones propias, entonces los argentinos desde mi punto de vista a él un referente de quena y han crecido en base a él, muy poco han visto de la música autóctona de Jujuy, que está entre comillas disonante como cualquier comunidad andina que tenemos en las alturas, el más bien ha ingresado la quena ya temperada. Antonio Pantoja es importante que se revise también en discografía.

Oscar: ¿Considera que el trabajo que estoy realizando es importante? ¿Porqué? ¿En cuales ámbitos?

Rubén: Uff, uff, es sumamente importante, se necesita que nosotros digamos lo latinoamericanos que tocamos la quena nos unamos a través de diversos canales, como sea para poder acceder y entrar a este nivel de profundidad que tú estás haciendo. La Escuela del

Folclor, recién desde hace dos años creo tiene el nivel universitario, pero todavía digamos, no hacemos posible que falta cuajar algunas cosas académicas para llegar a ser universidad, ahorita quien nos ha tomado la delantera es el Conservatorio Nacional de Música que ya a partir de este año es Universidad Nacional de Música, cosa que nos alegra bastante, esperamos que concretice la Universidad del Folclor, para poder enfocar desde este punto de vista que te digo de la etnia andina y vean también como la quena va desarrollándose, sería sumamente importante y serviría como referente para el estudio acá y para el crecimiento de profesores aquí.

Oscar: ¿Qué material existe acerca de otros instrumentos de escotadura simple de otras latitudes, métodos, grabaciones técnicas que pudieran ser útil, por ejemplo otros tipos de flauta similar a la quena?

Rubén: Bueno el Shakuhachi que es una quena, los instrumentos árabes que tienen la embocadura recostada.

Oscar: ¿Flauta Ney?

Rubén: la flauta Ney, hay una que es interdental y la otra es labial, esas son. Pero en realidad yo podría decirte que por simple observación que la quena y la flauta de pan han sido o es un instrumento que está en todas las culturas, por cuestión natural del crecimiento del hombre, para mí toca contrastarlo, pero mucho se ha hablado de las teorías de la migración de Asia que vino, alguien vino por el norte, otro vino por el sur o por la Oceanía,

la población del hombre americano que ha traído su cultura, yo pienso de que la cultura es de los neardental de la prehistoria, de la evolución natural de ver una caña de tocar una piedra o de cantar, de hacer ruido con cualquier material, ha llevado a la creación de las flauta en todas sus variante, bueno en es caso es simplemente en la flauta vertical tipo quena y la flauta de pan, flauta de pan por lo que tiene la de la caña, el nudo natural, tu partes el nudo de la caña y ya tienes una flauta de pan, y eso por que existe algunas pequeñas no contactadas, o recién contactadas en la Amazonia, donde nosotros vemos que ellos tienen sus zampoñas y tienen sus quenás también, claro afinación especial, por tanto ellos han tenido contacto directo en el siglo veinte con occidente o si han desarrollado esos aerófonos. Para mi que ha crecido.

Oscar: ¿Que otras obras, experiencias, métodos, personas considera que deberían estar en mi proyecto?

Rubén: Quisiera que me redondees el meollo del proyecto, es a nivel docente, a nivel musicológico.

Oscar: El proyecto especialmente se trata de recolectar obras para la quena, desde el ámbito nacional colombiano, el proyecto busca tener unos antecedentes y este antecedente busca convertirse en un artículo de investigación para ser presentado a una revista de investigación indexada y obviamente hacer un mapeo bibliográfico de la quena para saber todo lo que tiene que ver con la parte latinoamericana y si hay otros métodos de quena que sean publicados pues obviamente hay que mencionar o que hallan investigado en

otros países, no hay que dejar por fuera información hay que tratar de conseguir la información que mas se pueda sobre este tema.

Rubén: Ahorita vale la pena que viajes a cusco, ahora no tengo el nombre con el amigo pero si te puedo buscar para que te pongas en contacto, ellos inclusive tenían un encuentro de quenistas, un festival de quenas hasta hace poco, y ellos también tienen, Jorge Urueña es también otro profesor que tenia la escuela en el cusco que también vino a estudiar acá en la Escuela del Folclor para que revise la bibliografía, el creo que también tenia composiciones para orquesta y quena. Bueno acá en el conservatorio esta la obra que te digo de Jaime Díaz Ariuella, la orquesta sinfónica encuentra todas las partichelas las parte en el conservatorio. También me puedo poner en contacto con el maestro, que debe esta por acá, pero el es una persona mayor de noventa y cuatro o noventa y cinco años, yo lo he dejado de llamar y tengo que ponerme en contacto para ver, por que también Celso Garrido Lecca también ha sido nuestro padre nuestro abuelo generacional de música, el ahorita tiene alzhéimer y está decayendo físicamente y ahorita está en Chile para recibir los cuidados de su familia de sus hijos, por que el antes vivía acá solo y seguía escribiendo solo, pero ya se ha agravado.

Oscar: Bueno maestro le agradezco mucho por su tiempo por su disposición, se que esta información va ha ser muy valiosa para el trabajo que apenas estamos realizando y que estamos iniciando con la Universidad de Antioquia en la Maestría de Músicas de América Latina y el Caribe del cual hago parte como intérprete de quena y espero en un futuro ver reflejada toda esta información que recolecto para plasmarlo a nivel académico que es

importantísimo la generación de memoria histórica como un instrumento como lo es la
quena. Le agradezco machismo les habló Oscar Javier Molina Molina desde Lima Perú.

Entrevista Omar Flórez de Armas

Fecha: 18 de Julio de 2018

Lugar de entrevista: Bogotá (Omar) – Ibagué Tolima (Oscar)

Técnica de entrevista: semiestructurada

Soporte: grabación de audio (o video) y transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista por *FaceBook*

Oscar Javier Molina Molina: Buen día, estamos conectados por Facebook con el maestro Omar Flórez, músico, importante quenista e interprete de instrumentos en andinos latinoamericanos entre ellos el charango, la zampoña, entre otros. La Entrevista que vamos a tener el día de hoy es semiestructura, vamos a tener un soporte de grabación de audio con una duración aproximadamente treinta a cuarenta y cinco minutos, y bueno maestro quisiera que me dijera en éste momento su nombre completo con apellidos para poder continuar con la entrevista.

Omar Flórez de Armas: Mi nombre es Omar Flórez de Armas.

Oscar: Hoy es miércoles dieciocho de julio del dos mil dieciocho y voy a hacer una pequeña introducción para comentarle de que se trata la entrevista.

La presente entrevista busca generar información acerca de la quena en Colombia y para ello recurro a usted con la finalidad de generar un acercamiento acerca de su concentimiento

sobre la quena, informando que la participación en esta entrevista es totalmente voluntaria. La información otorgada por usted se utilizará únicamente para actividades académicas de investigación correspondiente a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, estudios que adelanto en la Universidad de Antioquia cuya finalidad es compilar obras para quena compuestas por músicos colombianos, además de escribir el estado del arte de la quena y la publicación de un libro con audios. Es importante expresarle que todo lo que conversemos durante esta sección quedará grabado para luego ser transcrito y así extraer ideas que fortalezcan este proyecto. Desde ya le agradezco su disponibilidad y contribución para este trabajo que busca resaltar este instrumento musical en un país como Colombia. Por lo anterior:

¿Acepta usted participar voluntariamente como entrevistado en este trabajo de investigación?

Omar: Si.

Oscar: ¿Se compromete a otorgar información verídica?

Omar: Sí.

Oscar: Muy bien, bueno por ahora entonces vamos a dar seguimiento a la guía de preguntas que hemos estructurado con el asesor de trabajo de grado el maestro Fernando Mora.

La primera pregunta es:

Hábleme de su experiencia con el instrumento (a nivel formativo y profesional):

Omar: Bueno yo comencé a tocar quena más o menos en el año setenta y siete, y conocí la primera quena gracias a un grupo peruano que llegó a El Sol del *Siwaltalsuyo*, porque antes no existían acá, muy pocas personas tocaban quena, no solamente como interpretarlas sino también como fabricarlas, más o menos desde el año setenta y nueve comencé a fabricar quenás.

Oscar: ¿Para usted cuáles son las 5 más importantes obras compuestas para la quena principalmente en Colombia o latinoamérica?; ¿Cómo puedo acceder a ellas?

Omar: Bueno, pues yo tengo un poco de mala memoria para decirte los nombres de las canciones para quena, pero si podría decirte el nombre de los quenistas más importantes en los cuales yo me he referido mucho ha sido el trabajo de Uña Ramos y el trabajo de Alejandro Vivanco.

Oscar: Bien, como puedo acceder a este tipo de información que hayan registrado Uña Ramos y Vivanco.

Omar: Uña Ramos realmente en YouTube, él grabó muchísimos discos, él comenzó primero con un grupo musical llamado Incas y después también tuvo un trabajo que hizo con Simón Idalgué, y después como quenista solo y se consigue muchísima información sobre Uña Ramos. Sobre Alejandro Vivanco realmente hay algunos discos que se grabaron yo creo que son

unos cuatro discos y si uno busca hoy en día en YouTube no hay mucho sobre Alejandro Vivanco, es un músico que fue muy importante allá en el Perú, pero la difusión de él se ha opacado un poco.

Oscar: ¿Qué métodos conoce para la enseñanza del instrumento? ¿Podría describirlos?
¿Cómo puedo acceder a ellos?

Omar: Bueno yo realmente el trabajo que he desarrollado con la quena ha sido de una forma empírica. La Flauta travesa fue el instrumento que estude en el Conservatorio, yo estude un tiempo flauta, pero que yo halla recorrido a un método específico de quena nunca lo hice y pues realmente no conozco.

Oscar: Y libros que hablen sobre la quena o que exalte la quena ¿Qué libros podemos encontrar en el que podamos referenciar un estado del arte y nos permita avanzar en ese punto?

Omar: Yo encontré un poco en el Compendio del Folclore del maestro Guillermo Abadía y relacionaba un poco sobre el uso de la quena acá en Colombia el cual se desarrolló en unas pocas comunidades en las que corresponde al Departamento del Putumayo y un poco también en el Amazonas que existía este tipo de pito, pero realmente no conozco otros libros, es decir el conocimiento que desarrollé sobre la quena fue de forma empírica y la otra fue yendo hacia los sitios.

Oscar: Podría comentarnos como fue esa experiencia y la cercanía con la quena, ¿Cómo conoce ese instrumento? ¿Cómo lo incorpora en su vida cotidiana o en su actividad profesional como músico? ¿Cómo lo desarrolla y como lo expone ante un público? ¿Cómo ha sido esa trayectoria con este instrumento? Es importante para registrarlo.

Omar: Bueno esa trayectoria se hizo con el grupo Chimizapagua y con mi hermano Ian Flórez que también era otro quenista, trabajábamos los dos, hicimos ese trabajo con la quena y además la experiencia del viaje que realizamos a Perú y Bolivia en el cual tuvimos la oportunidad de conocer al maestro Alejandro Vivanco en el año ochenta y cuatro, entablamos una buena amistad y tuvimos la oportunidad de tocar juntos. La quena es un instrumento para la montaña y era un momento para encontrarse consigo mismo.

(Interrupción de comunicación)

Oscar: Íbamos en Alejandro Vivanco

Omar: Tuvimos la gran oportunidad de estar en el Cuarto Congreso del Folclor del Perú, que nosotros llegamos allá a Lima, habíamos llegado con unas cartas del Convenio Andrés Bello con el grupo Chimizapagua y esto nos abrió muchísimas puertas y nos invitaron a participar de este congreso el cual se desarrolló en la ciudad de Puno, entonces viajamos por tierra después por tren hasta Puno, y estando allá pues vimos muchísimo grupos folclóricos, una gran cantidad, más de cuatro mil grupos y con el maestro Vivanco hicimos una gran amistad, pues porque preciso cuando estábamos viajando en tren hacia Puno al maestro le dio soroche se puso bastante

enfermo, los que lo atendimos, y gracias a eso pues conseguimos muy buena amistad con el, y ya estando en Puno tuvimos la oportunidad de tocar y ese concepto de ir, tocar, salíamos del fuera del pueblo a tocar en la montaña y buscar ese sentido de conexión con el espíritu de los andes.

Oscar: ¿Conoce algún tipo de proyectos semejantes al que estoy realizando?

Omar: No, no conozco.

Oscar: ¿Qué información considera que me puede aportar al trabajo que estoy realizando?

Omar: Bueno, podría referenciar en todo caso que en el estudio de la quena yo apliqué muchísimo las técnicas que se usan en la flauta travesa, lo cual me permitió lograr tratar muchos ejercicios de digitación y con el sonido en el instrumento, lo cual le permite a uno abarcar un poco más y mejorar la interpretación en sí del instrumento, me parece importantes tener unos ejercicios técnicos específicos para las personas que quieran avanzar en la quena.

Oscar: De pronto en cuanto a grabaciones, materiales audiovisuales, textos experiencias.
¿Puede recomendarme algo?

Omar: ¿Propiamente al material a la quena?

Oscar: Si.

Omar: El material de Uña Ramos. Nosotros tuvimos muy buena amistad con los integrantes del grupo Savia Andina, me parece que es muy buen material también para tomarlo como referencia, si puedes conseguir lo que hizo Alejandro Vivanco, es un material que viene de la tradición de Ayacucho. Son como puntos de referencia de la quena en su país, más campesina. En cierta manera como que fue el trabajo principal que desarrollamos con el grupo Chimizapagua, más que tratar de desarrollar un trabajo virtuosismo con la quena, siempre tratábamos de referenciarlos hacia la forma como tocaban los campesinos, en el caso de Colombia a través de la música de chirimía, yendo y estando un tiempo en San Agustín y en Almaguer, desarrollando ese trabajo empírico que se dan con los campesinos y grabaciones.

Las grabaciones que nosotros hicimos, en el viaje que hicimos hacia Perú y Bolivia son mas de tropas de zampoñas, tropas de tarkas, no tuvimos allá en Puno, no se presentaron grupos interpretando la quena, que la quena en un principio la forma campesina eran tropas de quenitas con instrumentos de percusión.

Oscar: ¿Considera que el proyecto que estoy realizando es importante?

Omar: ¡Importantísimo! por que yo veo que hoy en día hay un gran interés por el desarrollo de las músicas y los instrumentos latinoamericanos, veo que hay excelentes quenistas, que hay festivales en México, que se están desarrollando, que hay un nuevo impulso por preservar y mantener estos valores, entonces veo que este trabajo que estas haciendo es muy importante para las nuevas generaciones porque están abriendo un campo de acción.

Oscar: Estos instrumentos que son similares a la quena como las flautas anasazi, Danso Shakuhachi y otros instrumentos que tienen escotadura. Conoce de material existente de este instrumentos de escotadura como lo tiene la quena y que experiencia cercana a tenido con instrumentos similares a la quena.

Omar: Yo tuve la oportunidad de estar en el año dos mil cinco representando a Colombia en Hong Kong en un Festival Latinoamericano y allá encontré en almacenes musicales y también encontré instrumentistas que tocaban este tipo de flautas. Realmente las formas que tiene la quena se deriva de las flautas de hueso, pues si el pito es el sistema de emisión de sonido es muy primitivo, es un instrumento que se desarrolló en la China, se desarrolló en Asia y acá en América del Sur. Entonces realmente muchas personas dicen que la quena es un instrumento de la cultura incaica, pero no es un instrumento que se dio en muchas culturas del mundo porque la forma mas elemental como el hombre llegó a soplar un hueso, la cabeza del hueso es la de un pito de la quena.

Oscar: ¿Qué otras obras, experiencias, métodos, personas considera que debiera consultar para mi proyecto?

Omar: A mi me parece que está Willy Quena.

Oscar: Si, yo tengo contacto con el, Willy Silva.

Omar: Está también William Palchucán está en este momento en Polinia. Me parece que William se ha especializado en el virtuosismo como tal de este instrumento, son los dos referentes que conozco acá en Colombia, pero me parece que la oportunidad que te puedes dar es ir a la raíz, ya es que puedas viajar ir a las comunidades de Perú y Bolivia y encontrarse con los indígenas para encontrar la otra parte, la parte mágica que posee estos instrumento y que tienen estos campesinos, estos indígenas.

Oscar: A nivel de interpretación: ¿Qué características musicales debe tener un intérprete de quena y como debe asumir el aprendizaje de este instrumento dentro del contexto colombiano o latinoamericano?

Omar: Yo pensaría que lo mejor sería siempre abordarlo que es a través de su forma más elemental que es por medio de las escalas pentatónicas, trabajar primero la pentafonía que es lo que las está enmarcando en la música andina con raíces incaicas. Ya después abordar el instrumento sin descuidar en ningún momento la sonoridad, buscar notas largas, buscar que el instrumento se oiga nítido, se oiga bien y trabajar por escalas diatónicas y trabajar por el arte primer grado, quinto grado y el primero. Escalas natural de la quena que por lo general esta en sol mayor, después trabajar con escalas con alteraciones en un proceso ascendente tal como se hace en una flauta normal, si está en sol después en la escala de re, escala de do con alteraciones e ir desarrollando esto y más adelante desarrollar la escala cromática, se requiere de mucha calma para que se pueda hacer bien y recurrir al trabajo de las melódicas colombianas, recurrir a los

pasillos, los bambucos que no tengan muchísimas alteraciones y modulaciones y poco a poco uno se va adentrándose en el instrumento.

Oscar: Para ir cerrando la entrevista, ¿Qué obras para quena compuestas por músicos colombianos usted conoce?

Omar: Yo te podría nombrar hartísimas, está Subiendo la Montaña que es un tema que yo compuse, mi hermano Ian Flórez tiene un tema que se llama Fuego en el Hielo, es una especie de cueca que tuvo muy buenos comentarios en la prensa cuando salió ese disco. Hubo otro tema que se llama Chimití que la compuse yo también. Yo me remito siempre a lo mismo, hay unas melodías de quena maravillosas que son las melodías que hace los indígenas, algo así como lo que se hace con la chirimía, hay una cantidad de bambucos y pasillos muy interesantes.

Oscar: Maestro muchas gracias por su disponibilidad y por su tiempo.

Entrevista: William Cupertino Palchucan España

Fecha: 30 de marzo de 2018

Lugar: Armenia Quindío (William) - Ibagué Tolima (Oscar)

Técnica de entrevista: semiestructurada

Soporte: grabación de audio (o video) y transcripción textual

Duración esperada de la entrevista: 30-45m

Entrevista por *Whatsapp*

Oscar: Muy buen día, hoy es viernes 30 de marzo del 2018, me encuentro con el maestro William Palchucan, intérprete de quena de Colombia, oriundo del Putumayo y muy generosamente me ha concedido encontrarnos de manera virtual el día de hoy (llamada Whatsapp) para realizar una entrevista que considero muy valiosa para el trabajo de investigación que estoy desarrollando. A modo de introducción le voy a comentar lo siguiente maestro William:

La presente entrevista busca generar información acerca de la quena en Colombia y para ello recurro a usted con la finalidad de generar un acercamiento respecto a su conocimiento sobre la quena, informando que la participación en esta entrevista es totalmente voluntaria. La información otorgada por usted se utilizará únicamente para actividades académicas de investigación correspondiente a la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, estudios que adelanto en la Universidad de Antioquia cuya finalidad es compilar obras para quena

compuestas por músicos colombianos, además de escribir el estado del arte de la quena y la publicación de un libro con audios. Es importante expresarle que todo lo que conversemos durante esta sección quedará grabado para luego ser transcrito y así extraer ideas que fortalezcan este proyecto. Desde ya le agradezco su disponibilidad y contribución para este trabajo que busca resaltar este instrumento musical en un país como Colombia. Por lo anterior:

Oscar: ¿Acepta usted participar voluntariamente como entrevistado en este trabajo de investigación?

William: Claro que si señor.

Oscar: ¿Se compromete a otorgar información verídica?

William: Si señor.

Oscar: A continuación voy a decir las preguntas que tengo para esta entrevista: Hábleme de su experiencia con el instrumento (a nivel formativo y profesional)

William: Mi experiencia con la quena comienza desde muy niño, yo vengo del sur de Colombia, de Sibondoy Putumayo, del Valle del Sibondy exactamente donde hay mucha cultura, donde hay mucha tradición, allá están los hermanos indígenas Kamsa, los Pastos, los Killasingas, los Ingas, entonces hay mucho folclor, mucha tradición y allí comienza mi vida como público, como quenista, y mi padre ha sido también artesano, también han sido artistas

digamos, mi mamá en el tejido y mi papá en el tallado, tejedora de pensamiento, tejedoras de ruanas, de sayos, de bolsos, en fin; entonces ahí nace la vida de artistas, empecé a hacer quenás, rondadores, capadores que se utilizan allá en los carnavales indígenas, de tradición cultural allá en el Valle de Sibondoy.

Oscar: Me surge la siguiente pregunta: ¿Cómo fue su proceso de aprendizaje?, ¿de qué manera se da en el Valle del Sibondoy?, ¿cuál fue su primer acercamiento? y ¿cómo usted conoce este instrumento musical?

William: Este instrumento musical como te digo, en ese aprendizaje bonito, en esa experiencia de descubrir, de hacer los instrumentos para nosotros mismos que es prácticamente un legado, porque de todas maneras mis papás también han tocado instrumentos, también con su rondadorcito, con su flautica, me fueron enseñando a cortar junquitos, me fue ensañando a cortar y abrir los huecos a los jucos para hacer flauticas y de allí inició el amor por la música y ahí conocí la quena. Bueno, en ese entonces no había una afinación como la que tenemos ahora, la quena ahora es muy moderna, una afinación occidental digámoslo así, pero en ese entonces solamente me acuerdo que nos enseñaban con unos alambres calientes a abrir el huequito de cada juco de cada caño y habían quenás de cinco huecos, de tres huecos, de seis huecos e íbamos haciendo nuestras quenistas e íbamos tocando, no nos interesaba la afinación occidental, es una afinación tan natural en ese entonces, era como de compartir más que todo con las percusiones, con las flautas, con los cascabeles, con lo que cogía uno de instrumentos y era un compartir bonito.

Oscar: ¿Me puede definir el término juco?

William: Allá se le dice así, el juco es una caña, acá le dicen bambú, también le decimos tunda, caña de castilla, tiene diferentes nombres, depende de acuerdo a la región que tu estés.

Oscar: Bueno, ahora yendo un poco al tema de la luthería. ¿cómo se empieza a dar y en qué momento se empieza a dar ese tipo de afinación occidental? porque yo sé que usted hace sus propios instrumentos de modo tal que ¿en qué momento pasa de manejar o acercarse una afinación muy propia, muy autóctona, muy tradicional a volverse una afinación más occidental? como lo que acaba de denominar, ¿Cómo ha sido ese proceso de elaboración?, ¿cómo ha sido esa dinámica de “evolución” de este instrumento a otras instancias?

William: En una primera instancia, cuando estas con tus abuelos, cuando estas allá en la cultura en ese momento de compartir no interesa una afinación, es más o menos seguir los cantos de los abuelos, seguir los cantos que le han dado a ellos la madre naturaleza, nuestra alma máma, madre tierra; entonces en ese momento no interesa afinación alguna, cada cantico es bonito porque se conecta directamente con nuestra tierra. Pero entonces mirando las posibilidades, cuando uno llega al colegio, en el momento de compartir música con alguien más, pues la música de todas maneras evoluciona y pues lógicamente vamos a tocar con una guitarra, con otro instrumento, con un piano, entonces exige a uno también aprender esa parte de la afinación, es cuando yo afino ya un instrumento con una guitarra bien afinadita, entonces desde el sol, la, si, o con un piano, porque cuando empecé hacer las quenás no conocí un afinador electrónico; eso lo conocí estando en Bogotá cuando salí de mi pueblo, pero en Sibondoy no conocí afinador, lo

hacía con algunos pianos de unos amigos, con una guitarra afinada en cuatro cuarenta, bueno con otros instrumentos.

Oscar: Conociendo el trabajo que ha realizado con el Grupo Putumayo pues obviamente ha sido un aporte valioso a las músicas que corresponden a nivel Latinoamericano, mi pregunta es la siguientes ¿En qué momento usted conoce las música andinas latinoamericanas?, ¿ cómo fue?,¿ en qué momento se empieza a dar esa manifestación, si llegaron los audios directamente a ustedes cuando estaban en Sybondoy, o esta dinámica se empieza a generar en otras ciudades como Bogotá?,¿cómo ha sido ese proceso de esas músicas latinoamericanas para incluirlas dentro del repertorio que ustedes manejan?

William: El Valle del Sibondoy queda muy cerca a Nariño, quedamos como a dos horas más o menos y de ahí queda más o menos cerca del Ecuador, de ahí mucha gente que traía música bonita, todo es un aprendizaje, de todas maneras estamos cerca al territorio del Ecuador, del Perú y por ahí llegaba gente que me hacía escuchar música y llegaba de los grupos Ñanda Mañachi, Savia Andina; entonces uno escuchaba bastante esas canciones y pues de todas maneras eso pues digamoslo así son los papás de la música andina, porque son los primeros que yo conocí, digamos Quilapayún y estos grupos no. De todas maneras uno debe tener un modelo, una inspiración, y pues empezamos a componer de acuerdo a nuestra ideología a nuestro pensamiento, a lo que vivimos en el Valle del Sibondoy, en nuestra lengua también se componía, entonces es como ir creando un propio estilo, todo es un fortalecimiento, el escuchar música diferente, escuchar a los abuelos tocar, el escuchar los carnavales indígenas en Sibondoy, todo eso lo va fortaleciendo musicalmente, de ahí que yo valoro mucho lo tradicional

primero que todo, para mi antes de tocar una quena, una flauta, desde las primeras octavas hasta las cuartas octavas, muy digitada, ante todo está el sentimiento y el valor por lo nuestro, que es la música tradicional indígena.

Oscar: ¿Cómo fue el proceso de manejar esos temas de afinación? por ejemplo: de la primer octava de la segunda octava que está manejando, terceras octavas, fue algo que lo aprendió por su propia exploración o lo aprendió de otras dimensiones, de otros músicos ?, ¿Cómo fue?

William: Pues en esta parte yo como constructor de instrumentos, como luthier, digamos e ido descubriendo esta parte de la quena y con calma descubrí la primera, la segunda octava, tercera octava, fui descubriendo. Nosotros salíamos antes con mi papá a las ferias a vender instrumentos, a vender artesanías, y en esos encuentros que teníamos desde pequeño que salíamos, conocí a músicos que ya tocaban, de allí fui descubriendo y mira una tercera octava se hace así, un si o un do se hace de esta manera, pero yo en mi experiencia yo lo había descubierto yo lo estaba haciendo, pero entonces de ahí surge también esa investigación de la quena más profunda y descubro que no solamente hay en la tercera octava, hay una posición estándar, hay bastantes posiciones, entonces de ahí voy descubriendo con la quena, porque cada vez que va fortaleciendo como quenista en este camino de la música me daba un tonito y me exigía más en este instrumento, me exigía más estudio y más estudio y así fue que en la época del colegio me dedicaba mucho a este instrumento, me dedicaba demasiado; después salimos a concursos, digamos Colono de Oro, Mono Núñez, salimos a un festival a Medellín con mis hermanos y con unos amiguitos que empezamos a estudiar a hacer música andina, música colombiana, digo

colombiana, pues la música colombiana se ha caracterizado entre bambucos y pasillos un poquito digitada, pero para mí la música colombiana indígena también es colombiana, entonces de ese lado no había ese valor de la música tradicional indígena, pero entonces si había eso de bambucos y pasillos, que yo me gustaba mucho también hacerlo, a parte de lo tradicional, así pasillos bambucos fiesteros bien conocidos aquí en Colombia, de ahí surgió la composición de hacer algo más amplio, bueno y al fin y más compromiso para mí, más estudio para la quena.

Oscar: ¿Para usted cuáles son las cinco obras compuestas para quena más importantes tanto en Colombia o en Latinoamérica? Pero como en este momento usted es interprete de quena colombiano? entonces me interesa saber cuáles son las cinco obras para quena en Colombia.

William: ¡Wow! Casi no se de obras colombianas.

Oscar: Osea, hablando de obras colombianas, como usted decia hace un momento para usted la música indígena que se construye en las comunidades indígenas también es música colombiana, de igual manera yo comparto ese concepto y considero que tanto la cumbia, como el joropo, el currulao, el bambuco, el pasillo y muchos otros géneros que tiene Colombia, que de hecho es muy diverso es considerado como música colombiana, es pensarlos desde todas estas dimensiones.

William: Realmente ha sido una de las canciones de quena, pero que digamos que sean obras para quena eso realmente es nuevo, porque nosotros hacíamos era montar por ejemplo

pasillos que ya existían, bambucos que ya existían con bandolas, con tiples, con otros instrumentos; pero ya que sea canción que se haga para quena es como nuevo. Ahora nosotros con esta afinación, con la dedicación que tenemos hemos construido unas canciones por ahí; me han dicho que “Atufado” que nosotros tocamos del grupo Putumayo del maestro Diego Mora, ha sido muy importante, para muchos quenistas, no se otra canción, no he escuchado muchas canciones, o realmente la verdad estoy en otro estilo musical, no me ido a otro virtuosismo de la quena en estos tiempos.

Oscar: ¿Entonces que obras usted ha compuesto para quena con acompañamiento instrumental o sin acompañamiento instrumental?

William: Ya, está Sibondoy, por ahí tengo otros temas que no los he grabado todavía, tengo; otros temas que los hice para la comunidad indígena Kamsá, que es también de bastante digitación, temas que no se han grabado.

Y con mucho respeto, muchos quenistas que hay aquí en Colombia muy buenos y valoro esa parte instrumental de la digitación de la quena pues con mucho respeto y yo sé que hay muchos compositores de quena aquí en Colombia y pues en el sur escuchado algo de los amigos de Castillo que es un quenista muy bueno en cuanto a sonido y digitación, el amigo Checho Cuadros, con todo respeto, son muy estudiosos en la quena, y de mi parte les mando un fuerte abrazo y los valoro como músicos, como quenistas.

Oscar: ¿Para usted cuales son los mejores intérpretes de quena en Colombia?

William: En Colombia están los amigos Juanito Benavidez, tu eres un gran intérprete, no te he escuchado mucho en realidad pero eres un gran intérprete de quena, Willy Silva también, yo creo que hay más quenistas, pero durante este tiempo se ha logrado dedicación hacia este instrumento, en Nariño hay muchos intérpretes de quena, muy buenos, hay también en Pitalito el amigo Christian Cruz, en fin, hay bastante quenistas aquí en fin (William mediante una comunicación telefónica pidió que se agregara a Fabián Triana como uno de los mejores quenistas de Colombia).

Oscar: Por otra parte ¿Qué métodos conoce para la enseñanza de este instrumento?, podría describir ¿cómo puedo acceder a ellos?

William: La verdad no he escuchado, yo no accedí mucho a esos métodos de quena.

Oscar: Bueno, no se preocupe. De igual manera preguntarle sobre libros acerca de la quena, que exalten a este instrumento, bien sea por su actividad histórica, por su digamos diversos intérpretes, ¿qué libros pueden aportarnos a nivel latinoamericano, a nivel del mundo que exalten a nivel instrumental?

William: Hay algo que leí acerca de, el que hizo esto el charanguista, Ernesto Cavour; hizo una investigación de quena muy buena también, yo se lo recomiendo, es muy bueno, y no habla solamente de la quena, habla de bastantes instrumentos que son de Sur America de quena de zampona, de sikus, de rondadores, de variedades de instrumentos musicales de viento, y yo si lo miré, me parece muy interesante.

Oscar: ¿Conoce algún tipo de proyecto semejante al que estoy realizando?

William: Por, ahí hizo un amigo Daniel, él vive en Bogotá, él hizo un trabajo acerca de la quena, pero ¡qué bonito!, me gusta que estén haciendo estos trabajos, es como la gente que está estudiando estos instrumentos, es importante que esto tome valor con estos instrumentos; es un instrumento universal que puede tocar con cualquier instrumento de reconocimiento como un piano, como una trompeta una guitarra clásica, es un instrumento profesional como lo es, la quena.

Oscar: ¿Qué información considera que me puede aportar al trabajo que estoy realizando?, experiencia, textos grabaciones, otro material audiovisual, en fin este tipo de cosas que puedan fortalecer a este proyecto que estamos consolidando con la Universidad de Antioquia.

William: Hay muchos audios, digamos que te podrían ayudar, textos también, me gustaría que la investigación que estás haciendo se haga también desde el sentir de una quena, porque el estilo sueña diferente, por ejemplo: el estilo peruano, el estilo colombiano, el estilo de tocar y de sentir de un músico indígena....al sentir de un músico académico, digamos eso, de un músico campesino a un músico estudiado, sería bonito esta parte del sentir musical.

Oscar: ¿Cómo siente la quena, cómo la dimensiona, desde qué punto de vista dimensiona este instrumento, puesto que se siente bastante al momento de interpretarlo y

siempre he tenido esta inquietud he tenido esta pregunta, ¿cómo siente la quena en este momento?, o ¿cómo la ha venido sintiendo?, ¿ha tenido algunas variaciones? digamos que en algún momento tuvo algunas reacciones frente a ella?, si tuvo variaciones, ¿cómo siente este instrumento musical?

William: A parte de sentir, es la vida misma, es la conexión desde el momento en que la conocí siempre la valoré, como una conexión con esa tradición indígena, como con esa conexión con la tierra, esa visión directa, el instrumento parte de uno, el instrumento hace parte del cuerpo, por eso los diferentes sentidos, las diferentes visiones, decían los abuelos, según como uno esté está transmitiendo en este instrumento, está transmitiendo esa música está transmitiendo esa energía, ese sentir digamos, éste instrumento habla y digamos en el momento en que tú ya lo estás construyendo, en que tu cortas la caña ya les estas pidiendo permiso a la madre tierra para construir este instrumento y desde que ya los estás haciendo, ya le estas transmitiendo el pensamiento y si es un instrumento que no es tan comercial que es solamente para ti a la gente que está contigo para compartir y tiene otro sentido otra vida, es diferente.

Oscar: ¿Considera que el proyecto que estoy realizando es importante? ¿Por qué? ¿En cuáles ámbitos?

William: Si claro que si es muy interesante; osea dejar este legado de la quena, a la gente a los niños, a los músicos y a la gente que están en el estudio de la quena, y es muy importante, de vivir esa parte y que la música andina tradicional aquí en Colombia, es muy importante los estudios que estás haciendo muchacho y de mi parte felicitaciones.

Oscar : Muchas gracias.

Ahora, que material existente acerca de otros instrumentos de escotadura simple de otras latitudes, en el caso de esto sería métodos obras, grabaciones técnicas, en el caso de esto en instrumentos como flauta Anazasi, Shakuhashi y de instrumento que tenga como una embocadura similar a la quena. ¿Qué ha escuchado hablar de estos otros instrumentos que de pronto son similares pero que se han generado en otros continentes?, ¿en otros lados?

William: si hay una similitud de otros instrumentos, en este caso el Shakuhashi ¿Que es de la india? o es japonés, y como en la china hay otra quena larga son similitudes a las quenass nuestras de acá, entonces diría como los abuelos dicen que hay una conexión directa en cuanto a los viajes astrales en cuanto a la conexión de la parte espiritual, con el ayawasca con medicinas naturales, hay una conexión bonita con las músicas del mundo y eso hace que también hayan instrumentos parecidos a los de ellos, han encontrado quena de cuatro huecos hace dos mil años atrás, quenass de arcilla, quenass de hueso, de cinco huecos, es un estudio que se hizo que se han metido en este proceso de la quena como tal es muy nuevo, el estudio de los seis orificios, de los siete orificios digamos, ya está la occidental eso es nuevo para mí porque las quenass antiguas son diferentes de pentatónica, son totalmente diferentes a esta quena moderna digamos que podemos tocar lo que tú quieras.

Oscar: ¿Qué otras obras, digamos experiencia métodos personas considera que debería consultar para mi proyecto?

William: Bueno, ando en otros lugares de Sur América, porque habíamos hablado de compositores colombianos, digamos para mí también un gran respeto para este quenista grandísimo Uña Ramos, otro quenista Thevenot, puede profundizar con ellos que también fueron muy virtuosos y unos íconos para la quena, su manera de interpretación, muy bonita.

Oscar: ¿Qué características musicales debe tener un intérprete de quena? ¿Cómo debe asumir el aprendizaje de este instrumento dentro del contexto colombiano?

William: Este es un instrumento que necesita dedicación, que necesita bastante trabajo, es muy complejo, se necesita de más responsabilidad en esa parte, es como entregarse al instrumento, es como enamorarse del instrumento y el mismo instrumento le vaya dando la fortaleza musical para uno poderlo hacer, ir descubriendo más cosas, ir descubriendo más tonalidades, más posibilidades, de este instrumento la sonoridad, las vibraciones en cuanto a la digitación, bueno todo eso.

Oscar: ¿Cómo se considera usted como intérprete al momento de abordar la quena, qué efectos sonoros utiliza, cuáles son sus mayores destrezas y lo que usted considera que es el sello de garantía de su interpretación? digamos lo que lo caracteriza a usted, lo que suena ahí es William Palchucan, ¿tiene la posibilidad del público de tener o percibir ese tipo de cosas? ¿Cómo es su estilo de interpretar la quena de tomarla, coger una canción en el ritmo sonoro y cuáles son esos efectos sonoros al momento de interpretar?

William: Eso depende también en el sentimiento, de la manera como uno aprende este instrumento yo te conté bastante sobre las comunidades indígenas, del origen, donde nacimos, donde crecimos como músicos del Valle del Sibondoy de allí nace todo, viniendo de allá, entonces compartir con las comunidades indígenas, tiene otro conocimiento y de ahí el sonido el viaje que muchos, el estilo de como suena, de como tiene esa sonoridad de esa quena mía, y en tanto la reconocen, no es que yo sea un virtuoso, a veces no me reconozco como virtuoso, no tengo palabras esto..., es una cosa más profunda. El virtuosismo es importante también pero todo hace parte del estudio de la quena, la entrega, el amor, el sentimiento desde niño, todos los aprendizajes, todo hace parte de la forma como interpretas la quena, el sentimiento de la quena, el sentimiento de un instrumento como tal.

Oscar: Bueno, hasta aquí va la entrevista, le agradezco inmensamente.

Recital de grado

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA

Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos

OSCAR JAVIER MOLINA

ENTRADA LIBRE

JUEVES 12 DE SEPTIEMBRE 2019

AUDITORIO 6:30

HAROLD MARTINA CAPRILES PM

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Asesor: Fernando Mora Ángel

Músicos
invitados

Jennifer Varón Velásquez (tiple, violín y charango)
Wilder Antonio Ruiz Cárdenas (bajo eléctrico)
Joel Fermín Romero Chaverra (guitarra y cuatro)
Felipe Peñuela Hernández (batería y percusión)
Mario Alejandro Rincón Guzmán (percusión latina)



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Recital de grado

CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA

Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos

Oscar Javier Molina Molina

Asesor:

Fernando Mora Ángel

Auditorio Harold Martina Capriles

Universidad de Antioquia

Jueves 12 de septiembre 2019

6:30 pm.

Reseña artística

Candidato a Magister en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia. Especialista en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Compositor, arreglista e intérprete de Quena.

Nacido en Pitalito Huila y radicado desde el 2005 en Ibagué. Ha sido integrante de diversos grupos musicales del departamento del Huila y del Tolima, como también ha representado a Colombia en distintos festivales internacionales en Ecuador, Venezuela, España, Francia, Canadá y en los encuentros internacionales de quenistas de Perú y México.

Ha sido galardonado como mejor instrumentista solista Mono Núñez (2013), y ha obtenido los primeros lugares en el Concurso Cantalicio Rojas (2016), Concurso Nacional Tradición (2016), Concurso Anselmo Duran Plazas (2016), VI Festival Nacional de Música Andina Latinoamericana (2006), Estímulos Culturales de la Secretaría de Cultura Turismo y Comercio de Ibagué (2012 a 2017), entre otros eventos. En la actualidad es coordinador del Área de Cultura de Bienestar Universitario de la Universidad de Ibagué.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes

Asesor:

Fernando Mora Ángel

Músicos invitados:

Jennifer Varón Velásquez
(violin, tiple y charango)

Joel Fermín Romero Chaverra
(guitarra y cuatro)

Wilder Antonio Ruiz Cárdenas
(bajo eléctrico)

Felipe Peñuela Hernández
(batería - percusión)

Mario Alejandro Rincón Guzmán
(congas - percusión)

Repertorio:

1. Sanjuanito de la Alegría (1996)
Faiver Olave Díaz
Sanjuanito
2. Cuequitas (2013)
William Enrique Silva Osorio
Cueca
3. Pa' mis viejos (2008)
Oscar Javier Molina Molina
Bambuco
4. La Siembra (2014)
Oscar Javier Molina Molina
Cumbia
5. Sibunday (2002)
William Cupertino Palchucán España
Pasillo
6. Mosaïque (2011)
Oscar Javier Molina
Word Music
7. Fuego de Hielo (1991)
Ian Flórez de Armas
Cueca
8. Chimiti (1984)
Omar Flórez de Armas
Huayno
9. Tiempo de Carnaval (1993)
Jesús Francisco Vallejo
Bambuco / Currulao
10. Atufado (2002)
Diego Armando Mora Acosta
Trote
11. Fragancias (2018)
Faiver Olave Díaz
Cueca
12. TorVic (2018-2019)
Oscar Javier Molina Molina
Flamenco

OSCAR JAVIER MOLINA **MOLINA**

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

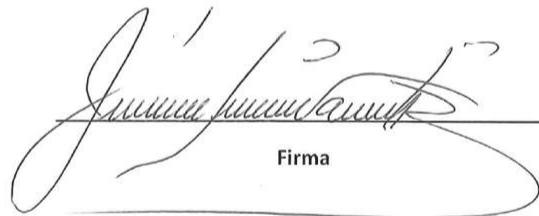
CANTOS y ENCANTOS DE LA QUENA

Obras instrumentales compuestas por músicos colombianos

**Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".**

Yo FRANCISCO JESUS VALLEJO con C.C. N° 12.965.102 DE PASTO
de PASTO autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra TIEMPO DE CARNAVAL en género musical de FUSION ANDINO, TROPICAL

La obra en mención la compuse en el año 1.993 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.



Firma

Nombre y apellido

FRANCISCO JESUS VALLEJO

N° de cedula

12.965.102 PASTO

Ciudad, día, mes y año

BOGOTA, MAYO 14 DE 2019

**Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
“CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos”.**

Yo OMAR FLÓREZ DE ARMAS con C.C. N° 19.322.536 de BOGOTÁ
autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576 de Neiva, para que realice la grabación,
transcripción de partituras, interpretación y difusión de la obra CHIMITI en género musical de
Música Andina (Huayno).

La obra en mención la compuse en el año 1984 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado “CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos” de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.



Firma

OMAR FLÓREZ DE ARMAS

Nombre y apellido

19.322.536

N° de cedula

Bogotá, 26/04/2019

Ciudad, día, mes y año

Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".

Yo Farver Olave Diaz con C.C. N° 12.232.824
de Pitalito autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra Fragancias en género musical de Cueca.

La obra en mención la compuse en el año 2018 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.

Farver Olave D.

Firma

Farver Olave D.

Nombre y apellido

12.232.824 PK

N° de cedula

Pitalito, 16/05/2019

Ciudad, día, mes y año

**Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".**

Yo Farver Olave Diaz con C.C. N° 12.232.824
de Pitalito (H) autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra San Juanito de la alegría en género musical de San Juanito.

La obra en mención la compuse en el año 1996 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.

Farver Olave D.

Firma

Farver Olave Diaz

Nombre y apellido

12.232.824 Pfo

N° de cedula

Pitalito, 16/05/2019.

Ciudad, día, mes y año

Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".

Yo Diego A Mora A con C.C. N° 12'979.660
de Pasto (N) autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra Atufado en género musical de Trote.

La obra en mención la compuse en el año 2002 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia



Firma

Diego Armando Mora Acosta

Nombre y apellido

12'979.660

N° de cedula

Filandia Q 8 - Mayo - 2019

Ciudad, día, mes y año

**Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".**

Yo Ian Flórez De Armas con C.C. N° 19.413.389
de Bogotá autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra FUEGO DE HIELO en género musical de Andina.

La obra en mención la compuse en el año 1991 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.



Firma

Ian Flórez De Armas

Nombre y apellido

19.413.389 de Bogotá

N° de cedula

Chía, 29 de Abril 2019

Ciudad, día, mes y año

**Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".**

Yo William Silva con C.C. N° 79 828 065
de Bogotá autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576
de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la
obra Cuaquitas en género musical de Cuaca.

La obra en mención la compuse en el año 2015 y me permito facultar a Oscar Javier Molina
Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras
instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América Latina
y el Caribe de la Universidad de Antioquia.



Firma

William Silva

Nombre y apellido

79 828 065

N° de cedula

Bogotá 8 de Mayo del 2015

Ciudad, día, mes y año

Formato para autorizar la difusión de obras musicales del trabajo de grado
"CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras instrumentales compuestas por
músicos colombianos".

Yo William Cupertino Palchucan España con C.C. N° 97.471.622

de Sibundoy Putumayo autorizo a Oscar Javier Molina Molina con C.C. 7.731.576

de Neiva, para que realice la grabación, transcripción de partituras, interpretación y difusión de la

obra Sibundoy en género musical de Pasillo colombiano.

La obra en mención la compuse en el año 2002 y me permito facultar a Oscar Javier Molina

Molina para que la publique en el trabajo de grado "CANTOS Y ENCANTOS DE LA QUENA obras

instrumentales compuestas por músicos colombianos" de la Maestría en Músicas de América

latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia.

Firma

William Cupertino Palchucan España

Nombre y apellido

97.471.622

N° de cedula

Bogotá, 17 de Mayo de 2019

Ciudad, día, mes y año



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-644-277
Fecha Registro
27-may-2019

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR **MUSICA** --
Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de identificación CC 7731576
Nacional de COLOMBIA
Dirección CRA 6D N° 44-57 Ciudad: IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original TORVIC

Año de Creación 2018

| | |
|---------------------|-----------------|
| CLASE DE OBRA | INEDITA |
| CARACTER DE LA OBRA | OBRA INDIVIDUAL |
| CARACTER DE LA OBRA | OBRA ORIGINARIA |
| RITMO - GENERO | FLAMENCO |

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

| | | | |
|-----------------------|----------------------------|-----------------------|-------------------|
| Nombres y Apellidos | OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA | No de Identificación | 7731576 |
| Nacional de | COLOMBIA | Medio Radicación | REGISTRO EN LINEA |
| Dirección | CRA 6D N° 44-57 | Ciudad | IBAGUE |
| Correo electrónico | OSCARJAVIERMOL@HOTMAIL.COM | Teléfono | 2640520 |
| En representación de: | EN NOMBRE PROPIO | Radicación de entrada | 1-2019-45565 |



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

YP

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-577-371
Fecha Registro
26-feb-2018

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA

Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de identificación CC 7731576
Nacional de COLOMBIA
Dirección CRA 6D N° 44-57 Ciudad: IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original PA MIS VIEJOS

Año de Creación 2008

CLASE DE OBRA EDITADA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO BAMBUCO

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de Identificación 7731576
Nacional de COLOMBIA Medio Radicación REGISTRO EN LINEA
Dirección CRA 6D N° 44-57 Ciudad IBAGUE
Teléfono 2640520
Correo electrónico OSCARJAVIERMOL@HOTMAIL.COM Radicación de entrada 1-2018-12250A
En representación de: EN NOMBRE PROPIO



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-577-373
Fecha Registro
26-feb-2018

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR **MUSICA Y LETRA** --
Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de identificación CC 7731576
Nacional de COLOMBIA
Dirección CRA 6D N° 44-57 Ciudad: IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original LA SIEMBRA

Año de Creación 2012

CLASE DE OBRA INEDITA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO CUMBIA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de Identificación 7731576
Nacional de COLOMBIA Medio Radicación REGISTRO EN LINEA
Dirección CRA 6D N° 44-57 Ciudad IBAGUE
Teléfono 2640520
Correo electrónico OSCARJAVIERMOL@HOTMAIL.COM Radicación de entrada 1-2018-12255
En representación de: EN NOMBRE PROPIO



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida

5-560-136

Fecha Registro

29-sep-2017

Página 1 de 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA

Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA No de identificación CC 7731576

Nacional de COLOMBIA

Dirección CRA 6D N° 44-57

Ciudad: IBAGUE

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original MOSAÏQUE

Año de Creación 2011

CLASE DE OBRA INEDITA

CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL

CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA

RITMO - GENERO EXPERIMENTAL

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos OSCAR JAVIER MOLINA MOLINA

No de Identificación 7731576

Nacional de COLOMBIA

Medio Radicación REGISTRO EN LINEA

Dirección CRA 6D N° 44-57

Ciudad IBAGUE

Correo electrónico OSCARJAVIERMOL@HOTMAIL.COM

Teléfono 2640520

Radicación de entrada 1-2017-77756

En representación de: EN NOMBRE PROPIO



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).