

MANE C

T-2495

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información



Tesis de grado

195 h.

ANALISIS DISCOGRAFICO:
EL APORTE A LA MUSICA FOLKLORICA BOLIVIANA
GRUPO NORTE POTOSI 1984-2009

POSTULANTE: Miriam Aurora Chacón Veizaga

TUTOR: José Roberto Arze

La Paz – Bolivia

2011

R-56079

10/11/11

DEDICATORIA

“El pensar, creer, soñar y atreverse; es el arte de la virtud, que al consagrarse constantemente a la dura tarea, brillante será el éxito alcanzado. No importa el tamaño ni la forma, la que interesa es conseguir ese algo, el cual es resultado del apoyo, confianza y fortaleza de los seres amados que me acompañan”.

De manera única, deseo exteriorizar mi profunda reconocimiento a la Universidad Mayor de San Andrés por cobijarme en esa casa de estudios, a Zenón Pérez, Jorge Ortiz y mis tres hijos que durante mi trayectoria de estudiante universitaria supieron comprenderme y apoyarme, para que cumpla esta meta.

Finalmente, muchas gracias a todas aquellas personas que confiaron, creyeron y creen en mí, por el apoyo y la amistad que me brindan día tras día.

AGRADECIMIENTOS

He sido afortunada al haber tenido como tutor al Dr. José Roberto Arze docente meritorio de la carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Mayor de San Andrés.

Las personas que merecen mi agradecimiento son muchísimas y si no se encuentran en esta lista saben que cuentan con mi más y significativo cariño y gratitud.

Particularmente, deseo manifestar mi profunda gratitud a todos los docentes que a lo largo de mi formación profesional fueron fuente de inspiración intelectual y emocional, motivándome a seguir en esta noble carrera, esencialmente al Dr. José Roberto Arze, que con su carisma y dinamismo me exhortó a continuar por el camino de la investigación científica,

De manera especial al Lic. Arzil Aramayo Gómez Director de la Carrera, a mis tres docentes Juana Margot Cabero Contreras, Lic. Germán Choque Condori y Lic. Armando Gutiérrez quienes conforman el Tribunal Lector de la Tesis de Grado, revisaron cuidadosamente este manuscrito e hicieron las observaciones respectivas contribuyendo con excelentes sugerencias y ayudándome a llevar este manuscrito a su término logrando con ello el éxito deseado.

De la misma forma, gracias profundas al Grupo Norte Potosí por colaborarme con el préstamo del material sonoro de su producción y por la información que enriquecieron el presente estudio, a Pablo Robledo y Néstor Amado Mantilla por su apoyo incondicional.

M i r i a m

CONTENIDO

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCION

CAPITULO I 11

1. GENERALIDADES..... 11

1.1. GENERALIDADES. 11

1.2. JUSTIFICACIÓN..... 13

1.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... 16

1.4. OBJETIVO..... 17

1.4.1. OBJETIVO GENERAL..... 17

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... 17

1.5. HIPOTESIS..... 17

1.6. CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS VARIABLES..... 18

CAPITULO II 19

2. MARCO TEORICO..... 19

2.1. SELECCIÓN..... 19

2.1.1. CLASIFICACIÓN..... 19

2.1.2. CATALOGAR..... 19

2.1.3. ORDENACIÓN..... 20

2.1.4. ARCHIVO..... 20

2.1.5. DESCRIBIR..... 21

2.1.6. EL CATÁLOGO..... 21

2.1.7. REGISTRO CATALOGRÁFICO..... 21

2.1.8. SOPORTE..... 22

2.2. ETNOGRAFÍA..... 22

2.2.1. ORIGEN DE LA MÚSICA..... 23

2.2.2. COMPOSICIÓN MUSICAL..... 23

2.2.3.	MÚSICA ÉTNICA.	24
2.2.4.	LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD.	24
2.2.5.	LA MÚSICA EN LA EDAD MEDIA.	25
2.2.6.	LA MÚSICA EN LA EDAD MODERNA.	25
2.2.7.	LA MÚSICA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA.	25
2.2.8.	MÚSICA POPULAR.	25
2.2.9.	LA MÚSICA INDÍGENA DE LOS ANDES.	27
2.2.10.	EL PODER DE LA MÚSICA.	30
2.3.	HISTORIA DEL FOLCLORE.	30
2.3.1.	ESTUDIO DEL FOLCLORE.	31
2.3.2.	TÉRMINO "FOLK".	31
2.3.3.	FOLCLORE.	32
2.3.4.	CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL FOLCLORE.	33
2.3.5.	EL HECHO FOLCLÓRICO.	34
2.3.6.	MÚSICA TRADICIONAL, MÚSICA FOLCLÓRICA O TÍPICA.	35
2.3.7.	MÚSICA FOLCLÓRICA BOLIVIANA.	36
2.4.	HISTORIA DEL DISCO DE VINIL.	39
2.4.1.	TIPOS DE SOPORTES MUSICALES.	40
2.4.2.	PRIMER DISCO GRABADO.	40
2.4.3.	TIPOS DE DISCOS DE VINILO.	41
2.4.4.	PROCESO DE REPRODUCCIÓN.	47
2.4.5.	FABRICACIÓN DE DISCOS.	48
2.4.6.	LA GRABACIÓN DEL VINILO.	48
2.4.7.	FINAL DE LOS DISCOS DE VINILO.	49
2.4.8.	ETIQUETA.	51
2.4.9.	NOMBRE DE ETIQUETA (GRABACIÓN MONODRA).	51
2.5.	CASSETTE.	52
2.5.1.	DURACIÓN DE CASSETES.	56
2.5.2.	LONGITUD.	56
2.5.3.	DISCO COMPACTO O CD.	57
2.5.4.	DISPOSITIVOS DIGITALES DE REPRODUCCIÓN, MP3 Y MP4.	59
2.5.5.	CINTAS MAGNETOFÓNICAS.	60
2.5.6.	VIDEOCINTAS.	60
2.5.7.	VÍDEO DISCO.	62
2.6.	FACTORES ECONÓMICOS.	63
2.6.1.	ACCESO A CANALES DE DISTRIBUCIÓN Y ECONÓMICOS.	64
2.6.2.	EN PROMOCIÓN Y MARKETING.	64
2.6.3.	ESTRUCTURA DEL DEPARTAMENTO DE VENTA.	65

2.6.4. DIFUSIÓN DEL MARCO FORMAL.....	66
---------------------------------------	----

CAPITULO III..... 69

3. METODOLOGÍA..... 69

3.1. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN.....	69
-------------------------------------	----

3.2. ENTREVISTAS ESTRUCTURADAS.	70
--------------------------------------	----

3.3. CUESTIONARIO.....	70
------------------------	----

3.4. INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN.....	71
---	----

CAPITULO.IV 72

4. CARACTERÍSTICAS METODOLÓGICAS DE LOS SOPORTES SONOROS.

72

4.1. RECOPIACIÓN DOCUMENTAL.	72
-----------------------------------	----

4.1.1. FUENTES PRIMARIAS.....	72
-------------------------------	----

4.1.2. FUENTES SECUNDARIAS.....	73
---------------------------------	----

CAPITULO V 74

5. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS Y SU ESTRUCTURA..... 74

5.1. DISCOGRAFÍA DEL GRUPO NORTE POTOSI 1980- 2009.....	77
---	----

5.2. DISCOGRAFIA POR INDICES.....	86
-----------------------------------	----

5.2.1. ÍNDICE POR AUTOR.	86
-------------------------------	----

5.2.2. ÍNDICE POR TEMAS MUSICALES.....	91
--	----

5.2.3. ÍNDICE POR RITMOS.....	96
-------------------------------	----

5.2.4. ÍNDICE POR INTÉRPRETE.....	101
-----------------------------------	-----

CAPITULO VL 108

6. GRUPO NORTE POTOSI 1980-2009..... 108

6.1. ASPECTOS GENERALES DE BOLIVIA, LLALLAGUA Y RESEÑA BIOGRÁFICA DEL GRUPO NORTE POTOSI.	108
---	-----

6.1.1. ANTECEDENTES.....	108
6.2. OBJETIVO.....	109
6.2.1. OBJETIVO GENERAL.....	109
6.3. ASPECTOS GENERALES DE BOLIVIA Y LLALLAGUA.....	109
6.3.1. CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS DE BOLIVIA.....	109
6.3.2. ALGUNAS ACTIVIDADES.....	110
6.3.3. ASPECTOS HISTÓRICOS Y GEOGRÁFICOS DE LA CIUDAD DE.....	111
6.4. RELACION INTEGRANTE DEL GRUPO E INSTRUMENTOS.....	112
6.5. INSTRUMENTOS QUE UTILIZAN E INDUMENTARIA DEL GRUPO NORTE POTOSI.....	113
6.5.1. CHARANGO.....	113
6.5.2. GUITARRÓN O "KHONKHOTA".....	115
6.5.3. GUITARRA.....	116
6.6. INSTRUMENTOS DE VIENTO.....	118
6.6.1. JULA - JULAS.....	118
6.6.2. SICURIS.....	119
6.6.3. PUTUTO.....	119
6.6.4. ZAMPOÑA.....	120
6.7. BOMBO.....	120
6.8. CHAJCHAS.....	121
6.9. VESTIMENTA DE LA REGION DEL NORTE POTOSI.....	122
6.9.1. VESTIMENTA TÍPICA DE LA MUJER CAMPESINA DEL NORTE DE POTOSÍ.....	122
6.9.2. SOMBRERO.....	122
6.9.3. VESTIDO.....	123
6.9.4. CAÑERA.....	123
6.9.5. LLIJLLA.....	124
6.9.6. CHUSPA.....	125
6.9.7. ABARCAS O LLANQ'Ë.....	125
6.10. VESTIMENTA ORIGINAL DEL CAMPESINO.....	126
6.10.1. SOMBRERO.....	126
6.10.2. CHULLO.....	126
6.10.3. CHAQUETA (SACO).....	127
6.10.4. CALZONA.....	127
6.10.5. FAJA (CINTURON) (CHUNPI).....	128
6.10.6. CHALINA.....	128
6.11. GRUPO NORTE POTOSI, TRAYECTORIA Y EXPRESION MUSICAL.	
129	
6.11.1. FUNDACIÓN DEL GRUPO.....	129
6.11.2. MÉTODOS PARA SU FORMACIÓN.....	130

6.11.3.	OBJETIVO FUNDAMENTAL.....	130
6.11.4.	POR QUÉ EL NOMBRE DE "NORTE POTOSÍ".....	131
6.11.5.	LOS FUNDADORES DEL GRUPO.....	131
6.11.6.	DIRECCIÓN GENERAL DEL GRUPO.....	131
6.11.7.	INSPIRACIÓN DE LETRA Y MÚSICA DE CONTENIDO SOCIAL.....	132
6.11.8.	INTEGRANTES DEL GRUPO ANTES Y ACTUALMENTE.....	133
6.11.9.	VOCALISTAS DEL GRUPO.....	134
6.12.	ESTILO DE MUSICA QUE INTERPRETAN.....	135
6.12.1.	LETRA Y MÚSICA DE SU AUTORÍA.....	135
6.12.2.	RESCATE DE LA MÚSICA DE COMUNIDADES DEL NORTE DE POTOSÍ.....	136
6.13.	LOGROS Y PREMIOS GRABACIONES, OTROS ASPECTOS.....	136
6.13.1.	GIRAS AL EXTERIOR LLEVANDO LA MÚSICA NACIONAL.....	136
6.13.2.	LATINOAMÉRICA.....	136
6.13.3.	EUROPA.....	137
6.13.4.	LOGROS OBTENIDOS DURANTE SU TRAYECTORIA MUSICAL.....	137
6.13.5.	PREMIOS OBTENIDOS A NIVEL NACIONAL E INTERNACIONAL.....	138
6.14.	OTRAS GRABACIONES CON OTROS ARTISTAS, GRUPOS. CONJUNTOS, ORQUESTAS Y BANDAS SUS CANCIONES.....	139
6.15.	CASSETES, CD, DVD, DISCOS VINILICOS Y DE COMPACTO GRABADOS.....	140
6.15.1.	CANCIONES GRABADAS.....	141
6.16.	TECNOLOGIA Y EQUIPO QUE UTILIZAN.....	141
6.17.	OTROS ASPECTOS.....	142
6.18.	LA JUVENTUD Y LA MUSICA QUE INTERPRETA NORTE POTOSÍ, MENSAJE FINAL.....	142
<u>CAPITULO VII.....</u>		<u>144</u>
7.	<u>RESULTADOS.....</u>	<u>144</u>
7.1.	RESULTADOS DE LA INVESTIGACION E INTERPRETACION DE CUADROS GRAFICOS.....	144
<u>CAPITULO VIII.....</u>		<u>166</u>
8.	<u>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</u>	<u>166</u>
8.1.	CONCLUSIONES.....	166

8.2. RECOMENDACIONES.....	168
<u>BIBLIOGRAFIA.....</u>	<u>170</u>
<u>RADIO.....</u>	<u>176</u>
RADIO SAN GABRIEL.....	179
VIDEOCABLE.....	180
TELEVISION	182
<u>ALGUNOS ARTISTAS QUE INTERPRETAN EL MISMO GÉNERO MUSICAL</u>	
<u>DEL GRUPO POTOSÍ.....</u>	<u>182</u>
LUZMILA CARPIO SANGUEZA	182
BONNY ALBERTO TERAN	185
MANUEL MONROY CHAZARRETA	189
ALGUNAS CANCIONES DEL GRUPO NORTE POTOSI.....	190
ZULMA YUGAR PARRAGA	195

INTRODUCCIÓN

El propósito de la presente investigación universitaria de la Carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información, es contribuir a la discografía y música boliviana empleando un análisis discográfico de materiales sonoros de la producción discográfica del grupo "*Norte Potosí*", conocido a nivel Nacional e Internacional, aplicando para este cometido el principio de procedencia, respeto y orden original, de la misma forma, realizar una breve reseña histórica de su origen, formación, logros y reconocimientos obtenidos a lo largo de su trayectoria musical dentro y fuera de las fronteras, logrando en su carrera artística distinciones, premios y galardones en su afán de difundir la música nacional, particularmente, de la región del norte potosino.

Si bien es cierto que la presente pretende reconstruir de manera sistemática toda la producción discográfica del grupo Norte Potosí, también intenta mostrar la actividad realizada por este grupo, sus interpretaciones que se proponen recuperar parte del historial musical de esta región, transportándonos hacia las raíces ancestrales donde la música y el canto se traducen en agradables "*huayños*", "*cacharpayas*", "*fandangos*", "*zapateados*", "*kaluyos*", "*sicuris*", "*tonadas*" y "*taquipayanakus*", siendo características típicas y expresiones de los pobladores de esta región; de la misma forma, manifiesta la actividad artística del grupo que conquistó la aceptación del público local, nacional e internacional, llevando su mensaje musical y su voz de protesta a través de interpretaciones a diferentes países como España, Suecia, Argentina, Japón, México, Chile, Francia y otros importantes escenarios que aplaudieron su brillante trayectoria artística.

Se constituyen en intérpretes destacados, por el esfuerzo, capacidad convirtiéndose, con todos los méritos, en dignos representantes de la música nacional de los pueblos quechuas de esa región. Hasta el momento cuenta con galardones y reconocimientos traducidos en discos de plata, oro y el triple platino, plaquetas, pergaminos de instituciones públicas y privadas en mérito a toda su trayectoria y producción artística, las páginas que siguen, es el desarrollo de la investigación, análisis fono musical y catalogación del material discográfico del grupo Norte Potosí, plasmado en discos de vinil, CD, dividís que forma parte de su archivo de mismo grupo con ejemplo para los demás conjuntos musicales.

Sin embargo, por el desconocimiento en el uso de sus servicios, las instituciones que tienen que ver con la música se ven con limitaciones que impiden un aprovechamiento de estos recursos que día a día los diferentes conjuntos musicales van realizando en el transcurso de su carrera musical.

Actualmente, en este ciclo tan cambiante, con renovaciones políticas, sociales y tecnológicas, la discografía boliviana no cuentan con un lugar adecuado para depositar estos tipos de soportes musicales, sonoros y audiovisuales los que después se propagaran con las redes, bases de datos, evaluación y diseminación de la información musical, los nuevos formatos, imágenes sonidos, protección de los derechos de autor, abreviatura y correos electrónicos.

El primer capítulo contiene la caracterización del mundo globalizado y los cambios profundos que se dan en el campo político, social,

económico y cultural, tanto local como internacionalmente; las transformaciones que se operan en el procesamiento de la información, el surgimiento y desarrollo de la música folclórica, la justificación del trabajo investigativo considerando que este se constituye en uno de los pocos trabajos sobre esta temática, considera también el planteamiento de problema, así como la formulación de objetivos general y específicos, la propuesta de la hipótesis y la conceptualización de variables.

El segundo capítulo expone la riqueza conceptual de elementos teóricos abarcados en la presente investigación, concepciones sobre elementos fundamentales en la tarea de selección, clasificación, catalogación, así como el ordenamiento respectivo de todos los soportes sonoros del Grupo Norte Potosí; una visión teórica sobre la música en su origen y evolución, el surgimiento de la música popular folclórica típica de una región, finalmente, la visión precisa sobre la evolución de los tipos de soporte musical.

El tercer capítulo se refiere a la metodología, instrumentos y técnicas utilizadas para la elaboración del presente trabajo investigativo, las entrevistas estructuradas y la aplicación de cuestionarios en la tarea de recojo análisis e interpretación de la información obtenida.

El cuarto capítulo distingue la tarea de recopilación documental distinguiendo el carácter de procedencia de las fuentes primarias y secundarias consultadas y que sirvieron de fuentes esenciales para la elaboración investigativa.

El quinto capítulo describe toda la producción discográfica del Grupo Norte Potosí tomando en cuenta la respectiva ordenación por autor,

temas musicales, ritmos e intérprete, así como la clasificación de su discografía.

El sexto capítulo refiere con particularidad al Grupo Norte Potosí, su organización, componentes, instrumentos que interpretan, vestimenta y una visión geográfica y económica de la región norte potosina.

El séptimo capítulo presenta los resultados de la investigación e interpretación de gráficos y cuadros relacionados con la temática, cada una de ellas con las descripciones respectivas.

El séptimo capítulo se ocupa de los resultados del cuestionario aplicado a directores y personal de medios de comunicación, compositores, artistas e intérpretes, además, demuestra la interpretación de gráficos y cuadros estadísticos sobre soportes sonoros musicales.

El octavo capítulo finaliza con las conclusiones del trabajo investigativo y las importantes recomendaciones para su consideración y aplicación respectiva.

Finalmente, indicar que la presente investigación también adquiere un tinte antropológico trascendental ya que mediante la interpretación de la música y el canto, transmiten la cultura de nuestro país contribuyendo al rescate de los materiales sonoros y, especialmente, de la discografía folklórica Nacional, con énfasis regional en el Norte de Potosí. Más allá del deseo particular de producción, se trata de proponer y proyectar esta investigación para los estudiosos, teniendo en cuenta la altura histórica y la riqueza cultural en la que se encuentra nuestro país.

CAPITULO I

1. GENERALIDADES.

1.1. Generalidades.

Desde que la sociedad adquirió cierto grado de civilización, los documentos se han constituido en parte de nuestro quehacer cotidiano, comenzando con las tablillas de barro, pasando por el papiro, pergamino, el papel, llegando a los Discos de Vinil y al C-D Rom, acompañada por el desarrollo de las nuevas tecnologías para su procesamiento, esta relación de información y tecnología representa para la sociedad de la información, una gran responsabilidad, recuperación y difusión, del mismo modo, siempre ha existido algún tipo de soporte en qué fijar considerando que no puede ser dejado a la fragilidad de la memoria, todo lo que no ha de caer al olvido.

Indudablemente, la humanidad ha sufrido transformaciones en el avance de la sociedad occidental donde se han producido cambios sociales, políticos, económicos, y culturales; a raíz de las guerras y de los grandes movimientos sociales que actualmente se vive, se ha producido una completa reorientación política, y quizá aun más importante, la sociedad ha entrado en la era del ordenador, cuyo impacto crece a pasos agigantados sin control alguno, en medio de todo esto, no sorprende que las biblioteca, archivos, museos, centro de documentación no entraron en tono con estos grandes avances, así mismo, en este nuevo milenio en que la comunidad dispone de numerosas forma de pasar el tiempo libre, realizando composiciones e interpretando las mismas.

En América Latina y en Bolivia, se dio el fenómeno etnográfico de la provocación en la cultura nativa hispana, surgiendo un hecho folclórico muy trascendental, que afortunadamente aún se protege en su esencia como ser: la música y la danza con ritmos propios que las diferencian de otras naciones, variedad de artesanías que presentan una riqueza por los matices y el colorido de sus tejidos con una originalidad propia. El rescate y protección de la música folclórica popular, es importante para la identificación cultural de un país, por lo que las canciones son parte fundamental del alma y el espíritu de la humanidad.

El predominio de aculturación establece profundas raíces en cada zona y región, formando sentimientos y sueños que en algún rincón del tiempo fue la dulce y amarga inspiración de nuestros habitantes que al interpretar las canciones despiertan sentimientos encontrados, cuyas interpretaciones son instrumentos fuertes para cantar una parte de su larga historia expresando las experiencias vividas de las mujeres y hombres, transportándonos a su propia realidad. El adelanto tecnológico causó en muchos países vecinos que paulatinamente pierdan su identidad nacional como: valores, costumbres, tradiciones y, lo más importante, la cultura folclórica.

Por otro lado, los países cercanos como Ecuador, Paraguay, Venezuela, Argentina, Chile y Perú, en sus diferentes provincias, poseen una música folclórica similar a la música boliviana, lo que da lugar a una forma de adopción de las mismas como si fueran originarios de esos países sin serlos de estas regiones. Este fenómeno es conocido como "escamoteo del patrimonio folclórico" y que está ocurriendo desde tiempo atrás.

En los países mencionados, los autores se inspiran en ritmos netamente bolivianos, se podría considerar algo positivo si los escritores, compositores y sus intérpretes respetarían el origen de sus inspiraciones, lamentablemente presentan estos temas y ritmos como parte de su folclore, (Ecuador, Paraguay, Venezuela, Argentina, Chile y Perú).

Al margen de lo anterior, es digno de reconocimiento el trabajo silencioso y tesonero de los pioneros de la música boliviana, grabado en fono discos allá en las fronteras, cuyo merito radica precisamente en verdaderos quijotes, que no escatiman esfuerzos para trasladarse a estudios de grabación a países vecinos, en otros casos a Norte América y Europa, donde realzan el nombre de Bolivia, defendiendo así, nuestra música y dejando a las futuras generaciones verdaderas joyas musicales, de gran valor histórico para la discografía boliviana, igual mérito tiene la primera empresa discográfica creada en el país: nos referimos a la firma "Méndez" y su propietario, el señor Alberto Méndez, posteriormente se establecen otras empresas como: Estudio Lauro y compañía, Discolandia, estudios de grabación el Cóndor etc.; los pioneros de la radio difusión boliviana, es decir, a los señores Francisco Camacho y los hermanos Enrique y Rodolfo Costas Salmon, entre muchos otros.

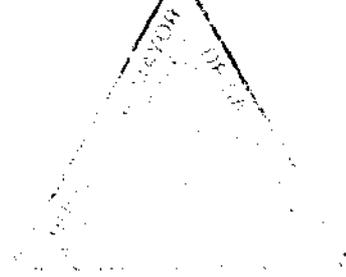
1.2. JUSTIFICACIÓN.

Son escasos los trabajos bibliográficos realizados en el campo de la música boliviana folklórica, porque nuestro país se caracteriza por una variada gama de ritmos que van desde lo autóctono, folklórico y popular, la mayoría de los conjuntos musicales en su discografía no

están organizados, no conocen la forma de ordenación, selección, clasificación y su archivo, siendo imperioso el registro y catalogación de la discografía del grupo Norte Potosí y el rescate de su música autóctona, dentro del campo de los materiales referentes a la producción musical en nuestro país, es el caso de los fono discos de música boliviana en general.

Las canciones difundidas por este grupo musical, tanto en quechua como en castellano, puede servir como carácter para la fuente de investigación, de inspiraciones y composiciones, haciendo conocer las costumbres, tradiciones y cultura en las diversas festividades o presentaciones que realizan de acuerdo a las invitaciones que reciben; el grupo Norte Potosí, genuino representante de la música folklórica nacional autóctona, no solo paseó en escenarios de nuestro país, sino llevó nuestra música fuera de las fronteras como: Norteamérica, países europeos, el Asia y otros continentes, es uno de los pocos grupos musicales en el género de música folklórica, que aún se encuentra vigente con más de 25 años de actividad artística y musical.

Sin embargo, los reconocimientos logrados dentro y fuera del país, no son tan solo para el Grupo Norte Potosí, es también para Bolivia, de la misma forma es para señor Rubén Porco, Director de este grupo musical, compositor y recopilador en la música de la región de Norte Potosí, entre sus composiciones y recopilaciones se destacan los temas Celia, Putucum, Ingrata vida, Palli-palli y otros. Su creación musical es amplia y variada, pero son escasos los trabajos bibliográficos realizados en el campo de la música boliviana especialmente folklórica.



Las bibliotecas, archivos, hemerotecas, centros de documentación, etc., son depositarios de las evidencias existentes de la investigación, en el caso de la música, las composiciones, el arte y la cultura. Estos testimonios reflejan los esfuerzos de la existencia y conocimientos de una población, su conservación y transmisión de la información es responsabilidad de aquellos a quienes se han confiado su organización, custodia y cuidado.

Precisamente, la organización y sistematización de la discografía de este grupo, se constituye en fuente principal de apoyo, para resguardar este material por la apreciable información contenida en los fonodiscos musicales nacionales de diferentes revoluciones, de un gran valor, que deben ser conservados y rescatados por los organismos pertinentes.

Al presente, las nuevas tecnologías en las grabaciones musicales, dejaron de ser simples impresiones convirtiéndose en segmento dinámico, no solo como un recurso más, sino como parte integral de los principales objetivos de los conjuntos o grupos musicales, constituyéndose en fuente principal de inspiraciones o de sentimientos encontrados.

La organización y procesamiento de los soportes sonoros del grupo Norte Potosí, permitirá brindar ubicación inmediata de su repertorio musical; de la misma forma, el delineamiento y organización de esta discografía, contribuirá a la apertura de nuevos servicios que apoyen a los diferentes conjuntos musicales en el proceso de ordenamiento de su discografía.

1.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

La producción musical en Bolivia es muy rica y variada, que proviene de diversas regiones con que cuenta el país, Bolivia al presentar un relieve geográficamente accidentado que va de occidente a oriente, desde sus imponentes montañas, pasando por un árido altiplano, hermosos valles, admirables paisajes yungueños, pródigos e interminables llanos de exuberante vegetación, surcados por ríos y lagunas. Así como su variada geografía, la expresión musical también es diversa y expresa las prácticas, costumbres y tradiciones propias de los pobladores de cada región.

El relieve accidentado que presenta nuestro país, da lugar a diversas inspiraciones y expresiones musicales que se manifiestan en huayños, cuecas, zapateados, kaluyos, sicuris, taquipayanakus, chovenas, macheteros, bailecitos, carnavales, taquiraris, etc., que para sus interpretaciones utilizan variados instrumentos musicales típicos, de viento, percusión, y de cuerda, para cada región.

Si bien es cierto que a lo largo del desarrollo histórico, se manifestaron múltiples expresiones musicales, surgiendo un sin fin de intérprete, grupo y grandes compositores de la música nacional que expresan no sólo las costumbres y tradiciones vernáculas de las regiones, sino también canciones e interpretaciones en quechua y aymara, que reflejan la realidad histórica, social, económica y cultural de nuestro pueblo.

Frente a la variada producción discográfica, se manifiesta el gran problema que es la falta de un análisis, inventario, registro, catalogación, clasificación y ordenamiento del material discográfico del

grupo Norte Potosí 1984-2009; su característica antropológica e histórica y el aporte a la música boliviana.

1.4. OBJETIVO.

1.4.1. Objetivo General.

Contribuir al rescate de materiales sonoros, en la clasificación, registro, inventario, ordenamiento y preservación de la discografía de la música folklórica nacional autóctona, de la región norte potosina interpretada por el "Grupo Norte Potosí.

1.4.2. Objetivos Específicos.

- ❖ Describir la Discografía del Grupo Norte Potosí.
- ❖ Realizar los procesos técnicos de la discografía musical del Grupo Norte Potosí.
- ❖ Determinar su estilo artístico y variedad musical.
- ❖ Conocer su contribución a la difusión de la música folklórica nacional a través de sus presentaciones artísticas.
- ❖ Identificar la variedad de instrumentos típicos del norte de Potosí.
- ❖ Analizar la trayectoria musical, artística, galardones y reconocimientos, nacionales e internacionales, del Grupo Norte Potosí

1.5. HIPOTESIS.

Se conocerá la prolífica música norte potosina con la existencia de un catalogo de la producción musical del Grupo Norte Potosi "taquipayanakus", "zapateados", "kaluyos", "sicuris", "tonadas", y tinkus, todos analizados, inventariados y sistematizados.

1.6. CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS VARIABLES.

Desconocimiento del registro catalografico. Desconocimiento de organización del registro catalografico de la producción musical discográfica del "grupo Norte Potosí".

Rescate de los soportes Sonoros del grupo Norte Potosí. Conocimiento, difusión análisis histórico cultural de una agrupación de música folklórica Nacional, rescatando sus soportes sonoros

CAPITULO II

2. MARCO TEORICO.

2.1. Selección.

Fernando Arteaga menciona que "la selección constituye una de las actividades más importantes de los procesos técnicos que se realiza en una biblioteca", en este sentido, en cuestión de materiales bibliográficos o materiales sonoros audiovisuales etc., seleccionar es examinar con criterio certero y correcto, las necesidades y demandas del usuario.

2.1.1. Clasificación.

Fernando Arteaga señala: *"el sistema de clasificación a utilizarse en el proceso técnico descriptivo del contenido intrínseco de los temas o materias incluidas como parte intelectual del conocimiento y el pensamiento transmitido en una obra"*.

Es agrupar o reunir las cosas por sus características comunes o de parecido y separar por sus diferencias, siendo el resultado para entrar o mantenerse en una compilación, refiriéndose al ordenamiento sistemático de los soportes discográficos, las mismas, agruparlas con características comunes, respetando la originalidad, orden y procedencia.

2.1.2. Catalogar.

Catalogar es el conjunto que constituye la parte más importante de los procesos técnicos en el desarrollo de una unidad de información, libros y de otros documentos, objetos o hechos en un cierto número de conjuntos parciales, registrándolos ordenadamente, de la misma manera, considera como un proceso técnico y científico en el cual se

registra cada soporte discográfico con características especiales de acuerdo a sus particularidades sirviendo como un instrumento.

En este caso, es la descripción y registro de los materiales sonoros, especialmente la discografía del conjunto de música folklórica nacional de "Grupo Norte Potosí.

2.1.3. Ordenación.

La ordenación se considera relativo al orden, señala a esta palabra como ambigua, o sea de ambos géneros, indistintamente, excepto en los significados de mandato, en función de la presente investigación, Victor Hugo Arevalo Jordan menciona que *"orden es un término que involucra las nociones de disposición o correlación entre partes, regidas por algún principio o regla"*, este concepto es válido en archivología, porque a través de la ordenación establecemos los principios de procedencia y de orden original.

2.1.4. Archivo.

Según el Diccionario de Archivística o archivo se define como:

"Conjunto de documentos producidos, reunidos o recibidos por Toda persona física o una institución u organismo público o privado, a lo largo de su vida sea cual fuere su fecha en el ejercicio de su actividad, y son conservados por sus creadores o por sucesores para sus propias necesidades, su forma es en soporte material acumulados en un proceso natural", en estos tiempos tener un archivo previamente descrito y ordenado para el usuario se hace más fácil verificar la información. El archivo es el repositorio donde se poseen documentos públicos,

privados, en soportes sonoros acumulados en el transcurso del tiempo sirviendo como testimonio de una persona, grupo o de una institución.

Cabezas Bolaños y Jorge Jiménez, proponen el siguiente concepto de Archivo Musical y lo definen como: *“un centro que acumula o reúne ordenadamente fondos y colecciones musicales creados en el curso de las actividades de un compositor, intérprete o institución musical, los cuales han donado su documentación musical y personal para ser custodiadas y preservadas con propósitos musicales, culturales, artísticos o legales”*.

2.1.5. Describir.

Una documentación es para hacer más fácil y accesible la información, mediante el cual se recurre a diferentes instrumentos de descripción valiéndose de las grandes ventajas brindadas con las nuevas tecnologías.

2.1.6. El catálogo.

De Acuerdo al Ministerio de Educación y Cultura, 1995, el catalogo es *“un instrumento de referencia en el que, con la finalidad de informar sobre una materia u objeto específico, se describen unidades documentales relacionadas en razón de una afinidad temática, cronológica, paleográfica o por otro criterio subjetivo establecido de antemano”*.

2.1.7. Registro catalográfico.

Este registro consiste, de acuerdo a los materiales catalográficos, en una o más hojas que contienen la lista de todo el material bibliográfico,

en el caso presente, se refiere a los soportes sonoros producidos por el grupo Norte Potosí.

2.1.8. Soporte.

Soporte es la unidad física independiente, por ejemplo, disco, cassette o cinta magnética, cinta cinematográfica en que se transporta la información visual o sonora. Una obra puede comprender uno o varios soportes; a veces un soporte puede contener más de una obra; el soporte se conceptúa en apoyo de la información, como cualquier medio que almacena informes, es decir, una memoria para datos, consistiendo en cintas o discos magnéticos, soportes perforados (ficha o cinta) o formularios de marcas ópticas, papel, pergamino, papiro, metales, etc.

2.2. ETNOGRAFÍA.

Para el autor Anthony Giddens la etnografía es el *“estudio directo de personas o grupos durante un cierto periodo, utilizando la observación participante, revelando los significados que sustenten las acciones e interacciones que constituyen la realidad social del grupo estudiado”*, además, es un método de investigación que facilita el estudio y comprensión de un ámbito sociocultural concreto de costumbres y tradiciones de un pueblo con identidad propia.

Según el diccionario de la Real Academia Etnomusicología el término derivado de *“ethnos = nación, y mousike = música es el estudio de la música en su contexto cultural”*. Originalmente, fue llamada musicología comparada, considerada como una disciplina auxiliar de la antropología y la Etnología.

2.2.1. Origen de la Música.

El origen etimológico proviene de la palabra *"MUSA, que en idioma griego antiguo que aludía un grupo de personajes míticos femeninos, que inspiraban a los artistas"*. Las musas tenían la misión de entretener a los dioses bajo la dirección de Apolo. Precisamente, Apolo era el jefe de las musas; él las dirigía para que entretuvieran a los dioses en las comidas. De la misma forma el arte de combinar los sonidos y los silencios de la voz humana, a lo largo de un tiempo, produciendo una secuencia sonora que transmitía sensaciones encantadores al oído, mediante las cuales se pretendía expresar o comunicar un estado del espíritu.

La música tiene la capacidad de motivar en el hombre una sensación (de gozo, alegría) y por el otro, el de crear sensaciones de naturaleza mística y mágica, combinación de sonidos agradables al oído, y como toda expresión artística desarrollada por el hombre, deja un vestigio material que bien puede ser un documento en soporte papel o electrónico, o también en una grabación, en todo caso el producto será un documento musical.

2.2.2. Composición musical.

Se da cuando las personas comienzan a fundirse, identificarse, cada vez más con sus composiciones, tanto de la letra como de la música, por lo general, convertido en un fenómeno plenamente particular, no repetible. Dentro de esta íntima fusión está el ejecutante quien tendrá a su cargo ciertas decisiones que rematarán el acabado final.

2.2.3. Música étnica.

“Se denomina música étnica a cualquier actividad musical que emana de una colectividad social y se transmite por tradición oral, perteneciendo a toda la comunidad en su conjunto. El proceso de formación de las obras étnicas o folklóricas es diverso, fenómenos rituales, lúdicos de juego o de comunicación de noticias, se señalan como principales fuentes de origen. Las composiciones son inicialmente creadas por un solo individuo, y son la divulgación y repetición en la interpretación, las que las conforman y amoldan a una determinada comunidad hasta convertirse en patrimonio de todo un círculo social”.

En cambio la etnomusicología es la ciencia que se dedica al estudio analítico de las diversas tendencias del folclore musical de los pueblos, dicho estudio se complica a medida que aumenta la antigüedad de los vestigios, por la diferencia de notaciones musicales o por la ausencia de éstas en las sociedades históricas. Esta ciencia de auge relativamente reciente, ofrece la posibilidad de comprender los motivos y el prolongado camino recorrido por la evolución musical desde sus remotos orígenes rituales o funcionales, el trabajo erudito de los etnomusicólogos se asemeja al del filólogo, que investiga las fuentes del folclore a partir de comparaciones entre los restos existentes en diversos focos o áreas culturales, como si se tratara de signos dispersos de un lenguaje común los que son complementados con aportaciones provenientes de otras ciencias sociales y disciplinas.

2.2.4. La música en la Antigüedad.

Es aquella en la cual las manifestaciones musicales del hombre consisten en la exteriorización de sus sentimientos a través del sonido emanado de su propia voz y con el fin de distinguirlo del habla, que

utiliza para comunicarse con otros seres, a veces recurría a instrumentos que son objetos o utensilios contruidos por sus propias manos.

2.2.5. La Música en la Edad Media.

Se divide en el Periodo Patrístico y la cristiana, en esta última apareció el canto de la liturgia cristiana que consideraba a la música como el vehículo mediante el cual los sacerdotes exaltaban la palabra de Dios. Hasta el año 840, existieron formas de expresión musical a cargo de los padres de la iglesia que intervienen en la iniciación del canto cristiano.

2.2.6. La música en la Edad Moderna.

La Edad Moderna, en cuanto al ámbito artístico se refiere, surge con el renacimiento que se caracteriza por una ruptura total con el estilo anterior, con la edad moderna, destacaremos a Mozart que fue uno de los músicos más importantes de aquella época, a los seis años ya tocaba a la perfección instrumentos de tecla y el violín, improvisaba y componía.

2.2.7. La música en la Edad Contemporánea.

A un paso entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea, nos encontramos con Beethoven que no llegó a ser un niño prodigio como Mozart, de mayor alcanzó mucha fama y prestigio. En épocas contemporáneas, este estilo musical tradicional fue realizado a menudo por músicos profesionales.

2.2.8. Música popular.

Se opone a la música docta y es un conjunto de géneros y estilos musicales que, a diferencia de la música tradicional o folclórica, no se identifican con naciones o etnias específicas. Por su sencillez y corta

duración, no suelen requerir de conocimientos musicales elevados para ser interpretados, se comercializan y difunden gracias a los medios de comunicación o de masa, la música popular surge en Europa con la llegada de la Revolución Industrial en el siglo XVIII, cuando la mejora tecnológica hace posible que los fabricantes puedan comenzar a producir instrumentos musicales en serie y a venderlos a precios razonables, llegando así al acceso de la clase media.

Pero no será hasta la década de los cincuenta cuando la música popular alcance realmente la divulgación que tiene hoy en día gracias al desarrollo del rock and roll y a la popularidad que alcanzaron en los bares, pubs, cafeterías y restaurantes. Además, no tuvo que pasar mucho tiempo antes de que apareciesen en el sector nuevos géneros y subgéneros como el heavy metal o el punk, hasta tal punto que actualmente los estilos musicales son tantos y tan variados, y las fronteras tan difusas, que es difícil saber cuándo se está hablando de uno y cuando de otro.

Otro avance importante en el desarrollo de la música popular se produce en el siglo XIX gracias al Fonógrafo de Edison y al gramófono de Berliner, que permitieron al público en general grabar su propia música o escuchar la música compuesta por los demás sin necesidad de asistir a un concierto en directo; de hecho, a finales de los años veinte del siglo siguiente, muchos compositores prestigiosos e intérpretes populares ya habían efectuado múltiples grabaciones que pudieron difundir a través de otros inventos modernos de la época como la radio y, posteriormente, la televisión.

Húngaro Béla Bartók, profundo conocedor de las músicas populares autóctonas, por su parte, señala que los estilos de las canciones folklóricas son muy variados y se prestan a controvertidos análisis. Los estudios del compositor marcaron dos modalidades básicas de expresión: el parlando rubato, basado en patrones que el intérprete adorna y modifica a voluntad, y el tempo gusto, que sigue de modo rígido los esquemas rítmicos.

En este contexto se desarrolla las innumerables danzas, cánticos y acompañamientos de la música folklórica mundial. Cabe mencionar, a título de ejemplo, algunos bailes característicos como la farándola provenzal, el jarabao de Bretaña, la bourrée francesa, la jota y el fandango españoles, el jarabe mexicano y el pericón argentino.

2.2.9. La música indígena de Los Andes.

Por su solemnidad evocativa e instrumentación exótica, la llamada música "indígena" de los Andes tiene un importante público mundial. Hay abundantes grupos que cultivan este género como en Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Esta atención internacional se desarrolló a través de una curiosa historia desde los años 1950 que durante el siglo XX, las sociedades andinas sufrieron drásticos cambios que influenciaron los desarrollos musicales, por ejemplo Bolivia, vivió una revolución nacionalista en 1952 que produjo más reconocimiento de las culturas indígenas que

en otros países de la región. El gobierno boliviano fomentó el desarrollo de la música aymara, y las estaciones de radio hicieron famosos a varios grupos típicos del altiplano. Estos trabajos musicales llamaron la

atención de algunos movimientos culturales de otros países que estaban interesados en el cambio social de izquierda; En Chile, por ejemplo, varios miembros de la "Nueva Canción" latinoamericana se interesaron en fomentar e integrar la música aymara en sus trabajos. Esta música se hizo muy famosa con la producción de grupos chilenos universitarios que no eran exactamente indígenas Illampu, Quelapayun e inti-Illimani.

Durante las décadas de 1960 y 70, los miembros de estos grupos investigaron la música tradicional de la cultura aymara en el altiplano boliviano, y adaptaron su instrumentación y ritmo para producir creaciones musicales de gran originalidad y fuerza lírica. Por razones tanto políticas como estéticas, este tipo de música se popularizó rápidamente por América Latina en los años sesenta. Más tarde, cuando estos grupos se exiliaron durante los años setenta para huir de la represión militar de la dictadura de Pinochet, su música también alcanzó gran difusión en Europa. Además, Simón Garfunkel, hizo famosa la música andina entre el público norteamericano con la canción "El cóndor pasa" (1970), basada en un arreglo que hizo Jorge Milchberg sobre un tema tradicional de origen incaico que el peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942) había incorporado a una suite instrumental en 1913. Paul Simón descubrió esta canción cuando asistió a un concierto de un grupo de música indígena de Los Andes en París.

La complicada historia de "El cóndor pasa", hoy grabada en infinidad de versiones, muestra el camino confuso por el cual la "música andina" llegó a ser un género reconocido en todo el mundo. Es también una buena metáfora de la paradójica historia de las culturas indígenas latinoamericanas: después de siglos de marginalidad, una buena parte

del respeto que han obtenido para su autonomía cultural proviene de la atención académica y comercial moderna e internacional. La paradoja es que esta cultura con frecuencia primero, tiene que hacerse modernas y recibir atención internacional para poder luego defender sus derechos y su modo de vida tradicional en sus propios países de origen.

El elemento más característico de la música andina es la instrumentación, que proviene de las culturas aymara y quechua. Los instrumentos de viento (aerófonos) han existido desde antes del imperio incaico. Los más famosos son los sikus (aymara), antaras (quechua) o zampoñas (español), compuestos de 15 o 13 tubos de bambú amarrados en dos hileras, y la quena, flauta vertical de madera con seis orificios. Los españoles trajeron las cuerdas (cordófonos) como la guitarra, y desde la época colonial se inventaron instrumentos típicos en muchas regiones de América Latina. El más conocido en el mundo andino es el charango, una guitarra pequeña de diez o doce cuerdas que tradicionalmente se hacía con la concha del quirquincho, nombre aymara del armadillo. En la percusión, el bombo, un tambor grande tocado con mazas de cuero, es bastante común.

En nuestros días la música autóctona y folclórica, en Bolivia experimenta de orden formal y de contenido, en la región andina se da el tipo de música ritualizada, festiva y religiosa, otra de las transformaciones que se da en música del folclore boliviano en el mundo occidental, el mestizo y en el universo andino, en cada una de ellas mantienen sus formas de relacionarse con la naturaleza, con las actividades de su trabajo cotidiano en el campo, y en las ciudades.

2.2.10. El poder de la Música.

Suele decirse que la música tiene el poder de manipularnos y controlarnos. Si esto fuera cierto, el determinismo skinneriano estaría en lo correcto a aseverar que no existe tal cosa como la elección o la responsabilidad personal; la música junto con los demás "poderes" que se encuentra en nuestros entornos culturales, recibirá un crédito que no es legítimo.

2.3. HISTORIA DEL FOLCLORE.

Gottfred Von Herder animó por primera vez a registrar y preservar deliberadamente el folklore para documentar el auténtico espíritu, tradición e identidad del pueblo germano. La creencia de que tal autenticidad pueda existir es uno de los principios del nacionalismo romántico que desarrolló.

Para Von Herder, las clases campesinas son al mismo tiempo depositarias, vehículo y guardianes del genio popular, que se modeló mediante el contacto de los hombres con la tierra y el clima y se transmitió de generación en generación, tanto oralmente como en las epopeyas, cuentos y leyendas, en una visión universalista, Herder mantuvo que cada pueblo posee su genio único y singular.

No fue hasta el siglo XIX cuando los etnógrafos empezaron a intentar registrar el folklore sin manifestar metas políticas, en primera instancia el folklore se limitó a la tradición oral; hacia la mitad del siglo XIX se amplía el ámbito del folklore, comenzando los recopiladores a interesarse también por distintas producciones que emanan de las

culturas populares (creencias, medicina tradicional, trajes, artes, técnicas, etc.).

2.3.1. Estudio del folclore.

Aunque el folclore puede contener elementos religiosos y mitológicos, se preocupa también de las tradiciones, a veces mundana, de la vida cotidiana; el folclore relaciona con frecuencia lo práctico y lo esotérico en un mismo bloque narrativo; ha sido a menudo confundido con la mitología y viceversa, porque se ha asumido que cualquier historia figurativa que no pertenezca las creencias dominantes de la época, no tiene el mismo estatus que dichas creencias dominantes.

A veces el folclore es de naturaleza religiosa, como las historias del Mabinogion Gáles o las de la poesía escáldica islandesa, muchos de los relatos de leyenda dorada de Santiago de la VoráGINE también plasman elementos folclóricos en un contexto cristiano: ejemplos de dicha mitología cristiana son los temas desarrollados en torno a San Jorge o San Cristóbal. En este caso, el término folclore se usa en un sentido peyorativo, es decir, mientras las historias del trotamundos Odín tienen un valor religioso para los nórdicos que compusieron historias, debido a que no encajan en las creencias cristianas no son consideradas religiosas, sino folklóricas por los cristianos.

2.3.2. Término "Folk".

El término inglés del Folk, ganó su uso en 1800 (durante el período romántico) para referir a campesinos o a la gente que no sabe leer y escribir, se relaciona con la palabra alemana Volk (gente o nación del significado). El término se utiliza para acentuar que la música Folk emerge espontáneamente de las comunidades de gentes normales.

Tech Multimedia Music Dictionary lo define como, en el sentido más básico del término, es música folk o del pueblo, para el pueblo. "música del pueblo que ha sido transmitida de generación en generación, no a través de medios escritos sino por memorización o repetición, y tiene raíces profundas en su propia cultura". "Mientras que la complejidad de la estratificación social y de la interacción clara se aumentó, los varios criterios estableciendo tales como continuidad, tradición, transmisión oral, anonimato y orígenes no comerciales, llegaron a ser más importantes que las categorías sociales simples ellos mismos". Charles Seeger el año 1980 describe tres criterios que definen contemporáneos de la música Folk.

Un esquema que abarca cuatro tipos musicales: primitivo o tribal; élite o arte, gente y popular, la música Folk generalmente se asocia a una clase más baja en las sociedades que son cultural y social estratificadas, es decir, que han desarrollado una élite, y posiblemente, también una cultura popular musical. Cecil Sharp (1907), A. L. Lloyd (1972).

2.3.3. Folclore.

Folclore, folclor, folklore, folklor (del inglés folk, "pueblo" y lore, "acervo" "saber" o "conocimiento") es la expresión de la cultura de un pueblo, cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanías y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social. También recibe este nombre el estudio de estas materias, el término anglosajón "folklore" fue acuñado 22 de agosto de 1846 por el arqueólogo británico, William John Thoms quien deseaba crear una palabra para denominar lo que entonces se llamaba

“antigüedades populares”. La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es la comunicación artística en grupos pequeños.

2.3.4. Características formales del folclore.

Las composiciones de música folclórica no difieren en demasía de las de la música culta en cuanto se refiere a su dimensión técnica, ya que comparten idénticos ritmos, escalas y estructuras, carecen de notación escrita y, en general, de improvisación sistemática, suelen referirse a temas épicos o amorosos contados en forma de baladas. Son corrientes también las canciones de trabajo, las que acompañan a juegos y celebraciones y las relacionadas con el ciclo agrícola anual, centradas con frecuencia en el ámbito de la danza popular.

Estrofas de pocos versos con rima libre que se repiten estructuralmente a lo largo de la canción constituyen un patrón profusamente empleado en este tipo de obras. La música es monofónica o de melodía única, en ocasiones se agrega una segunda línea melódica sobre la voz principal, aunque siempre dentro de esquemas sencillos.

Las obras folclóricas requieren para su interpretación escasos y poco complicados instrumentos: flautas, laúdes, guitarras o piezas de percusión. La influencia de la música orquestal, acentuada a partir del siglo XIX, ha dotado progresivamente a estas manifestaciones musicales de instrumentos cada vez en mayor número y complejidad, como violines, clarinetes, arpas, armónicas, etc. El ritmo y métrica de la música étnica dependen del verso empleado, al acomodarse la melodía a la letra y no al contrario.

Finalmente, la cultura urbana desarrollada desde épocas renacentistas ha provisto a los conjuntos folclóricos de multitud de instrumentos relacionados con las diferentes culturas clásicas y populares: guitarras, clarinetes, toda la gama de violas y violines.

2.3.5. El hecho folclórico.

Según algunos autores, para que una manifestación cultural se considere un hecho folclórico, que deben cumplir con alguno o todos de los siguientes aspectos como: Debiendo transmitirse por vía oral, debiendo ser de autoría anónima, formando patrimonio colectivo de la comunidad representante del lugar en donde se manifiesta este fenómeno, teniendo alguna utilidad pragmática o cumplir con fines rituales de la misma forma, ser duradero y perdurable por un tiempo considerablemente largo, como oposición a una moda efímera, sin que no exista una versión oficial del fenómeno sino que se reformule cada vez que emergen, existiendo versiones tanto urbanas como rurales, sin ser necesariamente una superior a la otra, perteneciendo o fundando una categoría, corriente, estilo, género o tipo, etapas del folclore.

De acuerdo con la preservación de los elementos, los estudiosos identifican cuatro etapas del folclore:

- ✓ Muerto: El correspondiente a una cultura extinta, conservado sólo en registros de viajeros, archivos, códices y otras fuentes escritas, o en restos arqueológicos pinturas etc.
- ✓ Moribundo: Cuando la cultura a la que pertenece conserva sólo algunos elementos de esos hechos, habiéndose perdido la típicamente, cuando por motivos demográficos sólo los ancianos del grupo lo conservan, no así los jóvenes.

- ✓ Vivo: Se sigue practicando en la vida cotidiana o está integrado a su cultura de origen.
- ✓ Naciente: Rasgos culturales de creación reciente, que con el tiempo se convertirán en tradicionales.

2.3.6. Música tradicional, música folclórica o típica.

La música tradicional es algo sinónima con música folclórica, ambos términos se utilizan semi-intercambiabilmente entre la población en general; a adoptando la música tradicional del término como los medios de distinguir su música de la música popular llamada "música tradicional", es la música que se transmite de generación en generación al margen de la enseñanza musical académica como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo. Así pues, tiene un marcado carácter étnico que normalmente la hace fácil de comprender a escala internacional. No obstante, en algunos países de América existen excepciones notables como el flamenco, la jota, el tango, la samba y, en general, todos los ritmos latinos que hayan mantenido cierta entidad propia con el tiempo y sean algo más que una moda.

Aparte de la música instrumental que forma una parte de música Folk, especialmente las tradiciones de la música de danza, mucha música tradicional son música vocal, puesto que el instrumento que hace tal música es generalmente práctico. Como tal, la mayoría de la música tradicional tiene líricas significativas, el verso narrativo en la música Folk se muestra enormemente en muchas culturas. Esto abarca formas tales como la poesía épica tradicional, muchas de las cuales fue representada originalmente para el funcionamiento oral, acompañado a veces por los instrumentos.

2.3.7. Música folclórica Boliviana.

Según Atiliano Auza León, "la música folclórica en Bolivia siguió un recorrido desde las antiguas culturas precolombinas, donde los Incas con su penetración política, social y cultural, cooperaron a la unificación espiritual de los pueblos, sobre todo, de la música quechua y la aymara perpetuada por la tradición oral, se constituyeron en patrimonio del Collasuyo instituyéndose en el arte musical primero de Alto Perú, hoy Bolivia.

El estudio realizado por el, Padre José Días Gainza menciona que "la primera etapa de la música antigua en suelo boliviano estuvo expresada por un balbuceante lenguaje musical como signo de organización social. Una gama rustica de instrumentos creados a imitación de los sonidos bucales y fonéticos en coordinación con movimientos corporales más o menos rítmicos, constituyen en aquellos remotísimos tiempos, el embrión de la creación de la música".

León Auza menciona que la "música folclórica en el Siglo XVIII se iba desarrollando y canalizando las características regionales hasta formar su propia expresión musical". La originalidad de nuestra música folclórica comenzaba a perfilar en base a la adaptación de la escala musical de siete notas en íntima fusión con las cinco notas y seis sonidos anteriores. Por la misma razón se transformaron los instrumentos usados por los colonizadores, especialmente el charango con caja de resonancia en el armadillo del quirquincho. Los artesanos mestizos e indios construyen sus guitarras, arpas, flautas y charangos imitando a los importados de la Metrópolis.

La música en la vida Republicana 1809 a 1925, según escribe León Auza, pasado el esplendor de la época del Virreinato y propuesta la Nueva República, como se dijo, reduce la importancia musical por la disminución de actividades. Los intereses de carácter político y económico absorben la totalidad de la vida social e institucional de los republicanos, por tanto son muy pocos los compositores verdaderamente originales que aparecen con temática propia boliviana, ya que el resto había sido distinguido por sus obras en estilo europeo, donde la forma y contenido, habían sido demostrados con oberturas, sinfonías, conciertos, misas cantatas, dignas de la firma de Mozart, un Vivaldi o un Doménico Scarlati.

La música en 1880 a 1900 está representada, más bien a través de una gran actividad de difusión a todo nivel: la vida musical en Bolivia es efervescente y de gran repunte en la formación de sociedades filarmónicas, agrupaciones musicales, etc., en diversos centros del país. Bajo este patrocinio se impulsan y desarrollan las actividades culturales, cumpliendo su cometido a cabalidad y que traspasando el siglo XX, continúan con ahincó desarrollando sus actividades.

Para León Auza la música en el Siglo XX, el conocimiento y la valoración de la música intelectual de Bolivia era, hasta hace algunas décadas, muy desconocida, poco orientada por los llamados "círculos artísticos" de ese momento, que, basaban sus principios estéticos en aspectos puramente sensoriales ligados al gusto auditivo poco desarrollado. Este subdesarrollo musical nacía de alternativas fluctuantes entre lo histórico y herencia no establecidos ni definidos. Puesto que el nuevo "tipo" de arte musical boliviano, con las calidades de técnica y lingüística, con el



brillo de la forma y el contenido conceptual telúrico expectable, así como la emoción y el mensaje sobre la realidad nacional se dejara esperar, hasta mediados del Siglo XX. Otros factores que contribuyen a esta situación, la existencia de un gran manantial de melodías de carácter nativo ancestral que llenaban las aspiraciones musicales de una gran mayoría de la población boliviana, caracterizadas de ritmos populares, folklóricos y eminentemente vinculadas, a la realidad de quechuas y aymaras.

El musicólogo Carlos Vega, considera lo siguiente: *"Por lo común se trata de expresiones que durante su función en los altos centros superiores perdieron la vigencia y consumidores, por lo que se populariza en un nuevo ambiente cultural constituyéndose en simples proyecciones folklóricas, se convierten de hecho en fenómenos musicales folklóricos"*.

La música folclórica boliviana nace, como en toda la América, a raíz del descubrimiento, en el periodo de la colonización, los valores de la cultura occidental trasplantados en América encuentran en los valores culturales locales, el terreno fértil para arraigarse en el sentimiento popular, otras veces para mezclarse y formar una nueva corriente, *"Es así que la cultura indígena y española abren nuevos surcos dentro la música, unas veces como expresión específicamente vernáculas, otras como módulos de mestizaje, y otros como simple ejecución de la música forastera"*.

La capacidad receptiva del indígena fue influenciada por dos corrientes, las que fueron: la iglesia la milicia. La educación musical con canciones

de cuna, juegos infantiles, villancicos, etc, por otra parte, las bandas militares esparcieron el gusto del pueblo indígena.

2.4. HISTORIA DEL DISCO DE VINIL.

En 1925 la compañía Bell presentó el primer aparato de grabación y la reproducción de discos, basado en la electricidad, los cambios en la industria discográfica fueron muy vertiginosas hasta nuestros días y en el poco tiempo la forma de escuchar, disfrutar y sobre todo entender la música fue más sencillo, esta evolución en los últimos 30 años vemos una gran transformación en la estructura tradicional del sector musical y el mercado discográfico, produciéndose una acelerada evolución en el mundo de las nuevas tecnologías y el tratamiento de la información.

En el siglo XXI, los discos de vinilo fueron el soporte por excelencia y más popular usado a finales del siglo pasado, el disco de vinil era el rey en la tarea de almacenar y producir música, hoy en día, cuando las firmas discográficas lanzan un nuevo álbum de un grupo, no es extraño que este vaya acompañado de una edición (muchas veces limitada) del mismo en formato de vinilo, A veces puede contener material o cortes, que en el disco compacto no existen, o fotografías inéditas que hacen del vinilo un objeto muy atractivo.

En estos cambios encontramos diferentes tipos de soportes musicales, el primero fue el acetato de los discos de vinilo el cual se lleva distribuyendo desde el siglo XXI que actualmente ya no se lo utiliza, el cassette fue el segundo soporte musical más popular que hoy va reduciendo paulatinamente su venta, sin embargo, en las provincias de Bolivia aun se utiliza este soporte sonoro; en algunos países como

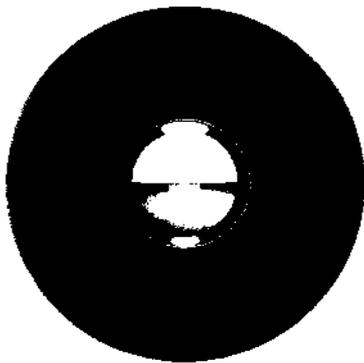
Rusia, Turquía y otros, llegando a invertirse las proporciones que observamos en Europa Occidental.

2.4.1. Tipos de soportes musicales.

El acetato disco de vinilo, término genérico que se utiliza para designar a una placa circular de material plástico (vinil), en la que es posible grabar y reproducir sonidos, música y la voz humana. Para su decodificación o lectura, requiere del tocadiscos o fonógrafo; los discos de vinil o vinilo, vienen en una variedad de tamaños, como los Extended Play (EP) de 17 cm. De diámetro, con 1 a dos grabaciones por lado o cara y 15 minutos de duración aproximadamente. Los Long Play o LP (larga duración), de 30 cm. de diámetro, con 5 a 6 grabaciones por lado y un tiempo de duración de 36 minutos aproximadamente.

El vinilo es un material plástico y sólido, que se presenta en su forma original como un polvo de color blanco. Se fabrica mediante la polimerización del cloruro de vinilo, que, a su vez, es obtenido de la sal común y del petróleo.

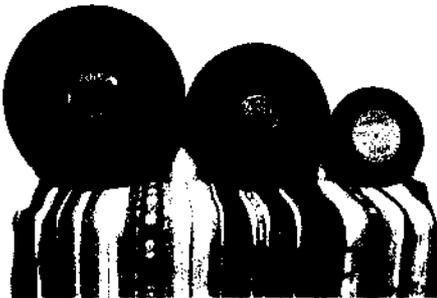
2.4.2. Primer disco grabado.



El grabado de la música, ya que era una velocidad muy lenta como para poder reproducir fielmente una canción, pero excelente para la lectura lenta y pausada. Esta velocidad se dejó de editar a principios de los años setenta con la aparición del casete. El disco de 45 r.p.m. apareció en el año 1955.

El material de acetato de vinilo, otorgaba mayor calidad de sonido respecto a los materiales anteriormente usados, como la pizarra de los discos de gramófono o la cera, el papel de estaño o el plástico denominado Amberol de los cilindros del fonógrafo de Edison.

2.4.3. Tipos de discos de vinilo.



El disco de vinilo es uno de los discos en los que mejor se mantiene la calidad de audio, los mismos, a través de la historia fueron adquiriendo categorías, dado a sus distintos tipos de características.

Es un formato de reproducción de sonido basado en la grabación mecánica analógica. Se ha generalizado la nomenclatura disco de vinilo o sólo vinilo porque éste era el material habitual para su fabricación. No obstante, los discos también podían ser de plástico, aluminio u otros materiales, aunque para muchos sea un artículo obsoleto, aun sigue

siendo el formato de audio más usado por los DJs., desde 2005 la venta de estos discos se ha visto incrementada de gran manera.

Existe una técnica denominada "*direct metal mastering*" (Matrizaje directo en metal) o DMM en la cual la música es transferida directamente a un disco metálico relativamente blando, por lo general, cobre. De este modo, solo es necesario un proceso galvánico para obtener los estampadores, abaratando el costo. También existen discos en los que el proceso de corte se lleva a cabo a la mitad de la velocidad normal de reproducción, o a la

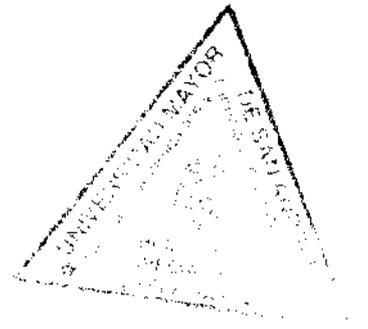
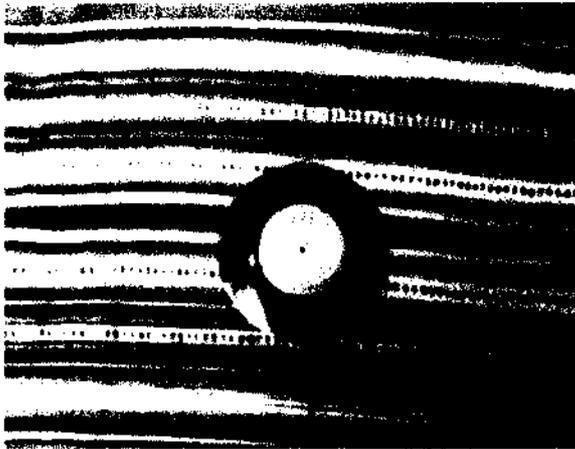
Cuarta parte, ya que esto mejora notablemente la calidad de la transferencia en toda la banda audible por los humanos. Este proceso también permite grabar vídeo en un vinilo, o audio multicanal como el Jvc cd4 (4 canales).

Existían los Singles, Flex Disc, Extended Play o EP, Maxi Single y Long Play o LP., estos nombres se les fueron dados por sus características de, cantidad de canciones, diámetro de los mismos o velocidad de grabación.

El Single (o Sencillo en castellano) es un disco de 7 pulgadas de diámetro que únicamente contaba con una canción por cara grabadas a 45 revoluciones por minuto (RPM).

Le sigue el Maxi Single, el cual es un disco de 12 pulgadas con dos o tres canción por cara al igual que el Single, la diferencia, además de su tamaño, es la velocidad de grabado, que puede ser de 33 1/3 o 45 RPM.

Flex Disk de plástico de 7 pulgadas, usada para las publicidades y promociones.

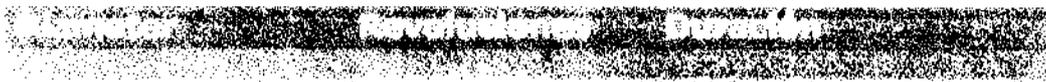


Extended Play o EP, de 7/10/12 pulgadas los cuales incluían entre 2 o 3 canciones por cara, grabados a 33 1/3 o 45 revoluciones por minuto.

Los LP (o Long Play) destacados por tener cuatro o más canciones por cara y ser grabados a velocidades de 33 1/3 o 16 RPM.

Maxi single: 12 pulgadas con dos otras canciones por cara, conocido simplemente como 12, es el formato mayoritario en el que se edita la música utilizada por los disc-jockeys en sus sesiones. Grabado a 33 1/3 o 45 resoluciones por minuto (RPM).

Además, para eliminar gran parte de los inconvenientes de los discos de vinilo, aparecieron los lectores ópticos para este tipo de soportes sonoros, aunque son extremadamente costosos para aplicaciones personales.



12pulgadas (30cm)	33½ RPM	45 min Long play (LP)
	45 RPM	Maxi sencillo, y Extended Play (LP)
	16 RPM	
	78 RPM	
10pulgadas (25cm)		

El disco de vinilo se graba con base a un proceso complejo de grabación mecánica analógica de siete etapas; aunque es un proceso complicado hacer cada disco, tarda alrededor de media hora.

Una vez grabada, mezclada y masterizada la música en el estudio, en cinta magnética o en la actualidad en algún soporte digital, esta es procesada para adecuarla al medio donde va a ser impresa finalmente, en lo que se conoce como proceso de re-masterización, y que, en el caso de los discos, es especialmente crítico y tiene mucha relevancia en

la calidad final del disco obtenido. Este proceso implica o no (dependiendo del equipo y la técnica usada) la eliminación de ciertas frecuencias, el cuidado especial sobre la fase del audio (si la grabación es estéreo), así como la determinación de

Volúmenes (nivel sonoro de la señal), determinación de las intensidades de sonido de los instrumentos en los canales estéreo y anchura de surco en función de la duración total de la obra a registrar, cuanto más volumen, más espacio ocupa el surco y menos espacio físico o duración del tiempo de grabación en el disco.

En esta fase, conocida como "*cortar el disco patrón*" (también se puede cortar un dubplate si no se desea prensar discos), se transfiere el contenido de la cinta máster o maestra a un disco patrón conocido como laca maestra. Se trata de un disco hecho generalmente de aluminio pulido recubierto con un baño a gravedad de laca nitrocelulósica (acetato de nitrocelulosa) negra, o con tonos azulados o rojos (dependiendo del fabricante) con un espesor entre 0,6 y 1 mm. El equipo usado para el corte del disco patrón es conocido como "torno vertical de grabación fonográfica", el cual contiene un cabezal de corte que graba (corta y modula) el surco, transfiriendo la música contenida en la cinta maestra al disco patrón, pasando por un procesador que le aplica una ecualización especial llamada curva R.I.A.A. para grabación, que adapta la señal registrada a las características físicas del disco. Las entradas de "phono" de un amplificador o mesa de mezclas se diferencian de cualquier otro tipo de entrada (para un CD por ej.) por incorporar la curva inversora de la curva riaa de grabación, la curva riaa de reproducción, necesaria para oír el disco correctamente.

Una vez grabado el disco patrón, éste es lavado con agua y jabón y luego, se recubre con cloruro de estaño, el cual permite la

Adherencia de una delgada capa de plata que se le aplica posteriormente.

El disco ya plateado es sumergido en una solución basada en níquel a la cual se aplica electricidad para que el níquel lo recubra, el disco es retirado y lavado nuevamente, este proceso se denomina baño galvánico o galvanoplastia.

La capa de plata y níquel es retirada del disco patrón, obteniéndose una copia negativa del mismo, llamada disco matriz o disco padre.

Del disco matriz, se obtiene una copia positiva, llamada disco madre, si la información del disco madre es correcta, se repite el proceso hasta obtener ocho discos madre más, de cada una de las 8 copias del disco madre se hacen dos copias negativas, llamadas discos estampadores, este proceso es llevado a cabo con el otro disco patrón que representa la otra cara del disco.

A partir del disco estampador se saca la copia positiva final o copia comercial, mediante el prensado de una pastilla caliente o "donut" de poli cloruro de vinilo o poliéster, entre los dos moldes estampadores o matrices correspondientes a las dos caras del disco, a las cuales se añaden las etiquetas previamente preparadas que contienen la información de la música grabada.

2.4.4. Proceso de reproducción.



El proceso de reproducción del disco de vinilo se fundamenta en la conversión mecánica del movimiento que sufre la aguja al seguir el surco, en una señal eléctrica que presenta idénticas variaciones a las del surco. En los equipos estéreo (que sustituyeron a los monaurales) los movimientos laterales representan la suma de los canales estéreo y los movimientos verticales representan la sustracción o resta de ambas señales. Estas señales eléctricas pueden ser generadas de diferentes formas, aunque lo más habitual es la de un conjunto de imán-bobina unido al vástago de la aguja, el cual está contenido en la cápsula fonocaptora. El equipo reproductor, suele denominarse modernamente giradiscos. Las señales eléctricas generadas en la cápsula fonocaptora, son procesadas para obtener las señales separadas estéreo y enviadas al amplificador (integrado o separado) y de allí a los auriculares o altavoces.

2.4.5. Fabricación de discos.

Consiste en la grabación de los discos a partir del máster, así como la estructura y edición de la potada del CD.



2.4.6. La grabación del vinilo.

Se inicia con el máster ya creado, el corte del cobre es el primer paso para la producción del disco micro surco. Después de haber colocado el cobre en el torno, la señal sonora que proviene de nuestro mastering se convierte en movimientos que realizan la aguja o estilete grabador encima de la placa, creando así el microsuro. Una vez efectuado el corte se procede a verificar la calidad del surco y ya terminada la fase de mastering, la placa de cobre se convierte mediante un proceso de galvanizado en un estampador. La pasta de vinilo es prensada con la placa de cobre que se ha creado como estampador, ya etiquetada con su galleta impresa le sigue la fase de pulido y finalizando con el proceso de enfundado. Así se graba el vinilo, ya lo tenemos listo para su

utilización y comercialización. Pero el vinilo es también algo más. Se trata del material del que han sido hechos muchos sueños desde casi la era del fonógrafo. El ruido de fondo siempre era una especie de huevo frito, un crujido dando vueltas y vueltas en el tocadiscos a 45 ó 33 revoluciones por minuto. ¿Pero no había muerto el vinilo?, de la misma forma algunas veces este proceso se inicia con el alquiler de un estudio de grabación por parte del productor musical para que se realice la grabación de la música. Antes de proceder a la grabación en sí, es necesario seleccionar la lista de temas que van entrar en la grabación, el encargado de realizar tal selección es el productor artístico, quien a su vez se responsabiliza del resultado final y de la entrega del master al productor musical para seguir con el proceso de creación musical, después de haber concluido con el proceso de grabación, se realiza una nueva revisión en donde se efectúa el proceso de mezcla a cargo de un técnico que maneje la tecnología disponible para tales fines.

2.4.7. Final de los discos de vinilo.



Aproximadamente hacia 1985 y a comienzos de la década de 1990 en los países latinoamericanos, el disco de vinilo comenzó a ser desplazado por el CD-Audio, de menor tamaño y mayor durabilidad. Además, para

eliminar gran parte de los inconvenientes de los discos de vinilo, aparecieron los lectores ópticos para discos de vinilo, aunque son extremadamente costosos para aplicaciones personales, en la actualidad uno de sus muchos usos son como discos de mezclas para los DJ's en salas de música. A pesar que el CD-Audio se ha impuesto sobre el disco de vinilo, este se sigue editando ya que cada día más artistas también editan sus trabajos en vinilo y es utilizado tanto por los discjockeys como por los melómanos, la forma más característica de grabar audio en un vinilo. (Professional methods for record care and use, Cecil E. Watts Ltd. Internationally Recognized Authority for Records Maintenance Antigua publicación sobre el uso y cuidado de los discos de vinilo).

El vinilo es algo tan bonito, tan visual, que no se puede comparar estéticamente al CD. Las portadas de los discos en formato grande son mucho más atractivas, impactantes y buenos, los "singles" de vinilo son el objeto más pop que nunca se haya inventado, es un formato perfecto para la música y el tamaño ideal para el diseño, si se tienes un buen plato (tocadiscos) y un buen equipo en casa, suenan de maravilla, el sonido es mejor, más cálido y dulce; muchos serán quienes se pregunten cómo puede resultar mejor el sonido de un giradiscos que el de un reproductor de CD.

Pero la razón es bastante simple, dado que lo más importante reside en la naturaleza del sonido, y sólo después, en la calidad del soporte; el sonido de un disco de vinilo es analógico desde la fuente hasta la salida; no experimenta cambios de onda decisivos en un buen equipo. La información sonora de un compact es, en cambio, digital. Al salir, se debe convertir nuevamente en analógica y, para él ha de reducir las

curvas originarias de sonido a 0 y 1, con lo que se pierden matices. Quizás sea esa la razón por la que, el pasado año, Sony/Philips lanzó la idea del reproductor de CD Super Audio, con el reclamo de que el sonido tendría "la misma calidez del vinilo". Se asegura que, con sólo mirar un disco de música sinfónica de cualquier época posterior a Mozart, podía identificar el compositor y, algunas veces, hasta los intérpretes.

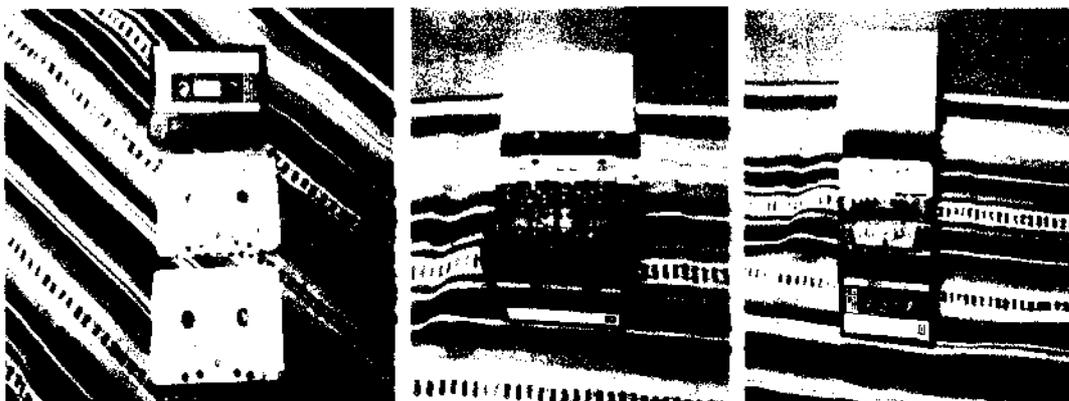
2.4.8. Etiqueta.

Cuando hablamos de etiqueta nos referimos a cualquier papel colocado, plástico, antideslizante, cinta, etc, vinculados de manera permanente en el momento de la producción por el fabricante, creador, o de la persona responsable de la existencia del tema. En el disco de grabaciones de audio, normalmente se encuentra adherido al centro un disco redondo de papel que contiene alguna información de identificación (nombre de etiqueta, es decir, número de catálogo, número de matriz, tomar número, marca, la declaración de creación y/o de ejecución, títulos, lugar y fecha de grabación, publicación o derechos de autor, etc.

2.4.9. Nombre de etiqueta (grabación sonora).

En esta parte se destaca el Nombre del editor o identificación de marca y la serie de grabaciones a la que pertenece un determinado registro.

2.5. CASSETE.



Término proveniente del francés cassette que significa "cajita". El casete es un estuche plástico de 6,5 x 10 cm. Contiene 2 bobinas pequeñas en el que se halla arrollada la cinta magnetofónica de 3,5 mm de ancho. Contiene dispositivos de transporte y arrastre de la cinta dentro el estuche de plástico para llevarla hasta el cabezal de grabación y de lectura. La cinta magnética del casete tiene 2 caras, una cara brillante y la otra cara opaca. La cara opaca que se halla recubierto con óxido de hierro o cromo, donde se realiza la grabación por procedimientos electromagnéticos. La cinta de grabación recorre a una velocidad estándar de 4,8cm. por segundo. En un casete de 60 minutos de duración, existen alrededor de 260 metros de cinta magnetofónica.

El Audio cassette Compacto es un medio para el almacenaje de audio que fue introducido en Europa por la empresa Philips en 1963, y en los Estados Unidos en 1964, bajo marca registrada con el nombre de Compact Cassette. Aunque había otros sistemas de cartucho de cinta magnética en ese entonces, el Cassete Compacto llegó a ser dominante como resultado de la decisión de Philips (en respuesta a la presión de Sony) de licenciar el formato gratuitamente. Se convirtió entonces en

una alternativa popular y re-grabable al disco de vinilo durante los años 70.



Los cassetes compactos consisten en dos carretes miniatura, entre los cuales se pasa una cinta magnética. Estos cassetes y sus otras piezas se encuentran dentro de una carcasa plástica protectora. En la cinta están disponibles dos pares de pistas estereofónicas, uno por cada cara (una cara se reproduce cuando el cassette se inserta con sus revestimientos laterales de cara A para arriba y la otra cuando se da la vuelta cara B).

El cassette es un soporte analógico, aunque también se desarrollaron formatos de cinta digitales: por ejemplo la Cinta de Audio Digital (DAT) y el Casete Compacto Digital (DCC).

Sin embargo, este había sido inicialmente diseñado para dictado y uso portátil; y la calidad de los primeros reproductores no era adecuada para la música. Adicional a ello los primeros modelos tenían fallas de diseño mecánico. En 1971, Advent Corporation introdujo su modelo 201 que combinó la reducción de ruidos Dolby tipo B con una cinta de

dióxido de cromo (CrO₂).El resultado fue un formato apto para el uso musical y el comienzo de la era de cassetes y reproductores de alta fidelidad.

Durante los años 1980, la popularidad del cassette creció más como resultado de las grabadoras portátiles de bolsillo y los reproductores, hi-fi, como el Walkman de Sony, cuyo tamaño no era mucho mayor que el del propio cassette.

Aparte de los avances puramente técnicos de los cassetes, éstos también sirvieron como catalizadores para el cambio social. Su durabilidad y facilidad de copiado ayudaron a traer música underground rock y punk detrás del Telón de Acero, creando un equilibrio para la cultura occidental entre las generaciones más jóvenes. Por razones similares, los cassettes llegaron a ser populares en países en desarrollo. En los años 1970 en la India, fueron culpados de traer influencias indeseadas en áreas tradicionalmente religiosas.



La tecnología del cassette creó un mercado en crecimiento para la música popular en la India, criticado por conservadores mientras que

creaba un mercado enorme para las compañías legítimas de la grabación y las cintas pirateadas. Los casetes compactos consisten en dos carretes miniatura, entre los cuales se pasa una cinta magnética. Estos carretes y sus otras piezas se encuentran dentro de una carcasa plástica protectora. En la cinta están disponibles dos pares de pistas estereofónicas, uno por cada cara (una cara se reproduce cuando el cassette se inserta con sus revestimientos laterales de cara A para arriba y la otra cuando se le da la vuelta cara B).

El cassette es un soporte analógico, aunque también se desarrollaron formatos de cinta digitales: por ejemplo la Cinta de Audio Digital (DAT) y el Casete Compacto Digital (DCC).

El cassette, tradicionalmente el segundo soporte más popular, lleva reduciendo sus ventas paulatinamente tanto en valor como en unidades, confirmando su tendencia a desaparecer (sin embargo, las ventas de cassettes siguen siendo muy relevantes en algunos países como Rusia o Turquía, llegando a invertirse las proporciones que observamos en Europa Occidental con relación al CD).

En la actualidad, el CD es uno de los más extendidos, a pesar de que la comercialización ilegal ha provocado una reducción significativa de sus ventas. En los últimos años, la aparición del DVD ha dado lugar a un nuevo soporte, el DVD musical, cuyas posibilidades multimedia han atraído a los consumidores y ha registrado un espectacular aumento de ventas, siendo las previsiones de crecimiento para este tipo de soporte alcistas.

2.5.1. Duración de cassetes.

El cassette de audio ofrecía originalmente un registro monofónico de 60 minutos con una gama de 60 Hz a 8 kHz ± 3 dB con una relación señal a ruido de 40 dB que era apropiado para grabar dictados, posteriormente se mejoró para ofrecer estereofonía con dos canales separados 30 dB una gama de frecuencias de 50 Hz a 12 KHz ± 3 dB y una relación s/n de 45dB que es apropiada para oír música.

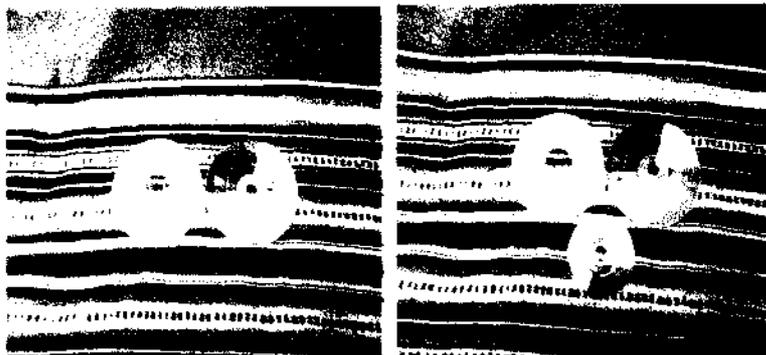
2.5.2. Longitud.

El cassette, dependiendo de la longitud de la cinta, permite diversas duraciones de grabación. Precisamente el nombre de la cinta ya indica la duración de la misma. La más pequeña, la C5, permite 5 minutos, dos minutos y medio por cara. La más larga, C120, permite dos horas de grabación (60 minutos por cara).

A mayor longitud, más delgadas son las cintas, con el fin de que quepan en el mismo cartucho que las de menor longitud. Cuando más delgadas sean las cintas peor se adaptara a las guías del propio cartucho, lo que puede provocar un mal contacto cabeza- cinta que puede originar que la cinta se desenrolle y se enganche pudiendo estropear el reproductor.

Los fabricantes desaconsejan enérgicamente el uso de C120 y, en menor medida, de C90. Además, a mayor longitud, la cinta pesa más con lo que se acorta la vida útil del cabezal. El deficiente contacto cabeza-cinta también puede provocar pérdidas en respuesta de frecuencia y otros problemas.

2.5.3. Disco compacto o CD.



Se trata de un soporte de grabación, presentada comercialmente en 1984, consiste en un disco de 12 cm/4.72-inch, fueron introducidos en el mercado de audio por primera vez en 1980 por Philips y Sony como alternativa a los discos de vinilo y de los cassettes. En 1984 ambas compañías extendieron la tecnología para que se pudiera almacenar y recuperar datos de esta manera nació el disco CD-ROM en el que escuchamos música y almacenamiento de datos. Disco

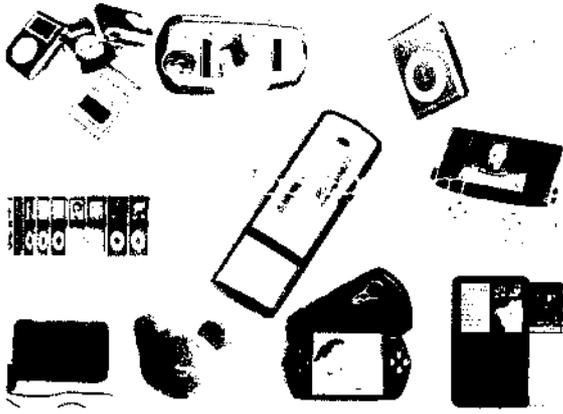
Compacto o CD, sistema de acumulación masivo de información. Está formado por una base de plástico recubierta de un material que refleja la luz, habitualmente aluminio.



La grabación de los datos se realiza creando agujeros microscópicos que dispersan la luz (pits) alternándolos con zonas que la reflejan (lands). Para leer esta información que contienen se utilizan unidades específicas dotadas de un rayo láser y un fotodiodo. Su capacidad de almacenamiento es de 650 Megabytes (MB) de información o datos (equivalente a unos 74 minutos de sonido grabado de muy alta calidad, aunque también hay discos de 80 minutos).que hoy en día se distribuye todo tipo de información electrónica.

El disco compacto o CD (del inglés Compact Disc), el disco así grabado, el disco principalmente está hecha de plástico se protege con una capa muy tenue de aluminio lo cual da el típico color de plateado, llevando una capa de recubrimiento. Así principio esta era de oro y derivados hoy en día estas técnicas se utilizan para cantidades superiores a 1000 unidades es un disco de policarbonato transparente (plástico) con una finísima lámina de aluminio en su interior. Para su grabación y decodificación o lectura, requiere de un finísimo haz de luz proveniente del rayo láser. El disco compacto se caracteriza por su alta fidelidad en cuanto a sonido (estereofónico) y un mayor tiempo de duración, (70 minutos aproximadamente), en un formato más pequeño (12 cm. de diámetro). Son parte de la familia del disco compacto, el DVD (disco versátil digital) para la grabación de sonido o de imagen en movimiento; el CDI (disco compacto interactivo), para programas multimedia, el CD Rom (disco compacto solo de lectura), para el almacenamiento y archivo de información como ser textos gráficos y fotos, y el CD-R (Disco Compacto Regrabable), disco compacto de lectura y escritura que permite las regrabaciones.

2.5.4. Dispositivos digitales de reproducción, MP3 Y MP4.



Este formato fue desarrollado principalmente por Karlheinz Brandenburg director de tecnologías de los medios electrónicos del Instituto Fraunhofer IIS, el MP3, sigla proveniente del inglés: Moving Picture Experts Group 1 Layer 3 (MP3), este nombre recibe de un grupo de expertos que desarrollaron un conjunto de reglas y estándares para la compresión de videos y de sonido digital. El MP3, es un formato de archivo musical en que la compresión conseguida, es de 12 a 1, con respecto a los formatos tradicionales del CD musical (Wav). El MP3 que es un formato de compresión de archivos de audio, utilizado para la grabación y reproducción de música y audio de gran fidelidad de sonido estéreo y gran capacidad de almacenamiento, ya que un MP3 puede almacenar música hasta 13 horas continuas, también es un formato audio digital comprimido con pérdida.

El MP4, es la continuación del formato MP3 explicado anteriormente. La diferencia radica en que el formato de compresión de audio es mayor, ya que puede almacenar hasta 20 horas continuas de música y sonido. El formato MP4 de audio y video, permite almacenar programas

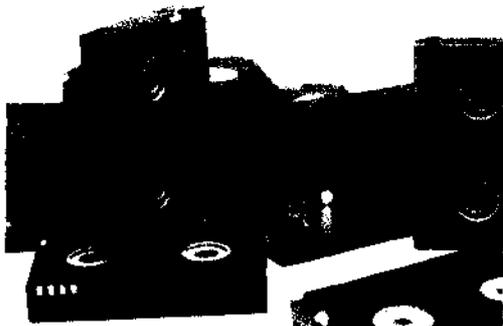
multimedia y películas con hasta 3 GB de capacidad (5 películas de hora y media aproximadamente).

2.5.5. Cintas Magnetofónicas.



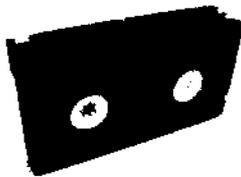
Tira delgada de poliéster (plástico delgado y resistente), que en una de sus caras lleva un revestimiento de óxido ferromagnético de grano fino (óxido férrico gama) que al pasar por el cabezal de grabación (un electroimán) se magnetiza con el sonido proveniente de un micrófono, tocadiscos u otro medio sonoro, produciendo de esta forma una grabación magnetofónica. Este formato de grabación y reproducción se utiliza en estaciones de radio y televisión, para trabajos profesionales, entrevistas, publicidad, etc, ya que posee un selector de velocidades para diferentes propósitos (1 7/8 plg., 3 3/4 plg., y 7 1/2 plg.).

2.5.6. Videocintas.



las videocintas, el término video proviene del verbo latino, video, vides, videre, que significa "yo veo". Registro que permite grabar imagen y sonido por medios electromagnéticos utilizando la videocámara o de programas de la televisión por medio del magnetoscopio o video casetera. Existe una infinidad de formatos; estos pueden ser:

a) VHS (Video Home System).- Este formato utiliza cintas de poliéster de 1 pulgada de ancho, con una duración de 1 a 8 horas de grabación, dependiendo la modalidad de grabación que se utilice, esta puede ser en EP (simple), LP (Larga) o SLP (Súper larga duración). Para su decodificación utiliza un reproductor de VHS.



b) S-VHS.- (Súper VHS).- Este formato es de mejor calidad en imagen y sonido que el anterior. Para su lectura y decodificación requiere un equipo Súper VHS, ya que en un VHS normal, no se la puede reproducir.



c) Hi 8 mm.o Súper 8.- Este formato es el más pequeño del mercado, muy similar a las cintas de audio, aunque su resolución en imagen y sonido es de alta calidad. Es muy utilizado para grabaciones caseras.

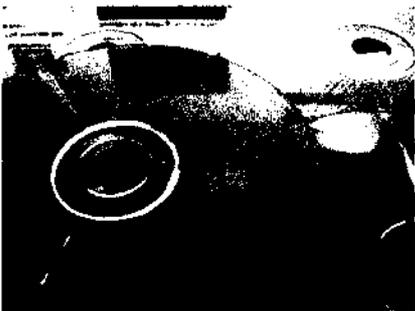


El material empleado para la fabricación de audio cintas y de video cintas, es de poliéster (plástico delgado pero resistente a la tensión mecánica). Una de sus caras (el lado opaco), se halla recubierto por una capa de óxido ferrico (Fe_2O_3) aunque en la actualidad las cintas de oxido de cromo (Cr_2O_3) y de aleación de cobalto son las mejores cintas, pero encarece su costo.

2.5.7. Vídeo disco.

Disco compacto para la grabación y reproducción digital de imágenes destinadas para ser observadas en un televisor o monitor de computadora. Existe una gran variedad de videodiscos:

- ✓ **El DVD.**- es el nuevo soporte musical cuyas multimedia son atraídos por los consumidores registrándose enfáticamente, al conversar de los videodiscos nos referimos necesariamente al DVD (Disco Versátil Digital). Un DVD tiene una capacidad de 4,76 Gb, y en un disco de doble cara, hasta 18,8 Mb.



El lector de DVD es parecido a un reproductor de discos compactos. Su reproducción se realiza de la siguiente manera: un diodo emite un haz de luz láser de 0,64 milímetros de diámetro que impacta en la superficie del disco (señal óptica con codificación binaria de unos y ceros), para

luego convertir la señal óptica en señal eléctrica, sobre una pantalla de televisión o computador.

El formato de videodisco DVD ofrece grandes ventajas, más que ningún otro formato de imagen en movimiento, ya que se puede seleccionar el idioma en el que se quiere observar un programa o película, obtener información adicional en los trailers que anticipa a la película, galería de fotos, imágenes, entre otras.

- El internet, revolucionó en la década de los 1980 acaparando la atención.
- La telefonía móvil ingreso muy vertiginosamente, por su velocidad de transmisión permiten acceder a descargas similares del internet.

- MP3 tiene mayor capacidad de almacenamiento

A partir de estos cambios profundos el sector de la discografía, entra en crisis profunda, las ventas de estos soportes musicales están sufriendo perdidas año tras año, el cambio digital actualmente está provocando una gran desconfianza en el mundo analógico de la música.

2.6. FACTORES ECONÓMICOS.

La Piratería tiene tendencia creciente a nivel mundial, en consecuencia el sector discográfico sufrió un desequilibrio económico a tal punto que muchas empresas discográficas despidieron masivamente a sus empleados, al no poder controlar las perdidas entraron en quiebra.

2.6.1. Acceso a canales de distribución y económicos.

La distribución juega un papel muy importante en lo relativo a los soportes discográficos como las promociones de los artistas en los medios de comunicación oral, televisiva y escrita algunas veces mediante videos clips o por afiches.

Los medios de comunicación juegan un papel muy importante, difundiendo la música, internacional o nacional en los medios televisivos, especialmente en los espacios publicitarios.

2.6.2. En promoción y marketing.

Una discográfica destina a promoción y marketing un porcentaje muy elevado del presupuesto, especialmente relacionado con el lanzamiento de algunos artistas o discos. En esto radica que este factor sea relevante para considerarlo como barrera de entrada, ya que no todas las empresas del sector poseen la capacidad financiera para hacer frente a estos gastos. La promoción tradicionalmente se realiza a través de radio fórmulas, prensa de información general, prensa musical, video clips, inserciones publicitarias en radio o televisión, carteles promocionales en calle y en tiendas. Este esfuerzo sólo podía ser llevado a cabo por empresas con un importante tamaño y cuota de mercado.

El acceso a Internet ha planteado un cambio considerable, no sólo porque representa un nuevo canal para los vendedores de contenidos, sino que se trata de un canal con nuevas herramientas de marketing frente a las tradicionales. Se trata de nuevos recursos para la promoción, se le pueden enviar a través del Internet pequeñas muestras de las canciones de un disco para que decida si le gusta antes de

adquirirlo; existe además la posibilidad de elegir entre comprar un disco entero o sólo una canción; o incluso es posible alquilar la música on line, mediante ficheros que se borren al cabo de un tiempo determinado. Además la difusión de la información es mucho más rápida y mucho más barata que la vinculada a los medios tradicionales de comunicación por lo que la importancia de la barrera vinculada a la promoción también ha quedado minorada, si bien sigue siendo importante para el lanzamiento de determinados productos musicales, manteniéndose aún vigente.

2.6.3. Estructura del departamento de venta.

El departamento de ventas es el que se encarga de la distribución y venta de los productos y dar seguimiento día a día de las diferentes rutas de vendedores para garantizar la cobertura total de los soportes sonoros. Este departamento está en contacto continuo con los medios publicitarios, disponiendo el pedido de ventas, organizando la promocionando el material sonoro que producen los artistas junto con las empresas discográficas, para una mejor impulso acompañan con afiches que es una manera de identificar al artista, según su requerimiento de cada empresa discográfica, la misma está encargado de contratar a promotoras, vendedores, supervisores y llevar control de inventarios de los materiales sonoros de cada una de las sucursales.

Este es el departamento prioritario de la empresa, ya que a través de su buena gestión la empresa puede vender. Es el departamento encargado de vender, distribuir y dar seguimiento.

2.6.4. Difusión del marco Formal.

Leyes intelectuales.

Un factor perjudicial que afecta a la música boliviana es la insuficiente importancia que ofrecen las autoridades encargadas de salvaguardar el acopio cultural en general, prueba clara es que se sigue discutiendo una ley que preserve a compositores, autores e intérpretes y a su producción artístico musical. La ley 1322 de los derechos de autor aprobada el 13 de abril de 1992. En su Capítulo I Art.1 menciona: "las disposiciones de la presente ley son de orden público se reputan de interés social regulan el régimen de protección del derecho de los autores sobre las obras del ingenio de carácter original, sean de índole literaria, artística o científica y los derechos conexos que ella determina", en el Art.4 "esta ley protege exclusivamente la forma literaria plástica y sonora, mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas en las obras literarias científicas y artísticas".

En el Capítulo I, Título III. De los Titulares de los Derechos de Autor, en su Art.11 "Los derechos de autor sobre una música y letra pertenecerán la mitad al autor de la parte literaria y la otra mitad al autor de la parte musical. Cada una de ellas podrá libremente, publicar, reproducir, y explotar la parte que corresponde".

El Capítulo V en su Art.33 Menciona "*por el contrato de inclusión Fonográfica el autor de una obra musical autoriza a un productor de fonogramas, mediante una remuneración a gravar o fijar una obra para reproducirla sobre un disco fonográfico, una banda magnética, una*

película o cualquier otro dispositivo o mecanismo análogo, con fines de reproducción y venta”.

El Capítulo VI en el título VIII Art.47 indica que *“la ejecución pública por cualquier medio, inclusive radiodifusión de obra musical con palabras o sin ellas o cualquier medio de proyección o difusión conocido o por conocerse, habrá de ser previa y expresamente autorizada por el titular del derecho o sus representantes”.*

En el mismo Capítulo en el Art 48 expresa *“Para efectos de la presente Ley se considera ejecuciones públicas las que se realicen en teatros, cines, salas de conciertos o bailes, bares clubes de cualquier naturaleza, estadios, circos, restaurantes, hoteles, establecimientos comerciales, bancarios o industriales y, en fin, donde quiera que se interpreten o ejecuten obras musicales o transmitan por radio y televisión, sea con la participación de artistas, sea por procesos mecánicos, electrónicos, sonoros audiovisuales”.*

La Ley y decretos posteriores completan la misma, así el Código de Comercio de 1977 (código Banzer) tiene normas sobre el contrato de edición que en virtud del artículo 1235, se extiende de a todas las normas de reproducción y difusión de las creaciones artísticas. Existen, también las disposiciones referidas al Depósito Legal, como el D. S. N° 16762 de julio de 1979 y D.S N° 180059 de fecha 4 de marzo de 1981. En todo caso, esta legislación es aún insuficiente para garantizar los derechos de autoría, en tanto que la “piratería” sigue campeando y faltan los mecanismos efectivos para que las sociedades de autores y

compositores y similares pueden efectivizar los derechos de autor e intérpretes.

Un factor determinante es la necesidad de una legislación que defienda los derechos de propiedad, intelectual, obras, composiciones, protegidas bajo el régimen de los derechos de Autor y de un regulador que de su cumplimiento buscando estrategias a través de planes de lucha contra la piratería.

CAPITULO III

3. METODOLOGÍA.

Para la elaboración de esta tesis se uso la triangulación metodológica, es decir la relación de dos o más métodos para lograr una efectiva investigación el concepto de método según Martin Morena se entiende como aquella *“brújula en la que no se produce automáticamente el saber pero que evita perdernos en el caos aparente de los fenómenos, aunque solo sea porque nos indica como plantear los problemas y como no sucumbir en el embrujo de nuestros prejuicios predilectos”*.

Los métodos empleados en la presente investigación son los fundamentales y tradicionales que se ajustan en el trabajo investigativo, entre ellos el inductivo, deductivo, comparativo, analítico, crítico y el explicativo.

Según Morales Flores da el concepto del método deductivo *“es el razonamiento que, partiendo de casos particulares, se eleva a conocimientos generales, este método “permite la formulación de hipótesis, de investigación de leyes científica, y las demostraciones”*.

3.1. Técnicas de investigación.

Las técnicas de investigación que se utilizó en presente trabajo investigativo son: Técnicas de observación o motivación. Para morales

Flores, la técnica de observación "son actividades que permiten una aproximación inicial, al objeto de conocimiento".

Esta técnica de observación es importante para identificar el interés de los participantes en abordar el tema, mediante cuestionarios. Para Soriano Rojas "la técnica es un conjunto de reglas, operaciones o procedimientos específicos que guían la construcción y el manejo de los instrumentos de recolección de análisis de datos".

3.2. Entrevistas estructuradas.

La técnica de la entrevista es una forma de comunicación oral de persona a persona, o con varias a la vez, que requiere la presencia física de los/as participantes, se caracteriza porque los temas son escogidos y determinados con anterioridad, el fin es de obtener información verídica.

3.3. Cuestionario.

Es una de las técnicas que permite recoger información simultáneamente de un número considerable de personas. Se fundamenta en un conjunto de preguntas escritas que deben también ser respondidas por escrita. Tejada, J. menciona "*el cuestionario debe estar coherentes al problema y diseño de la investigación, puesto que se basa en la pregunta y existen varias recomendaciones para su formulación, contenido y presentación*".

3.4. Instrumentos de investigación.

Como instrumentos de investigación se utilizaron cuestionarios, que consisten en una lista de preguntas escritas estructuradas e una propuesta para cualquier entorno o necesidad.



			G
			U
C			I
U	Generalmente, el	Preparación de la	A
E	Entrevistador manifiesta	entrevista.	
S	siempre las mismas		C
T	preguntas, de manera que se		U
I	se vuelve consecuyente y	Clasificación del	E
O	ordenada	lugar de la	S
N		entrevista.	T
A	Esta modalidad, como es el		I
R	cuestionario debe estar	Elaboración de	O
I	preparada previo a un	guía del	N
O	esquema fijo	cuestionario	A
			R
			I
			O

CAPITULO.IV

4. CARACTERISTICAS METODOLOGICAS DE LOS SOPORTES SONOROS.

La metodología utilizada en este trabajo de investigación está dividida: en dos partes elementales: la estructura de las referencias discográficas y la recopilación documental del grupo Norte Potosí.

4.1. RECOPIACIÓN DOCUMENTAL.

Es la búsqueda selectiva de documentos o de soportes de la misma manera son recursos que refiere a las diferentes fuentes materiales y orales que se consulto, para contribuir al rescate de materiales sonoros, ordenamiento y preservación, especialmente discografía de la música folklórica nacional, con énfasis regional en el Norte de Potosí; tomando en cuenta la contribución del conjunto denominado también "Grupo Norte Potosí".

4.1.1. Fuentes primarias.

Una fuente primaria es aquella que provee un testimonio o evidencia directa sobre el tema de investigación, es el material de primera mano relativo a un fenómeno que se desea investigar; las fuentes primarias son escritas durante el tiempo que se está estudiando o por la persona directamente envuelta en el evento. La naturaleza y valor de la fuente no puede ser determinado sin referencia al tema o pregunta que se está tratando de contestar. Las fuentes primarias ofrecen un punto de vista desde adentro del evento en particular, o periodo de tiempo que se está estudiando.

Una fuente primaria es como una entrada de un diario en el cual se refleja el punto de vista del autor de los sucesos descritos o evidencias directas sobre un tema puntual, utilizando el material de primera mano, relativo a un fenómeno que se desea investigar de un periodo de tiempo, en vista del escaso material bibliográfico de la música folclórica boliviana, y la desaparición de los discos de vinilo, se consultó de los soportes sonoros del Grupo Norte Potosí y algunas instituciones radiales como: Radio Siglo XX, San Gabriel, Radio Pachajamasa llamada voz del pueblo, y disqueras nacionales de Lauro Record. Algunas emisoras y canales televisivos, no dan prioridad a la música autóctona.

4.1.2. Fuentes secundarias.

Fuente secundaria: es un texto basado en fuentes primarias, que implica un tratamiento: generalización, análisis, síntesis, interpretación o evaluación (ver en este mismo artículo tratamiento de las fuentes). Están establecidos con las fuentes primarias, son registros escritos que proceden también de un acercamiento con la práctica contemporánea de los acontecimientos estudiados, implicando generalización, interpretación, análisis, procesamiento por otro investigador; por otro lado, para el presente trabajo investigativo, existe muy poco material bibliográfico, y lo encontrado se constituyen en fuentes utilizadas en la redacción de la parte teórica.

CAPITULO V

5. REFERENCIAS DISCOGRAFICAS Y SU ESTRUCTURA.

El orden en el cual están ubicados los elementos componentes de las referencias discográficas, fueron adoptados de acuerdo a reglas de clasificación Angloamericanas RCAA referido a los fono registros de copias múltiples Reglas de Catalogación Angloamericanas; preparadas por The American Library y Asociacion /y otros/.Washington, Secretaria General de los Estados Americanos, 1970.Pp284-317.

a) Autor, Según el diccionario de bibliotecología expresa como autor o compositor, a toda "persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística, musical del tema del cual se hace referencia", según las Reglas de catalogación (RRAA), la entrada principal de autor en música, Folclórica, se puede ingresar por el arreglista y hacer un asiento bajo el título 1 (Regla231-B).

b) Título, es el segundo elemento de la referencia discográfica, el mismo que va debajo del autor, de acuerdo a las (RRAA), el título" se puede tomar del marbete o de la cubierta de el álbum (fonodiscos), se pueden catalogar y se pueden asignar de acuerdo a la regla 133F", en algunos fonodiscos de música boliviana, es usual encontrar temas con títulos en quechua, aymara o en español, estos títulos fueron incluidos, tal como aparecen en la etiqueta del fonodiscos, separados ambos por el signo de igualdad.

c) La (RRAA), es el modo de anotar al pie de imprenta en las obras musicales, está compuesta por los siguientes elementos:

La marca o nombre del sello discográfico; el código o número de serie utilizado por la firma grabadora, seguido de la letra A o B que corresponde a la cara o faz a la cual se hace referencia, finalmente, el año de grabación, en la discografía boliviana se adoptó la siguiente modalidad, cuando se trata de discos de marca extranjera, grabados fuera del país se coloca la abreviatura ("s.F. "que indica sin fecha.) reglas 138-41.

d) Colación, Buonocore es su diccionario menciona que la colación "Es la operación que consiste en verificar si todos los pliegos de un libro y los grados y demás ilustraciones que lo forman, existe en el ejemplar si se tiene a la vista" en cuanto a la música la colación está compuesta por: el número de caras, el tamaño la velocidad. Por las características especiales de este tipo de discos, la duración del tema musical abarca una cara o faz (1 c); el tamaño del disco está normalizado en 10 pulgadas (25 cm.).

e) Mención de serie, Este elemento aparece inmediatamente después del tamaño, entre paréntesis. La regla 247 indica, que no son considerados como tal, las series y colecciones de sellos discográficos comerciales, las que agrupan en un determinado tipo de música. En el presente trabajo, de acuerdo a la indicación, se ha considerado como series a las siguientes. "*música autóctona popular boliviana*".

f) Notas, Son datos adicionales necesarios para aclarar las referencias discográficas las mismas que se encuentran en el siguiente orden:

- ⊙ 1ra. Autor de letras, se indica al autor de la letra, si es que este aparece en la etiqueta del disco como tal, o si es que aparece en segundo lugar.
- ⊙ 2da. Autoría de averiguación. (A. en A.) Cuando la entrada principal se realiza por el título y en la etiqueta no existe autoría responsable, es decir la pieza es anónima.
- ⊙ 3ro. Derechos reservados. (DD.RR). Al igual que en el anterior caso, la entrada principal se realiza por el título, pero en la etiqueta aparece los derechos reservados del tema, entonces se coloca. DD.RR. por el Departamento de Folklore nacional.
- ⊙ 4to intérprete (s). En esta nota se menciona al intérprete (a) y ejecutante (s) como: solista, dúo, trío, acompañamiento de conjunto, orquesta, banda, etc., de acuerdo con la regla 252 F3 y 248 B.
- ⊙ 5to. Lugar de grabación. Esta nota ha sido adoptada con el fin de evitar confusiones, cuando el sello discográfico (extranjeros) tiene más, de un lugar en la producción fonográfica. En índice de sellos discográficos se aclara el lugar de grabación de los sellos que presenta este problema.
- ⊙ 6ta. nota de "con" esta nota se utiliza para dar a conocer el autor, título del tema y ritmo de la otra cara del disco al cual se hace referencia, de acuerdo a la Regla 252 F 11.

- ⊙ 7mo. Nota adicional, se adoptó esta última, nota como un complemento después después de "con" para indicar que en la faz o cara posterior a la que se hace referencia, existe un tema o ritmo extranjero en el que no se encuentra autoría o interpretación boliviana, por lo que se ha obviado la descripción de esta cara con la siguiente nota.(no corresponde a la discografía boliviana.

5.1. DISCOGRAFÍA DEL GRUPO NORTE POTOSI 1980- 2009.

FO01 GRUPO NORTE POTOSI. [Llallawa (Chullpa)]. Fonodisco. [Cochabamba]: Lauro Record BO / LRL 1602, 1990. 1 disco (2c.), 30 cm. 33 rpm, stereo. En el reverso de la tapa: Lista de canciones, integrantes: Cornelía Verimendi M., Vimar Chire Heredia Pablo Reynaga Lupa, Rubén Porco Herrera, Walter Copaja Godoy, Willy Blanco Herba
CONTIENE: Lado A . 1.-Chacañawistay (huayño). 3'10" Vimar Chire Heredia; 2.- Salaque Tarabuqueño. Tarabuco. Prov. Yamparáez, Chuquisaca. 3'51"; 3.- Porque te vas (huayño) 2'46' Rubén porco Herrera; 4.- Kellu Pollerita (huayño) 3'23" Walter Copaja Godoy; 5. Fiesta de la Cruz (zapateo) 3'57". Macha. Prov. Callanta. Potosí; 6.- Tupaj Katari (tonada) 2'50" Vimar Chire Heredia. **Lado B**. 1.- Carnaval Macheño (cacharpaya) 3'06" Macha. Prov. Chayanta, Potosí; 2.- Soy Norte Potosino (huayño) 2'58" Walter Copaja Godoy; 3.- Para Vivir (huayño) 2'26" Vimar Chire Heredia; 4.- Carnaval Kjochalo (tonada) 3'48" texto Vimar Chire Heredia. Música; Dpto. Cochamba; 5.- Calcheñ (tonada) 3'245" Vimar Chire Heredia; 6.- Morenita (sicuri) Jaime Lázaro Acho.

F002 GRUPO NORTE POTOSÍ. ["Llallagua.- Ayllu - Chullpa"]. Fonodisco [Cochabamba]: Lauro Record BO / LRL 1625, 1991. 1 disco (2c.), 30 cm. 33 rpm, stereo. En el reverso de la tapa: lista de canciones CONTIENE: **Lado A.** 1.- Uncía Pampita (tonada) comunidad Sunuyo; 2.- Phutucum (tonada) letra: Norte Potosí, música San Pedro de Buena Vista; 3. - Mi vida es un martirio (huayño) Ángel Valeriano; 4.- Piedras del río (huanño) Cesar Terán; 5.- De tierras Lejanas (huayño) Walter Copaja Godoy; 6.- Viernes de soltero (huayño) Walter Copaja Godoy; **Lado B.** 2.- O'olilay (zapateo) Vimar Chire H.; 2.- Ya no llores (huayño) Ayllu Thunapa; 3.- Hechicera (huayño) I. Rubén Porco m. Challapata; 4.- Norita (huayño) Walter Copaja Godoy; 4.- Mi Preferida (huayño) Vimar Chire H.; 5.- la esperanza esta pérdida (huayño) Manuel Monrroy Chazarreta.

F003 GRUPO NORTE POTOSÍ. [¡¡Ahora que tenemos bien le cascaremos!!]. Fonodisco. [La Paz] Lauro Records BO/LRL 1711, 1993. 1 disco (2c), 30 cm., 33 1/3 rpm. En el reverso de la tapa: lista de canciones, invitado Juan Toribio Trigori CONTIENE: **Lado A.** 1.- Pachamama Tata Inti (tonada) Vimar Chire Heredia; 2.- Golondrina (huayño) m. Fiesta de Candelaria 2 de febrero, salinas de Garci Mendoza, L. Rubén Porco Herrera; 3.- Zambito (huayño) Rubén Porco Herrera; 4.- Nayra imillita (tonada) Rubén Porco Herrera; 5.- Yuyayninchej (fandango) Comunidad de San Martín, Cantón Torocojchi; **Lado B.** 1.- Chinchircumita (huayño) Filemon Quispe; 2.- Coplas con copas (huayño) Manuel Monrroy Chazarreta; 3.- martes de carnaval, Comunidad de Macha; 4.- Taquiyniyraycu "Por mi canto" (huayño) m. Vimar Chire Heredia, I. Pablo Reinaga; 5.- Cholitay (tonada - Todos Santos) Vimar Chire Heredia.

F004 GRUPO NORTE POTOSI. [Wartitay] Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO/LRC 1576, [sf]. 1 cassette (2lds), 10cm. sterio. CONTIENE: **Lado A.** 1.- Waritay (tonada) Vimar Chire H.; 2.- Ñaupajman rinapaj (huayño); 3.- Wiritas (zapateado) Vimar Chire H.; 4.- Sausisa (tonada) hermanas Flora, Filomena Calani; 5.- Khotuchacuna (tonada) Radio Pio XII; 6.- Jula jula *Suna *Kolva *Suna (comunidad Pampa Colorada). **Lado B.**- Ingrata vida (huayño) Walter Copaja Godoy; 2.- Lidia (huayño) Walter Copaja Godoy; 3.- Mal pago (huayño); 4.- Ari Viday (zapateado); 5.- Madre mía (huayño) L: Rubén Porco herrera; 6.- Flor de canela (Kaluyo); 7.- Cardosanto.

F005 GRUPO NORTE POTOSI. [“Llallagua-Ayllu Chullpa]. Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO/LRC 1625 [sf]. 1 cassette (2 lds), 10 cm. sterio, CONTIENE: **Lado A.** 1.- Q’olilay (zapateo) Vimar Chiri H. 2.- Ya yo llores (huayño) Allu Tunupa Salinas de Garcia de Mendoza prov; 3.- Hechicera (huayño) L: Rubén H. m: Challapata; 4.- Norita (huayño) Walter Copaja Godoy; 5.- Mi preferida (huayño) Vimar Chire H.; La esperanza esta prendida (huayño) Manuel Monrroy Chazarreta. **Lado B.** 1.- Uncia Pampita (tonada) Comunidad Sunuyo Prov. Rafael Bustillos Potosi; 2.- Phutucum (tonada) Cornelia Verimendi Mamani; 3.- Mi vida es un martirio (huayño) Angel Valeriano; 4.- Piedras del río (huayño) César Terán; 5.- De tierras lejanas (huayño) Walter Copaja Godoy; 6.- Viernes soltero (huayño) Walter Copaja Godoy.

F006 GRUPO NORTE POTOSI . Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO / LRC 1711, p 1993. 1 cassette (1ds), 10 cm sterio, CONTIENE: **Lado A.** 1.- Pachamama Tata Inti (tonada) Vimar Chire Heredia; 2.- Golondrina (huayño)m: Fiesta de Calendaria, Rubén Porco Herrera; 3.-

Zambito (huayño) Rubén Herrera; 4.- Nayra Imillita (tonada) Rubén Porco Herrera; Yuyayninchej (fandango) Comunidad de San Martín Nor Cinti. **Lado B.** 1.- Chinchircumita (huayño) Filemon Quispe; 2.- Coplas con copas (huayño) Manuel Monrroy Chazarreta; 3.- Martes de carnaval (comunidad de Macha Potosí); 4.- Taquiyniyrycu "Por mi canto" (huayño) m: Vimar Chire Heredia L: Pablo Reinaga 5.- Cholitay (Tonada de Todos Santos) Vimar Heredia.

F007 GRUPO NORTE POTOSÍ. [Lo mejor de Norte Potosí]. Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO/LRC 17 p1994. 1 cassette (2 lds), 10 cm. stereo,, CONTIENE: **Lado A.** 1.- Phutucum (tonada) Cornelia Veramendi M.; 2.- Uncia Pampita (tonada) Vimar Chire H.; 3.- Q'olilay (zapateo) Vimar Chire H.; 4.- Ya no llores (huayño) Ayllu Tunupa; 5.- Wiritas (zapateo) Vimar Chire H.; 6.- Para Vivir (huayño) Vimar Chire H., **Lado B.** 1.- Waritay (tonada) Vimar Chire H.; 2.- Salaque Tarabuqueño (salaque) Tradicional de tarabuco; 3.- Ingrata Vida (huayño) Walter Copaja Godoy; 4.- Chascañawisitay (huayño) Vimar Chire H.; 5.- hechicera (huayño) Ruben Porco; 6.- Lidia (huayño) Walter Copaja Godoy.

F008 GRUPO NORTE POTOSÍ. ["Canto por la vida, así es"]. Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO/LRC 1787, p1996. 1 cassette (2 lds), 10 cm. stereo, Cornelia Veramendi, M. Rubén Porco Herrera, Eloy Arroyo Mendieta, Andres García Heredia, invs Juan Ugarte , Jose Luis Vidal CONTIENE: **Lado A.** 1.- Jiyaway "Así es" (zapateo) m: fiestas de Pascuas del Norte Potosí, L: Andres García Heredia •:3 36. ; 2.- Corazón de piedra (huayño) Ruben Porco Herrera 4:12. ; 3.- Rimaysiway (tonada) m: Ayllu Chullpas, Prov. Bustillo – Potosí, L: Rubén Porco Herrera 25. ;

4 .- Yuraj T'íkita •Florecita Blanca" (zapateo) Ruben Porco Herrera 3:36; 5.- Madre mía (huayño) m: Salinas de Garci Mendoza – Oruro L: Rubén Porco Herrera 3:11.; 6.- Pobre mi Patria Bolivia (huayño) Ernesto Cavour Aramayo 3:18. **Lado B.** 1.- Canto por la Vida (sicuri) Eloy Arroyo Mendieta 4.25.; 2.- Mala Traza (tonada) Dpto. del folklore Bolibiano 2:47.; 3.- Jula Julas (Jula Jula) Comunidad pampa Colorada – Macha 3:47.; 4.- Buena moza (tonada) Eloy Arroyo Mendieta 4:28.; 5.- Chunqito (tonada) Presto Chuquisaca 3:33.; 6.- Mañana me voy (Kaluyo) Los cantores del Mataral 3:31.

F009 GRUPO NORTE POTOSI. ["Vivirás por siempre en mi"]. Fonocassete. [La Paz]: Lauro Records BO/LRC 2065, p2004. 1 cassette (2 lds), 10 cm. stereo, Tras la huella musical de los Pueblos Quechuas... Cornelia Veramendi Mamani, Ruben Porco Pablo Conde Quispe Andrés García Heredia, inv. Nayra Rosenda Porco Veramendi, Takashi Sagiya, CONTIENE: **Lado A.** 1.- No podre olvidarte (kaluyo) L,m: Pablo Conde Quispe 4:20.; 2.- Te fuiste (sicuri) L,M: Pablo conde Quispe 5:15.; 3.- Tanto amor L,m: Andrés Garcia Heredia 3:46.; 4.- Sipasitas "solteritas" (róllanos)L. Rubén Porco Herrera, m: Com. Cala Cala Pvo. Bustillos Potosi 3:20; 5.- Cuento k'épy (Tonada)L:, m: Andres Garcia Heredia 3:13. **Lado. B. 1.-** Munasq'hatay " Mi amorcito" (tonada) L,m: Rubén Porco Herrera 4:45.; K'ory q'enti "Picaflor" (huayño)L,m: Rubén Porco Herrera 3:25; 3.- Ch'otoj ch'otoj (zapateo) L, m: Rubén Porco herrera 4:12.; 4.- Chicharrón monterá (tonada) L,m: Rubén Porco Herrera 3:59; 5.- Salineñita (huayño) carnaval de Salinas Mendoza – Oruro Recopilacion.Rubén Porco Herrera.

F010 GRUPO NORTE POTOSI. [“Lo Mejor de Norte Potosí”] Disco Compacto.[La Paz]: Lauro Records LCD 0015 p1998. 1 CD (1c.),12 cm. CONTIENE: 1.- Phutucum (tonada) Lm: Orlando Pozo 4:40; 2.- Uncia Pampita (tonada) Lm: Vimar Chiri H. 4.00; 3.- Q’olilay (zapateado)Lm: Vimar Chiri H. 3:26; 4.- Chascañawisitay (huayño) Vimar Chiri H. 3:10; 5.- Wiritas (zapateado) Vimar Chiri H. 6.- Lidia (huayño) Lm Walter Copaja Godoy 3:00; 7.- Waritay (tonada) Vimar Chiri H. 8.- Salaque tarabuqueño (salaque) Tradicion de Tarabuco 3:51; 9.- Ingrata vida (huayño) Lm: Walter Copaja Godoy. 2:45; 10.- Ya no llores (huayño) Ayllu Tunapa. 2:55; 11.- Hechicera (huayño) Lm: Ruben Porco H. 3:45; 12.- para vivir (huayño) Lm: Vimar Chiri H. 2:26.

F011 GRUPO NORTE POTOSI. [Tras la huella musical de los Pueblos Quechuas]. Disco Compacto. [La Paz]: Lauro Records LCD 0174, p1999. 1 CD (1c.), 12 cm. stereo, Cornelia Veramendi Mamani, Rubén Porco Herrera, Juan Ugarte Cabo, Adolfo Sanabria Goitia, Abraham Choque Callisaya, inv. Inti Jairo Porco V. y Fabiola Verimendi. CONTIENE: 1.- San Pedro Llajtity (tonada) Ayllu Wapaq’e – Prov. Charcas, Potosí.; 2.- Deuda Externa (tonada) Comunidad Sunuyo- Ayllu Kjarachas Prov., Bustillos Potosí; 3.- Pall, pall (tonada) Gregorio Mamani; 4.- Palantay (tonada) Dpt. del Folk. Norte Potosino; 5.- Pascua Uno (zapateado) Fiesta de Pacua San Pedro de Buena Vista Potosí; 6.- Niño Rebelde (Huayño) Rubén Porco Herrera; 7.- Rosza Rosadita (Huayño) Juan Ugarte Cabo; 8 Tu Partida (Huayño) Dpto. del Folklor Norte Potosino; 9.- Minero de Corazón (Huayño) Rubén Porco Herrera; 10.- Pascuas Dos (zapateado) FiestadePascua San Pedro de Potosí; 11.- Niño de la Calle (tonada) Eloy Arroyo; 12.- Siempre Adelante (Huayño) Rubén Porco

Herrera; 13.- Soledad (kaluyo) Abraham Choque Callisaya; 14.- Sicuri de la Unidad (sicuri) Juan Ugarte Cabo/Abraham Choque Callisaya.

F012 GRUPO NORTE POTOSI. ["La Esencia de lo Nuestro"]. Disco Compacto. [La Paz]: Lauro Records Digital Audio LCD 0327 DL 2-4-59-01- p2001. 1 CD (1c.), 12 cm. stereo, Tras la huella musical de los pueblos. Cornelia Veramendi Mamani, Rubén Porco Herrera, Pablo Conde Quispe, Adrián Willy Blanco Herbas. CONTIENE: 1.- Amor Prohibido (kaluyo) Abraham Choque Callisaya 4:42; 2.- Jiyaway Vidita (zapateado) Rubén Porco Herrera 3:32; 3.- Chicheñita (tonada chicheña) Rubén Porco Herrera 4:42; 4.- Margarita (tonada) Comunidad Khocha Villa Ayllu Chuilpa Potosí 3:56; 5.- Atormentado (kaluyo) Pablo Conde Quispe 3:43; 6.- Palomita Ingrata (huayño) Rubén Porco Herrera 3:08; 7.- Zalaque (zapateado) L: Cornelia Veramendi Mamani, m: Fiesta de Carnavaal del Norte Potosí 4:10; 8.- Colquechaacamanta (huayño) Profesor Luis García 4:02; 9.- Ñaañitay (zapateo) A.A.D.D. SOBODAYCOM 3:45; 10.- A Milluni (tonada) Willy Blanco 4:40; 11.- Bailaremos (tonada) Pablo conde Quispe 3:55; 12.- El Huerfanito (huayño) Gerardo Serrano "El Mojeño" 2:58; 13.- Buiscando tu Amor (tonada) Pablo Conde Quispe 2:48; 14.- Phunchawi (Q'ochu) Willy Blanco 5:22.

F013 GRUPO NORTE POTOSI. ["Viviras en Mi Por Siempre"]. Disco Compacto. [La Paz]: Lauro Records Digital Audio LCD 0505 p2004. 1 CD (1c.), 12 cm. stereo, Tras la huella musical de lo pueblos. Cornelia Veramendi Mamani, Rubén Porco Herrera, Pablo Conde Quispe, Andrés García Heredia, inv. Nayra Rosenda Porco Veramendi, Takashi Sugiyama. CONTIENE: 1.- Fuiste (sicuri) Lm: Pablo conde Quispe 5:17;

2.- No Podre Olvitate L.m.: Pablo Conde Quispe 4:20; 3.- K'ory Q'enti "Picaaflor" (huayño) L.m.: Rubén Porco Herrera 3:25; 4.- Munasq'hetay "Amorcito" (tonada) L.m.: Rubén Porco Herrera 4:45; 5.- Chicharrón Montera (tonada) L.m.: Rubén Porco Herrera 3:59; 6.- Salineñita (huayño) Carnaval de Salinas de García Mendoza, Oruro. Recop. Rubén Porco Herrera 3:23; 7.- Tanto Amor (huayño) L.m.: Andrés García Heredia, 3:46; 8.- Ch'otoj ch'otoj (zapateo) L.m.: Rubén Porco Herrera 4:12; 9.- Sipasitas "solteritas" (rollanos) L. Rubén Porco Herrera. m: Com. Cala Cala Prov. Bustillos – Potosí 3:20; 10.- Cuento K'épi (tonada) L.m.: Andrés García Heredia, 3:13; 11.- No me dejes (tonada) L.m.: Pablo Conde Quispe 4:00; 12.- Socavones de Esperanza (tonada) L.m.: Javier Gutierrez 4:56.

F014 GRUPO NORTE POTOSI.["A que no Sabes"] Disco Compacto.[La Paz]: Lauro Records Digital Audio LCD 0622. 1 CD (1c.),12 cm. Sterio ,Tras la huella musical de los pueblos quechuas. Cornelia Verimendi Mamani, 1ra voz. Nayra Rosenda Porco Verimendi ,voz. Andres Garcia Heredia,1ra. Guitarra, bordoneo. Abraham Choque Callizaya 2da. Guitarra, Ruben Porco Herrera 1ra. Y 2da. Voz. CONTIENE: 1.- A que no sabes (caluyo) Lm.: Abraham Choque Calizaya ,2.- Ch'asca palomita (zapateo) Lm.: Rubem Porco, 3.- Con el corazón en la mano (huayño cacharpaya) L.m.: Andres Garcia Heredia, 4.- KjusKa ripuna "juntos vámonos" (fandango) L.m.: Ruben Porco Herrera,5.- Me haces falta papá (huayño) L.m.: Ruben Porco Herrera, 6.-Kaluyo del alma (kaluyo) L.m.: Andres Garcia Heredia, 7.- Mosoj phunchay "nuevo amanecer" (tonada) Lm.: Ruben Porco Herrera, 8.- No puede ser (huayño salaneño) L.m.: Ruben Porco Herrera, 9.- Paloma de mi palomar (tonada) L.m.: Andres Garcia Heredia,10.-Siempre te amare (kaluyo)

L.m.: Abraham Choque Callizaya, 11.- Laurela (tonada chicheña) Llica sur de Potosi, Rep. Porco Herrera Ruben, 12.- Huayños del carnaval Salileño (huayños) participación especial de la Banda Municipal de Cochabamba Recop. Ruben Porco Herrera.

F015 GRUPO NORTE POTOSI.[“Flor de Lirio”] Disco Compacto.[La Paz]: D.L.:4-4- 124 -10. 1 CD (1c.),12 cm. Sterio ,Tras la huella musical de los pueblos quechuas. Cornelia Verimendi Mamani, 1ra voz. Nayra Rosenda Porco Verimendi ,2da.voz. Ruben Porco Herrera,charangos khonkhota, 1ra. y 2da. voz. Inti, Jairo Porco Verimendi 1ra. Guitarra bordoneo, Juan Ugarte Cabo, guitarra y vientos. Abraham Choque Callisaya G.guitarra, coros CONTIENE: 1.- Norte Potosinos (tonada) Lm.: Ruben Porco Herrera, 2.- Esencia Lipeña (huayño)L.m.: Ruben Porco Herrera, 3.- Sin ti (Tonada) L.m.: Ruben Porco Herrera 4.- Toracareña (huayño cacharpaya) L.m.: Juan Ugarte Cabo 5.- Tata Miguelito (huayño) L.m.: prof. Elba Estrada 6.-Gusano Poli(Zapateado cochabambino)L.m.: Juan Ugarte Cabo 7.-Amor maldito(kaluyo)L.m.: Ruben Porco Herrera 8.- Ahora por fin (kaluyo)L.m.: Abraham Choque calisaya 9.- flor de lirio (huayño) L.m.: Ruben Porco Herrera 10.- Tinkus Taytas (tonada)L.m.: Ruben Porco Herrera 11.-Salinas retumba (huayño saleño) L.m.: Julio Perez,12 .- Sani papa imilla(zapateado chuquisaqueño)L.m.: Ruben Porco Herrera, 13.-Pueblito de mis amores (sicuri)L.m.: Ruben Porco Herrera.

5.2. DISCOGRAFIA POR INDICES.

5.2.1. Índice por autor.

A.A.D.D SOBODAYCOM, Ñañitay	F012 (9)
A.A.D.D.SOBODAYCOM. Ñañitay	F011 (9)
ARROYO MENDIETA, Eloy.Buena Moza	F00B (B4)
ARROYO MENDIETA, Eloy.Canto Por La Vida	F00B (B1)
ARROYO, Eloy. Niño de la Calle	F011 (11)
AYLLU TUNAPA SALINAS DE GARCIA ORURO.	F005 (A2)
AYLLU TUNAPA,Ya no Llores	F002 (B2)
AYLLU TUNAPA, No Llores	F010 (10)
AYLLU WAPAQ'E, Prov. CHARCAS, POTOSI San Pedro LLajtitay	F011 (1)
BLANCO, Willy.A Milluni	F012 (10)
BLANCO, Willy. Punchawi	F012 (14)
CARNAVAL DE SALINAS DE GARCIA MENDOZA, ORURO. Salineñita	F009 (B5)
CARNAVAL DE SALINAS DE GARCIA MENDOZA, ORURO. Salineñita	F013 (6)
CAVOUR ARAMAYO, Ernesto.Pobre Mi Patria Bolivia	F008 (A6)
COM. KHOCHA, VILLA. Ayllu Chullpa, Prov. Bustillos, Potosí. Margarita	F012 (4)
COM. SUNUYO, Prov. R. BUSTILLOS, POTOSI. Deuda Externa	F011 (2)
COMUNIDAD DE MACHA, PAMPA COLORADA, POTOSI	F008 (B3)
COMUNIDAD DE MACHA, POTOSI. Martes de Carnaval	F006 (B3)
COMUNIDAD DE MACHA, POTOSI. Martes de carnaval	F003 (B3)
COMUNIDAD SAN MARTIR,PROV. NOR CINTI, Yuyayninchej	F003 (A5)
COMUNIDAD SAN MARTIRIO. PROV. NOR CINTI, Yuyayninchej	F006 (A5)
QUISPE, Filemon.Chinchircumita	F006 (B1)
COMUNIDAD SUNUYO,Uncía Pampita	F002 (A1)
COMUNIDAD SUNUYO, PROV. RAFAEL BUSTILLOS, POTOSI.	F005 (B1)
CONDE QUISPE,Pablo.No Me Dejes	F013 (11)
CONDE QUISPE,Pablo.Te fuiste	F009 (A2)
CONDE QUISPE, Pablo. Atormentado	F012 (5)
CONDE QUISPE, Pablo.No Podre Olvidarte	F009 (A1)
CONDE QUISPE, Pablo.No Podre Olvidarte	F013 (2)
CONDE QUISPE, Pablo. Bailaremos	F012 (11)
CONDE QUISPE, Pablo. Buscando Tu Amor	F012 (13)
CONDE QUISPE, Pablo. Te Fuiste	F013 (1)

COPAJA GODOY, Walter. Norita	F002 (B4)
COPAJA GODOY, Walter.De Tierras Lejanas	F002 (A5)
COPAJA GODOY, Walter.De tierras lejanas	F005 (B5)
COPAJA GODOY, Walter.Ingrata Vida	F007 (B3)
COPAJA GODOY, Walter.Ingrata Vida	F010 (9)
COPAJA GODOY, Walter.Lidia	F007 (B6)
COPAJA GODOY, Walter.Norita	F005 (A4)
COPAJA GODOY, Walter.Soy Norte Potosino.	F001 (B2)
COPAJA GODOY, Walter.Viernes soltero	F005 (B6)
COPAJA GODOY, Walter. K'elluPollerita.	F001 (A4)
COPAJA GODOY, Walter. Lidia	F010 (6)
COPAJA GODOY, Walter. Viernes Soltero	F002 (A6)
COPAJA GODOY, Walter. Ingrata Vida.	F004 (B1)
COPAJA GODOY, Walter. Lidia	F004 (B2)
CHIRE HEREDIA, Vimar. Cholitay.	F006 (B5)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Chacañawisitay	F007 (B4)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Chacañawisitay	F010 (4)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Cholitay	F003 (B5)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Mi Preferida	F005 (A5)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Mi Preferida	F002 (B5)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Pachamama Tata Inti	F003 (A1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Pachamama Tata Inti	F006 (A1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Para Vivir	F010 (12)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Para vivir	F007 (A6)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Para Vivir	F001 (B3)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Q'olila	F007 (A3)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Q'olila	F007 (A3)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Q'olilay	F010 (3)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Q'olilay	F002 (B1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Q'olilay.	F005 (A1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Taquiyniyraycu	F003 (B4)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Uncía pampita	F007 (A2)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Uncía pampita	F010 (2)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Waritay	F007 (B1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Waritay	F004 (A1)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Waritay	F010 (7)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Wiritas	F007 (A5)

CHIRE HEREDIA, Vimar.Wiritas	F010 (5)
CHIRE HEREDIA, Vimar.Wiritas	F004 (A3)
CHIRE HEREDIA, Vimar. Calcheño	F001 (B5)
CHIRE HEREDIA, Vimar. Carnaval Kjochalo	F001 (B4)
CHIRE HEREDIA, Vimar. Chascafiawitay	F001 (A1)
CHIRE HEREDIA, Vimar. Tupaj Kaatari	F001 (A6)
CHOQUE CALLISAYA, Abraham. Soledad	F011 (13)
CHOQUE CALLISAYA, Abraham.A que no sabes	F014 (1)
CHOQUE CALLISAYA, Abraham. Amor Prohibido	F012 (1)
CHOQUE CALLISAYA, Abraham. Siempre te amare	F014 (10)
CHOQUE CALLISAYA, Abraham.Ahora por fin	F015 (8)
DPTO. DEL FOLKDR BOLIVANO.Mala Traza	F008 (82)
DPTO. DEL FOLKLOR NORTE PDTOSINO. Palantatay	F011 (4)
DPTO. DEL FOLKLOR NORTE POTOSINO. Tu Partida	F011 (8)
ESTRADA, Elba. Tata Miguelito	F015 (5)
GARCIA HEREDIA, Andrés.Cuento K'epi	F009 (A5)
GARCIA HEREDIA, Andrés.Cuento K'epi	F013 (10)
GARCIA HEREDIA, Andrés.Jiyaway "Así es"	F008 (A1)
GARCIA HEREDIA, Andrés.Tanto Amor	F009 (A3)
GARCIA HEREDIA, Andrés.Tanto Amor	F013 (7)
GARCIA HEREDIA, Andrés. Con el corazón en la mano	F014 (3)
GARCIA HEREDIA, Andrés. Kaluyo del alma	F014 (6)
GARCIA HEREDIA, Andrés. Paloma de mi palomar	F014 (9)
GARCIA, Luis, Coquechacamanta	F012 (8)
GUTIERREZ, Javier. Socavones de Esperanza	F013 (12)
LAZARD ACHO, Jaime.Morenita	F001 (B6)
LO5 CANTORES DEL MATARAL. Mañana me voy	F008 (B6)
LLICA SUR DE PDTOSI, Rep. PORCD HERRERA, Rubén. Laurelia	F014 (11)
MACHA,Prov. Chayanta, Potosí.Fiesta de la Cruz	F001 (A5)
MACHA,Prov. Chayanta, Potosí. Carnaval Macheño	F001 (B1)
MAMANI, Gregorio. Pall Pall	F011 (3)
MONRROY CHAZARRETA, Manuel. Coplas Con Copas	F003 (B2)
MONRRDY CHAZARRETA, Manuel. Coplas con copas	F006 (B2)
MONRRDY CHAZARRETA, Manuel. La esperanza está Perdida	F005 (A6)
MONRROY CHAZARRETA, Manuel. La esperanza está perdida	F002 (B6)
NORTE POTOSI, Phutucum	F002 (A2)
PEREZ, Julio. Salinasretumba	F015 (11)

PORCO HERRERA, Golondrina	F006 (A2)
PORCO HERRERA, Rubén, Corazón de Piedra	F008 (A2)
PORCO HERRERA, Ruben, Golondrina.	F003 (A2)
PORCO HERRERA, Rubén, Hechicera	F007 (B5)
PORCO HERRERA, Rubén, Madre Mía	F008 (A5)
PORCO HERRERA, Ruben, Madre Mía	F004 (B5)
PORCO HERRERA, Rubén, Rimaysiway	F008 (A3)
PORCO HERRERA, Rubén, yuraj T'ikita "Florecita Blanca"	F008 (A4)
PORCO HERRERA, Rubén, Zambito	F006 (A3)
PORCO HERRERA, Ruben, Zambito.	F003 (A3)
PORCO HERRERA, Rubén, Hechicera.	F005 (A3)
PORCO HERRERA, Ruben, Hechicera.	F002 (B3)
PORCO HERRERA, Rubén, Hechicera.	F010 (11)
PORCO HERRERA, Ruben, Nayra imillita.	F003 (A4)
PORCO HERRERA, Rubén, Nayra imillita.	F006 (A4)
PORCO HERRERA, Rubén, Akjuska ripuna "Vámonos Juntos"	F014 (4)
PORCO HERRERA, Ruben, Amor maldito	F015 (7)
PORCO HERRERA, Rubén, Ch'otoj Ch'otoj	F013 (8)
PORCO HERRERA, Rubén, Chicharrón Montera	F009 (B4)
PORCO HERRERA, Rubén, Chicharrón Montera	F013 (5)
PORCO HERRERA, Rubén, Chicheñita	F012 (3)
PORCO HERRERA, Rubén, Esencia lipeña	F015 (2)
PORCO HERRERA, Rubén, Flor de lirio	F015 (9)
PORCO HERRERA, Rubén, K'ori Q'enti	F009 (82)
PORCO HERRERA, Rubén, K'ori Q'enti "Picaflor"	F013 (3)
PORCO HERRERA, Rubén, Munasq'etay	F009 (B1)
PORCO HERRERA, Rubén, Munasq'etay "Mi Amorcito"	F013 (4)
PORCO HERRERA, Rubén, Niño Rebelde	F011 (6)
PORCO HERRERA, Rubén, No puede	F014 (13)
PORCO HERRERA, Rubén, Norte Potosinos	F015 (1)
PORCO HERRERA, Rubén, Pueblito de mis amores	F015 (13)
PORCO HERRERA, Rubén, Salineñita	F014 (14)
PORCO HERRERA, Rubén, Siempre Adelante	F011 (12)
PORCO HERRERA, Rubén, Sin ti	F015 (3)
PORCO HERRERA, Rubén, Sipasitas "Solteritas"	F013 (9)
PORCO HERRERA, Rubén, Sipasitas "Solteritas"	F009 (A4)
PORCO HERRERA, Rubén, Tinkus taitas	F015 (10)

PORCO HERRERA, Rubén. Ch'asca palomita	F014 (2)
PORCO HERRERA, Rubén. Ch'otoj Ch'otoj	F009 (B3)
PORCO HERRERA, Rubén. Huayños del carnaval salineño	F014 (12)
PORCO HERRERA, Rubén. Jiyaway Vidita	F012 (2)
PORCO HERRERA, Rubén. Me haces Falta	F014 (5)
PORCO HERRERA, Rubén. Minero de Corazón	F011 (9)
PORCO HERRERA, Rubén. Mosoj punchay "Nuevo Amanecer"	F014 (7)
PORCO HERRERA, Rubén. No puede ser	F014 (8)
PORCO HERRERA, Rubén. Palomita Ingrata	F012 (6)
PORCO HERRERA, Rubén. Porque te Vas.	F001 (A3)
PORCO HERRERA, Rubén. Sani papa imilla	F015 (12)
POZO, Orlando. Phutucum	F010 (1)
PRESTO CHUQUISACA. Chunquitu	F008 (B5)
QUISPE, Filemon. Chinchircumita	F003 (B1)
REINAGA, Pablo. Taquiyniryacu "por mi canto"	F006 (A4)
S/A Ari viday	F004 (B4)
S/A Cardosanto	F004 (B7)
S/A Flor de canela	F004 (B6)
S/A Jula - Jula *Suna *Kolwa * Suna	F004 (A6)
S/A Khotuchacuna	F004 (A5)
S/A Mal pago	F004 (B3)
S/A Ñaupajman Rinapay	F004 (A2)
S/A Saucisa	F004 (A4)
SAN PEDRO DE BUENA VISTA, Prov. CHARCAS, POTOSI. Pascuas Dos	F011 (10)
SAN PEDRO DE BUENA VISTA, Prov. CHARCAS, POTOSI. Pascua Uno	F011 (5)
SERRANO, Gerardo "El Mojeño" El Huerfanito	F012 (12)
TARABUCO, Prov. Yamparaez, Chuquisaca. Salaque Tarabuqueño.	F001 (A2)
TERANCésar. Piedras del Río	F005 (B4)
TERAN, César, Piedras del Río	F002 (A4)
TERAN, Cesar. Piedras de rio	F005 (B4)
TRADICIONAL DE TARABUCO. Salaque	F007 (B2)
TRADICIONAL DE TARABUCO. Salaque	F010 (8)
TUNAPA AYLLU. Ya No Llores	F007 (A4)
UGARTE CABO, Juan / CHOQUE C., Abraham. Sicuri de la Unidad	F011 (14)
UGARTE CABO, Juan. Gusano poli	F015 (6)
UGARTE CABO, Juan. Rosa Rosadita	F011 (7)
UGARTE CABO, Juan. Toracareña	F015 (4)

VALERIANO, Angel. Mi Vida es un Martirio	F002 (A3)
VERAMENDI MAMANI, Cornelia. Phutucum	F005 (B2)
VALERIANO, Ángel. Mi vida es un Martirio	F005 (B3)
VERAMENDI MAMANI, Cornelia. Phutucum	F007 (A1))
VERAMENDI MAMANI, Cornelia. Salaque	

5.2.2. Índice por temas musicales.

A Milluni (tonada)	F012 (10)
A que ni sabes (kaluyo)	F014 (1)
Ahora por fin (kaluyo)	F015 (8)
Akjuska ripuna "Juntos vámonos" (fandango)	F014 (4)
Amor Maldito (huayño)	F015 (7)
Amor prohibido (kaluyo)	F012 (1)
Ari viday (zapateado)	F004 (B4)
Atormetado (kaluyo)	F012 (5)
Bailaremos (tonada)	F012 (11)
Buena moza (tonada)	F008 (B4)
Buscando amor (tonada)	F012 (13)
Calcheño Tonada)	F001 (B5)
Canto por la vida (sicuri)	F008 (B1)
Cardosanto	F004 (87)
Carnaval Kjochalo	F001 (B4)
Carnaval Macheño (cacharpaya)	F001 (B1)
Colquechacamanta (huayño)	F012 (8)
Con el corazón en la mano (huayño cacharpaya)	F014 (3)
Coplas con copas (huayño)	F006 (B2)
Coplas con copas (huayño)	F003 (B2)
Corazon de piedra (huayño)	F008 (A2)
Cuento K'epi (tonada)	F009 (A5)
Cuento k'epi (tonada)	F013 (10)
Ch'asca palomita (zapateo)	F014 (2)
Ch'otoj Ch'otoj (zapateado)	F009 (A3)
Ch'otoj ch'otoj (zapateo)	F013 (8)
Chascañawisitay (huayño)	F007 (B4)
Chascañawistay (huayño)	F010 (4)
Chascañawistay (huayño)	F001 (A1)

Chicharron montera (tonada)	F009 (A4)
Chicharron montera (tonada)	F013 (5)
Chicheñita (tonada chicheña)	F012 (3)
Chinchircumita (huayño)	F006 (B1)
Chinchircumita (huayño)	F003 (B1)
Cholitay (tonada de todos los Santos)	F006 (B5)
Cholitay (tonada-todos los Santos)	F003 (B5)
Chunq'itu (tonada)	F008 (B5)
De tierras lejanas (huayño)	F002 (A5)
De tierras lejanas (huayño)	F005 (B5)
Deuda externa (tonada)	F011 (2)
El huerfanito (huayño)	F012 (12)
Esencia lipeña (huayños)	F015 (2)
Fiesta de la Cruz	F001 (A5)
Flor de canela (kaluyo)	F004 (B6)
Flor de lirio (Huayño)	F015 (9)
Fuiste (sicuri)	F013 (1)
Golondrina (huayño)	F003 (A2)
Golondrina (huayño)	F006 (A2)
Gusano poli (zapateado cochabambino)	F015 (6)
Hechicera (huayño)	F007 (B5)
Hechicera (huayño)	F010 (11)
Hechicera (huayño)	F002 (B3)
Hechicera (huayño)	F005 (A3)
Huayños del carnaval salineño	F014 (12)
Ingrata vida	F004 (B1)
Ingrata vida (huayño)	F010 (9)
Ingrata vida (huayño)	F007 (B3)
Jiwasay (zapateo)	F008 (A1)
Jiyaway vidita (zapateado)	F012 (2)
Jula-Jula	F004 (A6)
Jula-Jula (jula-jula)	F008 (B3)
K'ory q'enti "picaflor"	F009 (A2)
K'ory Q'enti "Picaflor" (huayño)	F013 (3)
Kaluyo del alma (kaluyo)	F014 (6)
Kellu Pollerita	F001 (A4)
Khotuchacuna (tonada)	F004 (A5)

La esperanza está perdida (huayño)	F005 (A6)
La esperanza perdida (huayño)	F002 (B6)
Laurelia(tonada chicheña)	F014 (11)
Lidia (huayño)	F007 (B6)
Lidia (huayño)	F010 (6)
Lidia (huayño)	F004 (B2)
Madre mia (huayño)	F004 (B5)
Madre mia (huayño)	F008 (A5)
Mal pago (huayño)	F004 (B3)
Mala traza (tonada)	F008 (B2)
Mañana me voy (kaluyo)	F008 (B6)
Margarita (tonada)	F012 (4)
Martes de carnaval	F006 (B3)
Martes de Carnaval	F003 (B3)
Me haces falta (huayño)	F014 (5)
Mi preferida (huayño)	F002 (B5)
Mi preferida (huayño)	F005 (A5)
Mi vida es un martirio (huayño)	F002 (A3)
Mi vida es un martirio (huayño)	F005 (B3)
Mínero de corazón ((huayño)	F011 (9)
Morenita (sicuri)	F001 (B6)
Mosoj phunchay"Nuevo amanecer" (tonada)	F014 (7)
Munasq'hatay "mi amorcito"	F009 (B1)
Naira imillita (tonada)	F006 (A4)
Naira imillita (tonada)	F003 (A4)
Niño de la calle (tonada)	F011 (11)
Niño rebelde (huayño)	F011 (6)
No llores ((huayño)	F010 (10)
No me dejes(tonada)	F013 (11)
No podre olvidarte (kaluyo)	F009 (A1)
No podre olvidarte	F013 (2)
No puede ser	F015 (3)
No puede ser (huayño)	F014 (8)
Norita (huayño)	F002 (B4)
Norita (huayño)	F005 (A4)
Norte potosinos (tonada)	F015 (1)
Nunasq'hetay "Amorcito" (tonada)	F013 (4)

Ñañitay (zapateo)	F012 (9)
Ñaupajman rinapaj (huayño)	F004 (A2)
O'olilay (zapateado)	F005 (A1)
O'olilay (zapateo)	F007 (A3)
O'olilay (zapateo)	F010 (3)
O'olilay (zapateo)	F002 (B7)
Pachamama Tata Inti (tonada)	F003 (A1)
Pachamama Tata Inti (tonada)	F006 (A1)
Palantay (tonada)	F011 (4)
Paloma de mi palomar (tonada)	F014 (9)
Palomita ingrata (kaluyo)	F012 (6)
Pall-Pall (tonada)	F011 (3)
Para vivir (huayño)	F010 (12)
Para Vivir (huayño)	F001 (B3)
Para vivir (huayño)	F007 (A6)
Pascua uno (zapateado)	F011 (5)
Pascuas dos (zapateado)	F011 (10)
Phunchawi (Q'ochu)	F012 (14)
Phutucum(tonada)	F002 (A2)
Phutucum (tonada)	F010 (1)
Phutucum (tonada)	F005 (B2)
Phutucum (tonada)	F007 (A1)
Piedras de rio (huayño)	F002 (A4)
Piedras del rio (huayño)	F005 (B4)
Pobre mi patria Bolivia (huayño)	F008 (A6)
Porque te vas (huayño)	F001 (A3)
Pueblito de mis amores(sicuri)	F015 (13)
Rimaysiway (tonada)	F008 (A3)
Rosa rosadita (huayño)	F011 (7)
Salaque Tarabuqueño	F001 (A2)
Salaque tarabuqueño (salaque)	F007 (B2)
Salaque tarabuqueño (salaque)	F010 (8)
Salinas retumba (huayño salteño)	F015 (11)
salineñita	F014 (14)
Salineñita (huayño)	F013 (6)
Salineñita (huayño)	F009 (A5)
San Pedro Lljaitay (tonada)	F011 (1)

Sani papa imilla (zapateado chuquisaqueño)	F015 (12)
Sausisa (tonada)	F004 (A4)
Sicuri de la unidad (sicuri)	F011 (14)
Siempre adelante (huayño)	F011 (12)
Siempre amare (kaluyo)	F014 (10)
Sin ti (tonada)	F015 (3)
Sipasitas "solteritas(rollanos)	F013 (9)
Sipasitas "solteritas "	F009 (A4)
Socavones de esperanza (tonada)	F013 (12)
Soledad (kaluyo)	F011 (13)
Soy Norte Potosino (huayño)	F001 (B2)
Tanto amor	F009 (A3)
Tanto amor (huayño)	F013 (7)
Taquiyniyraycu "por mi canto" (huayño)	F003 (B4)
Taquiyniyrycu "Por mi Canto" (huayño)	F006 (B4)
Tata Miguelito (huayño)	F015 (5)
Te fuiste (sicuri)	F009 (A2)
Tinkus taytas (tonada)	F015 (10)
Toracareña (huayño cacharpaya)	F015 (4)
Tu partida(huayño)	F011 (8)
Tupaj Katari (tonada)	F001 (A6)
Uncia Pampita (tonada)	F002 (A1)
Uncia Pampita (tonada)	F005 (B1)
Uncia Pampita (tonada)	F007 (A2)
Uncia pampita(tonada)	F010 (2)
Viernes de Soltero (huayño)	F002 (A6)
Viernes de soltero (huayño)	F005 (B6)
Waritay (tonada)	F007 (B1)
Waritay (tonada)	F010 (7)
Wiritas (zapateado)	F007 (A5)
Wiritas (zapateado)	F004 (A3)
Wiritas (zapateado)	F004 (A1)
Wiritas (zapateo)	F010 (5)
Ya no llores (huayño)	F002 (B2)
Ya no llores (huayño)	F007 (A4)
Ya no llores (huayño)	F005 (A2)
Yuraj t'ikita (zapateo)	F008 (A4)

Yuyayninchej (fandango)	F006 (A5)
Yuyayninchej (fandango)	F003 (A5)
Zalague (zapateado)	F012 (7)
Zambito (hayño)	F003 (A3)
Zambito (huayño)	F006 (A3)

5.2.3. Índice por ritmos.

Cacharpaya Carnaval Macheño	F001 (B1)
Carnaval.Martes de Carnaval	F003 (B3)
Carnaval. Martes de Carnaval	F006 (B4)
Chuntunqui.Cardosanto	F004 (B7)
Fandango. Akjskaripuna	F014 (4)
Fandango. Yuyaninchej	F006 (A6)
HuayñoMi Preferida	F002 (B5)
Huayño. La Esperanza Esta Perdida	F002 (B6)
Huayño.Golondrina	F003 (A2)
Huayño . Me haces falta	F014 (5)
Huayño cacharpaya. Con el corazón en la mano	F014 (3)
Huayño cacharpaya.Toracareña	F015 (4)
Huayño. Tata Miguelito	F015 (5)
Huayño K'ory Q'enti "Picaflor"	F013 (3)
Huayño salteño. Salinas Retumba	F015 (11)
Huayño. Minero de Corazón	F011 (9)
Huayño. Siempre Adelante	F011 (12)
Huayño. Tu Partida	F011 (8)
Huayño.Coplas con Copas	F003 (B2)
Huayño.Corazón de Piedra	F008 (A2)
Huayño.Chascañawisitay	F010 (4)
Huayño.Chascañawisitay	F007 (B4)
Huayño.Chascañawisitay	F001 (A1)
Huayño.Chinchircumita	F003 (B1)
Huayño.Hechicera	F010 (11)
Huayño.Hechicera	F010 (12)
Huayño.Hechicera	F007 (B5)
Huayño.Hechicera	F002 (B3)
Huayño.Ingrata Palomita	F012 (6)

Huayño.Ingrata Vida	F010 (9)
Huayño.Ingrata Vida	F007 (B3)
Huayño.Lidia	F007 (B6)
Huayño.Madre Mía	F004 (B5)
Huayño.Mal Pago	F004 (B3)
Huayño.Mi Vida es un Martirio	F002 (A3)
Huayño.Norita	F002 (B4)
Huayño.Para Vivir	F007 (A6)
Huayño.Piedras del Río	F002 (A4)
Huayño.Taquiynirayco "Por mi Canto"	F006 (B5)
Huayño.Taquiyniraycu "Por mi Canto"	F003 (B4)
Huayño.Ya no Llores	F002 (B2)
Huayño.Ya No Llores	F007 (A4)
Huayño.Zambito	F003 (A3)
Huayño. Amor Maldito	F015 (7)
Huayño. Colquechaquemanta	F012 (8)
Huayño. Coplas con Copas	F006 (B2)
Huayño. Corazón de Piedra	F008 (A4)
Huayño. Madre Mía	F008 (A5)
Huayño. Chinchircumita	F006 (B1)
Huayño. De tierra Lejanas	F005 (B5)
Huayño. De tierras lejanas	F002 (A5)
Huayño. El Huerfanito	F012 (12)
Huayño. Esencia Lipeña	F015 (2)
Huayño. Flor de Lirio	F015 (9)
Huayño. Hechicera	F005 (A3)
Huayño. Norita	F005 (A4)
Huayño. Ingrata Vida	F004 (B1)
Huayño. La Esperanza está Perdida	F005 (A6)
Huayño. Lidia	F010 (6)
Huayño. Lidia	F004 (B2)
Huayño. Madre Mía	F008 (A6)
Huayño. Mi Preferida	F005 (A5)
Huayño. Mi Vida es un Martirio	F005 (B3)
Huayño. Niño rebelde	F011 (6)
Huayño. No Llores	F010 (10)
Huayño. No puede ser	F014 (8)

Huayño. Ñaupajman rinapaj	F004 (A2)
Huayño. Para vivir	F001 (B3)
Huayño. Piedras del Río	F005 (B4)
Huayño. Porque te Vas	F001 (A3)
Huayño. Rosa rosadita	F011 (7)
Huayño. Salineñita	F013 (6)
Huayño. Salineñita	F014 (14)
Huayño. Salineñita	F009 (B5)
Huayño. Sipasitas "Solteritas"	F013 (9)
Huayño. Soy Potosino	F001 (B2)
Huayño. Tanto Amor	F009 (A3)
Huayño. Tanto amor	F013 (7)
Huayño. Viernes Soltero	F002 (A6)
Huayño. Viernes Soltero	F005 (B6)
Huayño. Ya no llores	F005 (A2)
Huayño. Zambito	F006 (A3)
Huayño. Golondrina	F006 (A2)
Huayños del carnaval Salineño	F014 (12)
Huayño, No puede ser	F014 (13)
Jula Jula. Jula Julas	F008 (B3)
Jula Jula. Jula Jula *Suna *Kolwa *Suna	F004 (A6)
Kaluto. No podre Olvidarte	F009 (A1)
Kaluyo. Amor Prohibido	F012 (1)
Kaluyo. Atormentado	F012 (5)
Kaluyo. Flor de Canela	F004 (B6)
Kaluyo. A que no sabes	F014 (1)
Kaluyo. Ahora por Fin	F015 (8)
Kaluyo. Kaluyo del alma	F014 (6)
Kaluyo. Mañana me voy	F008 (B6)
Kaluyo. No Podre Olvidarte	F013 (2)
Kaluyo. Siempre te amare	F014 (10)
Kaluyo. Soledad	F011 (13)
Phunchawi (O'ochu)	F012 (14)
Rollanos. Sipasitas	F009 (A4)
Salaque Tarabuqueño	F001 (A2)
Salaque. Salaque Tarabuqueño	F010 (B)
Salaque. Salaque Tarabuqueño	F007 (B2)

Sicuri. Canto Por la Vida	F008 (B1)
Sicuri.Te Fuiste	F009 (A2)
Sicuri. Morenita	F001 (B6)
Sicuri. Pueblito de mis Amores	F015 (13)
Sicuri. Sicuri de la Unidad	F010 (14)
Sicuri. Te Fuiste	F013 (1)
Tonada chicheña. Laurelia	F014 (11)
Tonada. Buscando Tu Amor	F012 (13)
Tonada. Cuento K'epi	F009 (B1)
Tonada. Munasq'hetay "Mi Amorcito"	F009 (B2))
Tonada. Chicharrón Montera	F009 (B4)
Tonada. Deuda externa	F011 (2)
Tonada. Naira Imillita	F003 (A4)
Fandango. Yuyaninchej	F003 (A5)
Tonada. Niño de la Calle	F011 (11)
Tonada. Palantatay	F011 (4)
Tonada. Pall, Pall.	F011 (3)
Tonada. Phutucum	F007 (A1)
Tonada. San Pedro Llajtitay	F011 (1)
Tonada. Waritay	F007 (B1)
Tonada.Chicharron montera	F013 (5)
Tonada.Nayra Imillita	F004 (A5)
Tonada.Pachamama Tata	F006 (A1)
Tonada.Pachamama Tata Inti	F003 (A1)
Tonada.Sin ti	F015 (3)
Tonada.Socavones de Esperanza	F013 (12)
Tonada. A Milluni	F012 (10)
Tonada. Bailaremos Tonada	F012 (11)
Tonada. Buena Moza	F008 (B4)
Tonada. Chunquitu	F008 (85)
Tonada. Cuento K'epi	F013 (10)
Tonada. Cholitay	F006 (B6)
Tonada. Kellu Pollerita	F001 (A4)
Tonada.Khotuchacuna	F004 (A5)
Tonada. Mala Traza	F008 (B2)
Tonada. Margarita	F012 (4)
Tonada. Monasq'uetay"Mi Amorcito"	F013 (4)

Tonada. Mosoj phunchay "Nuevo amanecer"	F014 (7)
Tonada. No Me Dejes	F013 (11)
Tonada. Norte Potosinos	F015 (1)
Tonada. Paloma de mi palomar	F014 (9)
Tonada. Phutucum	F010 (1)
Tonada. Phutucum	F005 (B2)
Tonada. Qalcheño	F001 (B5)
Tonada. Rimaysiway	F008 (A3)
Tonada. Tinkus Titas	F015 (10)
Tonada. Todo Santos Cholitay	F003 (B5)
Tonada. Waritay	F004 (A1)
Tonada. Todos Santos.Cholitay	F006 (B3)
Tonada. Tonada chicheñita	F012 (3)
Tonada. Tupaj Katari	F001 (A6)
Tonada. Uncía Pampita	F005 (B1)
Tonada. Uncia Pampita	F010 (2)
Tonada. Uncia Pampita	F010 (3)
Tonada. Uncia Pampita	F002 (A1)
Tonada. Phutucum	F002 (A2)
Tonada. Uncia Pampita	F007 (A2)
Tonada. Waritay	F010 (7)
Tonada.Carnaval kjochalo	F001 (B4)
Zapateado Cochabambino. Gusano Poli	F015 (6)
Zapateado.Pascua Uno	F011 (5)
Zapateado.Pascuas Dos	F011 (10)
Zapateado.Salaque	F012 (7)
Zapateado.Saucisa	F004 (A4)
Zapateado. Arí Viday	F004 (B4)
Zapateo. Jiyaway "Así es"	F008 (A1)
Zapateo.Jiyaway Vidita	F012 (2)
Zapateado. Fiesta de la Cruz	F001 (A5)
Zapateado. Q'olilay	F002 (B1)
Zapateado. Wiritas	F010 (5)
Zapateado. Wiritas	F004 (A3)
Zapateado. Wiritas	F007 (A5)
Zapateo Chuquisaqueño. Sani papa imilla	F015 (12)
Zapateo. Ch'asca palomita	F014 (2)

Zapateo. Ch'otoj Ch'otoj	F013 (8)
Zapateo.Ch'otoj Ch'otoj	F009 (B3)
Zapateo. Ñañitay	F012 (9)
Zapateo. Q'olilay	F005 (A1)
Zapateo. Q'olilay	F007 (A3)

5.2.4. Índice por intérprete.

Comunidad Macha / Grupo Norte Potosí	F008 (B3)
Copaja, Walter. Grupo Norte Potosí	F005 (A4)
Grupo Norte Potosí	F004 (B6)
Grupo Norte Potosí	F005 (A5)
Grupo Norte Potosí.	F004 (A6)
Norte Potosí	F001 (B6)
Norte Potosí	F001 (A2)
Norte Potosí	F001 (A6)
Norte Potosí	F001 (B1)
Norte Potosí	F001 (B2)
Norte Potosí	F001 (B3)
Norte Potosí	F001 (B5)
Norte Potosí	F001 (A1)
Norte Potosí	F001 (A3)
Norte Potosí	F001 (A5)
Norte Potosí	F001 (84)
Norte Potosí	F001 (A4)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F004 (B5)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F011 (9)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F012 (12)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F007 (B3)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F009 (A4)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F009 (A5)
Porco Herrera Rubén. Grupo Norte Potosí	F013 (10)
Porco Herrera, Rubén / Veramendi Mamani, Cornelia	F003 (B3)
Porco Herrera, Rubén. Grupo Norte Potosí	F004 (B1)
5/NGrupo Norte Potosí	F005 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F012 (13)

Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (8)
Veramendi Mamani, Cornelia / Rubén Porco.	F009 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Rubén Porco. Grupo Norte Potosí	F003 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia / Rubén Porco. Grupo Norte Potosí	F003 (A4)
Veramendi Mamani, Cornelia / Rubén Porco. Grupo Norte Potosí	F003 (A5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F004 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F006 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F006 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F004 (A5)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F004 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F004 (B3)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (A6)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia / Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F005 (B4)

Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F006 (A2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F006 (A3)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F006 (A4)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F006 (A5)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F006 (B2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (A1)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (A2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (A3)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (B1)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (B2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (B2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F007 (B5)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (A1)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (A2)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (A4)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (A5)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (A6)			
Potosí					
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén	Grupo Norte	F008 (B1)			
Potosí					

Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F008 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F008 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F008 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F012 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F012 (9)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F012 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F012 (11)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F013 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F014 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F014 (13)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (7)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (8)

Potosí	
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (9)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (11)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (12)
Veramendi Mamani, Cornelia /Porco Herrera, Rubén Grupo Norte Potosí	F015 (13)
Veramendi Mamani, Cornelia /Rubén Porco. Grupo Norte Potosí	F003 (A2)
Veramendi Mamani, Cornelia /Rubén Porco. Grupo Norte Potosí	F004 (B7)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F008 (B6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (A2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F007 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F007 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F008 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F013 (12)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (A4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (13)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F013 (7)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F013 (9)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F013 (11)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (7)

Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (8)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (9)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F014 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (A2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F003 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F003 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F005 (B6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (8)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (A5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (A6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F003 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (B5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (11)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F001 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F013 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (7)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (8)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (B3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (9)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (12)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F003 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (11)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F006 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (7)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F002 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F003 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F004 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F004 (A2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F004 (A3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F004 (A4)

Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F005 (A2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (7)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (8)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F010 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (10)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F011 (14)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F012 (14)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F006 (A1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F007 (A4)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F007 (A5)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F006 (B3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F007 (A6)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (B1)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (B2)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (B3)
Veramendi Mamani, Cornelia. Grupo Norte Potosí	F009 (B4)
Veramendi Mamani, Cornelia/Naira Porco Verimnedi /Rubén Porco	F014 (1)
Veramendi Mamani, Cornelia/Naira Porco Verimnedi/ Rubén Porco	F014 (14)

CAPITULO VI

6. GRUPO NORTE POTOSI 1980-2009.

Grupo Norte Potosí y la difusión de la música folclórica, popular y autóctona en el camino de la música un intento de conocer su trayectoria y lo más profundo de su expresión musical.(Tras la huella musical).

6.1. ASPECTOS GENERALES DE BOLIVIA, LLALLAGUA Y RESEÑA BIOGRAFICA DEL GRUPO NORTE POTOSI.

6.1.1. Antecedentes.

Realizar una breve reseña histórica de sus logros obtenidos en sus actuaciones dentro y fuera del país, sus reconocimientos, distinciones, premios y galardones conseguidos en la carrera artística.

El presente trabajo pretende mostrar la actividad realizada por el grupo Norte Potosí que con sus interpretaciones pretenden recuperar parte de la historia musical de la región del norte potosino y transportar hacia las raíces ancestrales donde el canto de su música se traduce en agradables "huayños", "zapateados", "kaluyos", "sicuris" y "taquipayanakus", típicos de la región. La actividad artística del grupo Norte Potosí gano la aceptación del público local, nacional e internacional, llevando su mensaje musical y su voz de protesta a través de interpretaciones, países como España, Suecia, Argentina y otros importantes escenarios, aplaudieron su trayectoria artística.

Se constituyen en intérpretes destacados y debido al esfuerzo y capacidad se convierten con todos los méritos en dignos representantes

de la música nacional de los pueblos quechuas. Hasta el momento cuenta con galardones y reconocimientos traducidos en discos de plata, oro y el triple platino, de la misma forma, plaquetas, pergaminos de instituciones públicas y privadas en mérito a toda su trayectoria y producción artística.

La actividad, interpretación y práctica musical en el país y en todo el mundo, es importante y fundamental que cala hondo el sentimiento y expresión del hombre; canciones que se identifican con el lugar, su gente, cultura, costumbres y tradiciones, canciones que transmiten valiosos mensajes en sus diversas composiciones dedicadas a la sociedad, al amor, a políticos, a los movimientos sociales, etc., que hacen historia con cada uno de sus interpretaciones llegando profundamente a los corazones.

6.2. OBJETIVO.

6.2.1. Objetivo general.

Conocer y exteriorizar los datos biográficos, del Grupo Norte Potosí, el trabajo que realiza, su estilo y variedad musical, sus tradiciones y costumbres, su vestimenta, colorido e instrumentos típicos que interpretan.

6.3. ASPECTOS GENERALES DE BOLIVIA Y LLALLAGUA.

6.3.1. Características geográficas de Bolivia.

La República de Bolivia está situada en la región central de Sudamérica, limita al norte y al este con Brasil, al sureste con Paraguay, al sur con Argentina, al oeste y suroeste con Perú. La superficie total es de 1.098.581 Km. Bolivia cuenta con una población de 8.300.463

habitantes, aproximadamente el 45% de la población lo componen indígenas, quechuas (25%) y aymaras (20%); el (31%) son mestizos y el 24% restantes son Blancos.

En cuanto a educación, Bolivia cuenta con universidades públicas y privadas en las principales ciudades, como Sucre (Chuquisaca) Cochabamba, Llalagua, Potosí, Oruro, Tarija, Beni, Pando, Santa Cruz, La Paz y en la ciudad del El Alto.

6.3.2. Algunas Actividades.

Minería, obtención selectiva de minerales y otros materiales (salvo materiales orgánicos de formación reciente) a partir de la corteza terrestre. La minería es una de las actividades más antiguas de la humanidad. Casi desde el principio de la edad de piedra, hace 2,5 millones de años o más, ha venido siendo la principal fuente de materiales para la fabricación de herramientas. Se puede decir que la minería surgió cuando los predecesores de los seres humanos empezaron a recuperar determinados tipos de rocas para tallarlas y fabricar herramientas. Al principio, la minería implicaba simplemente la actividad, muy rudimentaria, de desenterrar el sílex u otras rocas. A medida que se vaciaban los yacimientos de la superficie, las excavaciones se hacían más profundas, hasta que empezó la minería subterránea. La mina subterránea más antigua que se ha identificado es una mina de ocre rojo en la sierra Bomvu de Suazilandia, en África meridional, excavada 40.000 años antes de nuestra era (mucho antes de la aparición de la agricultura). La minería de superficie, por supuesto, se remonta a épocas mucho más antiguas.

La minería en Bolivia, se relaciona directamente con la conquista de los españoles, donde la plata fue explotada hasta saciar las arcas de la corona española. En Bolivia, la minería es la mayor industria extractiva del país. En la década de 1980 sufrió una grave crisis debido al descenso de los precios de los minerales en los mercados mundiales. Bolivia es el principal productor mundial de estaño. En 1952 fueron nacionalizadas tres de las más importantes compañías de explotación de este mineral y puestas bajo el control de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL). Las principales minas de estaño están ubicadas en Oruro; la producción en 1999 fue de 11.300 toneladas. También se extraen otros minerales, como bismuto, antimonio, tungsteno, plomo, zinc, cobre y plata; recientemente se han hallado yacimientos de oro. En las décadas de 1960 y 1970 se incrementaron la producción de petróleo y gas natural.

6.3.3. Aspectos históricos y geográficos de la ciudad de Potosí y Llallagua.

Potosí, fue fundada en 1545, un año después de que se descubrieran minas de plata en el cerro Rico, a cuyos pies se levantó la ciudad. En 1611 era la mayor productora de plata del mundo y tenía 150.000 habitantes; sin embargo, en 1825 prácticamente la explotación de la plata bajó y su población descendió a 8.000 habitantes. A comienzos del siglo XX, la explotación de estaño se incrementó por la demanda mundial y, como consecuencia, la ciudad volvió a experimentar un crecimiento importante, en el CENSO realizado en el 2001 son 132.966 habitantes. (Instituto Nacional de Estadística, 2005)

Potosí, ciudad del sur de Bolivia y capital del departamento del mismo nombre está ubicada en la cordillera de los Andes, cerca de Sucre, a

3.960 m de altitud, lo que la convierte en una de las ciudades más altas del mundo; es un centro minero que produce estaño, plata, cobre y plomo; su producción industrial es de las más importantes del país, con fábricas de alimentos procesados, muebles y cerveza; su patrimonio arquitectónico está representado por numerosas construcciones coloniales: la catedral, de estilo gótico; la Casa de la Moneda, construida entre 1757 y 1773, que conserva importantes archivos coloniales y constituye uno de los edificios civiles más destacados de Iberoamérica y la Universidad Tomás Frías.

Llallagua, ciudad y capital del cantón Bustillos del departamento de Potosí en Bolivia, dedicada preferentemente a la extracción, fundición y refinado del estaño del yacimiento de Cataví, que posee una población aproximada de 39,890 habitantes. Se localiza en el área de contacto entre la cordillera Real y el altiplano; la población de la ciudad constituye el típico ejemplo de ciudad de rápido crecimiento debido a la minería; también se conoce como "ciudad- hongo"; la población se ha duplicado desde 1976, en que contaba con 23.266 habitantes. La ciudad se halla enclavada en la vía de comunicación que une la población de Poopó con la capital administrativa de Sucre. También es centro agrario, su población (1992) alcanza a 49.050 habitantes. (INE. 2005)

6.4. RELACION INTEGRANTE DEL GRUPO E INSTRUMENTOS.

Los instrumentos que tocan, algunos son del lugar y otros son los generalmente conocidos por todos; esta relación musical integrante del grupo e instrumento musical en la parte interpretativa es las siguientes:

- ▼ 1ra. Guitarra y Borboneo Inti Jairo Porco Verimendi.

- ▼ Guitarra y vientos Juan Ugarte cabo.
- ▼ Guitarra, coros Abrahán Choque Callisaya.
- ▼ Percusión y chajchas, Coronelía Verimendi Mamani.
- ▼ Percusión, Naira Porco Verimendi.
- ▼ Charangos, khonkhota Rubén Porco Herrera.

6.5. INSTRUMENTOS QUE UTILIZAN E INDUMENTARIA DEL GRUPO NORTE POTOSI

Los instrumentos característicos empleados para la expresión musical folklórica del acervo nacional, utilizados también por el grupo Norte Potosí en la interpretación de la música de las regiones, comunidades y estancias en sus diferentes presentaciones artísticas son las siguientes:

6.5.1. Charango.



Etimológicamente, la palabra "charango", deriva del vocablo americano "charanga", palabra muy utilizada durante la colonia que significa música de instrumentos y cuerdas metálicas.

El charango es un instrumento musical de cuerda parecido a una pequeña guitarra muy difundida por los Andes, especialmente en Bolivia, también en Perú y el norte de Argentina, emite un sonido muy agudo producido por cinco órdenes dobles de cuerdas, es decir, por cinco pares de cuerdas afinadas al unísono, que suelen pulsarse con los dedos o con un plectro, es una talla pequeña (aproximadamente 34 cm. de la ceja del puente), el fondo abombado de la caja de resonancia está fabricado con el caparazón

de un quirquincho (hoy prohibido la caza de armadillos andino y protegida por una Ley) que pertenece a la caja de este instrumento; su origen se remonta a los antiguos pueblos indígenas prehispánicos y en la actualidad se utiliza para acompañar la música folclórica andina.

Los charangos tocados por el grupo norte potosí son de dos clases, el de cuerdas metálicas en afinaciones diablo, quinsa temple, como también el charango de cuerdas de nylon, conocido como afinación natural o neutro.

6.5.2. GUITARRÓN O "KHONKHOTA"



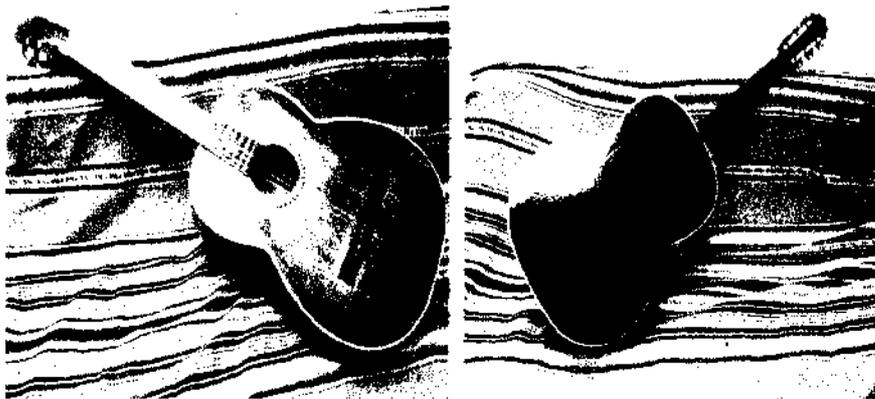
El guitarrón, conocido también como la "khonkhota", su etimología viene de Khonkhorata que quiere decir en aymará "estremecer ", ya que el instrumento da la impresión de brotar de su timbre truenos y relámpagos, al conjuro de khon-khon-khon (khokhota), es netamente campesino, en el mundo citadino lo conocen muy poco, excepcionalmente a través de los folkloristas profesionales y en manos de campesinos que emigran a otras tierras llevando consigo sus costumbres, cultura y su música.

En lugares de origen son interpretados en diferentes épocas y festividades del año, el sonido del guitarron o khonkhota es ronco, rustico que solamente se toca en la época de lluvia (Jallu Pacha), en los días anteriores al Día de todos los Santos o durante toda la temporada agrícola llegando hasta los carnavales, este instrumento está relacionado con la fecundidad; cuando es consagrado ritualmente al Sereno (deidad musical), comentan las personas que cuando lo tocan ejerce un poder de seducción espacialmente en las solteras y solteros. Su construcción es rustica, está hecha de madera chapeada, se diferencia de la guitarra española por su tamaño más reducido (las más

grandes tienen 87 cm. de largo), por su número de diapasones por lo general son cinco, el espesor de la caja (hasta diez a 12 cm. es profundamente curvado).

La trastera es de "tokohoro" (cañahuieca), la caja lleva una pequeña boca circular, adornada por floretes multicolores, pintado con tintas vegetales, su decorado elemental hace que se vea con un encanto especial; los artesanos de las regiones lo venden barato a los campesinos, a veces lo cambian cada año; son vendidos usualmente en villorrios y campamentos mineros como Lallagua. La khonkhota es el guitarrón conocido como "khonkhota", instrumento típico del lugar que interpretan los campesinos del lugar y, en este caso, los integrantes de Norte Potosí, este instrumento se toca solamente en épocas de lluvia.

6.5.3. Guitarra.



Etimológicamente, el término proviene de kithara (egipcio) o de kezarah (asirio), la primera referencia escrita data del siglo XIII y se encuentra en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio, en su forma antigua tenía tres pares de cuerdas más una sencilla (la más aguda); Se desarrolló probablemente en España, donde en el siglo XVI fue el

equivalente en las clases bajas y medias de la aristocrática vihuela, instrumento de similar forma y origen, con seis cuerdas dobles.

Instrumento musical de la familia de los cordófonos, tiene un cuerpo plano y entallado, con un agujero redondo y un mástil con trastes, a lo largo del cual hay seis cuerdas, número no obstante que puede variar según el tipo de instrumento, sujetas por un extremo con clavijas de tornillo y por el otro a un puente pegado a la caja del instrumento, las tres cuerdas agudas son normalmente de tripa o nylon; las otras de metal. Se afinan mi², la², re³, sol³, si³ y mi con una extensión de tres octavas y una quinta según un acorde tipo. Los dedos de la mano izquierda del intérprete presionan las cuerdas en el traste adecuado para producir las notas deseadas, los de la derecha pulsan las cuerdas. Algunas guitarras con cuerdas metálicas, como sucede con las eléctricas, se pueden puntear con un plectro o púa; la guitarra pertenece a la familia de los cordófonos pulsados, probablemente se originó en Arabia en el siglo XIV, puede pulsarse con los dedos y con plectro.

La conocida mayormente es la guitarra clásica que cuenta con seis cuerdas ambos lados planos, sus características han cambiado poco desde que apareció a mediados del siglo XVI; las cuerdas, que antes se fabricaban con tripa, hoy son de nylon. Instrumentos como la guitarra existen desde tiempos antiguos, de hecho algunas teorías sostienen que su antepasado fue el laúd caldeo-asirio y otras que provienen de la cítara griega.

La guitarra se popularizó en otros países europeos en los siglos XVI y XVII, a finales de este siglo se le añadió un quinto par de cuerdas debajo de los otros cuatro, a mediados del siglo XVIII la guitarra adopta su forma moderna, cuando las cuerdas se hacen sencillas y se añade una sexta por encima de las otras; los guitarreros del siglo XIX ensancharon el cuerpo, aumentaron las escotaduras laterales, engrosaron la caja y cambiaron la barra armónica. Las viejas clavijas de madera fueron reemplazadas por tornillos metálicos.

La guitarra, utilizan también en sus interpretación el acompañamiento de la guitarra muy conocido en el ambiente musical, uno de los integrantes hace el acompañamiento o rasgueo y el otro hace el bordeneo o punteo.

6.6. INSTRUMENTOS DE VIENTO.

6.6.1. JULA – JULAS.

Los instrumentos utilizados en la parte de vientos son las jula jula, los sicuris, el pututo, zampoñas finalmente en la percusión. La jula jula, un instrumento boliviano que generalmente, lo construyen y tocan los campesinos, cumpliendo rituales en fechas festivas más que todo religiosas, agrarias, como en Todos los Santos de Sacaca, Oruro, fiesta de la Cruz, San Francisco, en Anaya ya en la fiesta del Rosario, por Chayanta en la fiesta de tata Santiago, en los centros mineros de Llallagua, Uncía Venta y media y casi en todas las regiones del Norte de Potosí, cumpliendo sagradamente con sus costumbres y tradiciones, actualmente mantienen ese acento precolombino por excelencia de un ritmo y coreografía antigua.

La música de los "jula-jula" es vigorosa de esencia guerrera, su ritmo es de marcha de una especial solemnidad; el "Jula-jula" (sugusu o wauco) son tubos parecida a una flauta pero no llevan bisel, solo son más grandes algunas veces llevan boquilla mayores, "anillos de afinación" que sirven para mejor emboquillado, está construido de una cañahueca de color amarillento vidrioso, llamada "sokhoso"; cada caña posee sus nudos a corta distancia unos de otros, por ello al prepararse en los tubos para su fabricación se atraviesa un alambre grueso en su interior, perforándose longitudinalmente, son de diferentes medidas las "juja-julas", la técnica de interpretación es alternado (hoquetus), varían según el lugar.

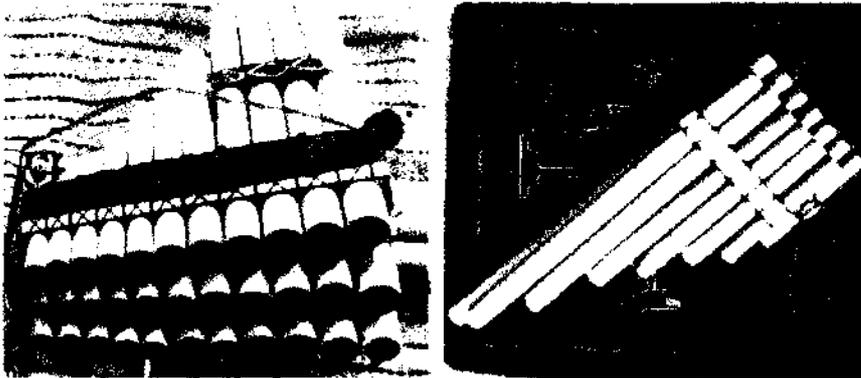
6.6.2. SICURIS.

Los sicuris pertenecen al periodo contemporáneo, viene de latín sumponia, symphonia, es un instrumento rústico de viento, resulta de la vibración del aire en el interior del tubo, muy popular en la región andina, el padre Bertonio mencionaba en su vocabulario el sicu es como flauta de pan, está compuesta por hileras de tubos de caña "tokhoro", atados unos a otros en forma de balsa cada hilera puede estar formado de ocho, nueve, tubos en ambos lados, la segunda hilera es casi falsa, y el arca de siete tubos por hilera, conocido también como pipiritaña.

6.6.3. PUTUTO.

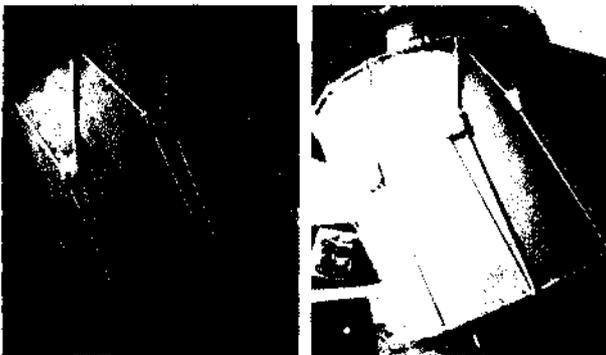
Instrumento (aymará) que es usado para algunas festividades en Bolivia, Perú, y otros países esta hecho de cuerno de buey que sirve para tocar, funciona insuflándolos aire.

6.6.4. ZAMPOÑA.



Es evidente la milenaria existencia de este instrumento por las tierras andinas, en diferentes estancias, comunidades y pueblos de la vasta región altiplánica y del valle.

6.7. BOMBO.



El Bombo, instrumento de percusión que pertenece a la familia de los membranófonos, sus dimensiones son mayores que las del tambor y produce un sonido grave de altura indeterminada, no tiene bordones y se percute con una maza de cabeza de cuero de forma esférica, rellena de crin de caballo.

Hay bombos de uno o de dos parches, su caja puede ser de madera o de metal y, a pesar de su tamaño, se puede tocar en marcha, como ocurre en las bandas militares, en la orquesta sinfónica descansa sobre un caballete, también se utiliza en las orquestas de baile, de jazz o en la música pop, junto con otros instrumentos de percusión, en forma de batería, en estos casos, al estar el bombo fijo en el suelo, se toca mediante un pedal que se acciona con el pie; su función principal es la de marcar los tiempos fuertes y, circunstancialmente, para producir algún efecto especial, como imitar truenos o cañonazos. Existen diferentes formas, tamaños y nombres según los distintos países e incluso regiones que lo utilicen, en España y en los países latinoamericanos se utiliza, frecuentemente, como elemento de percusión dentro de los grupos orquestales y grupos folklóricos para acompañar a los bailes y danzas.

6.8. CHAJCHAS.



Es construido artesanalmente con los pesuñas (zapatitos) de la oveja perforando en la parte de talón, luego ensartan una pita (cordel medianamente grueso) cada chajchas tiene más de cien a ciento cincuenta zapatitos, para que así el sonido sea muy ruidoso y fuerte, las chajchas es utilizada opcionalmente, porque en los temas de origen norte potosinos no se utiliza este instrumento.

6.9. VESTIMENTA DE LA REGION DEL NORTE POTOSI.

6.9.1. Vestimenta típica de la mujer campesina del Norte de Potosí.

La indumentaria de la mujer campesina cuyo material es de bayeta de la tierra confeccionados por ellos mismos, presenta un lleno de colores vivos y vistosos, los utilizan en sus encuentros y festividades religiosas.

6.9.2. Sombrero.



Esta fabricado de lana de oveja prensado de ala ancha, por lo general es blanco, al rededor de la copa lleva una cinta negra de cuatro a cinco cm. de altura, que lo usan las campesinas mayores de sesenta años para adelante, las jóvenes solteras llevan en el sombrero un espejo redondo de cinco cm. de radio, adornando con cintas de colores de un metro de largo y un cm de ancho, alrededor del sombrero, (copa), lleva cintas tejidas por las campesinas y de diversos colores con figuras de la misma naturaleza como ser: flores, aves, ovejas, a veces las cintas tejen con sus nombres o año en el que lo demuestran en las diferentes fiesta que celebran en sus pueblos.

6.9.3. Vestido.

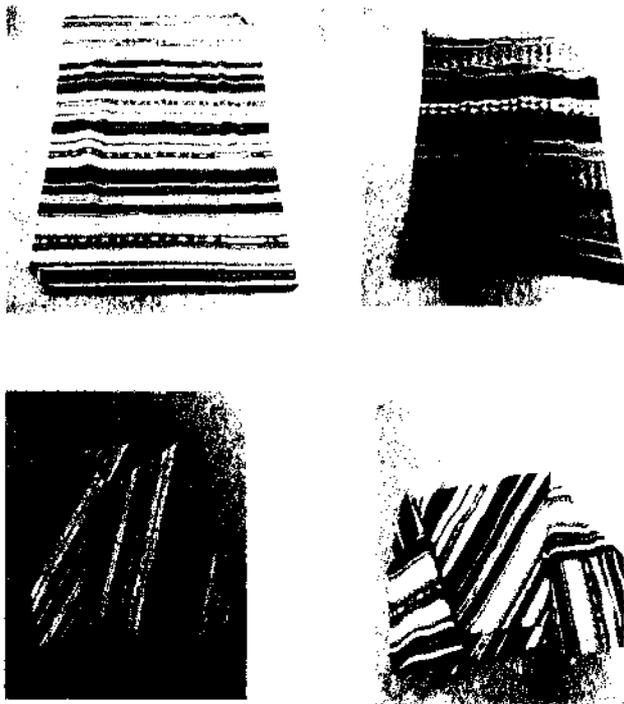


El vestido recibe el nombre de "aimilla", las mangas son largas ligeramente anchas de la cintura para abajo, es completamente ancho llegando a medir cuatro a cinco metros, confeccionado de bayeta de la tierra, por lo general es negro entero los bordes y los puños de la aimilla son bordados con lanas de oveja teñidos con añelina predominando los colores chillones, como el rojo, verde, anaranjado y rosado; en ocasión de acontecimientos especiales y festividades religiosas, las campesinas jóvenes se visten con aimillas de color morado, verde, y las campesinas mayores mantienen la aimilla de color negro.

6.9.4. Cañera.

Es lo que comúnmente llamamos cinturón, presenta una forma de faja que se amarran alrededor de la cintura, por detrás hace agarrar el "axu" (aguayo pequeño rectangular, multicolor) que las campesinas tienen habilidad para doblar.

6.9.5. Lijlla.



Según Jesús Lara: Lijlla es "manta tejida con esmero y decorado con muchos colores de que sirven a los jóvenes para cubrirse los hombros y la espalda". (Diccionario Qhëshw- castellano los amigos del Libro.2da.Ed.1978).

Es lo que se llama aguayo, de tamaño normal se ponen por encima del hombro derecho y se cruza por debajo del brazo izquierdo, por delante se amarran y forman un nudo encima de este nudo, las campesinas solteras, también colocan un espejito de forma circular. Para adornar más su belleza natural, las campesinas llevan aretes largos de diferentes formas, colores fuertes, como ser verde rosado color plata, rojo, etc.

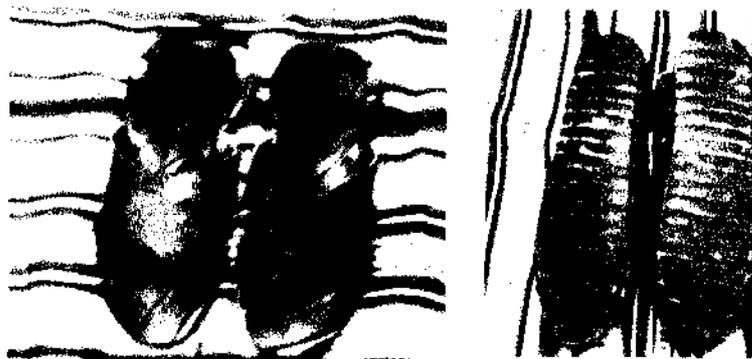
En algunas regiones del Norte Potosí las campesinas se peinan con muchas trenzas no tan menudas cubriendo la cabeza con (pantha en quehua) conocido como reboso.

6.9.6. Chuspa.



Es una especie de bolsa que llevan consigo, es un tejido realizado por las mismas campesinas de lana de oveja de diferentes tamaños y colores, se utiliza para llevar coca cuando tienen que trasladarse a pie a las estancias de sus pueblos, festividades religiosas y otros acontecimientos.

6.9.7. Abarcas o Llanq'ë



Son sandalias confeccionadas artesanalmente, generalmente de goma de llantas que están en desuso, el uso es común, entre hombres y mujeres especialmente para las diferentes festividades, para el

encuentro de los "t'inkus", algunos campesinos usan botas de combate, (botas del ejército), otros las abarcas.

6.10. VESTIMENTA ORIGINAL DEL CAMPESINO.

La vestimenta de los varones tiene las mismas características al de las mujeres en cuanto al material, con muchos adornos, bordados con colores vivos.

6.10.1. Sombrero.



Es igual al de la campesina, en su copa lleva alrededor trencillas multicolores y floresillas de plumas "thikanchas" realizados con lanas multicolores con diferentes tamaños, formas, y de colores vivos y vivos.

6.10.2. Chullo.



Es multicolor, tejido de lana de oveja y realizada por las campesinas, es de mucha utilidad para el campesino, le sirve para protegerse del frío y de los intensos rayos del sol y para lucir en festividades tradicionales del lugar donde demuestran su valentía; el campesino, cuando hay un encuentro "t'inku", el chullo lo utiliza para protección de la nariz, se amarra por debajo de la nariz, si es golpeado en la misma, no le sale sangre.

6.10.3. Chaqueta (SACO).

El Chaleco o chaqueta es confeccionado por las campesinas y de bayeta de la tierra, de varios colores como ser: amarillo, morado, verde, anaranjado, y otros colores de acuerdo a las festividades que se presentan en todo el año, adornados y bordados tanto en el cuello como en los puños de la manga, algunas chaquetas son sin mangas, llevando más bordados multicolores en la parte delantera.

6.10.4. Calzona.



Calzón con portañuela, que lleva a media pierna es usado especialmente por los picadores y vaqueros, conocido como pantalón, cuyo material es de bayeta de la tierra, esta prenda de igual manera es confeccionadas por campesinas, sus mujeres o hermanas, son de tres colores, se ponen al mismo tiempo, el de encima puede ser blanco o negro, con vistosos

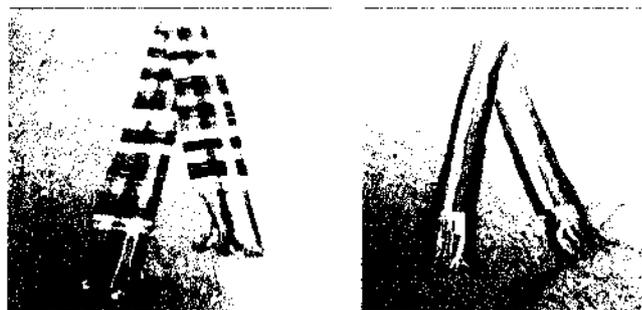
bordados en el borde de la parte inferior (botapié), el segundo, es negro o blanco, llevan los mismos bordados multicolores, el tercero, es amarillo o de lo contrario rosado chillón, predominando en el bota pié los bordados con figuras de floresillas animales (representando al águila, tigre, ganado, etc.).

6.10.5. Faja (CINTURON) (chunpi)



Se colocan alrededor de la cadera llamado por ellos "surchi" en el idioma quechua, la faja mide de 2 a 15 cm. de ancho de 2 a 3 mts. de largo, el tejido de cada faja es de diferentes colores, al lado izquierdo a la altura de la cadera llevan una "talega" (especie de bolsita) "chuspa" que les sirve para poner su coca.

6.10.6. Chalina.



Lo usan los campesino como adorno colgando del cuello de una variedad de colores, su tejido es de lana de oveja, también realizados por ellos

mismos, mide de largo metro y medio y de ancho 20 a 30 cm. en los bordes de las puntas lleva flecos del mismo tejido.

6.11. GRUPO NORTE POTOSI, TRAYECTORIA Y EXPRESION MUSICAL.

El Grupo Norte Potosí es un conjunto folklórico que representa a esta región y es una expresión típica del lugar, tanto en música instrumentos y vestimenta, con sus canciones dan a conocer las costumbres, tradiciones y sentimiento de los habitantes de estas regiones, la interpretación de sus coplas demuestran no sólo la alegría de su música, sino también la tristeza y melancolía, las faenas mineras y agrícolas de su gente.

El Grupo Norte Potosí, se constituye en el momento fiel expresión de la música, no sólo del lugar, sino también de la música boliviana, mediante sus presentaciones conocemos toda esa gama de riqueza cultural interpretativa, indumentaria e idioma que contiene la región en general y LLaallagua en particular.

6.11.1. Fundación del grupo.

Todo comenzó en la localidad de LLaallagua, Provincia Bustillos del departamento de Potosí, en abril de 1985, en el que surgió en su primera forma de agrupación para hacer música autóctona tradicional del lugar, naciendo con el nombre de Agrupación Folclórica Llalypacha en quechua, traducido en castellano significa (tiempo de vencer), estuvo conformado por ocho integrantes a iniciativa de don Walter Godoy, en ese mismo año se cambió el nombre por Norte Potosí en una de sus presentaciones en Peña Naira de la ciudad de La Paz, a sugerencia del conocido maestro Ernesto Cavour, todo surgido e inspirado por las

características propias en cuanto a la vestimenta, música y de ser un grupo netamente de origen norte potosino.

6.11.2. Motivos para su formación.

Si bien es cierto que en sus primeros momentos de aparición del grupo eran jóvenes sin experiencia en el canto y campo artístico, es muy evidente que el entusiasmo, dinamismo y mezclado con el gran cariño, amor y afecto a la música, a las costumbres y tradiciones del lugar, fueron la fuente de inspiración de la letra y música de las primeras canciones; ese era uno de los motivos fundamentales del grupo, dar a conocer la música, las costumbres y tradiciones y la identidad misma de los habitantes de la región.

No sólo fueron motivos principales las interpretaciones musicales en escenarios artísticos, sino también son motivos fundamentales de los integrantes del grupo, el intercambio de ideas con otros grupos de jóvenes del lugar y de diferentes sitios de la región, conocer más los diferentes centros mineros de la región y del país; uno de los anhelos coyunturales y principales de esos primeros tiempos, era el anhelo de grabar el primer disco y con ello ingresar de lleno al campo artístico musical.

6.11.3. Objetivo fundamental.

Uno de sus objetivos fundamentales del grupo es de preservar y mantener viva el origen de la música que interpretan, particularmente la riqueza de sus provincias y por ende hacer conocer la cultura, costumbres, tradiciones e identidad de las regiones y sus alrededores de Potosí, particularmente el norte.

6.11.4. Por qué el nombre de "NORTE POTOSÍ".

Se denomina grupo Norte Potosí, en homenaje a la región de Potosí y Bolivia, además, sus componentes son netamente de esa región, al ser parte de este escenario, conocedores de sus tradiciones, festividades, costumbres, aspiraciones, frustraciones, etc., se constituyen en fuente de inspiración para la interpretación del grupo.

6.11.5. Los fundadores del grupo.

Los fundadores del grupo fueron los siguientes:

- ☞ Coronelía Verimendi Mamani
- ☞ Néstor Coral
- ☞ Ramiro Rojas
- ☞ Justino Condori
- ☞ Florencio Condori
- ☞ Rubén Porco Herrera
- ☞ Jaime Lázaro
- ☞ Walter Copaja Godoy.

6.11.6. Dirección general del grupo.

Actualmente el Director General del grupo Norte Potosí es el Señor Rubén Porco Herrera, integrante del grupo desde su fundación, al igual que los demás componentes "paisanos del lugar" y amigos de muchos años, es natural de Llalagua; con relación a la situación personal, el destino quiso que Coronelía conozca a Rubén en un festival de canto en el cual ambos conjuntos participaban, desde ese momento su corazón fue arrebatado por la flor bella de Cornelia surgiendo un romance que culminó con el matrimonio, actualmente, ambos forman una admirable familia y una verdadera y ejemplar pareja dedicada al canto y la interpretación de la música de la región.

En la actualidad, El Sr. Porco tiene la suerte de contar que a sus hijos que aprecian mucho la música norte potosina, así, Nayra Porco Verimendi hija mayor del Director General participa activamente en las presentaciones del grupo, su hijo Inti Jairo participa tocando la percusión, se encuentra practicando guitarra y su bordoneo, finalmente, su pequeño hijo Josué Porco Verimendi que se perfila hacia la actividad artística.

6.11.7. Inspiración de letra y música de contenido social.

Para que un grupo musical permanezca siempre en el sitio de preferencia de las personas, seguidores, admiradores y de todos en general es la renovación musical permanente, no sólo ella, sino también en el ritmo, la composición lírica, sin dejar de lado el estilo de música propia y característica del grupo.

La inspiración de la letra y música del grupo Norte Potosí, es en las actividades del cotidiano vivir, en las alegrías, tristezas, en el llanto, en los problemas sociales de la región y del país, en el paisaje, en los niños, en el amor, en la naturaleza y en todo lo que represente fuente de inspiración, la que se traducirá en canción.

En el caso de los temas de contenido social van dirigidos a las autoridades y políticos de turno, con respecto a los demás temas que interpretan, al decir de ellos, no hay específicamente a quienes van dirigidos los temas musicales, porque la producción es tan amplia que no conoce fronteras, idiomas, sexo ni religión.

6.11.8. Integrantes del grupo antes y actualmente.

Como generalmente ocurre en todo grupo musical, al momento del surgimiento todos los integrantes imbuidos de entusiasmo y buenos deseos logran coronar el anhelo de incursionar en el canto, pero al paso del tiempo pocos son los consecuentes y perseverantes con los propósitos fijados, los más, por diferentes causas que nos son motivo de análisis, no continúan en el arte.

A continuación se hace una relación de quiénes fueron antes y quiénes son los actuales integrantes del grupo, dejando claramente establecido que cada uno de ellos aportó en su momento de manera significativa con su granito de arena para el surgimiento, desarrollo y fortalecimiento del grupo.

Anteriores integrantes del grupo Norte Potosí.

- 1985 - 2010 Rubén Porco Herrera y Cornelia Verimendi
- 1985 - 1989 Vimar Chiri Heredia
- 1986 - René Bonifaz
- 1986 - 1987 Rodolfo Chaco
- 1986 - 1988 Walter Copaja Godoy
- 1987 - 1988 Andrés García Heredia
- 1987 - 1994 Pablo Reinaga Lupa
- 1989 - 1999 Eloy Arroyo Mendieta
- 1992 - 1994 Mario Choque Poquechoque
- 1997 - 2000 Adolfo Sanabria Gotilla
- 2000 - 2004 Pablo Conde Quise
- 1997 - 2010 Juan Ugarte cabo

- 1997 - 2010 Abrahán Choque Callisaya
- Actual Cornelia Verimendi Mamani
- Actual Nayra Rosenda Porco Verimendi
- Actual Inti Jairo Porco Verimendi

Actualmente el grupo Norte Potosí está compuesto por los siguientes integrantes:

- 1ra.Voz percusión Cornelia Verimendi Mamani
- 1ra.Voz Charangos - Khonkhota Rubén Porco Herrera
- 2da.Voz percusión Nayra Rosenda Porco Verimendi
- 1ra. Guitarra y Borboneo Inti Jairo Porco Verimendi
- Guitarra y vientos Juan Ugarte cabo
- Guitarra, coros Abrahán Choque Callisaya



6.11.9. Vocalistas del grupo.

Todos los integrantes del grupo cumplen una función esencial en la armonía, así la coordinación de voces en un grupo musical le da calidad interpretativa; en el grupo Norte Potosí, los que hacen la parte de la vocalización son cuatro, substancialmente la primera voz de Coronelia Verimendi Mamani.

6.12. ESTILO DE MUSICA QUE INTERPRETAN.

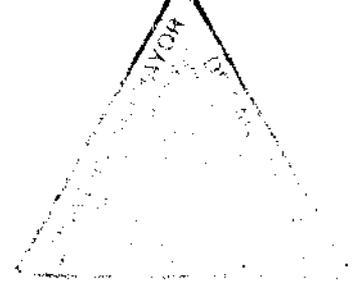
Si hablamos de estilo de música que interpreta el grupo, ésta es catalogada en el mundo musical, como música autóctona de tierra adentro, música de lo más profundo del sentimiento de los pueblos, estancias y comunidades de la región, tienen sus propios ritmos como ser, tonadas, salaques, huayños y coplas, de acuerdo a las festividades de cada pueblo, acompañadas con guitarrón, las tonadas solamente con charangos, los salaques tradicionales de las fiestas del carnaval, los zapateados, varían de acuerdo a las regiones, pueblos, estancias y comunidades, según almanaque de las fiestas patronales y regionales con que cuentan en el calendario anual.

6.12.1. Letra y música de su autoría.

Los integrantes del grupo Norte Potosí aportan de gran manera a la creación de nuevos temas, manteniendo siempre la esencia y característica de sus regiones, pueblos, estancias y comunidades del norte potosino y sus alrededores de las cuales podemos mencionar algunos de ellos:

- "waritay" tema ganador del Festival Lauro de la Canción.
- "Bolivia" por su contenido social
- "Canto por la vida" dedicado a la gran marcha minera después de la relocalización.

Entre otras interpretaciones tenemos: "Zambito", "Lidia", "mal pago", "Tanto Amor", "Chicharrón Montera" "chotoj-Chotoj", "amor prohibido", "soledad" "A que no sabes" y muchos más temas que están registrados en SOBODAYCOM.



6.12.2. Rescate de la música de comunidades del Norte de Potosí.

Uno de los propósitos fundamentales del grupo Norte Potosí es, que a través, de sus interpretaciones dar a conocer una pequeña muestra del rescate de la variedad de música de los pueblos, comunidades y estancias del norte de Potosí y que a través de los años aun persisten y retornan con más fuerza y van más allá de sus fronteras, fundamentalmente, hace frente a la penetración de otra música extranjera y al proceso de culturización a que existe en gran parte de nuestro país. Se interpreta este tipo de música para dar a conocer el folklore del norte de potosino y no sea distorsionada ni sufran plagios por intérpretes nacionales o extranjeros.

6.13. LOGROS Y PREMIOS GRABACIONES, OTROS ASPECTOS.

6.13.1. Giras al exterior llevando la música nacional.

Una vez conseguida la culminación y fortalecimiento en la interpretación musical coronándose como grandes artistas de la música nacional, recibieron invitaciones especiales provenientes del exterior, asistiendo a grandes encuentros internacionales, como grupo Norte Potosí viajaron por Latinoamérica, Europa, continente asiático y otros lugares que visitaron y difundieron la música nacional, los lugares que visitaron fueron:

6.13.2. Latinoamérica.

Visitaron varios países latinoamericanos transportando la música de la región norte potosina y música nacional, entre ellos:

- Perú, (Puno, Juliaca, Arequipa, Ilave. Lima y Cusco)
- Chile, (Putre, Pica, Iquique, Antofagasta, Camiña y Santiago)

- Ecuador, Quito, Ibarra, Iluman, Otavalo, Peguche)
- Argentina, (Córdoba y Buenos Aires)
- Paraguay, (Asunción).
- México Auditorio Nacional Palacio de Bellas Artes.

6.13.3. Europa.

- España, (Madrid, Barcelona y Sevilla)
- Suecia (Estocolmo, Malme, Sunswal y otras ciudades porque se realizo una gira de treinta días en presentaciones en colegios, universidades, centros culturales, museos y teatros públicos.

6.13.4. LOGROS OBTENIDOS DURANTE SU TRAYECTORIA MUSICAL.

En veinte años continuos de vida artística y musical del grupo Norte Potosí, son muchos los logros obtenidos con trabajo continuo, permanente y sacrificado, lo fundamental en este afán de difundir la música nacional, la audiencia nacional demuestra su aprobación y aceptación considerándolos como dignos representantes del norte potosino y de Bolivia con la música y canto desde lo más profundo de la tierra potosina; esa variedad musical rebasa las fronteras del país y causa la admiración, respeto y aceptación por tan singular interpretación musical llena de alegría y colorido.

El Director del grupo, Rubén Porco señala textualmente *"Hay un dicho que dice nadie es profeta en su propia tierra , hemos logrado convocar en nuestras presentaciones, conciertos en Bolivia y en grandes capitales a muchos espectadores haciéndoles gustar nuestra música, a pesar de que algunos no entienden quechua obtuvimos en nuestra trayectoria musical muchas distinciones..."*.

Las distinciones y logros obtenidos en toda la trayectoria artística y musical desde sus inicios hasta la actualidad son:

- Festival Lauro de la Canción Boliviana
- Festival Internacional Dé la Pacho Bermejo Tarija
- Festival Internacional de la frontera FESTIFRON en tres versiones
- Festival de la papa, Betanzos Potosí Festival Internacional de la Cultura en Potosí y Sucre en dos versiones.

En la Expo Mundial que se llevo a cabo en Madrid-España a invitación del Ministerio de Cultura, el grupo Norte Potosí se hizo presente como representante y embajadores de la música nacional.

6.13.5. Premios obtenidos a nivel nacional e internacional.



Los premios, reconocimientos, plaquetas y otros son varios y variados, entregados no solamente por instituciones públicas sino también privadas, centros culturales, institutos, universidades, colegios y otros, tanto a nivel nacional e internacional.

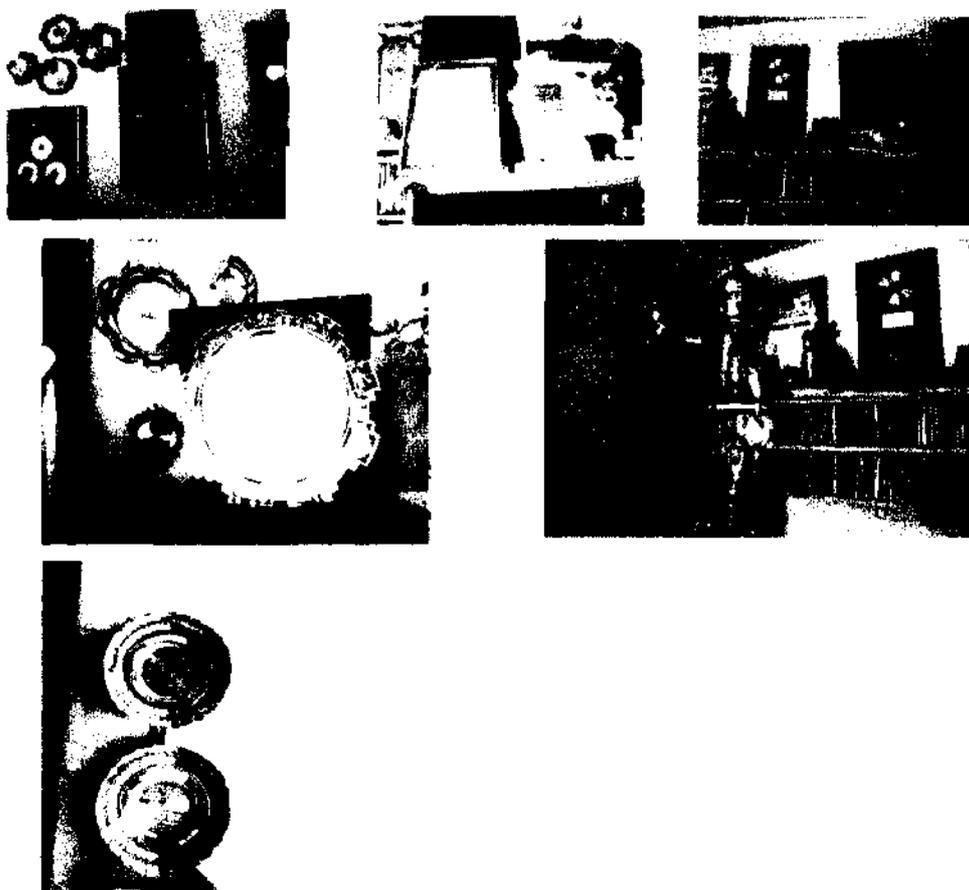
Los premios principales obtenidos fueron:

- 2 Discos de oro
- 3 discos de plata
- 2 de Platino

- 2 Lapachos blancos (el festival del Lapacho en Bermejo)
- Medallas de oro otorgado por la empresa Lauro Record por la consagración artística.
- Plaqueta mención honrosa otorgado por el festival

Internacionales Nuestros Raíces realizados en Iquique.

- El premio EFE de la agencia de noticias de España



6.14. OTRAS GRABACIONES CON OTROS ARTISTAS, GRUPOS. CONJUNTOS, ORQUESTAS Y BANDAS SUS CANCIONES.

El grupo Norte Potosí también hizo interpretaciones musicales con artistas y grupos renombrados de la vida artística musical a nivel nacional, integrando de esta manera instrumentos y canto orientado

siempre a levantar en alto la música nacional; la interpretación no sólo con artistas nacionales, sino también con extranjeros sellando definitivamente, la presencia de la música nacional en otros países.

Esa relación de interpretaciones musicales con artistas y grupos nacionales y extranjeros es como sigue:

- Zulma Yugar con el tema Colquechaquemanta
- Manuel Monroy Chazarreta con el tema Alkamari
- Orlando Pozo con el tema Phutucum
- Grupo Markaru de Francia con el tema los mineros
- El coro de paz de Estocolmo Suecia con el tema Phall Phall
- Paxi Khana con el tema mis 20 años
- Orquesta José Madrid Band con el tema Pujllay
- Orquesta Banda Latina con el tema Maranwasa
- Orquesta Caramelo con el tema Bailando la Saya

6.15. CASSTES, CD, DVD, DISCOS VINILICOS Y DE COMPACTO GRABADOS.

En toda la trayectoria del grupo la producción musical fue variada, tanto en casset, CD, DVDs, compactos, grabados en la empresa Lauro Record, entre ellas estan:

- Discos vinílicos
- Son discos y cassetts compactos.

6.15.1. Canciones Grabadas.

Waritay	1988
LLallawa ayllu chullpa	1990
Phutucun	1991
Lo mejor de Norte Potosi	1992
Ahora que tenemos bien le cascaremos	1993
Canto por la vida	1996
Tras la huella musical de los pueblos quechuas	1999
La esencia de lo nuestro	2001
Vivirás en mi por siempre	2004
Amor prohibido	2006
Pahall-pahall (aleteo de las alas)	2007
A que no sabes	2008
Flor de lirio	2009

Lo mejor del Grupo Norte Potosí editado por la empresa Record 2010.

6.16. TECNOLOGIA Y EQUIPO QUE UTILIZAN.

En las primeras grabaciones utilizaron el sistema analógico que solamente contaba con ocho canales y esto impedía doblar voces o algún instrumento, actualmente las grabaciones son en sistema digital que cuenta con 36 canales o más, en el cual se puede hacer grandes obras musicales. Para sus presentaciones artísticas cuentan con un pequeño equipo de sonido.

6.17. OTROS ASPECTOS.

El idioma que hablan los integrantes del grupo es el español y el quechua que se habla en la región, y empleada en la interpretación de las canciones. Actualmente, todos los integrantes son casados, a excepción de Inti Jairo Porco Verimendi, todos establecidos en la ciudad de La Paz.

Como en todo grupo, no todos tienen el mismo criterio, Rubén Porco admira al compositor norte potosino Alberto Arteaga, al decir del Director del grupo, es una persona muy noble, popular, querido y admirado por la gente que vive en los centros mineros, y porque no decir, en algunos departamentos y provincias de nuestro Nación, de manera particular, él también lleva un lindo recuerdo de este compositor, actualmente son varios los grupos, bandas y conjuntos que interpretan las composiciones de Alberto Arteaga.

6.18. LA JUVENTUD Y LA MUSICA QUE INTERPRETA NORTE POTOSI, MENSAJE FINAL.

Cuánta razón tiene el Director del grupo cuando señala que en todo lugar existen jóvenes que consideran a la música como un simple "jobi", otros tratan de imitar recopilando canciones, distorsionándolo y agregando instrumentos electrónicos acústicos que nada tiene que ver con la música nacional, pretendiendo con ello, lograr el éxito que desean, por otro lado, existen jóvenes que se interesan apasionadamente con el trabajo musical; el Sr. Porco afirma categóricamente: "tienen que dedicarse alma, vida y corazón".

Su Director afirma categóricamente que, "como grupo Norte Potosí, estamos en la obligación de preocuparnos y orientar a nuestra juventud y darles todo el apoyo espiritual, moral, y material en la difusión de nuestra música nacional, de la experiencia nuestra, decimos que no es fácil empezar, como piensan muchas personas, aquel que desee ser artista tiene que pasar por muchas pruebas, ser perseverante y ganarse el cariño del público, así poco a poco se avanza hasta llegar a la cumbre de los éxitos".

El mensaje final de su Director Rubén Porco va dirigido a la población y la juventud con palabras significativas en los siguientes términos: "La población en general y la juventud en particular valore nuestra cultura y por ende nuestra música, costumbres, tradiciones que en Bolivia se tiene y, al mismo tiempo, sepamos darle lugar que le corresponde, y sentirnos muy orgullosos de lo que somos y del lugar en el que vivimos sin discriminaciones".

CAPITULO VII

7. RESULTADOS

A continuación se mostrara los resultados en cuadros y gráficos de acuerdo al orden presentado para la mejor comprensión. Los cuadros y gráficos expresan las afirmaciones presentadas en el cuestionario. Para establecer lo más relevante en las respuestas de las preguntas elaboradas para los trabajadores de algunos medios de comunicación, los directores, artistas de los grupos y conjuntos musicales.

7.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACION E INTERPRETACION DE CUADROS GRAFICOS.

CUESTIONARIO Nº 1

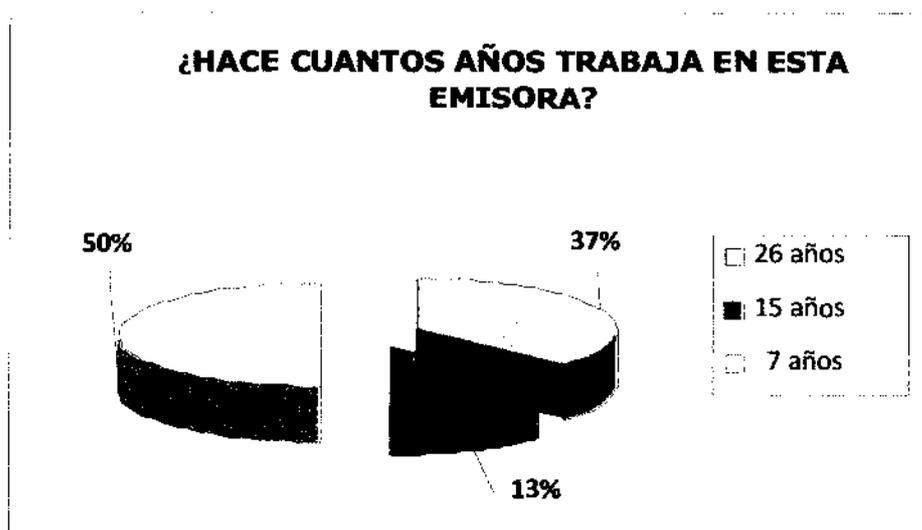
TRABAJADORES DE RADIO DIFUSORAS

CUADRO Nº 1

1.¿Hace cuantos años trabaja en esta emisora?

ITEM	Nº DE ENCUESTADOS	%
26 años	15	50
15 años	11	37
7 años	4	13
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 1



FUENTE: Elaboración propia 2010

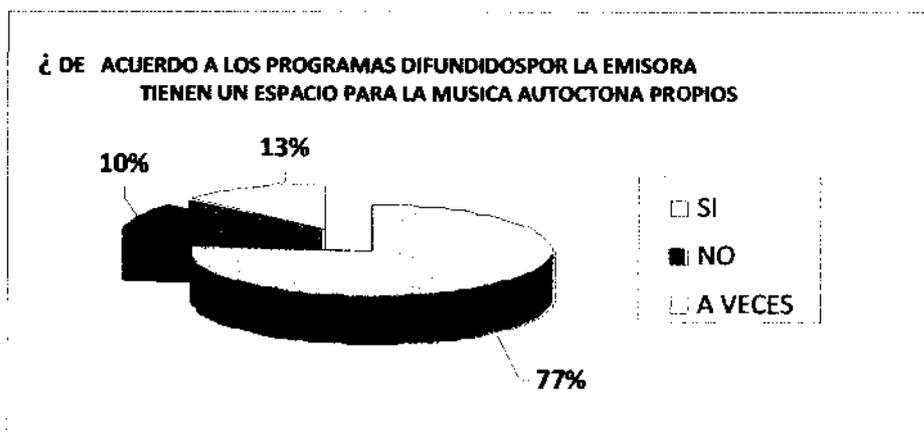
En el cuadro N° 1 observamos un 50% son trabajadores que ya tienen veintiséis años de trabajo, quienes aportan con sus conocimientos y experiencia, en el medio de comunicación donde prestan sus servicios, un 37% son empleados que tienen quince años de trabajo los cuales esperan cumplir más años en beneficio de la sociedad, y un 13% son trabajadores que poco a poco están en ascenso demostrando su sabiduría compartiendo con sus compañeros las actividades propias de la emisora donde trabajan.

CUADRO N° 2

2 ¿De acuerdo a los programas difundidos por la emisora tienen un espacio para la música autóctona propios del Norte Potosí?

ITEM	Nº DE ENCUESTADOS	%
Si	23	77
No	3	10
A veces	4	13
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 2



FUENTE: Elaboración propia 2010

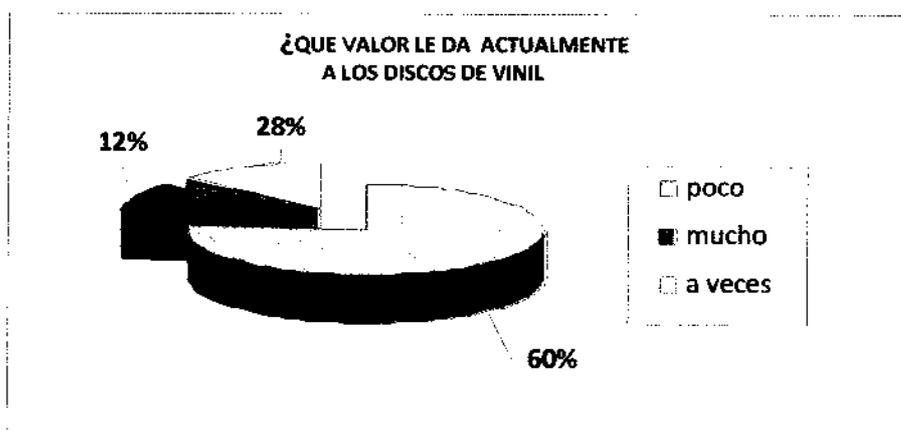
El cuadro N° 2 el 77% dijeron que si tienen espacios para difundir la música autóctona del Norte Potosí principalmente, en algunas emisoras de las provincias del Norte Potosí, Cochabamba, Oruro. Como: radiodifusora La Voz Minero de Liallagua. Red. De Pio XX en siglo XX, Radio Pachajamasa y San Gabriel de La ciudad del alto un 13% expresaron que no, puesto que a los radio escuchas no les gusta este tipo de canciones, para no perder audiencia realizan sus programas de acuerdo a las solicitudes de los oyentes y un 10% señalaron que a veces difunden la música del Norte Potosí especialmente a las 5 am, porque las personas del campo ya se levantan a trabajar en la madrugada, para realizar los que aceres propios del lugar.

CUADRO N° 3

3. ¿Qué valor se le da actualmente a los discos de vinil?

Valor	Nº DE ENCUESTADOS	%
Poco	18	60
Mucho	8	12
A veces	4	28
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 3



FUENTE: Elaboración propia 2010

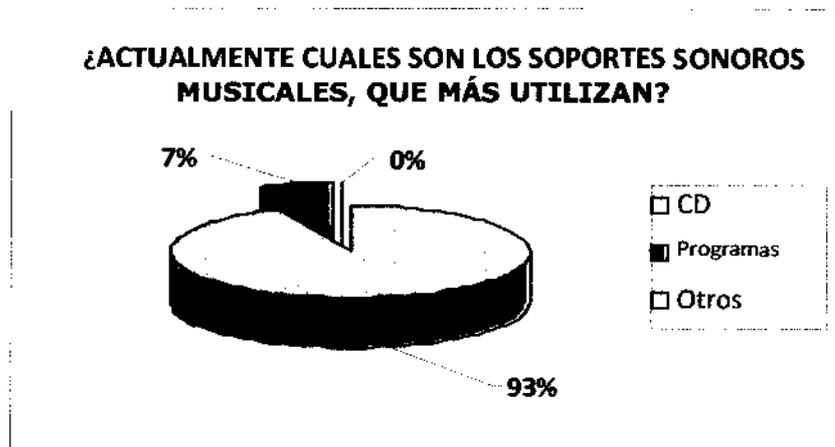
En el cuadro N° 3 que observamos el porcentaje ninguno alcanzo un 50% de la de la pregunta, qué valor se le da actualmente a los discos de vinil, lamentablemente el uso del disco de vinil ya está quedando al olvido un 37% según los trabajadores de algunos medios de comunicación, comentan que muy poco recurren a este medio de soporte porque algunas canciones no están grabadas en CD, o en otros soportes sonoros pero todavía utilizan el 13 % no lo usan a causa de que incomodo el estar colocando al tocadiscos, dijeron es preferible programar en el ordenador por o utilizar los CD.

CUADRO N° 4

4. ¿Actualmente cuáles son los soportes sonoros musicales, que más utilizan?

SOPORTE	Nº DE ENCUESTADOS	%
CD	28	93
Programas	2	7
Otros	0	0
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 4



FUENTE: Elaboración propia 2010

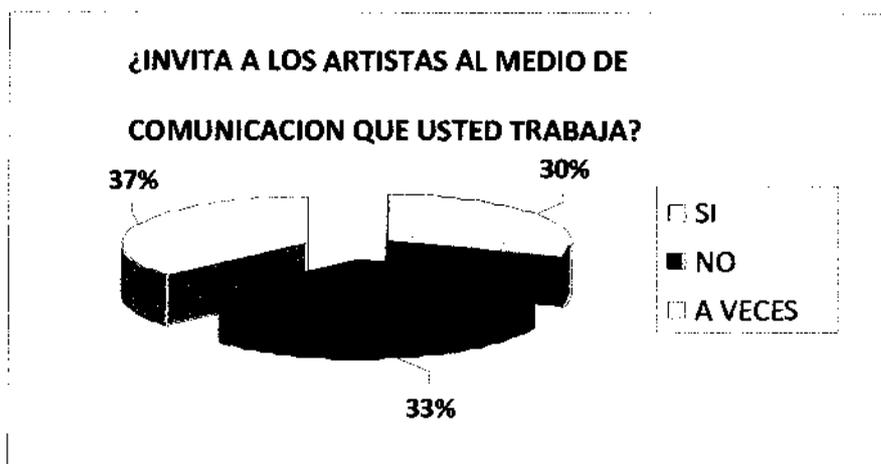
De acuerdo a la pregunta realizada, la respuesta fue que en su mayoría de las radiodifusoras entraron a la modernización como se exige día a día, y para nadie es un secreto que algunas emisoras recurren a los CD en un 93%, algunos programas respondieron un 13% que los entrevistados comentaban que recurren a programas ya estructurados, de acuerdo a las necesidades o pedidos que realizan los radio escuchas, como se puede observar en el cuadro un 0 % (Cero por ciento no emplean nada).

CUADRO N° 5

5. ¿Invitan a los artistas al medio de comunicación que usted trabaja?

RESPUESTA	Nº DE ENCUESTADOS	%
SI	9	30
NO	10	33
A VECES	11	37
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 5



FUENTE: Elaboración propia 2010

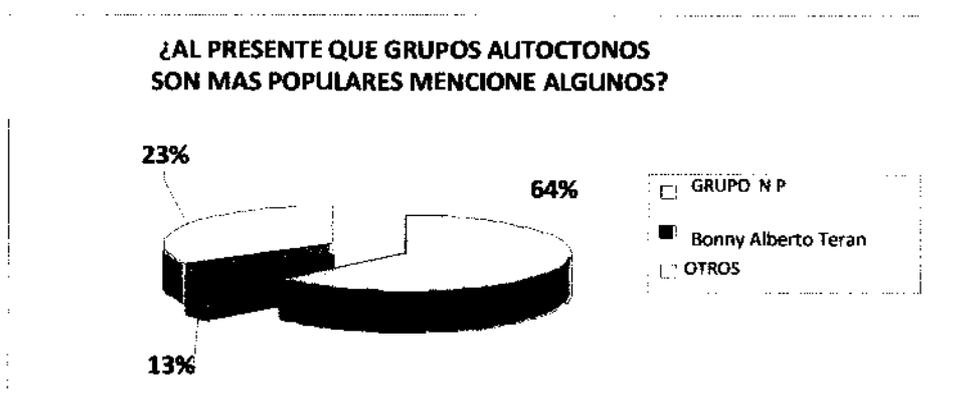
El mayor porcentaje fue, A VECES con un 37% por el cual se puede entender que hay las dificultades de traslados o los viajes para los artistas para llegar a algunas emisoras que se encuentran en las provincias lejanas como la de Lallagua y otras provincias un 33% dijeron NO, no dan cobertura porque a los oyentes más les gusta la música chicha, cumbias etc., un 30% contestaron SI como quisieran porque no cuentan con los medios económicos para trasladar a los artistas para dar a conocer al público quienes son exigentes.

CUADRO N° 6

6.¿Al presente que grupos autóctonos son los más populares mencione algunos?

GRUPO	Nº DE ENCUESTADOS	%
Grupo Norte Potosí	19	64
Bonny Alberto Teran	4	13
Otros	7	23
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 6



FUENTE: Elaboración propia 2010

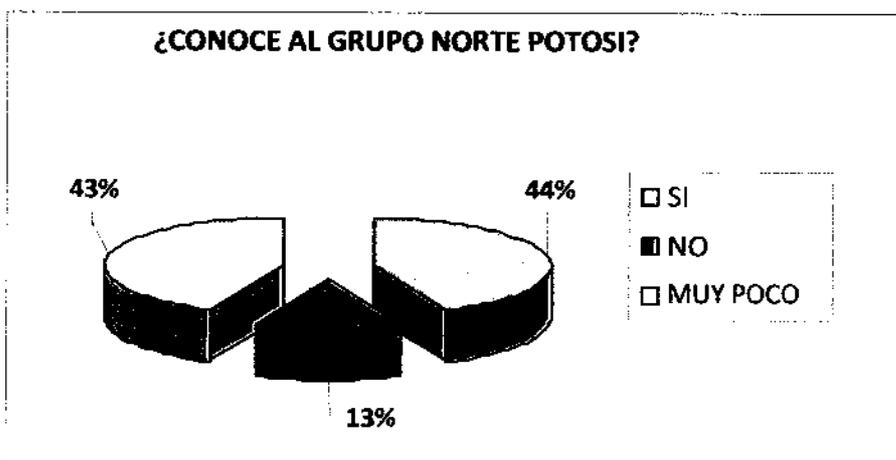
La mayoría de los entrevistados para esta pregunta manifestaron que conocen a Grupo Norte Potosí, con un porcentaje del 64% por las canciones que interpretan, puesto que son sencillos y populares querendones de su tierra, un 23% respondieron que conocen a Bonny Alberto Terán que igualmente es un artista muy destacado con sus canciones transmite mensajes a su público, nació en Caripuyo provincia Alonso de Ibáñez Norte Potosí, el 13% contestaron OTROS refiriéndose que en algunos departamentos todavía hay artistas que no son conocidos pero que interpretan canciones del mismo género del Grupo Norte Potosí.

CUADRO N° 7

7. ¿Conoce al grupo Norte Potosí?

RESPUESTA	N° DE ENCUESTADOS	%
SI	13	44
NO	4	13
Muy poco	13	43
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 7



FUENTE: Elaboración propia 2010

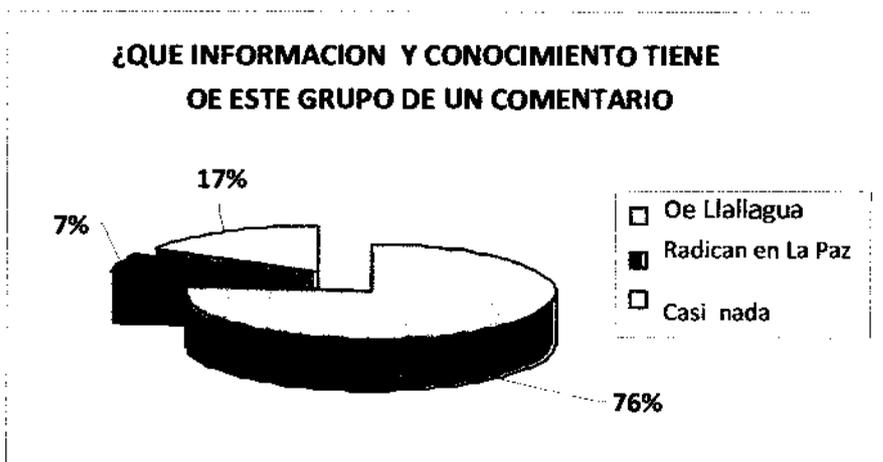
Se observa claramente en el cuadro y el grafico que el SI se impuso con un 44%, los entrevistados, principalmente de la localidad de Llalagua, Catavi. Siglo XX y Uncía comentaron que el director de grupo y la vocalista nacieron en esa población, a quienes les nombraron hijos y representantes de estas poblaciones, y por máximo representante que es la Honorable Alcaldía Municipal de esa localidad el 43% mencionaron que no porque, algunos medios de comunicación oral, escrito y televisivo les dan casi o nada cobertura a estos artistas especialmente al área urbana es muy difícil ingresar con este estilo de interpretaciones, el 13% expresaron NO ya que las emisoras que, sintonizan no es de ese género musical.

CUADRO N° 8

8. ¿Qué información y que conocimiento tiene este grupo de un comentario?

ITEM	N° DE ENCUESTADOS	%
Son de Llalagua	23	76
Radican en la ciudad de la Paz	2	7
Casi Nada	5	17
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 8



FUENTE: Elaboración propia 2010

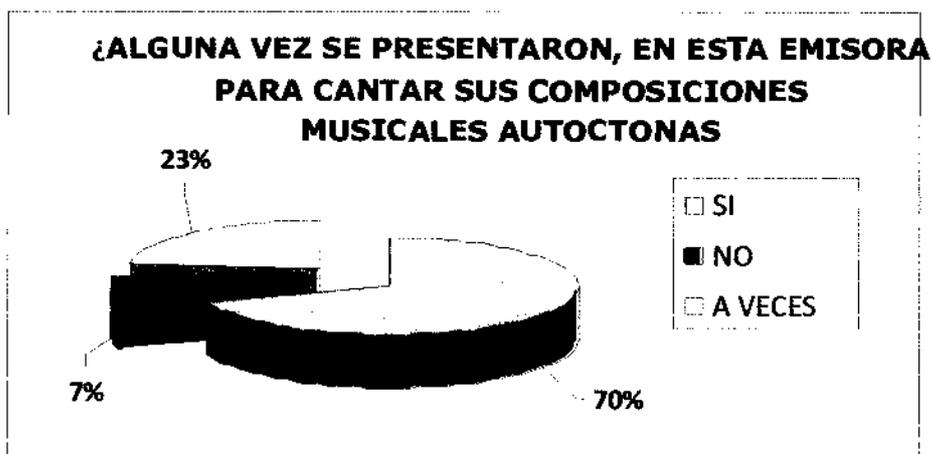
En el cuestionario que se realizó en las diferentes poblaciones del Norte Potosí, Oruro, Cochabamba, La Paz los entrevistados respondieron que son de Llalagua en un 76% un 17% expresaron que estos artistas radican en La Paz y 7% contestaron que NO los conocen porque se les dio la oportunidad.

CUADRO N° 9

9. ¿Alguna vez se presentaron, en esta emisora para cantar sus composiciones musicales autóctonas?

ITEM	Nº DE ENCUESTADOS	%
SI	21	70
NO	2	7
A VECES	7	23
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 9



FUENTE: Elaboración propia 2010

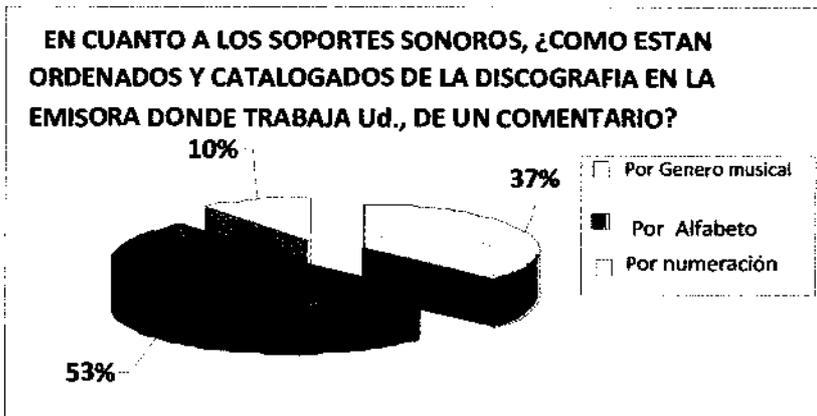
Los resultados que presenta este cuestionario, que si se asistieron el Grupo Norte Potosí a su emisora mencionaron un 70%, que si se presentaron en estas poblaciones en diferentes actividades, como: En Siglo XX, Llallagua, Cataví, Uncía en otras emisoras de La Paz Cochabamba, Potosí, 23% dijeron que a veces porque es muy difícil el traslado de estos grupos artísticos entre ellos al grupo Norte Potosí el 7%.

CUADRO N° 10

10. En cuanto los soportes sonoros, ¿Cómo están ordenados y catalogados la discografía en la emisora donde trabaja Ud., de un comentario?

OPCIÓN	Nº DE ENTREVISTADOS	%
Por género musical	11	37
Por Alfabeto	16	53
Por numeración	3	10
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 10



FUENTE: Elaboración propia 2010

En esta pregunta es muy importante para la investigación que estoy realizando un 53% dijeron que los soportes sonoros se ordenan por alfabeto, los entrevistados indicaron, es la única forma que conocen un 37% ordenan los soportes sonoros por numeración, ya que señalan que es muy rápido para utilizarlo un 10 % por falta de conocimiento ordenan por género musical. Esta pregunta para los estudiantes de la carrera y los docentes tiene que llamarnos la atención.

CUADRO N° 11

11. Hace cuanto tiempo funciona la emisora donde trabaja actualmente.

TIEMPO	Nº DE ENCUESTADOS	%
30 años o más	21	70
10 años	1	3
15 a 20 años	8	27
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 11



FUENTE: Elaboración propia 2010

Algunos trabajadores en el cuestionario que se elaboró expresaron que son más de 35 años que están sirviendo a la comunidad de los medios de comunicación, dio como resultado que un 70% son empleados que están aportando con sus conocimientos, un 27 por % son trabajadores que prestan sus servicios de 15 a 20 años y un 3% son pocos años de experiencia quienes esperan cumplir con su labor diaria en bien de la comunidad.

CUADRO N° 12

12. El personal que trabaja en la radio es comunicador social.

ITEM	N° DE ENCUESTADOS	%
SI	14	47
NO	9	30
OTROS	7	23
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 12



FUENTE: Elaboración propia 2010

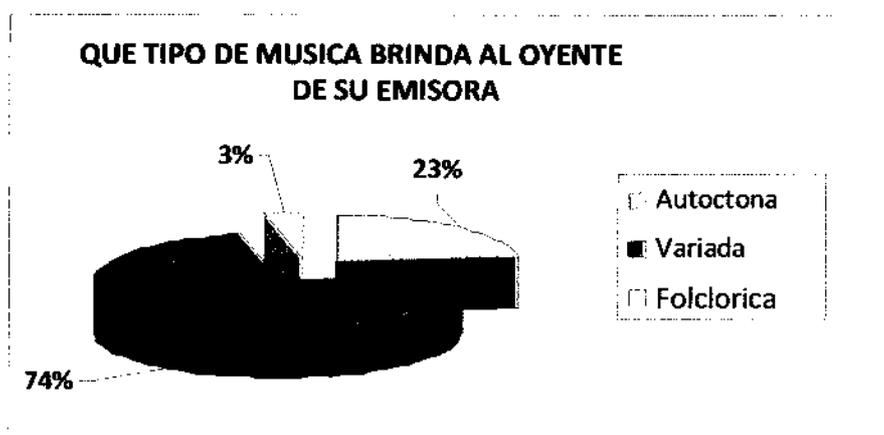
La pregunta 12 realizada en el cuestionario un 47% no porque cuando ingresaron a trabajar no había la carrera de comunicación pero actualmente los jóvenes ya son profesionales en esta especialidad pero manifestaron que son técnicos superiores y que siguen estudiando, el 30% Son profesionales y compartiendo su conocimiento con sus demás compañeros y 23% OTROS quienes explicaron porque les gusta solicitaron trabajar en los medios de comunicación y los que trabajamos en los medios de comunicación nos dan grandes oportunidades.

CUADRO N° 13

13. Qué tipo de música brinda al oyente de su emisora.

Tipo	N° DE ENCUESTADOS	%
Folclórica	2	3
Autóctona	7	23
Variada	22	73
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 13



FUENTE: Elaboración propia 2010

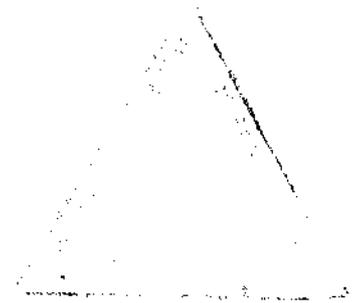
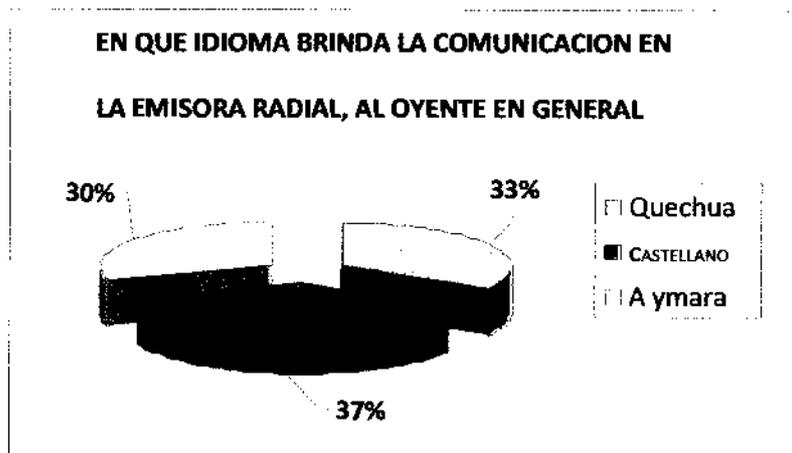
El cuestionario que se aplicó en los diferentes poblaciones y departamentos declararon que la programación lo realizan con música variada, en esta oportunidad dio un 74% de la misma la música autóctona se programa en un 23% y la folclórica en 3% e esta ocasión es necesario concientizar a los medios de comunicación que nuestra música autóctona relata, transmite las costumbres se cultura de esta manera conocemos algunas provincias o Ayllus.

CUADRO N° 14

14. En qué idioma brinda la comunicación en la emisora radial, al oyente en general.

IDIOMA	N° DE ENCUESTADOS	%
castellano	11	37
Quechua	10	33
Aymara	9	30
TOTAL	30	100

GRAFICO N° 14



FUENTE Elaboración propia 2010

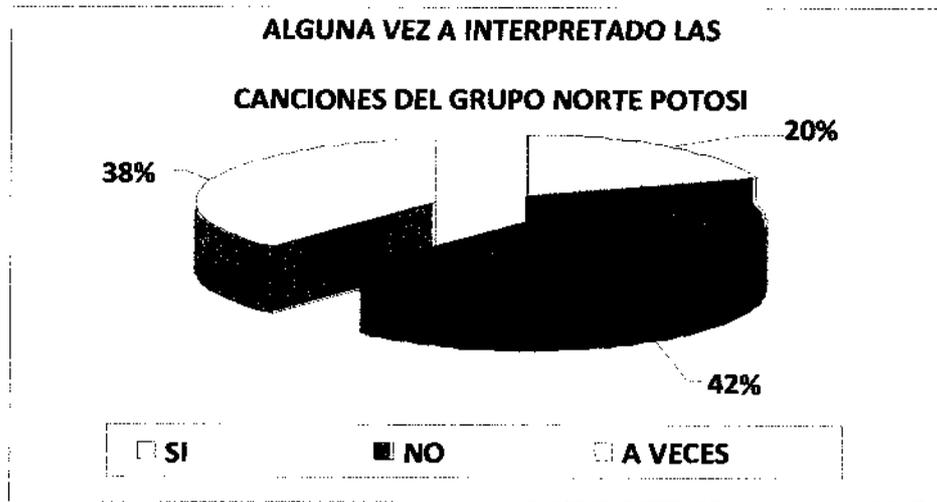
Se puede evidenciar que un 37% su programación de las radioemisoras es en castellano 33% algunas emisoras sus programas lo realizan en quechua especialmente en Llalagua, Potosí, Cochabamba, Oruro en programas de la mañana o en espacios solicitados 37% los programas son en aymara característicamente en la ciudad de La Paz, Oruro y solo en algunas emisoras que tienen esta particularidad.

CUESTIONARIO N°2

DIRIGIDO A DIRECTORES DE GRUPOS Y CONJUNTOS MUSICALES Y SUS COMPONENTES

1. Alguna vez interpreto las canciones del Grupo Norte Potosí.

GRAFICO N° 1

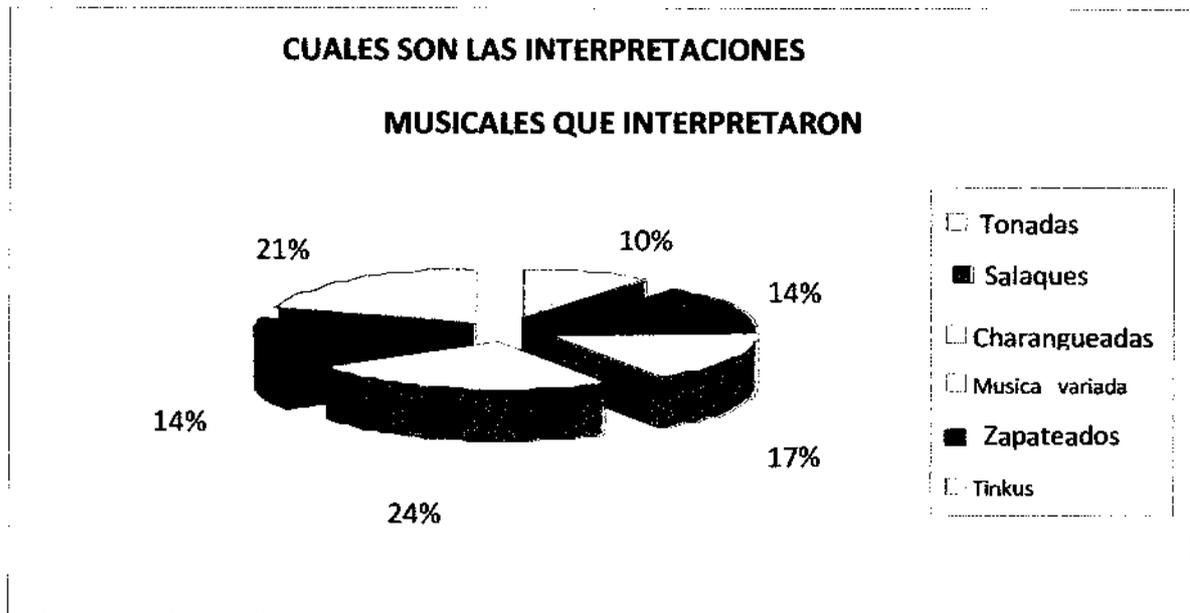


Fuente.- Elaboración propia 2010

Si observamos el grafico uno, de acuerdo a la pregunta realizada que si interpretaron alguna vez sus canciones a los artistas que se les entrevisto contestaron que un 42% NO, lamentablemente algunos medios de comunicación dan cobertura los grupos autóctonos y casi no son conocidos, otros artista entrevistados en un 38% indicaron que SI interpretaron sus canciones, porque en casi todos los departamentos hay residentes del Norte Potosí, y a ellos les gusta ese género de música y A VECES comentaron un 20% quienes manifestaron cantaron las canciones cuando se da la oportunidad.

2. Cuáles son las interpretaciones musicales que interpretaron.

GRAFICO N° 2

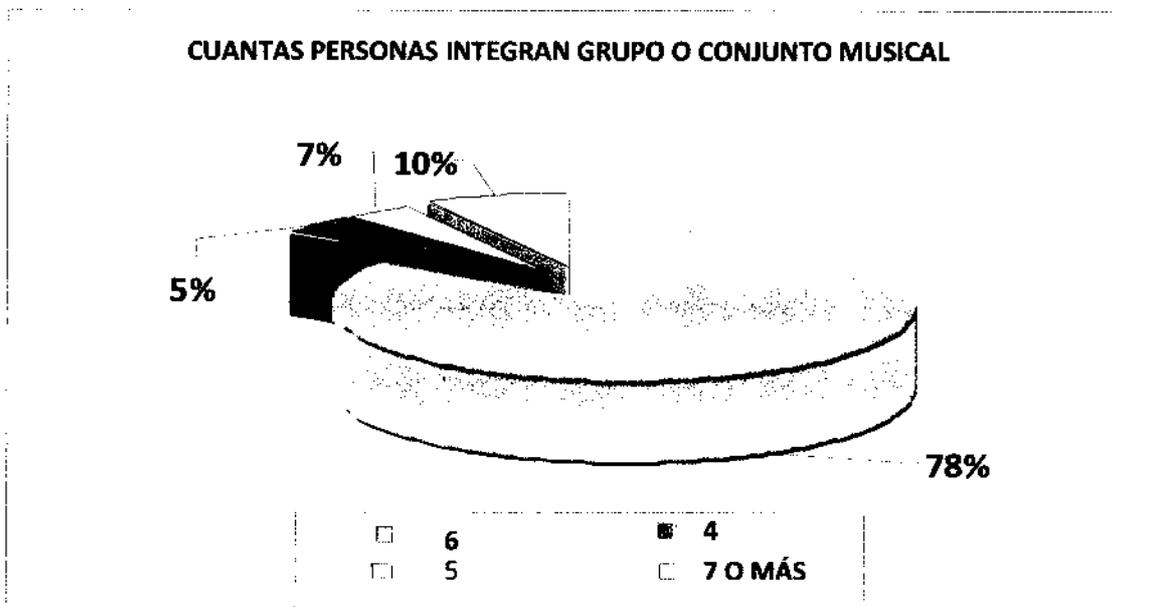


Fuente. Elaboración propia 2010

Según el gráfico N° 2 mencionaron un 24% interpretan Música Variada. 21% los entrevistados manifestaron que al público les gusta los tinkus al 17% les gusta las charanguedadas el 14% indicaron que les gusta escuchar y bailar zapateados y salaques, en este género de música hubo un empate, el 10% les solicitan que interpreten las tonadas porque tiene un contenido de mensaje y reflexión.

3. Cuantas personas integran su el grupo o conjunto musical

GRAFICO N° 3

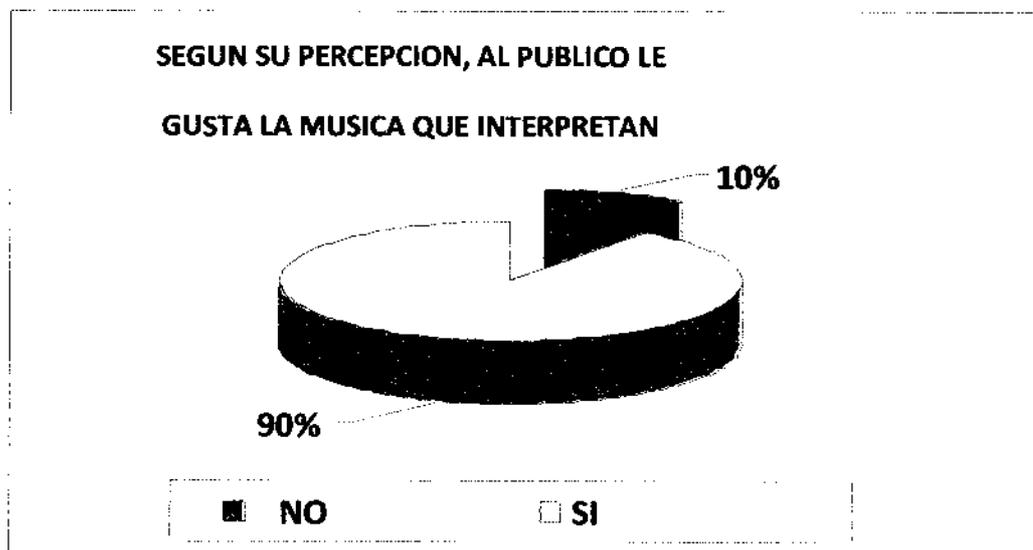


Fuente.- Elaboración propia.2010

En este grafico se observamos que un 78% nos comentan que sus grupos o conjuntos están compuestos por 6 personas que tocan diferentes instrumentos incluido el vocalista un 10% explicaron que su grupo musical están formados por 5 integrante, 7% tienen como componentes más de 7, 4% por los grupos musicales esta compuestos cuatro personas.

4. Según su percepción, al público boliviano le gusta la música que interpretan.

GRAFICO N° 4

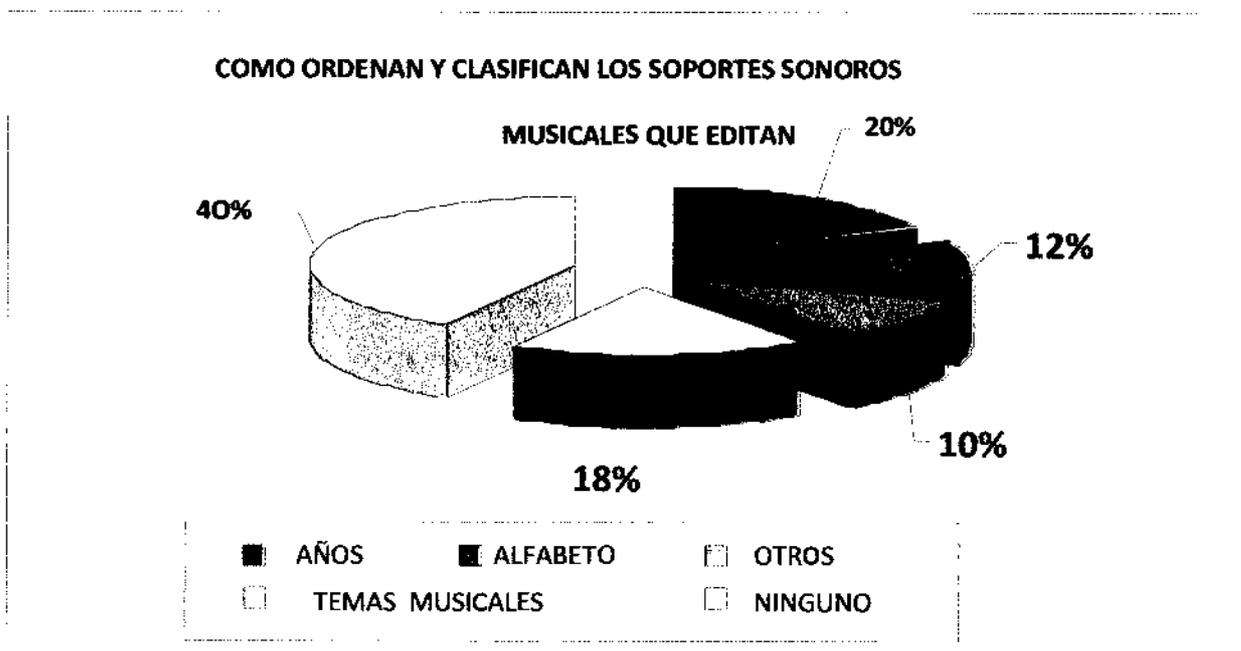


Fuente.- Elaboración propia

De acuerdo a esta pregunta un 90% manifestaron que les agrada la música que interpretan porque es muy variada a un 10% no les gusta los entrevistados comentan que después de interpretar sus canciones el público va a los canciones a solicitarles las canciones de su complacencia.

5. Como ordena y clasifica los soporte sonoros musicales que editan

GRAFICO N° 5

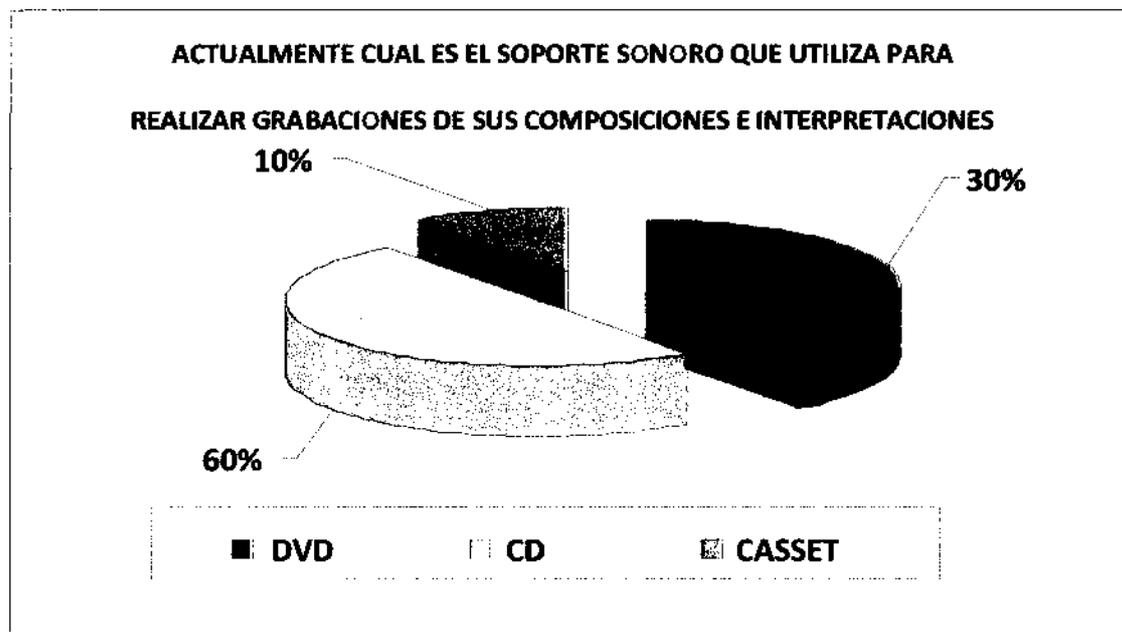


Fuente.- Elaboración propia 2010

En el cuestionario realicé esta pregunta para tener una idea, si por lo menos tienen conocimiento de cómo clasificar, ordenar sus soportes sonoros de acuerdo a las reglas AARR, que cada grupo o conjunto musical editan, pero grande fue mi desconcierto que respondieron de la siguiente manera: un 40% mencionaron ninguno el 20% reconocieron que sus materiales sonoros lo separaban por años, 18% dijeron por temas musicales un 12% contestaron por alfabeto y un 10% dijeron otros lo que significa que separan de acuerdo las fotos o al nombre que dan al material discográfico que graban.

6. Actualmente cual es el soporte Sonoro que utilizan para realizar grabaciones de sus composiciones e interpretaciones.

GRAFICO N° 6



Fuente.- Elaboración propia 2010

El gráfico 6 nos refleja de acuerdo a la pregunta realizada un 60% graban en CD por la evolución de la tecnología que se está viviendo mundialmente, un 30% en DVD son los conjuntos o grupos musicales que son conocidos internacionalmente, puesto que según sus interpretaciones, muestran hechos como relatan en la letra de sus composiciones, el 10% graban en cassette especialmente para el área rural.

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACION DE LOS CUADROS, GRAFICOS, CUESTIONARIO 1 Y CUESTIONARIO 2.

De acuerdo al primer cuestionario que se efectuó, el porcentaje mayor que fue de un 93 % que utilizan más lo CD los trabajadores de las radios difusoras, comentaron que es más práctico y fácil de adquirir este soporte sonoro, un 77% explicaron que en las provincias tienen espacio para difundir la música autóctona, en opinión de los trabajadores de los radios difusoras en el área urbana es muy difícil que la música autóctona entre en vigencia.

En el segundo cuestionario que se realizó a los directores y artistas, dio como resultado que un 90% declararon que les gusta la música que interpretan 60% manifestaron que para sus últimas grabaciones utilizan más los soportes sonoros de los CD.

CAPITULO VIII

8. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

8.1. CONCLUSIONES.

Se ha cumplido con el objetivo general, logrando organizar y desarrollar tareas de clasificación, ordenamiento y descripción; aplicación basado en el modelo teórico obtenido, se realizó una descripción de los elementos necesarios para conformar su archivo de la discografía del Grupo Norte Potosí

El grupo Norte Potosí ha producido una vasta discografía que fue reunida, organizada y conservando sus fono registros, lo que permitirá una labor de divulgación en este segmento del patrimonio musical del departamento potosino. En este caso se logró una adecuada organización en los archivos musicales y fonodiscos generados por este grupo, que no estaban supeditados a las normas intelectuales.

La descripción existente de la música boliviana padece de un estudio serio y profundo, siendo escasos los estudios pertinentes realizados en esta temática; dentro de la investigación de la música popular, en sus dimensiones autóctonas y folclóricas, ha experimentado radicales transformaciones de orden formal y de contenido cuando se inserta en los procesos de producción y difusión masiva en las sociedades, para ello concentramos una descripción de la música autóctona en la región andina de Bolivia en base a contribuciones de la etnomusicología andina y consideraciones propias, así conseguimos apuntar a las siguientes características transformadas para su difusión, definitivamente, no es posible trasladar la complejidad de esta manifestación estética, científica

y virtual a un sistema fragmentado de producción de bienes simbólicos que funciona atendiendo a las reglas del mercado.

Desconocimiento total de las normas y reglas, para tener ordenado la discografía o soporte sonoros de los medios de comunicación y de los artistas; se sitúa como el núcleo del presente trabajo, pues, luego de una mirada racional adecuada a la materia de nuestra investigación y después de haber llegado a la formulación de los lineamientos que supone realizar una transformación, encontramos formas posibles de alcanzarlos con la participación activa, consciente, crítica y creadora de las personas que promueven la acelerada revolución mundial de la tecnología, particularmente el uso de los celulares, flash, el internet como instrumento importante de la obtención de audio y video, es necesario que los participantes en este sector desarrollen tecnología que proteja los contenidos musicales, controlar por todos los medios el uso de las producciones musicales por medios electrónicos o digitales a través del internet; y las herramientas de estandarización de contenidos que giran alrededor de las tecnologías.

Una de las acciones significativas es proyectarse como una disciplina cumpliendo las normas RRAA capaz de adaptarse a otras fuentes de producción documental y expandir a otros grupos musicales que pueden ayudar a romper las barreras que impiden.

El procedimiento técnico de soportes sonoros y, particularmente la aplicación de las normas RRAA, mostró su importancia para organizar la producción sonora de grupo Norte Potosí y contribuyó a concretarse en modelo para análisis similares de otros grupos musicales, asimismo, una

sucesión a las normas técnicas puede ayudar a romper las barreras que impiden la organización de dichos soportes sonoros.

Las instituciones gubernamentales como el Ministerio de Cultura y el Departamento de Folclore, la Sociedad de Autores y Compositores, SADAIC, SOBODAYCON y otras instituciones, son las encargadas de preservar y difundir el acervo musical boliviano, pero lamentablemente no están cumpliendo efectivamente su labor en defensa de nuestra música y danzas.

La música folclórica boliviana se asemeja como un termómetro por el cual se puede medir lo que acontece en el campo cultural, económico, social y político del país, precisando investigar los fenómenos culturales en Bolivia, reflexionando las relaciones que expresa, la música con el resto de los factores que están presentes en nuestra sociedad, la música folclórica andina de Bolivia y en la llamada música autóctona, el desarrollo principal para este cometido, entendiendo las dinámicas culturales que sirven de base para la realización de la música en este milenio y asimismo comprender que ocurrirá las próximos milenios.

8.2. RECOMENDACIONES.

Establecer políticas de información y publicidad de parte de las autoridades gubernamentales mediante el Ministerio de Cultura y otras instituciones comprometidas con esta temática, acorde a las necesidades actuales, del folclore boliviano, fomentando y sosteniendo de manera sistemática, las actividades culturales, en la zona rural como en el área urbana; elaborar proyectos de ley específicos (soportes sonoros de grupos o conjuntos folclóricos), que se fundamenten en una política de Estado, orientada a preservación y divulgación de estos

soportes sonoros musicales como memoria histórica de nuestro país, destinando fondos e infraestructura necesaria y adecuada para esta intención.

Valorar la música folclórica autóctona, conservando la acescencia pura de los soportes sonoros musicales y transformarlos en formato digital, creando espacios de formación científica y técnica especializados de parte de profesionales investigadores, egresados y estudiantes universitarios, estimularles a que continúen con esta investigación y promoción de otros grupos o conjuntos musicales, creando nuestros propios espacios de formación e información estableciendo una cultura de servicio, facilitando a la población el uso sencillo de la el manejo de los soportes musicales con las normas muy bien establecidas, de la misma manera, crear espacios de formación propios, a partir de las de los soportes sonoros musicales de grupos o conjuntos musicales, aportando al conocimiento en general de nuestra sociedad

BIBLIOGRAFIA

- ARTEAGA FERNANDEZ, Fernando. Manual de procesos técnicos para bibliotecas. La Paz: agaetra, 2000
- AREVALO JORDÁN, Víctor Hugo. Técnicas documentales de archivo. Buenos Aires, Ediciones del Sur.2003, 61p
- CABEZAS BOLAÑOS, Esteban y Jorge Jiménez.2001. La archivística y la música: una composición entre ciencia y arte. En Gutiérrez, C., ed. El Archivo, los archivos. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.p.79-87)
- Ministerio de Cultura 1995. Diccionario de terminología archivística. Madrid: Subdirección General de los Archivos Estatales.35 p.)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Madrid, 1950 2.ed.Bronislaw Malinowski (los argonautas del Pacifico Occidental, 1922) y Edward Evan Evans-Pritchard (Los Nuer)
- ORTIZ Fernando, la música y los aeritos de los indios de Cuba.
- ADORNO, T & HORKHIMER,M.O Iluminismo Como mistificaca de massa, In ADORNO, T A industria Cultural.In: Cohn, G. Conunicaca o e industria cultural 5º ed.S a o Paulo, Quiroz, 1987.
- DIAZ GAINZA, José. Música Boliviana, la Paz Puerta del Sol, 1977
- GARCIA CANCLINI, Néstor. Las culturas populares en elCapitalismo, México, Nueva imagen, 1982.
- GUARDIA, Crespo Marcelo, Música Popular y Comunicación en Bolivia: las interpretaciones y conflictos, 2da, Ed, Cochabamba, UCB, 2001.
- BOERO ROJO. Hugo, Bolivia Mágica. La Paz, los amigos del libro,1976
- MORALES, Flores Andrea. Metodología de la Investigación Científica del Conocimiento.1ra, Edición, Editorial Catocara. La Paz- Bolivia. 2006.
- TEJADA, J; El Proceso de Investigación Científica, 2da Edición, Editorial Barcelona, La Caixa – Barcelona, 1997. Pág. 58.
- SORIANO ROJAS, Raúl. Investigación Sociales: Teoría y Praxis, México DF: Plaza y Valdés, 1993.p65

- MENDOZA, Gunnar. Problemas de la Ordenación y la Descripción Archivista en América Latina, Córdoba Argentina, Centro Interamericano de Desarrollo de Archivos, 1978.
- AREVALO, Jordán, Víctor Hugo. Técnicas documentales de archivo. Buenos Aires, Ediciones del Sur. 2003.
- The Study of Ethnomusicology. Urbana, Chicago and Londres: University of Illinois Press. Nettl. 1983:25.
- Reglas de Catalogación Angloamericanas; preparadas por The American Library Association/ y otros/ Washinton, Secretaria General de los Estados Unidos Americanos, 2003. Nº 7, Pp 284 .317
- AUZA LEON, Atiliano Historia de la Música Boliviana. Cochabamba, Bolivia, Amigos del libro, 1985 .pp. 8.
- DIAZ GAINZA, José. Historia Musical de Bolivia (época precolonial). Universidad, Tomas Frías, Potosí, Bolivia 1962

FUENTES ELECTRONICAS

- Disponible en: Archivo: [Http://www.visualsound.net/images/artists/images/Panic At The Disco092509.jpg](http://www.visualsound.net/images/artists/images/Panic%20At%20The%20Disco092509.jpg). Consultado en noviembre 2009
- Disponible en:

De Wikipedia, la enciclopedia libre Consultado en mayo 2008

- Disponible en: Wikimedia Commons alberga contenido multimedia sobre discos de vinilo, Commons Consultado septiembre 2007
- Disponible en: [WWW.El mundo.es/navegante/](http://WWW.El_mundo.es/navegante/) 2001/02/21/
- Disponible en: <http://www.ifpi.org/content/library/pircy2005.pdf>. Internacional Federation Phonography. Industry, 2005/11/
- Disponible en: <http://www.lafi.org/magazine/articles.html>-Latin American Folk Magazine 2008/ 04/12/
- Disponible en: <http://www.puebloindio.org/archivo/Default.htm> - Música y danza autóctona andina 2009/08/15/

- Disponible en: <http://www.aymara.org/waruru.php> - Muestras de música y danza aymara: 2009
- Disponible en: Video de la fiesta de La Candelaria en Puno (Google) || Video Carnaval de Tiquillaca (Real Player) consultado el 2 abril

ENTREVISTAS REALIZADAS

Rubén Porco, Herrera Noviembre 2008

Ernesto Cavour, Julio 2009

Nayra Rosenda Porco Veramendi, Agosto 2009

Cornelia Veramendi Mamani, Septiembre 2009

Valeria Calani Mamani, Diciembre 2009

Abrahán Choque Callisaya Diciembre, 2009