

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS
PROGRAMA DE ARTES MUSICALES



PROYECTO DE GRADO

**Para la obtención del Grado de Licenciatura en Artes Musicales
Mención Guitarra Clásica**

**“REPERTORIO ALTERNATIVO PARA LA GUITARRA CLÁSICA
DE LA ESCUELA DE MÚSICA EDUC-ARTE BASADO EN
LA MÚSICA DE LOS SIKURIS DE TAYPI AYCA”**

Autor: Jorge Elias Torrez Condori

Tutor Teórico: Dr. Mario Yujra Roque Ph.D.

Tutor Práctico: Mgr. David Martin Quispe M.

La Paz – Bolivia

2016

DEDICATORIA

Con gran emoción del deber cumplido, dedico el presente trabajo a Dios, mis padres, hermanos quienes han sido y seguirán siendo los gestores del progreso en mi vida, a través de su apoyo moral e incondicional para alcanzar la culminación de las metas trazadas.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento a los tutores:

Ph.D. Mario Yujra Roque Tutor teórico.

Mgr. David Martín Quispe M. Tutor práctico.

Agradecimiento a Juan Huanaco Quispe director de los Sikuris de Taypi Ayca.

Agradecimiento a la comunidad Taypi Ayca.

A la Universidad Mayor de San Andrés por permitirme ser parte de esta prestigiosa institución, que en cuyas aulas nos transmitieron el conocimiento y la experiencia para enfrentar los retos de la vida. A los docentes que me brindaron su apoyo y su paciencia.

A Ismael Osbaldo Soria Copa director de la Escuela de música Educ – Arte.

ÍNDICE

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE	iii
RESUMEN	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
1. PRESENTACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA	3
1.1. Planteamiento del problema	3
1.1.1. Pregunta de investigación	5
1.2. Objetivos.....	5
1.2.1. Objetivo general.....	5
1.2.2. Objetivos específicos	5
1.3. Justificación	6
1.4. Delimitación espacial	8
1.5. Delimitación Temporal	9
CAPÍTULO II	
2. MARCO TEÓRICO	10
2.1. Fundamentos filosóficos	10
2.2. Fundamentos sociológicos	11
2.3. Fundamentos Etnomusicológicos	12
2.4. Fundamentos históricos	14
2.5. Marco Conceptual	15
2.5.1. La Música	15
2.5.2. Música autóctona.....	16
2.5.3. Música europea occidental	16
2.5.4. Siku.....	16
2.5.5. Arreglo Musical	17
2.5.6. Acorde	17

2.5.7. Frase	17
2.5.8. Semifrase.....	18
2.5.9. Transcripción Musical	18
2.6. Marco Referencial	19
2.6.1. Cifrado americano.....	19
2.6.2. Grado Armónico.....	20
2.6.3. Recursos y efectos técnicos de la guitarra clásica	21
2.6.3.1. Armónicos	21
2.6.3.1.1. Armónicos naturales	21
2.6.3.1.2. Armónicos octavados.....	23
2.6.3.2. Glissando	23
2.6.3.2.1. Glissando con mano izquierda.....	23
2.6.4. Efectos de percusión con las cuerdas	24
2.6.4.1. Tambora.....	24
2.6.4.2. Golpe en la Tapa	25
2.6.4.3. Pututu.....	26
2.6.4.4. Trémolo	27
2.7. Marco Legal	27
2.7.1. Artículo 48. (Objetivos). De la Ley 070.....	28
2.8. Marco Histórico	29
2.8.1. Origen de la guitarra	31
2.8.2. Desarrollo histórico de la Guitarra clásica en base a la interpretación de la música tradicional.....	32
2.8.3. Historia de la Guitarra Clásica en Bolivia	32
2.8.3.1. Alfredo Domínguez	32
2.8.3.2. Fernando Ardúz	33
2.8.4. Sicuris de Italaque	33
2.8.4.1. Ocupación Espacial	33
2.8.4.2. Prácticas Culturales en Italaque.....	34
2.8.4.3. Análisis Etnomusicológico	35
2.8.4.4. Historia de los Sikuris de Italaque	35
2.8.4.5. Los Sikuris de Italaque asociados al ciclo Agrícola	36
2.8.4.6. Melodías que se Interpretan.....	36
2.8.4.7. Indumentaria de los Sikuris de Italaque	37

2.8.4.8. Sikuris de Taypi Ayca	39
2.8.4.9. Conformación de los Sikuris	40
CAPÍTULO III	
3. DISEÑO METODOLÓGICO	41
3.1. Investigación Cualitativa	41
3.2. Paradigma Holístico	43
3.3. Tipo de investigación.....	44
3.3.1. Investigación Proyectiva	45
3.3.1.1. Descriptivo	45
3.3.1.2. Comparativo	46
3.3.1.3. Analítico.....	46
3.3.1.4. Explicativo	46
3.4. Técnicas.....	47
3.4.1. Observación.....	47
3.4.2. Entrevista.....	48
3.4.3. Revisión documental.....	49
3.5. Instrumentos	49
3.5.1. Guía de Entrevistas	49
3.6. Unidades de estudio	49
CAPÍTULO IV	
4. DIAGNÓSTICO	50
4.1. Antecedentes del estudio	50
4.2. La guitarra en la escuela de Música Educ-Arte.....	51
4.3. Diagnóstico de Necesidades	51
4.4. Posibles tendencias futuras	52
CAPÍTULO V	
5. PROPUESTA.....	53
5.1. Justificación de la Propuesta	53
5.2. Finalidad y metas de la Propuesta	53
5.3. Descripción de la propuesta. Funcionamiento. Fases	53

5.4. Repertorio alternativo para la guitarra clásica de la escuela de música Educ-Arte basado en la música de los sikuris de Taypi Ayca.	56
5.4.1. Obra: Chiriwanu	58
5.4.2. Obra: Suma Sikuri.....	65
5.4.3. Obra: Hermandad Taypi.....	72
5.4.4. Obra: Obrajes	83
5.4.5. Obra: Cebadilla	91
5.4.6. Obra: Ch'uxña Loro.....	98
5.4.7. Obra: Poncho Negro	107
5.4.8. Obra: A vuestros pies Madre.....	117
5.4.9. Obra: Agüita de Putina.....	127
CONCLUSIONES	139
BIBLIOGRAFÍA	143
ANEXO	146

Anexo 1 Entrevistas

Anexo 2 Partituras

Anexo 3 Archivo de Imágenes

Índice de Cuadros

Cuadro N° 1 ENFOQUES TEORICOS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA	30
Cuadro N° 2	57

Índice de fotos

Foto N° 1 Armónico Natural 12.....	22
Foto N° 2 Armónico Natural 7	22
Foto N° 3 Armónico Natural 5	22
Foto N° 4 Armónico Natural 3	22
Foto N° 5 Armónico de octava de La	23
Foto N° 6 Armónico de octava de Do	23
Foto N° 7 Glissando Mano izquierda	24
Foto N° 8 Glissando punto de llagada	24
Foto N° 9 Tambora Preparación.....	24
Foto N° 10 Resolución	24
Foto N° 11 Golpe en la Tapa Preparación	25
Foto N° 12 Resolución	25
Foto N° 13 Sugerencia del golpe.....	25
Foto N° 14 Efecto del Pututu Preparación.....	26
Foto N° 15 Efecto del Pututu	26
Foto N° 16 Efecto del Pututu Mano derecha	26
Foto N° 17 Indumentaria.....	38
Foto N° 18 Indumentaria.....	38
Foto N° 19 La danza del Huayño	57
Foto N° 20 Músicos de Taypi Ayca	58
Foto N° 21 Danza del Huayño.....	59
Foto N° 22 Suma Sikuri.....	65
Foto N° 23 Taypi Ayca	72
Foto N° 24 interpretación de Pututu	83

Foto N° 25 Cebadilla	91
Foto N° 26 Sikuris con ponchos verdes	98
Foto N° 27 Corona de Suri.....	107
Foto N° 28 Edgar Yayo Jofre	117

Índice de Partituras

Partitura N° 1	63
Partitura N° 2	70
Partitura N° 3	78
Partitura N° 4	88
Partitura N° 5	96
Partitura N° 6	102
Partitura N° 7	112
Partitura N° 8	122
Partitura N° 9	133

RESUMEN

El proyecto de investigación consiste en la elaboración de un Repertorio alternativo para guitarra clásica de la escuela de música Educ-Arte basado en la música de los Sikuris de Taypi Ayca y estructurado en cinco capítulos: Presentación de la problemática, Marco teórico, Diseño metodológico, Diagnostico, la propuesta y la presentación de las obras seleccionadas con sus respectivas partituras.

En el primer capítulo se presenta el planteamiento del problema. Nos acerca al objeto de estudio y a su contexto, la justificación plantea porque es relevante el proyecto de investigación. En el segundo capítulo se presenta el marco teórico, ampliando los conceptos de la música desde distintas áreas del conocimiento, como ser: filosóficos, sociológicos, etnomusicológicos, históricos. Conceptos de la música autóctona, música europea occidental, el siku. La utilización de los recursos de la guitarra clásica, una breve historia de la guitarra clásica y la información de los sikuris de Taypi Ayca.

En el tercer capítulo se presenta el enfoque cualitativo. El tipo de investigación holístico permitió contextualizar el problema de investigación en función a la observación. Según el paradigma holístico también se recurrió a la investigación proyectiva, debido a que se propone un repertorio alternativo para guitarra clásica.

En el cuarto capítulo se presenta el diagnostico, los antecedentes de estudio, la comprensión de la música autóctona y de la actitud de los músicos de Taypi Ayca quienes plantean que esta es una música ancestral. La guitarra en la escuela de música Educ-arte y el desconocimiento de la música nacional y autóctona. Debido a que no existe material necesario de la música autóctona para guitarra clásica.

En el quinto capítulo se presenta la propuesta, se explica el análisis general de las obras seleccionadas para guitarra clásica, ritmo y análisis musical de cada obra en estado natural (partitura original) y se ofrece una transcripción y arreglo para la guitarra clásica.

Palabras claves: Guitarra Clásica, Taypi Ayca, Arreglo y transcripción musical.

INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación surge en la necesidad de incrementar el repertorio alternativo basado en la música ancestral para guitarra clásica. Actualmente, las instituciones de educación musical no cuentan con material adecuado en cuanto a repertorios alternativos con identidad nacional para el proceso de enseñanza a las nuevas generaciones, generándose un vacío en la literatura musical para guitarra clásica. Se ha podido identificar que en los niveles básicos, el aprendizaje de la guitarra clásica presenta un desarrollo tardío en la interpretación del instrumento por falta de motivaciones con nuevos repertorios que fortalezcan la identidad nacional.

En la cosmovisión andina existe el vínculo de identificación y relacionamiento íntimo con la tierra, es así, que una de las principales características de la música autóctona ancestral responde a una concepción ritual, debido a su presencia en momentos de ritos festivos y religiosos. La música autóctona de los sikuris de Taypi Ayca de la región de Italaque se caracteriza por ser grupal, sin la existencia de autores individuales. En la actualidad la música autóctona ancestral corre el riesgo de desaparecer, esto debido a la migración de sus habitantes del campo a los centros urbanos, lo que denota como consecuencia la pérdida de la identidad ancestral.

Frente a las debilidades en cuanto al potenciamiento de la identidad cultural, el actual Gobierno bajo la Ley N° 070 hace énfasis en fortalecer la diversidad cultural del Estado Plurinacional, en sus diferentes manifestaciones artísticas. Por tanto, la propuesta del proyecto consiste en proponer un repertorio alternativo para guitarra clásica a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca, destinada inicialmente para la escuela de Música Educ-arte. Misma que tras su aplicación será socializada en los demás centros de enseñanza musical.

La música al ser un fenómeno cultural, es utilizada por diferentes culturas con diversos propósitos, sean estos festivos, religiosos, bélicos o reflexivos. La música al ser subjetiva como cualquier otra manifestación cultural, es considerada el espíritu vivo de la expresión humana. La música al relacionarse con el espacio, tiene influencia sobre los astros y sobre el alma humana.

Por tanto, la propuesta del repertorio alternativo incluye arreglos musicales, adaptaciones de composiciones musicales con un componente ancestral.

Para encaminar el proyecto de grado se recurrió al enfoque cualitativo, debido a que la misma permite contextualizar el problema de investigación en función de los aportes planteados, para lo cual, se optó por la investigación holística por ser un método enfocado a la búsqueda del nuevo conocimiento en la naturaleza del ser humano dentro su contexto, bajo este paradigma la investigación también recurrió a la investigación proyectiva, el cual ayudo proponer un repertorio alternativo basado en la música ancestral de los sikuris de Taypi Ayca de la población de Italaque para guitarra clásica, con la cual se sustentó con mayor precisión el objeto de estudio a fin de plantear la propuesta alternativa. Asimismo, para el asentamiento bibliográfico se recurrió a la norma APA, por ser una normativa que más se ajusta para trabajos de investigación académica.

La propuesta del Proyecto de Grado se centra en un repertorio alternativo para guitarra clásica a fin de coadyuvar y fortalecer la literatura musical autóctona.

CAPÍTULO I

1. PRESENTACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

1.1. Planteamiento del problema

La guitarra clásica abarca un repertorio amplio en el ámbito de la música clásica o selecta, pero en el ámbito de la música nacional no es lo mismo, porque no se cuenta con material de música ancestral para guitarra clásica, debido a eso surge la propuesta de un repertorio alternativo basado en la música autóctona de los sikuris de Taypi Ayca de la provincia Camacho, que se plantea como una alternativa de repertorio en la música nacional para guitarra clásica.

Muchas comunidades mantienen las formas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la naturaleza, el mundo sobrenatural y en esas relaciones la música juega un papel fundamental como respaldo de la comunicación. En la cosmovisión andina existe el vínculo de identificación y relacionamiento íntimo con la tierra, no se puede separar sus dimensiones estéticas, científicas y religiosas. Esto debido a que la música autóctona, es de concepción ritual, su interpretación denota con más fuerza en momentos de ritos festivos y religiosos.

Otra característica es la expresión grupal, debido a que no existe un autor intelectual. La música autóctona hace años atrás no era aceptada en la ciudad de La Paz. Se la denominaba música de indios, ya que la misma era interpretada por gente del área rural, como la pinkillada, la moseñada y los sikus. La música autóctona en La Paz ha sido el referente para la música popular y junto a ella, otras influencias y propuestas cuyo valor y significado fueron igualmente importantes.

En la concepción andina, el hombre ha venido no para llevarse nada, sino para dejar huellas, producir sabiduría y en este contexto son muchas las tradiciones que se dan en torno a la música, ya que está ligada a la ritualidad de los pueblos del altiplano, es un acompañante íntimo de la vida; sin embargo, a pesar que ayudo a la preservación de la cultura con su respaldo a la tradición oral, esto en los últimos años está cambiando, debido a la migración de los jóvenes a las ciudades, las comunidades han quedado vacías y el conocimiento se ha ido muriendo junto con los

ancianos que en su momento fueron los guardianes de sus tradiciones, sin que haya niños a quienes dejarles la sabiduría, que por años la transmisión del conocimiento ha sido de padres a hijos, de generación en generación. Por alejamiento o fragmentación de las familias, por la auto discriminación y el poco valor que se le da a la propia identidad, los jóvenes han dejado de lado sus expresiones culturales ancestrales, dejando que se perdieran en el tiempo, adoptando nuevas formas culturales; sin embargo, la cultura ha demostrado ser totalmente dinámica, se han recuperado varios ritmos y se han ido adoptando elementos musicales en función de la actualidad, para dar testimonio de la actual visión de la música, sin perder la verdadera esencia.

La guitarra al ser un instrumento de gran tradición en Bolivia, tiene pocos documentos y partituras del folklore boliviano que afirmen su práctica como instrumento autosuficiente, debido a que no se realizaron transcripciones de la música indígena, ni de la música urbana popular en el siglo XIX en Bolivia.

Producto de la revisión bibliográfica, en cuanto a transcripciones y adaptaciones de música autóctona para guitarra clásica, en instituciones, como la Escuela de Música Luis Felipe Arce, la Escuela de Música Educ-Arte, el Conservatorio Plurinacional de Música, se determinó el problema, debido a que a la música nacional aún no se le presta la atención necesaria, debido a que se tiene poco repertorio de música autóctona que respalden al ámbito de la guitarra clásica. Frente a ello Calderón menciona:

“...Hay un vacío de literatura para guitarra clásica de música originaria ancestral...”(Calderón, entrevista, 01 de agosto del 2016).

En este sentido la investigación también se centra en la Escuela de Música Educ-arte, institución que brinda la enseñanza de la música al servicio de la población. Debido a la observación de los documentos y el material de estudio, se determinó que no hay repertorio de música nacional y autóctona en el plan de estudios del área de guitarra, por la falta de material existente de esta música. En este sentido es necesario proponer un repertorio alternativo para guitarra clásica, basada en la música de los sikuris de Taypi Ayca.

1.1.1. Pregunta de investigación

¿De qué manera la música de los sikuris de Taypi Ayca, se constituye en un repertorio alternativo para los estudiantes de guitarra clásica, de la escuela de Música Educ-Arte, en la gestión 2017?

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Proponer un repertorio alternativo para guitarra clásica, en la escuela de Música Educ-arte, a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca.

1.2.2. Objetivos específicos

- Recolectar datos documentales y grabaciones de la música de los sikuris de Taypi Ayca,
- Realizar transcripciones de la música de sikuris de Taypi Ayca.
- Elaborar el repertorio alternativo de la música de sikuris de Taypi Ayca para guitarra clásica.

1.3. Justificación

El arte es un producto cultural. Su misión no consiste en vivir una existencia relegada e independiente, sino, en mostrar lo que está latente. Su finalidad consiste en dar testimonio de la cultura de los tiempos y de los pueblos. La música tradicional de las comunidades no es producto de un momento y de duración pasajera, sino que son producto del tiempo. Son melodías que representan funciones específicas en la comunidad. Bustillos (1982:1), menciona:

“...Las manifestaciones musicales tradicionales, no son producto de un momento y de duración efímera, sino que continúan existiendo a través del tiempo. Si bien alguna vez tuvieron que ser creadas, estas melodías representan ciertas funciones específicas siendo el autor toda la comunidad y no una persona determinada”.

Se ha visto que es fundamental recuperar estas experiencias de los pueblos, que contienen en su interior tradiciones culturales bastante arraigadas a su contexto geográfico, quienes a partir de la expresión musical denotan mayor revalorización cultural de las emociones de los pueblos, a partir de los sentimientos ocultos en los sonidos musicales, que son expresados en diferentes escenarios culturales en épocas de siembra, de cosecha, asimismo, melodías que son compartidas por el colectivo humano en eventos sociales ya sea fiestas, bautizos. Los sikuris de Taypi Ayca, definen la música como imponente, majestuosa, sencilla, mística y melancólica, con una perfecta complementariedad. El sonido individual de cada uno de los componentes, hace que converjan en una sola melodía y a partir de eso entender la lógica de los pueblos segregados que no son incluidos dentro de lo que es el desarrollo de la música contemporánea.

La música autóctona de los sikuris de Taypi Ayca ha sido relegada durante muchos años, por ser música del área rural, también porque no es muy difundida en la ciudad. Debido al rescate cultural de la música autóctona la gente de la ciudad de La Paz, se ha interesado en escuchar ésta música, esto por la revalorización que le dio el Gobierno con la Ley N° 070 que en su artículo 48 inc. 3: indica “Fortalecer la diversidad cultural del Estado Plurinacional, en sus diferentes manifestaciones artísticas”.

En la actualidad, el Estado Plurinacional de Bolivia y la Ley N° 070 “Avelino Siñani - Elizardo Pérez”, promueven el rescate de las costumbres ancestrales. Asimismo, en su artículo 4 inc. 4 señala:

“...Fortalecer el desarrollo de la interculturalidad y el plurilingüismo en la formación y la realización plena. Contribuyendo a la consolidación y fortalecimiento de la identidad cultural de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, a partir de las ciencias, técnicas, artes y tecnologías propias, en complementariedad con los conocimientos universales....”

También, la Ley N° 070 habla de la revalorización de los pueblos indígena originario campesino, por ello, se hace prioritario proponer una adaptación de las melodías de Sikuris de Taypi Ayca para guitarra clásica, tomando en cuenta los estudios etnomusicológicos realizados por la musicóloga Shigemi Sato (1982) y Freddy Bustillos (1982).

Según la Ley 070, los colegios, las instituciones de formación superior Artística están obligadas a la enseñanza de las expresiones culturales de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos. Debido a eso el conservatorio nacional de música modifico el nombre a conservatorio plurinacional de música. El propósito del presente trabajo es que el área de guitarra de la escuela de música Educ-Arte, pueda expandir sus conocimientos de la música autóctona y así poder difundir el repertorio alternativo basado en la música de los sikuris de Taypi Ayca, ya que en el Artículo 48 punto 2 de la Ley 070 dice:

“Recuperar, desarrollar, recrear y difundir las expresiones culturales de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas”.

Realizando entrevistas a profesores de guitarra clásica, se menciona que es importante realizar investigaciones sobre la música autóctona del país.

“...Ahora la investigación si hay que hacerla, porque falta mucha investigación de eso, en general creo que los argentinos y los chilenos han hecho más investigación, Perú también, hace falta, realmente hace falta...” (Peñañiel, entrevista, 03 de agosto del 2016).

Por el contrario sobre la adaptación de la música autóctona para la guitarra clásica, se menciona que es necesario pero que los arreglos tendrían que ser creativos y atractivos.

“...Si el resultado final vale la pena y es interesante y es atractivo para los guitarristas y es fructífero y es disfrutable para el público y explota los recursos de la guitarra y todo eso, si...”(Puña, entrevista, 03 de agosto de 2016).

En este sentido por medio la partitura y la adaptación se pretende que los intérpretes de guitarra clásica se interesen en ésta música y puedan interpretarla, ampliando así, el repertorio de la música nacional, como: la música folklórica, autóctona y así preservar la cultura ancestral.

“...Recuperar lo nuestro y adaptada a la guitarra es muy importante, sobre todo tratar de mantener el estilo de las obras y que no pierda su esencia natural...” (Machicado, entrevista, 05 de noviembre de 2013).

La propuesta del presente proyecto beneficia a la comunidad de Taypi Ayca, debido a que se presenta un material documental (transcripciones de partituras) de la comunidad, para preservar y difundir su música. También, se proporcionará a los guitarristas clásicos las partituras adaptadas como repertorio alternativo, utilizando recursos técnicos de la guitarra clásica.

1.4. Delimitación espacial

La investigación se llevó a cabo en la ciudad de La Paz, la cual, tuvo dos etapas:

- Se estudió la música de los Sikuris de la comunidad de Taypi Ayca que está ubicado en la provincia Camacho, región de Italaque.
- La escuela de Música Educ-arte ubicada en la ciudad de La Paz, calle Montevideo esq. Capitán Ravelo N° 176, para la que se propone el repertorio alternativo de música de los Sikuris de Taypi Ayca.

1.5. Delimitación Temporal

La investigación duró un año y medio, debido a la recolección de grabaciones, la elección de obras, la transcripción y el arreglo de la música autóctona para guitarra clásica.

La propuesta del repertorio alternativo basado en la música de los sikuris de Taypi Ayca presentada en la escuela de música Educ-Arte, será implementada en el primer bimestre de la gestión del 2017.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

Para la mayor comprensión de la música se tomaron en cuenta los fundamentos realizados de acuerdo a las distintas áreas del conocimiento:

2.1. Fundamentos filosóficos

“Desde que el hombre existe ha habido música. Pero también los animales, átomos y las estrellas hacen música,” (Karlheinz Stockhausen) esta cita del compositor alemán expresa su idea de la inmortalidad de la música y su alcance cósmico. La música es un elemento fundamental de la vida, la cual ha estado presente desde el origen de las primeras civilizaciones prehistóricas hasta nuestros días. En su inicio, el hombre realizó instrumentos musicales con lo que hallaba en la naturaleza; y poco a poco llega a desarrollar instrumentos musicales que forman parte de la sociedad. Según Menuhin:

La vitalidad de la música en la vida diaria de aquellas antiguas civilizaciones se refleja constantemente en las alusiones que se hacen de ella en la decoración de utensilios domésticos. Entre los más bellos se encuentran las vasijas y urnas griegas y los relieves funerarios, incluso de tiempos de Homero. Debemos a los griegos algunos de los descubrimientos más antiguos y decisivos acerca de la música. El matemático Pitágoras, cuya obra sirvió de base científica a la teoría musical del Occidente, esta relación entre la música y las matemáticas. (Menuhin, citado por Panchi, 2012, p. 2).

En el inicio de las civilizaciones, la música fue un elemento principal en el adelanto social de una comunidad. En la época de los griegos, la música pasó a tener similitudes más elevadas. El arte musical era considerado una ciencia de los que muchos se maravillaban. Con la teoría de Pitágoras, la música se comenzó a relacionar con el espacio, así, los valores y condiciones físicas de las notas musicales tenían influencia sobre los astros. Según Bonds:

Pitágoras consideró que la base fundamental del sonido, es una de las leyes que gobierna la relación entre los cuerpos físicos en el universo. Música, a través de este punto de vista, es lo que proviene a las estrellas y a los planetas de colisionarse entre sí. (Bonds, citado por Panchi, 2012, p. 3).

En la época de Pitágoras, la música fue creada como un arte poderoso de gobernar el alma humana; además, la música tenía el poder de afectar la conducta creando armonía o discordia en el espíritu humano. El mito conocido de Orfeus y Eurídice es un ejemplo de esta aseveración. Según Bonds:

La creencia que la música tiene el poder de elevar o minimizar el alma para iluminar o degradar el pensamiento, fue una teoría muy conocida en tiempos antiguos y actuales. La doctrina de los Ethos mantenía que la música es capaz de elevar a varios estados emocionales y mentales en las personas. (Bonds, citado por Panchi, 2012, p. 3).

Toda cultura en el mundo tiene un lenguaje de expresión musical compuesto de signos sonoros que comunican ideas a través de sus sonidos. Este conjunto sonoro de ideas ha ido cambiando a través de los años, de este modo, el lenguaje, los elementos e instrumentos musicales cambiaron para expresar las tendencias actuales. La música en las últimas décadas ha desarrollado enormemente el concepto de material musical, incluyendo el ruido y sonidos electrónicos en su inmensa diversidad y formas de procedencia.

2.2. Fundamentos sociológicos

La música forma parte de nuestro día a día, siempre nos ha acompañado, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana. No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento. No hay vida cotidiana sin música. Desde que nacemos estamos acostumbrados a que las melodías y canciones se interioricen en nuestra memoria, sonoricen nuestros recuerdos, y actúen por sí solas desencadenando emociones que nos unen al imaginario colectivo. Las diferentes culturas lograron ordenar el ruido y crear

melodías, ritmos y canciones que desempeñan un papel trascendental en el desarrollo de la humanidad, desde los cantos de los pueblos primitivos hasta los ritmos más urbanos como el rock, el jazz o el blues tienen una repercusión muy importante en el desarrollo de la sociedad.

Según Hormigos (2012) desde el análisis sociológico se puede afirmar que la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, se puede decir que únicamente conoceremos la música, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música. (p. 76).

2.3. Fundamentos Etnomusicológicos

Hasta el periodo de los años 50 llamaron a esta disciplina “musicología comparativa”. Esta designación data de una época en que el material recopilado todavía era limitado y transparente cuando se opinaba que era posible sacar conclusiones importantes de la comparación de los estilos musicales en las diferentes áreas culturales. Respecto a los elementos sonoros técnicos esto no es nada fácil, hacer comparaciones y sacar conclusiones importantes. En 1957 el holandés Jaap Kunst propuso entonces que se cambiara el nombre a “**etnomusicología**” y esto ha sido aceptado en general, con excepción en los países escandinavos y Alemania, donde por razones fonéticas locales se han intercambiado las sílabas con el resultado que allí nuestra disciplina se llama “musiketnologi”.

El invento de la grabadora de alambre, y más tarde la de cinta de carrete, ayudó a difundir esta disciplina académica en una escala mayor. Después de la Segunda Guerra Mundial muchos etnomusicólogos trabajaron incansablemente grabando música hasta en las regiones más remotas del planeta. Desde entonces predominan nombres de etnomusicólogos como Melville J. Herskovits, Richard A. Waterman, Bruno Nettl, Charles Seeger y Mantle Hood, cada uno con sus ideas y métodos especiales. Mantle Hood, por ejemplo, es portavoz de la “bi-musicalidad”, en el

sentido de que el etnomusicólogo debe aprender a tocar la música que estudia, lo cual para algunos puede ser fácil y para otros difícil, si no imposible. Sin embargo, la idea no está nada mal, ya que uno no puede saber que es el agua si uno nunca lo ha tomado o que es el fuego si uno no se ha quemado los dedos. La idea de Alan P. Merriam, de que la música debe estudiarse en su contexto cultural, llegó a tener mucha importancia, citaremos un párrafo de su libro:

“La etnomusicología debe definirse como el estudio de la música en la cultura, pero es importante que esta definición se explique profundamente para que se entienda de manera correcta. Es parte de esta suposición que la etnomusicología abarca tanto lo musicológico como lo etnomusicológico, y que el sonido musical es el resultado de los procesos humanos que se han formado de los valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en una determinada cultura. El sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspectos (música y cultura), conceptualmente uno no está completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí se forma para poder producir la música, y así el estudio de una fluye hacia la otra...” (Merriam, citado por Pedersen, 2003, p. 9).

De manera similar al lenguaje, se dice que cada sociedad posee una música, es decir, un sistema de auto contenido dentro del cual tiene lugar la comunicación musical y que, al igual que el lenguaje, debe aprenderse para poder ser comprendido.

En este comportamiento la música posee dos características específicas: es transmitida y difundida por la memoria en lugar de hacerlo a través de la escritura, en estos encuentros modernizadores y globalizantes, la música de las sociedades tradicionales, es usualmente analizada desde los aspectos míticos, simbólicos y rituales, pero cuando se intenta analizar la música en el contexto urbano, estas no pueden ser concebidas dentro de una lógica de pérdida y de olvido. Pues se trata de una apropiación cultural con un doble rol aparentemente contradictorio, por una parte, estas prácticas muestran el cambio y por otra, se continúa recreando una manera particular de vivir y de pensar. Pero ni el mundo rural ni el mundo urbano viven aislados, ambos viven interconectados en todos los aspectos de la vida social, Martínez menciona:

“Esto nos conduce a encarar las transformaciones de la vida musical indígena, no solamente como resultados de los progresos, sino también como la expresión de decisión de estas sociedades (por lo menos una gran parte de ella) probando las respuestas de los imperativos de la modernidad, señala Martínez, R. refiriéndose a los J`alqa, “Las sociedades andinas actuales no pueden estar vistas como los vestigios de la época pre-colombina. Ellas son transformadas constituidas a través de cinco siglos de contacto con las sociedades occidentales.”(Martínez citado por Machicao, s/f, p. 50).

2.4. Fundamentos históricos

El crecimiento de la música europea tiene su principio en la época medieval, ya que desde esa época comienzan a tener restos de instrumentos y especialmente de escritura musical que datan de la Grecia clásica. Según Menuhi:

Ninguna civilización tuvo la música en tan alta estima como la Grecia Clásica; ella dominó su vida religiosa, estética, moral y científica. Lamentablemente, nos queda poca música de la antigua Grecia. Conservamos el teatro, la escultura, la arquitectura y la política, la ciencia, la filosofía y la ética, pero no la música. Al parecer hay dos explicaciones: la primera es que la música era tradicional, a menudo improvisada, y se transmitía principalmente de oído. Tenían un sistema de notación mediante letras, pero era bastante rudimentario comparado con el actual y no lo utilizaba más que para piezas musicales de gran importancia. Podemos formarnos una idea de una antigua melodía o frase griega derivando principalmente su ritmo de las palabras, pero la tradición interpretativa se ha perdido. La segunda razón se basó en una práctica que murió junto a su cultura. (Menuhin, citado por Panchi, 2012, p. 5).

Antiguamente en Grecia se referían a las leyes matemáticas que regían las relaciones entre los sonidos. También, hacían referencia a una voluntad creadora dirigida hacia fines estéticos; esta dualidad de ciencia y arte, ha sido causa de que la popularidad de la música haya experimentado variaciones a lo largo de la historia.

Desde un principio la enseñanza de la música a través de notas musicales propuesta por Guido D'arezzo, empezó a desarrollar estilos musicales. Precisamente, la música monódica fue una de las primeras en aparecer. La característica principal de la monodia es el canto a una sola voz, es decir, una sola melodía. Cuando la

melodía principal lleva acompañamiento instrumental, recibe el nombre de monodia acompañada, a diferencia de la monodia que no tiene acompañamiento.

Con el transcurso de los años, el canto gregoriano o canto llano llegó a ser el cantico oficial de la liturgia de la iglesia católica. A partir de esta época, la música occidental académica tuvo un gran desarrollo.

Existen otras definiciones que sólo atienden al aspecto mecánico de la música, como la clásica según la definición de Menuhin:

“Música es la combinación de sonidos y su sucesión en el tiempo”
(Menuhin, citado por Panchi, 2012, p. 6).

En general, el concepto universal de música ha estado acorde con el tipo de ideología que ha prevalecido en la vida social de cada época, de ello ha dependido su orientación y su relación con el resto de las artes, con este progreso se pudo reconocer el modo de pensar, el modelo de vida de cada sociedad y de cada momento histórico.

Cada cultura tiene su propia expresión musical. La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros. Una obra musical, además de ser un objeto histórico, es un producto cultural social, es la materialización de una visión del mundo. La música es un medio de comunicación que cada persona lo asimila y entiende a su manera dentro de un mundo sonoro expresivo.

2.5. Marco Conceptual

Para una mejor orientación del proyecto de investigación, se recurrió a conceptos que apoyan el proceso investigativo como:

2.5.1. La Música

Es una forma racional y lógica de organizar el sonido y el silencio en composiciones musicales, es un arte, y como tal, sigue criterios estéticos para expresar sentimientos y emociones. La música es un fenómeno cultural. Diversas

culturas han desarrollado sistemas musicales con diferentes propósitos: festivos, religiosos, bélicos, reflexivos. Es subjetiva, como cualquier otra manifestación cultural. El significado que se asigna a una composición musical puede ser muy distinto según la cultura de la persona.

2.5.2. Música autóctona

Es la transmisora de emociones, tradiciones, ritualidad e historia dentro el conjunto de su cultura, lo que en las comunidades altiplánicas, van acompañadas en la vida diaria.

Auza (1989) menciona que la música autóctona subsiste en el altiplano, valles y llanos del territorio nacional, cuyo ritmo y melodía fluye continuamente, se remontan a las mismas raíces de las fuentes indígenas precolombinas. Existen muchos conjuntos y orquestas nativas en el altiplano, interpretando los instrumentos de viento y percusión: Quenas, zampoñas o sikus, anatas, tarkas, chulis, mohoceños, erques (vientos): bombos, cajas, huancaras, tambor (percusión), en fechas marcadas por el calendario agrícola, religioso y social. (p.37).

2.5.3. Música europea occidental

La música clásica es la producida en las tradiciones de la música litúrgica y secular de Occidente, principalmente Europa Occidental. La música clásica está hecha exclusivamente para ser oída. Llamada también música culta o erudita, es el producto del compositor, cuya técnica, sensibilidad y cultura le permiten afrontar la responsabilidad de expresar sus ideas y sentimientos mediante una obra de arte, que generalmente se la considera perfecta.

2.5.4. Siku

Instrumento perteneciente a la familia de los “aerófonos”, instrumento de viento de soplo directo. Los sikus son genéricamente flautas de Pan. Vienen en diferentes

familias, que varían unas de otras en aspectos como el número de tubos de iras y arcas, el tamaño y el material de fabricación.

2.5.5. Arreglo Musical

El término arreglo musical designa tanto la adaptación de una composición derivada de un referente sonoro original, para un medio diferente de aquél para el cual fue escrito, como también para una creación musical. Muchas obras musicales le deben su éxito especialmente a un arreglo hecho con destreza.

Arreglar una obra musical sugiere conocer a profundidad el material sonoro que se trabaja, es decir, la organología, el género, el estilo musical, las características interpretativas, rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estructurales, lo que significa el dominio del lenguaje sonoro, las capacidades instrumentales de los intérpretes, la adaptación de las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas y sonoras de determinadas agrupaciones, las posibilidades de mezcla entre grupos tímbricos, las características de la orquestación en las diversas músicas regionales, entre otras.

2.5.6. Acorde

Conjunto de tres o más notas que forman una entidad al superponerse verticalmente (aunque en un contexto musical dado puedan aparecer en Arpeggios, o adornados por notas extrañas). Un acorde puede ser percibido sin que suenen todas sus notas; a veces es suficiente con una o dos notas para suponer el resto del acorde. En el Sistema Tonal los acordes se forman superponiendo terceras. Cuando un acorde se cita en referencia a una Tonalidad o Modo se llama Grado y se cifra con un número romano.

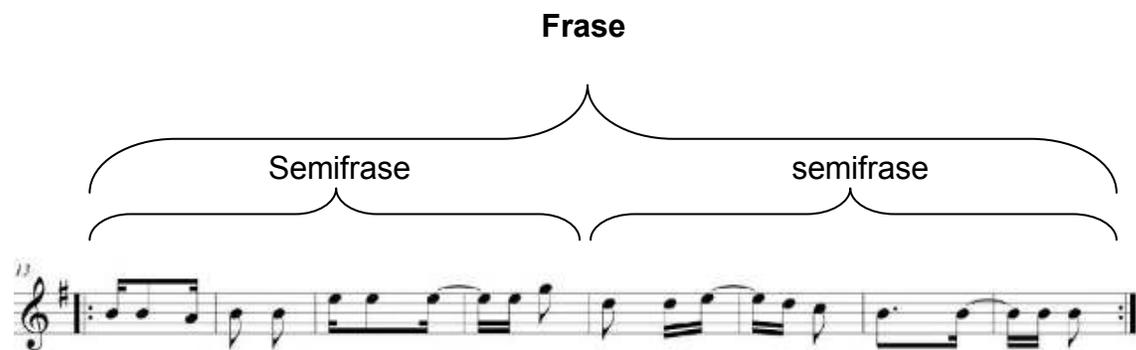
2.5.7. Frase

Desde el punto de vista melódico es una sucesión de sonidos (alturas) o Línea melódica con sentido completo. En el sistema tonal toda frase está basada en una

Estructura Armónica que termina con un proceso Cadencial. Las frases se dividen en al menos dos Semifrases.

2.5.8. Semifrase

Son las divisiones primarias (más importantes) de la Frase. El número de semifrases oscila normalmente entre 2 y 4 para cada Frase.



2.5.9. Transcripción Musical

La transcripción musical consiste fundamentalmente en desarrollar destrezas y habilidades que permiten trasladar o transferir una información sonora al sistema de notación musical convencional occidental, es decir, un proceso relativamente complejo que posibilita copiar un hecho sonoro de un código a otro.

Con base en la audición de una obra musical, se reconstruye en una partitura los elementos gráficos, textuales, simbólicos y sonoros de la misma, tratando de aproximarse lo más fiel posible al modelo original, sin modificar sustancialmente la pieza transcrita, lo que significa que se debe conservar la identidad de la obra total y ubicarla en otro contexto más o menos literal o diferente al original.

Es importante adquirir habilidades, competencias y principios técnicos de transcripción musical durante la etapa formativa, lo cual se alcanza con la ejercitación de la práctica, el estudio de los fundamentos del lenguaje musical y el desarrollo

auditivo, bien sea de manera manuscrita o mejor con el uso de herramientas informáticas.

2.6. Marco Referencial

Para el presente trabajo se tomaron en cuenta las inquietudes que tuvieron algunos músicos para rescatar la música tradicional.

Barrientos (2015) menciona que el vienés Guido Adler, quien en 1885 realizó una publicación en la que hace referencia al estudio de músicas de otras culturas (no europeas) con fines etnográficos, basados principalmente en canciones folclóricas. En esta primera etapa la disciplina recibió el nombre de “musicología comparada”, la que además contó con ayuda tecnológica, gracias a la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877. Esto permitió grabar melodías en cilindros de cera para posteriormente transcribirlas, analizarlas y realizar estudios comparativos de esas músicas, teniendo como referente la construcción teórica de la música docta o académica europea (pp. 67-68).

Verlagsanstalt (1980) menciona que Béla Bartók, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental, fue uno de los fundadores de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología. Bartók descubrió vetas mucho más profundas y verdaderas de la música popular; escalas pentatónicas y modales que no habían tenido ningún roce con las tonalidades mayor y menor europeas. Como fragmento característico de su concepción de “una traslación creadora del (folklore) material temático “valga el siguiente ejemplo, entresacado de las “Canciones campesinas húngaras”. (Bartók antepone siempre la melodía original). (pp. 406-407).

2.6.1. Cifrado americano

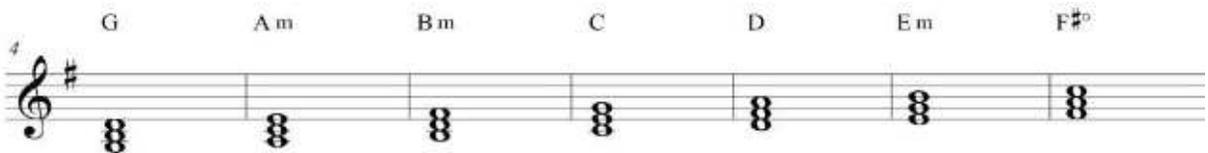
Es un sistema de lectura musical que representa la lectura de acordes y en este caso cada acorde está representado por una letra. Este sistema es utilizado para

señalar el acompañamiento. Emplea siete letras del abecedario en forma correlativa A, B, C, D, E, F, G.

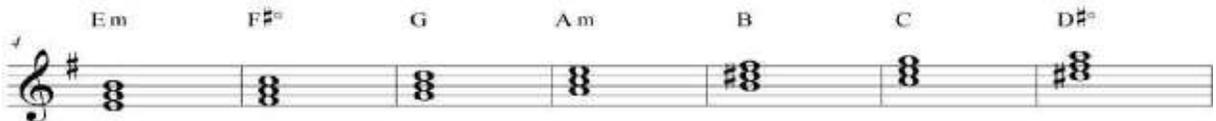
A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

En este sentido para la investigación se tomara en cuenta los acordes con cifrados en las tonalidades de Sol Mayor y Mi Menor, porque las obras presentadas están en estas tonalidades.

Acordes con cifrado de la Tonalidad de Sol Mayor



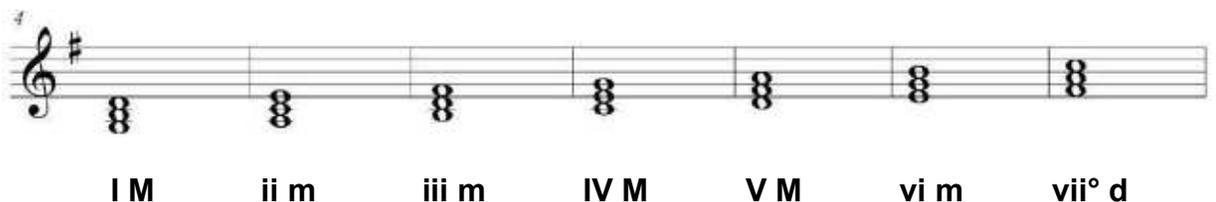
Acordes con cifrado de la tonalidad de Mi Menor



2.6.2. Grado Armónico

Un grado es siempre un Acorde referido a una Tonalidad, Escala o Modo, nunca una Nota, excepto si ésta se supone Fundamental de un acorde que se presenta incompleto y están representadas por números Romanos.

Grados en tonalidad de Sol Mayor



Grados en tonalidad de Mi Menor

Em F#° G Am B C D#°

im ii°d III M iv m V M VI M vii°d

2.6.3. Recursos y efectos técnicos de la guitarra clásica

La guitarra es un instrumento que tiene una gran riqueza tímbrica. Además de las posibilidades expresivas de toque en si (apoyada, libre, cerca al puente o al diapasón, con mayor o menor incidencia en la uña), ofrece una serie de recursos técnicos conocidos y aplicados ampliamente en la guitarra clásica: armónicos, ligados, arrastres, glissando, tremolo, pizzicato, tambora etc.

2.6.3.1. Armónicos

Los armónicos son efectos cuya antigüedad se remonta a muchos siglos antes de la existencia misma de la guitarra: cuando los griegos, con Pitágoras a la cabeza estudiaron las propiedades acústico-matemáticas del monocordio, descubriendo la relación entre la longitud de la cuerda y la frecuencia de sus vibraciones; hallazgo fundamental cuya aplicación práctica en la guitarra constituyen los armónicos naturales y octavados.

2.6.3.1.1. Armónicos naturales

Se producen sobre las cuerdas sueltas de la guitarra, colocando el dedo sin presionar sobre el traste respectivo, y levantándolo inmediatamente después que se ha pulsado.

Los armónicos naturales no se dan en todos los trastes, sino solo en los siguientes, ordenados de acuerdo a una intensidad y claridad decrecientes: 12, 7, 19, 5, 4, 9, 16, 3, 2.

Hay varias formas de notación de los armónicos naturales: nosotros los representamos con figuras romboides en la nota correspondiente a la cuerda suelta, con la indicación "Arm. 12" o el traste requerido. Esta gráfica no corresponde a los sonidos reales sino al lugar de la cuerda donde se ejecutan.



Foto N° 1 Armónico Natural 12

Fuente: Propio de Autor



Foto N° 2 Armónico Natural 7

Fuente: Propio de Autor



Foto N° 3 Armónico Natural 5

Fuente: Propio del Autor



Foto N° 4 Armónico Natural 3

Fuente: Propio del Autor

2.6.3.1.2. Armónicos octavados

Se producen artificialmente sobre cualquier nota, sea cuerda suelta o “pisada”.

La mano derecha cumple doble función: la de pulsar con el dedo anular y, simultáneamente, la de provocar el armónico (como si se tratara de un armónico natural) con el dedo índice, colocado levemente sobre la división de trastes siguiente a la octava superior de la nota real. Mientras tanto la mano izquierda se ocupa de la digitación “normal” de la pieza. Los armónicos octavados, al igual que los naturales, pueden o no escribirse con figuras romboides, pero siempre indicándose “Arm. 8º”.



Foto N° 5 Armónico de octava de La
Fuente: Propio del Autor



Foto N° 6 Armónico de octava de Do
Fuente: Propio del Autor

2.6.3.2. Glissando

El término “glissando”- deslizando- es un recurso válido para ambas manos, con sus características particulares.

2.6.3.2.1. Glissando con mano izquierda

El deslizamiento de los dedos de la mano izquierda – llámese arrastre, con diversas variantes: ascendentes, descendentes, con o sin punto de llegada, lento, rápido, en una o más cuerdas.



Foto N° 7 Glissando Mano izquierda
Fuente: Propio del Autor



Foto N° 8 Glissando punto de llegada
Fuente: Propio del Autor

2.6.4. Efectos de percusión con las cuerdas

2.6.4.1. Tambora

Se obtiene mediante un golpe enérgico de un dedo de la mano derecha (generalmente el pulgar) sobre las cuerdas en la zona próxima al puente. Este es un recurso muy utilizado en la guitarra clásica.

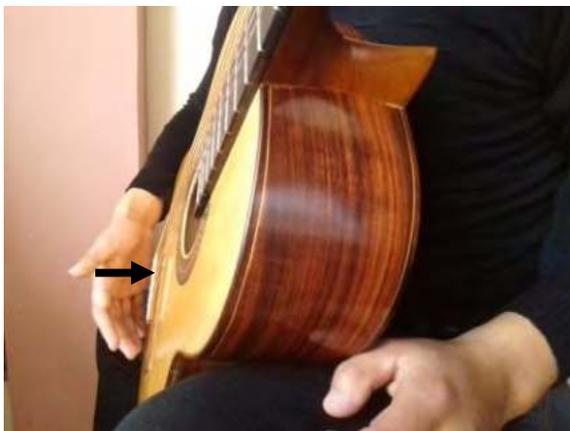


Foto N° 9 Tambora Preparación
Fuente: Propio del Autor

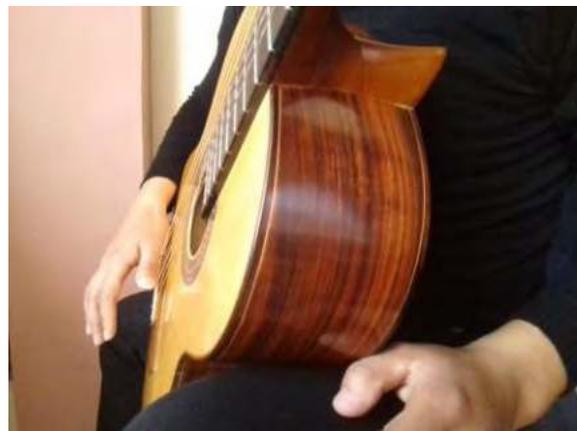


Foto N° 10 Resolución
Fuente: Propio del Autor

2.6.4.2. Golpe en la Tapa

Este recurso no es muy utilizado en la guitarra clásica, pero en la guitarra popular se la utiliza en la interpretación de música autóctona para representar el golpe de los bombos. Este recurso técnico es aplicado en el tiempo fuerte de las obras al mismo tiempo de tocar la melodía, el golpe es con la muñeca relajada, se recomienda que sea cerca al puente.

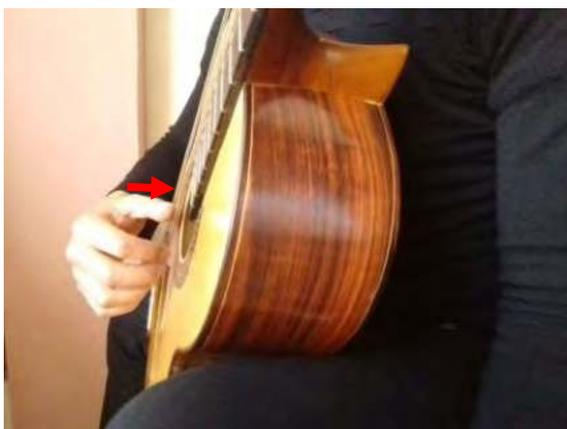


Foto N° 11 Golpe en la Tapa Preparación

Fuente: Propio del Autor



Foto N° 12 Resolución

Fuente: Propio del Autor



Foto N° 13 Sugerencia del golpe

Fuente: Propio del Autor

2.6.4.3. Pututu

Consiste en un tubo de caña unido a un cuerno de toro atado a un extremo y simplemente soplado por el otro, puede medir de 40 cm. o más, su sonido es ronco y vibrante. El efecto del pututu en la guitarra se consigue pisando la cuerda cerca de la laminilla metálica de la nota escrita; el dedo ejercerá una presión muy leve sobre la cuerda, con un movimiento rápido de la mano para que este produzca el sonido chirriante, el toque del pulgar de la mano derecha tiene que ser más yema que uña.



Foto N° 14 Efecto del Pututu Preparación

Fuente: Propio del Autor



Foto N° 15 Efecto del Pututu

Fuente: Propio del Autor



Foto N° 16 Efecto del Pututu Mano derecha

Fuente: Propio del Autor

2.6.4.4. Trémolo

El trémolo es una técnica a dos voces cuyo sonido es fluido y suave. Es más corriente en los solos de guitarra que cualquier otra forma. El oyente tiene la sensación de oír dos instrumentos distintos tocados simultáneamente, debido a una melodía en los bordones (bajos) y otra en los tiples (Agudos). La melodía de bordones marca el ritmo mientras el trémolo parece imitar el sonido de una mandolina en las primeras cuerdas. El trémolo consiste en grupos de cuatro notas (p-a-m-i).

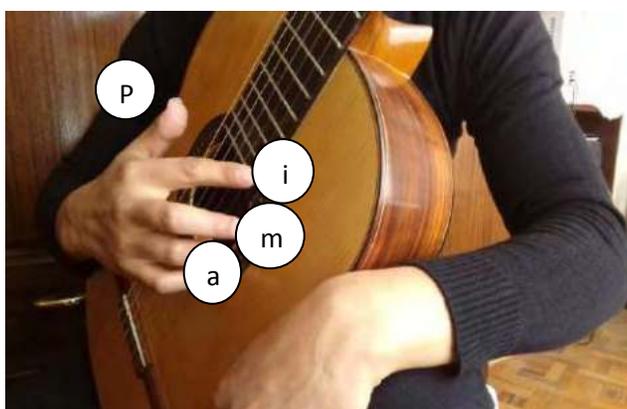


Foto Trémolo (p, a, m, i).

Fuente: Propio del autor

2.7. Marco Legal

La propuesta de investigación, se acoge a la Ley N° 070 “AVELINO SIÑANI - ELIZARDO PÉREZ”, promulgada el 20 de diciembre del 2010, debido a que se refiere a la preservación y difusión de las expresiones culturales del Estado Plurinacional de Bolivia, según el Artículo 48 punto 2, tomando en cuenta los fines y objetivos de la educación: habla de fortalecer el desarrollo de la intraculturalidad, contribuyendo a la consolidación y fortalecimiento de la identidad cultural a partir de las ciencias, técnicas, artes y tecnologías propias, en complementariedad con los conocimientos universales, según él en artículo 4. Por otro lado el Artículo 5, en el inciso 3 dice:

“...Contribuir al fortalecimiento de la unidad e identidad de todas las ciudadanas y todos los ciudadanos como parte del Estado Plurinacional, así como a la identidad y desarrollo cultural de los miembros de cada nación o pueblo indígena originario campesino, y al entendimiento y enriquecimiento intercultural e intracultural dentro del Estado Plurinacional...”.

La propuesta también se respalda en el Artículo 6, que habla de la Interculturalidad:

“... El desarrollo de la interrelación e interacción de conocimientos, saberes, ciencia y tecnología propios de cada cultura con otras culturas, que fortalece la identidad propia y la interacción en igualdad de condiciones entre todas las culturas bolivianas con las del resto del mundo. Se promueven prácticas de interacción entre diferentes pueblos y culturas desarrollando actitudes de valoración, convivencia y diálogo entre distintas visiones del mundo para proyectar y universalizar la sabiduría propia...”.

De acuerdo a estos conceptos el proyecto está relacionando dos culturas, en este caso la música autóctona con la música culta.

2.7.1. Artículo 48. (Objetivos). De la Ley 070.

1. Formar profesionales con capacidades, competencias y destrezas artísticas y creativas.
2. Recuperar, desarrollar, recrear y difundir las expresiones culturales de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas.
3. Fortalecer la diversidad cultural del Estado Plurinacional, en sus diferentes manifestaciones artísticas.

El Artículo 48 toca los puntos más importantes respecto a las expresiones culturales y manifestaciones artísticas, es importante preservar la música, desarrollarla y difundirla en las distintas actividades del país.

2.8. Marco Histórico

A comienzos del siglo XX ya se habían realizado importantes grabaciones por medio de los cilindros fonográficos y comenzaron a formarse archivos en Estados Unidos, Alemania y Austria. La Escuela Alemana de Musicología Comparada se preocupó por recopilar, clasificar y analizar la música popular. Empezaron a cuestionarse y analizar a la música desde su función en la sociedad. Sus investigaciones se centraron más en el sonido por sí mismo, realizando análisis y transcripciones de la música recopilada. Esta escuela está representada, entre otros investigadores, por Curt Sachs, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel y Otto Abraham. En 1914 Curt Sachs y Erich Von Hornbostel desarrollaron el Sistema de Clasificación Organológico, el cual consiste en dividir a los instrumentos en cuatro familias: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. A partir de este orden todos los instrumentos recopilados tendrían cabida en un sistema clasificatorio. Por otra parte Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967) comenzaron trabajos de recopilación y transcripción de la música popular húngara, incorporando algunos elementos de esta música a sus composiciones. En 1934, Bartók trabajó para la Academia Húngara de Ciencias, para organizar y publicar el material que había recolectado junto con otros investigadores. El rumano Constantin Brailoiu, comenzó a preguntarse cuál era el verdadero objetivo de la etnomusicología y comenzó a plantearse los problemas a los que se enfrentarían los etnomusicólogos; se cuestionó cuál era la relación entre música y sociedad antes de que los etnomusicólogos norteamericanos abundaran en ello. Para este investigador la diferencia entre la música popular y la música culta residía no tanto en el hecho del lugar de donde proviene, sino de la manera en que se crea y es transmitida al resto de la sociedad.

A partir de 1950, la Musicología Comparada, rebautizada en 1959 por J. Kunst como Etnomusicología, empieza a tener un auge mundial. La escuela Norteamericana comienza a fijar sus líneas de investigación basándose en las teorías y métodos de la antropología moderna, y comienza a investigar la música desde la función que desarrolla en una sociedad determinada. Uno de los investigadores más sobresalientes de esta corriente es Alan P. Merriam. Este autor publicó The

Anthropology of Music, en 1964, convirtiéndose en un clásico para la etnomusicología.

A finales de los años 50 los etnomusicólogos de E.E.U.U, habían desarrollado dos corrientes: por un lado estaban los de formación antropológica encabezados por Alan Merriam, y por el otro los de formación musicológica liderados por Mantle Hood. A su vez en América Latina surgen estudios y recopilaciones de música popular, partiendo de las corrientes del folklore.

Resumiendo, se puede decir que la etnomusicología ha pasado por varias etapas, a grandes rasgos, son las siguientes:

1. La Etnomusicología nace de una necesidad para poder estudiar y entender la música, de las culturas primitivas, pero manteniendo la visión de que en algunos casos ni siquiera se le podía llamar música. Esta disciplina nace como una rama menor de la musicología, es decir, es una musicología de las otras músicas. Surgen la Escuela Alemana de Musicología y la Escuela Norteamericana. En el siguiente cuadro sinóptico analizaremos las diferencias de las dos corrientes:

Cuadro N° 1 ENFOQUES TEORICOS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA

ETNOMUSICOLOGÍA	ALEMANA	<ul style="list-style-type: none"> — Estudio del sonido por sí mismo. — Búsqueda de leyes internas del Sonido. — Preocupación por el origen y difusión de la música.
	NORTEAMERICANA	<ul style="list-style-type: none"> — Relativismo cultural. — Énfasis al aspecto cultural. — función de la música en las Culturas. — Museográfico.

2. El folklore y la etnomusicología convergen en algún momento y esto da paso a pensar que el fenómeno musical no se resume a ser un arte arcaico, sino que hay que tomar en cuenta la forma en la que se transmite y se crea.
3. En esta tercera etapa se piensa que la etnomusicología debe estudiar la música que producen los campesinos, dando especial énfasis al proceso creativo.
4. Y por último se liga a la etnomusicología con las teorías y métodos de la antropología para de esta manera poder abordar el estudio de cualquier tipo de música, incluyendo la que se desarrolla en las grandes urbes y las músicas realizadas para ser consumida por las grandes masas.

La Etnomusicología o Antropología de la Música, es pues el estudio de los procesos musicales en la cultura, la música como cultura.

2.8.1. Origen de la guitarra

Teóricamente existen dos líneas sobre su origen, Ramos (2005), menciona: La primera proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas que llegaron a la Península Ibérica por el sur de Europa y la segunda que la guitarra procede de la cultura árabe que entró en la Península por el norte de África: La primera hipótesis sostiene que la guitarra española descende originalmente de la kithara, instrumento habitual en los pueblos de Oriente Medio que fue importado en Europa por los griegos y que llevaron a la Península Ibérica los romanos con el nombre latino de cítara. La segunda teoría, por el contrario, defiende que el remoto antepasado de la guitarra española no es la citada kithara, sino el laúd, que llegó a la Península Ibérica por medio de los árabes. El laúd era otro de los instrumentos comunes en los pueblos de Oriente Medio que alcanzó su mayor desarrollo en las culturas egipcia y persa, aunque fueron los árabes los que asimilaron el instrumento como propio, con el nombre de al-ud, y lo introdujeron en Europa en el siglo VIII d.C.(p. 13).

2.8.2. Desarrollo histórico de la Guitarra clásica en base a la interpretación de la música tradicional.

Para la presente investigación se tomaron en cuenta las inquietudes que tuvieron algunos músicos para rescatar la música tradicional.

El guitarrista Domingo Prat, tuvo una labor más fecunda en el campo pedagógico, en la composición alternó entre el folclore argentino y el de su país de origen. De la misma forma Alfonso Broqua, Uruguayo es autor de varias obras para guitarra, en Francia buscó sutilezas propias de la guitarra, dentro un marco folklórico, logro resultados admirables con propuestas tímbrico-telúricas. El guitarrista Vicente Emilio Sojo, venezolano participó dentro del grupo de músicos que se dedicaron a indagar el folclore lugareño extrayendo de allí el material temático de sus obras. Compuso obras para guitarra con piezas de corte folklórico. De la misma forma el brasileño Heitor Villa-Lobos, representa una piedra angular que divide las aguas entre un antes y un después de la música brasileña. Prefirió internarse en la selva amazónica y beber de las fuentes mismas los sonidos ancestrales que configuran la semilla del paisaje musical brasileiro y sudamericano. Por otro lado Antonio Lauro, venezolano destacado por sus composiciones de clara tendencia nacionalista folklórica, sus vales venezolanos lo han identificado mundialmente. (Guestrin, s/f, pp. 46-79).

2.8.3. Historia de la Guitarra Clásica en Bolivia

Desde los años setenta en Latinoamérica existió un marcado nivel y grandes maestros. Bolivia lastimosamente siempre estuvo en una situación de atraso, a pesar que en los últimos años ha mejorado el nivel guitarrístico. (Puña, 2011).

2.8.3.1. Alfredo Domínguez

Músico, poeta y pintor nacido en la población de Tupiza, departamento de Potosí-Bolivia el 9 de Julio de 1938, Alfredo tuvo desde su infancia inclinación para la pintura y la música complementando este arte con la poesía: Su primer maestro de guitarra fue el Profesor Adalberto Barrientos. Sus aptitudes musicales eran tan evidentes que en el norte argentino, en un concurso para guitarristas aficionados, ganó el primer

premio. Los grandes éxitos no se dejaron esperar: en 1967 ganó la medalla de oro como mejor solista latinoamericano en el festival de Salta. De su obra para guitarra sola destacan: Por la quebrada, Feria, Fiesta, Evocación, Por tu senda, La Agonía del ave y Zapateo. (Ardúz, 2002, pp. 9-10).

2.8.3.2. Fernando Ardúz

Siguiendo la huella de Alfredo Domínguez que dejó una valiosa colección de música para guitarra. A fin de dejar constancia de esta bella música, transcribe al pentagrama composiciones y arreglos de Alfredo Domínguez que solo existían en grabación, recopila y hace arreglos para la guitarra, de otros conocidos temas de corte folklórico, a los que incorpora innovaciones propias con el fin de crear sonidos característicos de los instrumentos autóctonos tarijeños. (Ardúz, 1997, pp. 3-4).

2.8.4. Sicuris de Italaque

2.8.4.1. Ocupación Espacial

En la provincia Camacho del departamento de La Paz, se encuentra el pueblo de Italaque. Este pueblo aymara mantiene hasta hoy una de las expresiones musicales más tradicionales de la región andina como son los sikuris de Italaque. Estriba un viejo ritmo de huayñu ancestral en las comunidades de Italaque, de origen casi misterioso llamado "Jitti Laka", traducida a la lengua aymara quiere decir "Tierra que se desliza".

El pueblo de italaque, se encuentra a una distancia de 223kms. Hacia el Norte de la ciudad de Nuestra Señora de La Paz; y a una altura de 3.673 mts. sobre el nivel del mar. El mismo está situado en la parte Nor-Oeste de la provincia Camacho, formando un cantón de la segunda sección. Limita al Norte con la provincia Bautista Saavedra, al Nor-Este con el cantón Mocomoco, al Este con el cantón Ambaná, al Sur con la capital de la provincia, Puerto Acosta y las poblaciones de Escoma y Carabuco; al Oeste con la República del Perú.

La topografía está caracterizada por hoyadas de la Cordillera Real o Central. El clima de la región, húmedo en su mayoría, permite la existencia de fauna y flora variada, propio de una variedad de valle y altiplano. Italaque es una de las muchas regiones andinas que se caracterizan por su vida agraria, en donde se destaca la producción de tubérculos, hortalizas, cereales y frutas, además de la crianza de animales.

2.8.4.2. Prácticas Culturales en Italaque

Todos estos pueblos aymaras que antes fueron ayllus fuertes, hoy son comunidades que a pesar de los cambios producidos en sus estructuras sociales aún mantienen ciclos rituales agrícolas y fiestas.

En muchos pasajes citados por cronistas e historiadores describen cómo los aymaras al comenzar cualquier trabajo lo hacían cantando o bailando, siendo así una norma de tales labores.

La imposición de los ritos católicos del cristianismo a los pueblos dominados han entrado al mundo andino quizá sin alterar del todo esta lógica aymara; más al contrario las manifestaciones de estos pueblos originarios como los ritos, fiestas y trabajo se mantiene con algunas variaciones. En cambio los ritos católicos sean bautizos, matrimonios, misas, son una realidad que encubre las verdaderas prácticas culturales aymaras.

El calendario litúrgico del mundo andino, a este respecto, ha ido anexando santos y patrones que coincidían con los ritos, fiestas y labores productivas, de acuerdo a su hábitat y al ciclo climático. Al carecer la misma de una notación musical, pero si repunta en la influencia o mestización quien trajo consigo la introducción de la polifonía instrumental, o de la importación del arpa, guitarra, etc., allá por el siglo XV, XVI (1535-1700).

La introducción de la etnomusicología, en los últimos tiempos, es un fuerte respaldo para el estudio de la música, rescata las manifestaciones y disciplinas tradicionales anónimas, desarraigándolas de los problemas musicales de origen

étnico. El estudio acucioso de José Llanos, muestra la relación de sistemas musicales, aún practicados en el departamento de La Paz. De esta relación musical, la provincia Camacho cuenta con sistemas musicales, tetratonales, pentatona y hexatona, a cuyos efectos la música de Italaque es ampliamente riquísima.

2.8.4.3. Análisis Etnomusicológico

La descripción de las características musicales de los sikuris de Italaque parte del concepto de colectividad de la fiesta. La fiesta es la armonía de la colectividad y la música es la participación de la comunidad en Tropa, que en la actualidad se designa a un grupo de músicos ejecutando los sikus.

Mendoza (1995), menciona que la fiesta es un orden en el desorden caótico del júbilo. La jerarquía, movimiento y mitología están presentes en los sikuris de Italaque. Participan en ello con toda la naturaleza, en cuanto a vestuario, instrumentos y adornos. Un integrante representa al “Titi” (gato montés), otro al Jilak’ata (que rige el comportamiento de forma general). Actualmente, un conjunto musical de Jach’a Sikuris es de 14 músicos, que llevan uniformemente un bombo, cargado de derecha a izquierda. Un “Achachi”¹ que interpreta el Pututu. El guía que dirige el total de este grupo. Tiene un orden jerárquico muy importante, puesto que él determina el conjunto de personas que participarán en las festividades o actos; el repertorio será definido por esta persona. (p. 73).

2.8.4.4. Historia de los Sikuris de Italaque

Italaque es un pequeño cantón con varias comunidades, una de las cuales es Ayca, perteneciente al Ayllu Taypi, siendo el nombre completo TAYPI AYCA, en esta comunidad aparecieron los Sicuris.

Según relatos orales, un anciano que cuidaba a su nieto mientras sus padres iban a trabajar, un día el nieto empezó a llorar, entonces el anciano tuvo la idea de coger cañas de cebada y comenzó a tocar y el nieto se quedó escuchando sin llorar.

¹ Viejo. P. Ludovico Bertonio, Vocabulario de la lengua Aymara. 1612. Publicado por ILLA-A. 2011.

Finalmente el abuelo tenía la costumbre de hacer callar a su nieto tocando cañas de cebada, con esta costumbre y practica logró construir el instrumento musical llamado “sicu”, luego ocurrió que el nieto llorón perfeccionó el instrumento que actualmente se conoce.

Es necesario aclarar que los sicuris se originan en TAYPI AYCA y no en Italaque, solo lleva el nombre de Italaque por pertenecer al Cantón del mismo nombre, entonces el verdadero nombre es Sicuris de Taypi Ayca, el foco de origen que aporta a la cultura nacional.

2.8.4.5. Los Sikuris de Italaque asociados al ciclo Agrícola

Sigl (2009), menciona que tanto los Sikuris de Italaque como el Jach’a Siku, Auki Siku o Takiri (el que pisa) son asociados con el tiempo de heladas. El Sikuri de Italaque se baila para llamar las heladas, para que haya una buena producción de chuño y el takiri hace referencia al pisado de ch’uño. (p. 326).

Los Sikuris de Italaque son asociados con el tiempo de heladas (juyhipacha). Según algunos autores, se toca para agradecer una buena cosecha y según algunos informantes para llamar las heladas, es decir para que luego de la cosecha de papas haya buena producción de ch’uño.

2.8.4.6. Melodías que se Interpretan

Con los sicuris se interpretan huayños, pasacalles, marchas, saras, jaima y quchos. Los huayños se interpretan para bailar. Sin embargo, existen otros ritmos que son característicos para cada ocasión como: Marcha, los danzantes entran marchando a las plazas o salen del patio. La Sara, los sikuris tocan la sara sólo para caminar bailando por el camino. La Jaima, se toca en el inicio de las fiestas y sirve como saludo, también tocan cuando hay regalos. Qucho, tocan en las puertas de las iglesias, es una melodía religiosa. Estas cinco interpretaciones, se tocan en la Fiesta del Carmen. Los sikus expresan las costumbres del Ayllu Taypi y de la comunidad Ayca, en esta comunidad está la verdadera escuela de sikuris, todas aquellas

personas que quieren aprender deben ir a la comunidad donde se aprende con los maestros, donde estos enseñan los secretos del sikuri. El sikuri es una melodía suave, cuando se baila poco a poco se llega a un éxtasis armonioso de quienes lo escuchan.

“...Según la leyenda de los abuelos contaban, la composición de las melodías se debe al Anchanchu (dios del eco), a este hecho se lo conoce como serenar. Ocurre en el mes de agosto, en el lago (donde sube la neblina), en las proximidades de las alturas de Huallpacayu, Alejandro Suri relata: “El instrumento se serena, cuando la luna está totalmente oscura, se trae de la comunidad toda la tropa de cañas cortadas, se trae aquí (lago Surina), donde el Anchanchu, primero se hace su wajta, hay que hacer su ceremonia, se deja al frente de los totorales, los sikus. Nosotros los sikuris nos retiramos, desde lejitos hay que escuchar, clarito el siku suena, empieza como sikuris, una vez que esté a la mitad, hay que asustarle, si termina de tocar el tema a nosotros nos comería, toditos nos enterraríamos en el lago...”. (Suri, citado por Zelada, 2010, p. 15).

2.8.4.7. Indumentaria de los Sikuris de Italaque

El traje que corresponde a la mitad de arriba (patanxa) consiste de ponchos verdes y rosados adornados con bordados hechos a máquina muy característicos de la zona, encima una pañoleta blanca en el cuello, sombreros negros (para los guías y subguías) y blancos (para el resto de la tropa), chiwchi ch'ullus (gorros tejidos a palillo ricamente adornados con mostacilla), camisa blanca, saco oscuro y pantalones negros de bayeta que tienen una rajadura en la parte posterior de la pantorrilla, por debajo de la cual se nota un pedazo de tela blanca.



Foto N° 17 Indumentaria

Fuente: Propia del Autor

Mientras tanto la otra mitad de abajo (pampanxa) se caracteriza por llevar faldines de color blanco plisados, un pequeño poncho de bayetilla de color rojo de tela adornado con un borde de encaje blanco, un tocado de plumas de pariwana (flamenco) llamados mich'ulli o much'ulla en forma de penacho adornado con cintas multicolores, encima lleva una chakanas adornado con plumas de colores entrelazados con figuras de cóndores y danzarines, por dentro camisa blanca con saco oscuro, capacho (chuspa multicolor), pantalón de bayeta de color negro y abarcas de goma.



Foto N° 18 Indumentaria

Fuente: Propio del Autor

Villalobos (2013), menciona que la vestimenta de los sikuris de Italaque está dividido en dos filas izquierda y derecha (cheq'a ampara y kupi ampara). La forma de organización refiere a que la fila izquierda llega a denominarse *warmenxa* y la fila derecha se denomina *chachanxa*; se denominan así, porque, cuando se pasa la fiesta mayor, la hacen marido y mujer, pidiendo a los familiares que les acompañen tocando en los sikuris. A tal razón se entiende que los sikuris que están en la fila izquierda (*warmenxa*) son familiares de la mujer y los sikuris que están en la fila derecha (*chachanxa*) son familiares del varón. (p. 15).

2.8.4.8. Sikuris de Taypi Ayca

Los sikuris de Taypi Ayca interpretan la música autóctona para preservar la música ancestral y sus vestimentas. Tocando la "Phusa"², la música se toca desde el 3 de mayo de awtipacha (época seca) cuando sale el rayo sol, la chacana o sea la cruz del sur.

La música autóctona que interpretan los sikuris de Taypi Ayca se repite cuatro veces, porque está relacionado con la chacana, también ellos denominan a las partes que tiene su música como estrofas, ya que en la música académica esto se denomina como frase. Don Juan Huanaco menciona:

"...de chacana mismo viene la música, porque es cuatro como nosotros decimos este, oeste, norte, sur, la misma, entonces eso también es chacana o cruz del sur [...] de ahí viene la música, entonces eso es donde se debe tocar también pues, desde empiezo dos veces, tres veces y listo ahí se termino la estrofa, pero toda la tema se repite cuatro veces, también tocan [...] por demás, hay veces pueden tocar seis veces, ocho veces, según que la gente pida si siguen pidiendo tocamos hasta doce estrofas y también hacemos cambios hasta el último, según que pidan ellos, pero lo que se debe tocar es cuatro..." (Juan Huanaco, entrevista, 24 de julio de 2016).

Los músicos autóctonos no leen partituras, ellos interpretan sus melodías sacando al oído, esta música es de tradición oral, de generación en generación solo escuchando y sacándola al oído. Don Juan Huanaco menciona:

² Zampoña o siku. P. Ludovico Bertonio. Vocabulario de la lengua Aymara. 1612.

“...Bueno las músicas se aprende así, escuchando, tocando [...], de eso sacamos las músicas...”. (Juan Huanaco, 24. 07. 16).

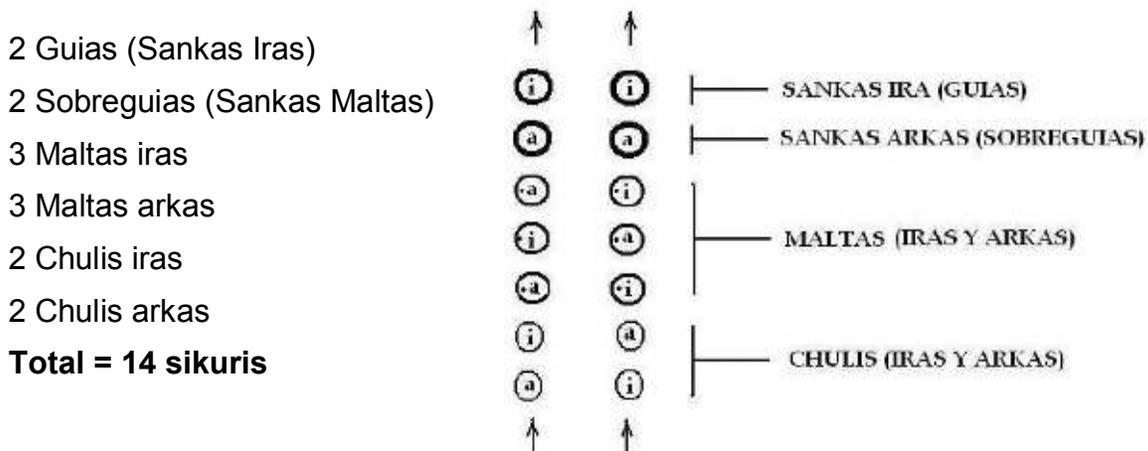
También la música que interpretan en su mayoría es anónima, porque estas datan antes de la guerra del chaco. Don Juan Huanaco menciona:

“...claro ha sido siempre de Taypi Ayca, la música de nuestros tatarabuelos ha venido esto, [...] los abuelos también en allá en la comunidad Taypi Ayca se habían reunido antes del 50, antes de la guerra del chaco, ellos se habían reunido entonces han empezado a tocar la zampoña...”. (Juan Huanaco, 24. 07. 16).

2.8.4.9. Conformación de los Sikuris

La tropa de sikuris está siempre bajo orden de los guías y sobre guías quienes dirigen la tropa de sikuris, además son los que ordenan cuándo y qué temas se tiene que tocar, ordenados en dos filas para avanzar o marchar tocando saras o marchas, en circulo para tocar huayños.

A continuación se hace la descripción de pares de sikus de cada medida y el total de músicos de una tropa de sikuris.



CAPÍTULO III

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. Investigación Cualitativa

Para la presente investigación, luego de haber realizado la revisión bibliográfica y haber determinado el contexto de estudio, se optó por el enfoque cualitativo debido a que la investigación se centró en comprender la interpretación musical de los sikuris de Taypi Ayca de la comunidad de Taypi Ayca, la región de Italaque, ubicado en la provincia Camacho del departamento de La Paz.

Además de ello, a partir de la investigación cualitativa se pudo determinar las técnicas y los instrumentos a utilizarse para la recolección de datos y posteriormente ser procesadas según las metodologías que incumben al enfoque cualitativo.

Recurrir a este enfoque ha permitido contextualizar el problema de investigación en función de los aportes a plantearse, según las observaciones realizadas con el grupo de estudio. Al interiorizar la observación a los sujetos de estudio se pudo describir con bastante precisión sobre las acciones que mostraron los sujetos sociales estudiados, para luego entrar con mayor precisión sobre las determinantes que condujeron a plantear las posibles propuestas de solución al problema identificado.

Para sustentar esta posición metodológica asumida en la presente investigación se basa en los postulados de Hernández para quien la:

“...investigación cualitativa se enfoca en comprender y profundizar fenómenos [...], sus experiencias...opiniones y significados...” (2010, p. 364).

Se recurrió a la investigación cualitativa para comprender la actitud de los músicos de Taypi Ayca, quienes en su contexto natural plantean que esta es una música vernácula, que ha sido la que ha dado vida a los pueblos originarios y a partir de eso entender la lógica de construcción de sus sentimientos y emociones de los pueblos segregados, que no son incluidos dentro de lo que es el desarrollo de la música contemporánea.

También, a través de la investigación se ha visto que es fundamental recuperar estas experiencias de estos pueblos, que contienen en su interior tradiciones culturales bastante arraigadas a su contexto geográfico, quienes a partir de la expresión musical denotan mayor revalorización cultural, a partir de los sentimientos ocultos en los sonidos musicales que son expresados al conjunto de la sociedad boliviana, en diferentes escenarios culturales en épocas de siembra, de cosecha, asimismo, melodías que son compartidas por el colectivo humano en eventos sociales ya sea fiestas, bautizos etc. Y en opinión de los intérpretes de los sikuris de Taypi Ayca, definen la música como imponente, majestuoso, sencillo, místico y melancólico, con una perfecta complementariedad. El sonido individual de cada uno de los componentes hace que converjan, en una sola melodía.

A partir de estos significados musicales se puede entender esa lógica de la mancomunidad de los pueblos, que rememoran su pasado ancestral para hacer prevalecer esta identidad en el presente y proyectar un futuro, a partir de estas melodías expresadas con bastante sentimiento a través de los sikus, por tanto el proyecto pretende construir una propuesta en base a estas melodías para que se constituya en un aporte cultural al acervo de lo que es la interpretación de la guitarra clásica.

A partir de estos conocimientos, la investigación tomó también el paradigma holístico por que permitió contextualizar el problema de investigación, en función a la observación, para conocer lo más cercano posible el objeto de estudio, al profundizar la observación a los sujetos de estudio se pudo identificar con bastante precisión las acciones que manifestaron los sujetos estudiados, para luego entrar con mayor exactitud sobre las conclusiones que condujeron a plantear las posibles propuestas de solución al problema identificado.

3.2. Paradigma Holístico

La investigación holística es un método racional, ordenado y continuo, enfocado en la búsqueda organizada del conocimiento, para conocer lo más cercano posible a la verdad, la esencia o naturaleza del ser humano y su entorno, corresponde a una actitud integradora de los protagonistas y de sus contextos. La holística se refiere a la manera de ver las cosas enteras, en su totalidad, en su conjunto y en su complejidad.

Según Kuhn (1962), un periodo pre-paradigmático, son explicaciones simultáneas de un mismo fenómeno, de este sale un paradigma dominante que la ciencia lo denomina ciencia normal, para Kuhn, un paradigma es excluyente y rechaza lo que no entra dentro su lógica, por tanto, la ciencia normal rechaza o ignora las innovaciones que resultan contrarias a sus teorías. (Citado por Hurtado, 2000, pp. 3-4).

Por el contrario para Cerda (1997), la investigación holística, tiene como objeto de integrar los modelos: cuantitativo-cualitativo, objetivo-subjetivo, inductivo-deductivo, análisis-síntesis y sujeto-objeto de la investigación. Por lo que la holística es la integración de los paradigmas. (Citado por Barrios, s/f, p. 155).

Este planteamiento se refuerza con la propuesta de Hurtado (2000), que se refiere a la investigación holística, como la propuesta que acerca al investigador a la comprensión de su realidad, orientada hacia la necesidad de identificar el conocimiento, sea cual fuere, siempre y cuando sea con conocimiento para integrarlo en marcos gnoseológicos, capaces de sustentar la labor investigativa, es una propuesta que presenta la investigación como un proceso global, integrador y organizado.

La investigación holística hay que comprenderla como identificación de oportunidades para la creación, invención y la generación de más conocimiento.

Para respaldar esta posición metodológica acogida para la presente investigación se recurrió a Hurtado para quien la:

“...investigación holística trabaja los procesos que tienen que ver con la invención, con la formulación de propuestas novedosas, con la descripción y clasificación, considera la creación de teorías y modelos, de indagación acerca del futuro...” (2000, p. 14).

A partir de estos principios es que se estructuró el diseño metodológico con la finalidad de tener una mayor aproximación a la recolección de datos a través de la utilización de las técnicas e instrumentos que permiten acercarse al contexto de estudio.

En la investigación holística los objetivos del proceso de indagación se organizan en cuatro niveles y se clasifican en diez categorías. El nivel perceptual, indica una aproximación inicial al evento: los objetivos de este nivel son explorar y describir. En el nivel aprehensivo, se hace una aproximación más profunda, entonces será posible descubrir sus eventos; los objetivos de este nivel son comparar y analizar. El nivel comprensivo estudia al evento en su relación con otros eventos; los objetivos propios de este nivel son explicar, predecir y proponer. El nivel integrativo contempla la acción del investigador sobre el evento de estudio; estas acciones van dirigidas a transformar o modificar el evento en algún aspecto; los objetivos correspondientes son modificar y evaluar.

La investigación holística trabaja con holotipos que es la unidad genérica que expresa la globalidad de un conjunto, se reconocen diez holotipos, los cuales se derivan de los diez objetivos básicos, estos están ligados en una secuencia continua, son estadios de un proceso permanente, en el cual la realización de cada holotipo da paso al siguiente.

Bajo este paradigma siguiendo los holotipos de la investigación holística el trabajo de investigación se centró en proponer un repertorio alternativo para guitarra clásica a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca de la provincia Camacho.

3.3. Tipo de investigación

Bajo estos criterios, para la presente investigación se recurrió a la investigación proyectiva, el cual ayudó a comprender con mayor precisión el objeto de estudio y plantear las posibles propuestas de solución al problema identificado. Las fases de la investigación proyectiva permitieron contextualizar el problema, en función a la observación interiorizada a los sujetos de estudio, para describir con bastante precisión sobre las acciones que mostraron los sujetos sociales estudiados, para

luego entrar con mayor precisión sobre las determinantes que condujeron a plantear las posibles propuestas de solución al problema identificado.

3.3.1. Investigación Proyectiva

Por tanto, la investigación proyectiva se aplica en coordinación con la elaboración de la propuesta. Al respecto Hurtado indica:

“...La investigación proyectiva consiste en la elaboración de una propuesta o de un modelo como solución a un problema o una necesidad de tipo práctico ya sea de un grupo social o una institución [...] a partir de un diagnóstico preciso de las necesidades del momento...” (Hurtado, 2000, p. 325).

A partir de este tipo de investigación se propone un repertorio alternativo para guitarra clásica a través de la música de los sikuris de Taypi Ayca.

“...La investigación proyectiva involucra creación, diseño, elaboración de planes, o de proyectos. La propuesta debe estar fundamentada en un proceso sistemático de búsqueda e indagación que recorre los estadios descriptivo, comparativo, analítico, explicativo y predictivos de la espiral holística...” (Hurtado, 2000, p. 328).

Recopilada la información, se continuó con la descripción del procedimiento de recolección de datos en los diferentes estadios.

3.3.1.1. Descriptivo

La observación ayudó a comprender la actitud de los músicos de Taypi Ayca quienes en su contexto natural plantean que ésta música es ancestral, para que a partir de ella se entienda la lógica de construcción de sus sentimientos y emociones de los pueblos segregados, que no son incluidos dentro de lo que es el desarrollo de la música contemporánea.

Asimismo, profundizar en estos fenómenos que se ha dado en los últimos años a partir de la emergencia de este grupo denominado los sikuris de Taypi Ayca, se muestra las expresiones culturales al conjunto de la sociedad boliviana.

Los sikus se tocan en diálogos de dos personas, el arka que tiene mayor cantidad de tubos y tamaño que es el que responde o sigue; y el ira que es menor en tamaño y tiene un tubo menos, es la que pregunta y guía; juntos hacen melodías entrelazándose y complementándose, también se tiene esta relación en la separación de los instrumentos por épocas agrarias que también son o femeninas o masculinas.

3.3.1.2. Comparativo

Para entender la música de los sikuris de Taypi Ayca se debe comprender su cosmovisión. El hombre andino y todo lo que le rodea forma parte de una totalidad llena de vida y complementariedad, el respeto y la convivencia en armonía con los animales, las plantas, la pachamama, (madre tierra), y a sus ciclos, que forman parte del principio del suma kamaña o del vivir bien, tomando como la unidad a la pareja de dos seres opuestos pero complementarios, chacha-warmi (varón-mujer), y no así como en la cultura occidental, dando la base de complementariedad y reciprocidad que es el principio y base de toda su comunidad.

3.3.1.3. Analítico

La investigación ha visto que es fundamental recuperar estas experiencias de estos pueblos que contienen en su interior tradiciones culturales arraigadas a su contexto geográfico, quienes a partir de la expresión musical denotan mayor revalorización cultural y a partir de los sentimientos ocultos en los sonidos musicales son expresados en diferentes escenarios culturales. Por tanto, el proyecto pretende construir una propuesta basado en estas melodías para que se constituya en un aporte cultural al acervo de lo que es la interpretación de la guitarra clásica.

3.3.1.4. Explicativo

A partir de la obtención de las grabaciones, videos y de transcripciones se pudo elaborar el repertorio: en el primer paso se elaboró las transcripciones de las melodías, escuchando la música de los sikuris de Taypi Ayca, el segundo paso es la

incorporación de la armonía con relación a la melodía, el tercer paso fue la colocación de los bajos respecto a la armonía, debido a que la música de los sikuris de Taypi Ayca es repetitivo el cuarto paso fue la utilización del registro amplio de la guitarra, el de combinar la melodía en el registro grava y agudo, también la utilización de los recursos técnicos de la guitarra clásica como es la percusión para representar los bombos de la música autóctona.

3.4. Técnicas

Las técnicas utilizadas fueron para comprender el grupo de estudio en su contexto natural. Se recurrió a la utilización de la entrevista no estructurada con la finalidad de la retroalimentación y validación de la temática en estudio. Según Hurtado, las técnicas tienen que ver con los procedimientos utilizados para la recolección de datos, es decir, cómo estas pueden ser de revisión documental. Además, según la misma autora menciona que la selección de técnicas e instrumentos de recolección de datos implica determinar, por cuáles medios o procedimientos se debe obtener la información necesaria para alcanzar los objetivos de la investigación.

3.4.1. Observación

La observación directa estableció un proceso de atención al objeto de estudio, la observación no solo fue una apreciación, implicó comprender en profundidad las situaciones, sucesos, eventos e interacciones.

En este sentido la observación ayudó a comprender la actitud de los músicos de Taypi Ayca quienes en su contexto natural plantean que esta es la música de nuestros antepasados, a partir de eso entender la lógica de construcción de sus sentimientos y emociones de los pueblos segregados que no son incluidos dentro de lo que es el desarrollo de la música contemporánea.

En la cosmovisión andina existe el vínculo de identificación y relacionamiento íntimo con la tierra, no podemos separarlas de sus dimensiones estética, científica y religiosa. Así, podemos evidenciar que una de las principales características de la

música autóctona, es la concepción ritual, es decir su existencia en momentos de ritos festivos y religiosos.

Otra característica es lo grupal, puesto que no existen autores y solistas todo es social y en conjunto. Por eso tampoco es posible distinguir la noción de espectáculo que se presenta en la música occidental, donde podemos ver la separación del actor y el espectador.

En el ámbito de la guitarra clásica, la observación directa fue la asistencia a las presentaciones de distintos guitarristas clásicos, para observar si ellos tenían en su repertorio música autóctona adaptada a la guitarra clásica.

3.4.2. Entrevista

Las entrevistas permitieron profundizar la observación a los sujetos de estudio, donde se ha visto que es fundamental recuperar estas experiencias de estos pueblos que contienen en su interior tradiciones culturales bastante arraigadas a su contexto geográfico, quienes a partir de los sentimientos ocultos en los sonidos musicales son expresados en diferentes escenarios culturales en épocas de siembra, de cosecha.

En la entrevista los intérpretes de los sikuris de Taypi Ayca, definen la música como imponente, majestuosa, sencilla, mística y melancólica, con una perfecta complementariedad. El sonido individual de cada uno de los componentes hace que converjan, en una sola melodía. Los intérpretes de la música autóctona están de acuerdo en la adaptación de esta música a la guitarra clásica, siempre y cuando estas transcripciones sean tal como lo interpretan ellos.

Las entrevistas permitieron obtener información en torno al tema de estudio, con la finalidad de recolectar mayor cantidad de información respecto al problema planteado, para ello se realizó entrevistas en base a preguntas abiertas a profesores de guitarra clásica, guitarra popular y a los músicos autóctonos.

3.4.3. Revisión documental

Gran parte de la investigación se basó en grabaciones, filmaciones realizadas en el contexto mismo de la investigación, documentos literarios para lograr los objetivos específicos. Las grabaciones, filmaciones permitieron realizar las transcripciones y adaptaciones de la música de Taypi Ayca.

3.5. Instrumentos

3.5.1. Guía de Entrevistas

La recolección de la información se la hizo en función del problema planteado, que para el presente caso es el repertorio de la música de los sikuris de Taypi Ayca adaptados para la guitarra clásica. Para ello, se tomó el modelo de entrevista de Pedersen (2003), que consistió en realizar preguntas abiertas a guitarristas clásicos, populares e intérpretes de la música autóctona, con relación a la música ancestral.

3.6. Unidades de estudio

- Los sikuris de Taypi Ayca son la expresión de saberes, conocimientos ancestrales emanados y originarios del territorio de Taypi Ayca, haciendo escuchar y sentir sus melodías tradicionales que están encausadas hacia una determinada función, elaboradas por el pueblo como expresiones o manifestaciones culturales.
- El repertorio alternativo para la guitarra clásica basada de las melodías tradicionales de los Sikuris de Taypi Ayca, para la escuela de Música Educ-arte.

CAPÍTULO IV

4. DIAGNÓSTICO

4.1. Antecedentes del estudio

Para comprender la música autóctona debemos entender la actitud de los músicos de Taypi Ayca quienes en su contexto natural plantean que esta es una música ancestral y a partir de eso explicar la lógica de construcción de sus sentimientos y emociones, de los pueblos segregados que no son incluidos dentro de lo que es el desarrollo de la música contemporánea.

También, profundizar en estos fenómenos que se han producido en los últimos años, con el surgimiento de este grupo denominado los sikuris de Taypi Ayca quienes a partir de sus sentimientos individuales y colectivos tratan de mostrar estas expresiones culturales al conjunto de la sociedad boliviana.

A partir de estos significados musicales se puede entender esa lógica de la mancomunidad de los pueblos quienes reviven su pasado ancestral para hacer valer su identidad en el presente y proyectar un futuro a partir de estas melodías expresadas con bastante sentimiento a través de los sikus.

La música autóctona antes no era muy aceptada en la ciudad de La Paz. Los de la ciudad los denominaban música de indios, como menciona Prudencio (2010), los indios en La Paz imitando a los dioses y a sus rebeldes antepasados nos circundan con su música. Tocaban tarqas, mohoceños, pinkillus, q'enas, sikus de variados tipos, acompañados de estrepitosas wankaras y bombos profundos..." (p. 67).

En la actualidad se tiene muy poco material de la música autóctona, como menciona Soux, en la revista de la Universidad Católica Boliviana (2010), no se realizaron transcripciones de la música indígena ni de la urbana popular en el siglo XIX en Bolivia, a excepción de dos pequeños ejemplos de música criolla y mestiza..." (p. 110).

También como menciona el guitarrista clásico Javier Calderón: "...que hay un vacío de literatura para guitarra clásica de música ancestral originaria...". (Calderón, entrevista, 03, 08, 16).

En el campo de la guitarra clásica se tiene a pocos músicos que interpretan la música autóctona, debido a que esta música no está transcrita en partituras para dicho instrumento. Por tanto el proyecto pretende construir una propuesta en base a estas melodías y así, se constituya en un aporte cultural al conjunto de lo que es la interpretación de la guitarra clásica.

4.2. La guitarra en la escuela de Música Educ-Arte

La escuela de música Educ-arte, es una institución dedicada a la enseñanza de la música, con especialidades en: guitarra, violín, piano, teclado, canto, trompeta, acordeón y charango. La guitarra en la escuela de música Educ-arte ha atravesado por varios problemas para establecer una metodología de enseñanza, por el hecho de que no era muy importante para la institución y para los alumnos, era visto como instrumento de acompañamiento. Esto debido a distintas falencias que se atravesaba dentro de la institución.

La inestabilidad del docente provocó que el área de guitarra no tenga un plan de estudio adecuado y el rendimiento de los estudiantes no sea óptimo. La falta de material de estudio, la falta de conocimiento de la música nacional y autóctona para guitarra, debido a que no incorporaban repertorio de dicha música en el plan de estudios del área de guitarra clásica.

4.3. Diagnóstico de Necesidades

La preservación de la cultura con el respaldo de la tradición oral está cambiando en los últimos años, debido que la gente del área rural está migrando a la ciudad y los ancianos que transmitían sus costumbres ya no lo hacen porque los hijos y nietos ya no se interesan en sus costumbres, dejando que se pierdan en el tiempo adoptando nuevas formas culturales.

El diagnóstico se realizó a base de entrevistas a expertos, intérpretes y estudiantes de guitarra clásica, así como la revisión documental en distintas instituciones como la escuela de Música Luis Felipe Arce y la escuela Educ-Arte.

En la actualidad, se cuenta con poco material de música autóctona adaptada para guitarra clásica en el departamento de La Paz, debido a eso surge la propuesta de un repertorio alternativo para guitarra clásica basada en la música de los sikuris de Taypi Ayca.

4.4. Posibles tendencias futuras

En caso de no tomar acciones sobre la música autóctona, ésta irá desapareciendo. Con el transcurso del tiempo, se perderían las tradiciones, costumbres de los pueblos originarios, que a partir de la expresión musical denotan mayor revalorización cultural de las emociones, de los sentimientos ocultos en los sonidos musicales que son expresados en diferentes escenarios culturales en épocas de siembra, de cosecha. Si se toman las acciones debidas, se logrará preservar y difundir la música autóctona, en todas las esferas de la sociedad.

CAPÍTULO V

5. PROPUESTA

5.1. Justificación de la Propuesta

La propuesta surge con la finalidad de ampliar el repertorio de guitarra clásica, presentando un repertorio alternativo a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca, para la escuela de música Educ-Arte. El aporte permitirá con mayores posibilidades expandir y difundir el repertorio de guitarra clásica, basado en la música autóctona.

5.2. Finalidad y metas de la Propuesta

Contribuir con un repertorio alternativo para guitarra clásica, de acuerdo a la Ley 070 “AVELINO SIÑANI – ELIZARDO PÉREZ”, promulgado el 20 de diciembre del 2010, que hace referencia a la reivindicación de los valores ancestrales, por tanto la intención de la propuesta, es que los intérpretes no se encierren en la música clásica, que puedan expandir el repertorio de la guitarra, tomando en cuenta la música autóctona, para la preservación de la identidad nacional.

5.3. Descripción de la propuesta. Funcionamiento. Fases

1. Primera fase Exploratoria

En esta fase se buscó todo tipo de información acerca del tema de investigación como ser: Libros, partituras, revistas y grabaciones entre otros. Esta fase permitió también contextualizar el problema de investigación, al profundizar la observación a los sujetos de estudio se pudo definir con bastante exactitud las acciones que mostraron los sujetos de estudio, para luego entrar con mayor precisión sobre las determinantes que condujeron a plantear las posibles propuestas de solución al problema identificado.

2. Segunda fase Descriptiva

Realizada la revisión bibliográfica, en la siguiente fase se realizó el ordenamiento de los documentos, grabaciones, según el orden de importancia para poder realizar las transcripciones, que en un principio solo fueron las melodías, según el orden ya definido.

3. Tercera fase Comparativa

Realizada las transcripciones, se pudo evidenciar los ritmos de las melodías de la música autóctona, que en su mayoría tiene el ritmo de huayño indígena, diferenciando la tonalidad, se puede distinguir la diferencia que existe entre un huayño mayor y el huayño menor, la diferencia es que el huayño en tonalidad mayor es más alegre que el huayño que está en tonalidad menor. La sara a diferencia del huayño es más lento porque esta es ejecutada para caminar a paso lento, casi igual que el yaraví que es dulce y melancólica expresando un profundo romance.

4. Cuarta fase Analítica

Se analizó la música de los Sikuris de Taypi Ayca, de acuerdo a su forma, a base de su melodía, antes de la transcripción mediante las grabaciones, después el trabajo consistió en escuchar la melodía para definir la tonalidad y luego transcribirla.

5. Quinta fase Explicativa

A partir de la obtención de las grabaciones, videos y de transcripciones se pudo elaborar el repertorio. En el primer paso se elaboró las transcripciones de las melodías, escuchando la música de los sikuris de Taypi Ayca. El segundo paso es la incorporación de la armonía con relación a la melodía, es importante aclarar que la armonía utilizada no se rige a la reglas armónicas europeas (armonía clásica), si bien se toman los acordes estas están regidas de acuerdo

a la melodía, puesto que si nos regimos a las reglas clásicas estas melodías perderían su esencia. El tercer paso fue la colocación de los bajos respecto a la armonía. El cuarto paso fue la utilización del registro amplio de la guitarra, que consiste en presentar la melodía en su primera parte en el registro normal, la segunda repetición en el registro grave y luego en el registro agudo, el quinto paso fue la utilización de los recursos técnicos de la guitarra clásica como es la percusión para representar los bombos de la música autóctona, en el quinto paso se realizó la digitación para la mano izquierda de las obras con la utilización del programa Finale y el último paso fue la elaboración de la grabación de las obras con el programa Cubase.

6. Sexta fase Predictiva

La investigación ha visto que es fundamental recuperar estas experiencias de estos pueblos que contienen en su interior tradiciones culturales arraigadas a su contexto geográfico, quienes a partir de la expresión musical denotan mayor revalorización cultural y son expresados en diferentes escenarios culturales. Por tanto, el proyecto pretende construir una propuesta a base de estas melodías para que se constituya en un aporte cultural al acervo de lo que es la interpretación de la guitarra clásica.

7. Séptima fase Proyectiva

A partir de estos significados musicales se puede entender esa lógica de la mancomunidad de los pueblos que rememoran su pasado ancestral para hacer prevalecer esta identidad en el presente y proyectar un futuro a partir de estas melodías expresadas con bastante sentimiento a través de los sikus. La música autóctona en su mayoría tiene el ritmo de huayño indígena, ya sean interpretaciones de los sikuris de Taypi Ayca, Kantus de Charazani, Tarqueada, Moseñada y Pinguillada.

La música de los sikuris de Taypi Ayca será llevada a escenarios de la guitarra clásica como repertorio de la música nacional y también será incluida como repertorio en la escuela de música Educ-Arte.

5.4. Repertorio alternativo para la guitarra clásica de la escuela de música Educ-Arte basado en la música de los sikuris de Taypi Ayca.

Debido a que se tiene poco repertorio de la música autóctona adaptadas para la guitarra clásica en la escuela de Música Educ-Arte y en otras instituciones, surge la propuesta de un repertorio de música de los Sikuris de Taypi Ayca adaptadas para la guitarra clásica.

El repertorio alternativo consta de nueve obras, las cuales están ordenadas de acuerdo a las dificultades técnicas que tiene la guitarra clásica, la mayoría de las obras tienen el ritmo de huayño indígena, una sara y un yaraví.

- **Huayño Indígena**

El huayño indígena está presente en muchas danzas autóctonas, llámese Sikuris de Italaque, Qhantus, Moseñada, Tarqueada, Phuna, Qachwa, Anata y otros. El huayño es una danza de raigambre indígena, propia de la región andina de Sudamérica. Si bien durante el período Colonial era exclusiva del grupo indígena, este baile hoy se ha democratizado en todos los estratos sociales, convirtiéndose en una expresión del altiplano boliviano.

La música del Huayño es interpretada generalmente con instrumentos como la quena, la zampoña o siku, el charango, el bombo y la guitarra. Sin embargo, existen diferentes variantes regionales, en las que se incluyen también trompetas, saxofones y acordeones. La estructura musical del huayño proviene de una escala pentatónica y usa un ritmo de 2/4 o 2/8.



Foto N° 19 La danza del Huayño

Fuente: Propia del Autor

Cuadro N° 2

OBRAS	
Titulo	Ritmo
1. Chiriwanu	Huayño
2. Suma Sikuri	Huayño
3. Hermandad Taypi	Huayño
4. Obrajes	Huayño
5. Cebadilla	Huayño
6. Ch'uxña Loro	Huayño
7. Poncho Negro	Sara
8. A vuestros pies	Yaraví
9. Agüita de Putina	Huayño

5.4.1. Obra: Chiriwanu

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada) como toda su música en general, la jerarquía, movimiento y mitología están presentes en los Sikuris de Taypi Ayca, participan con ellos toda la naturaleza, en su vestuario, en sus instrumentos y sus adornos. El título de esta obra representa la llegada de los músicos a su comunidad.

Los abuelos llegaban con un tema llamado chiriwanu, cuando llegaban tocaban las zampoñas y su pañoleta que tienen en el cuello, [...] sin tocar el bombo dando vueltas [...] tocando llegaban, eso era chiriwanu. (Juan Huanaco Quispe 24.07.16).



Foto N° 20 Músicos de Taypi Ayca

Fuente: Propia del Autor

- **Característica**

Está en el ritmo de huayño indígena, la estructura musical del huayño proviene de una escala pentatónica y está en compas de 2/4 o 2/8. Muchas comunidades mantienen sus formas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la

naturaleza y el mundo sobrenatural y en esas relaciones la música juega un papel fundamental como propiciador de comunicación.



Foto N° 21 Danza del Huayño

Fuente: Propia del Autor

- **Estructura musical original**

La obra está en compás de 2/8. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 24 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 8 compases, la frase B tiene 8 compases, la frase C 8 compases también y la frase conclusiva tiene 14 compases. Esto en la partitura porque en la interpretación se toca tal cual tocan los Sikuris de Taypi Ayca, que desde la frase A repiten cuatro veces y luego la conclusión.

- **Introducción**

La introducción está compuesta por 12 compases



- **Forma A B C**

La frase **A** está compuesta de 8 compases

Frase A

The musical notation for Phrase A is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign. The first four measures (13-16) are grouped under a bracket labeled 'Semifrase a'. The next four measures (17-20) are grouped under a bracket labeled 'semifrase b'. The phrase concludes with a double bar line and repeat dots.

La frase **B** está compuesta de 8 compases

Frase B

The musical notation for Phrase B is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign. The first four measures (21-24) are grouped under a bracket labeled 'Semifrase b\''. The next four measures (25-28) are grouped under a bracket labeled 'semifrase c'. The phrase concludes with a double bar line and repeat dots.

La frase **C** está compuesta de 8 compases

Frase C

The musical notation for Phrase C is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign. The first four measures (29-32) are grouped under a bracket labeled 'Semifrase d'. The next four measures (33-36) are grouped under a bracket labeled 'semifrase c\''. The phrase concludes with a double bar line and repeat dots.

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases



- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Luego de analizar la música y transcribirla se hizo el arreglo. La música autóctona en su mayoría está en tonalidad Menor, porque la tonalidad Menor es melancólica o triste, en cambio la Tonalidad Mayor es alegre.

Tonalidad Mi menor



Definida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía, a base de la armonía se adecuó el acompañamiento del bajo. Es importante aclarar que la armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

i (e) VI (C) V/III (D) VI (C) III (G)

V/III (D) VI (C) III (G) i (e) III (G) iv (a) i (e)

i (e) III (G) i (e) III (G) iv (a) i (e)

- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Chiriwanu”, se realizó en la tonalidad de Mi menor, es muy idiomática para la estructura de la guitarra. Esta tonalidad permite que muchos de los pasajes se interpreten en la primera posición.

Chiriwanu es la primera obra que se presenta porque es técnicamente fácil. Primero se presenta la introducción de doce compases, esta se toca con el recurso técnico de la guitarra llamada Tambora, que representa los golpes de los bombos de los sikuris. La obra en general está en primera posición, se presenta también la digitación de la mano izquierda, para facilitar al guitarrista en su interpretación. La frase conclusiva se la presenta con la tambora imitando a los bombos. La partitura que se propone es para que sea interpretado como lo tocan los sikuris de Taypi Ayca, que están supeditados a conceptos iterativos, generalmente cuatro veces y luego la conclusión.

CHIRIWANU

Huayño

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elias Torrez Condori

Tambora

C. II

13

21

29

37

chiriwanu

Musical notation for measures 45-52. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 starts with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 0, 4, 3, 3, 4, 2, 2, 4, 2, 1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical notation for measures 53-60. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 53 starts with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical notation for measures 61-68. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 61 starts with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Repetir todo desde el S

hasta el Φ y sigue al Fin

Musical notation for measures 69-76. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 69 starts with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical notation for measures 77-84. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 77 starts with a double bar line and a repeat sign. Above the staff, the word "Tambora" is written with an 'X' over each measure. Above measure 81, "C. II" is written with a dashed line extending to measure 84. Fingerings are indicated by numbers 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

rit. ----- FIN

5.4.2. Obra: Suma Sikuri

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyphipacha (época helada) toda su música responde a la celebración de las fiestas más importantes del ciclo agrícola. Tanto ritmos como instrumentos son usados de acuerdo a los ritos y las épocas de siembra, cosecha y almacenamiento de los productos. El título de esta obra representa al intérprete de los sikus, es el termino que usa la comunidad para referirse al músico.

Los abuelos tenían su vestimenta empezando por el much'ulli, peluca, poncho, chacana, todo completo [...] a esa persona que se vestía bien se le llamaba suma sikuri, le mirábamos ese es suma sikuri. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 22 Suma Sikuri
Fuente: Propio del Autor

- **Características**

Está en el ritmo de huayño indígena, la estructura musical del huayño proviene de una escala pentatónica y está en compas de 2/4 o 2/8. Muchas comunidades mantienen sus formas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la naturaleza y el mundo sobrenatural y en esas relaciones la música juega un papel fundamental como propiciador de comunicación.

- **Estructura musical original**

La obra está en compas de 2/8. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 32 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 14 compases, la frase B tiene 9 compases y la frase C también tiene 9 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases

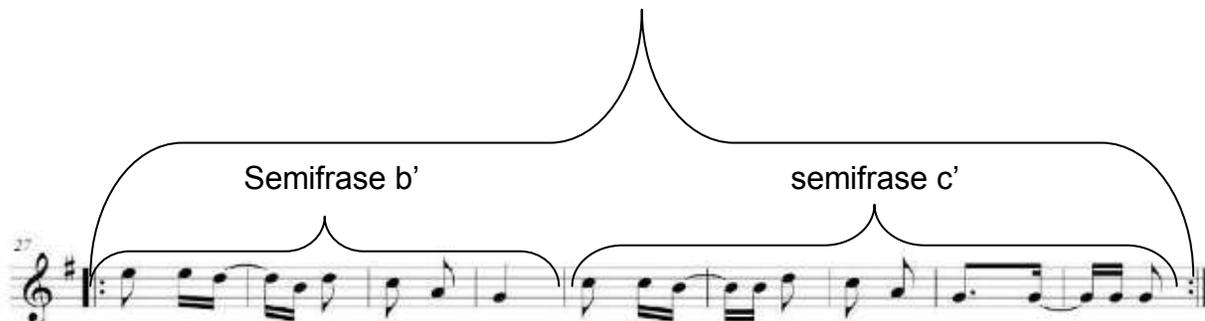


- **Forma A B C**

La frase A está compuesta de 14 compases

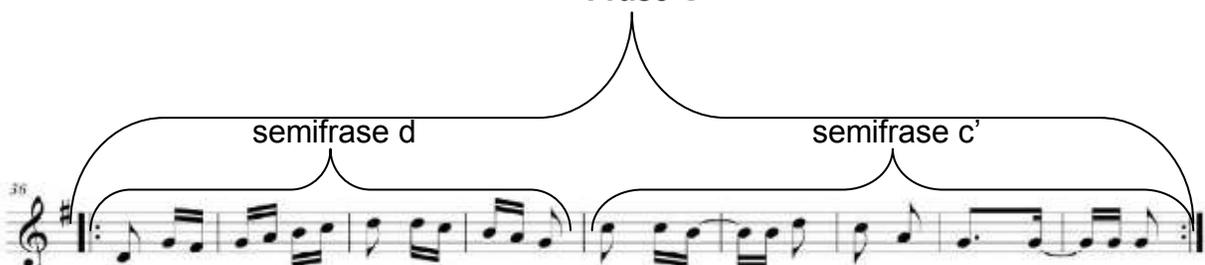
La frase **B** está compuesta de 9 compases

Frase B



La frase **C** está compuesta de 9 compases

Frase C



- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases



- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Analizada y transcrita la música, se procedió al arreglo, se define la tonalidad de la música autóctona, la obra se definió en tonalidad Mayor porque es alegre.

Tonalidad Sol Mayor



Definida la tonalidad Sol Mayor, se coloca la armonía y a base de la armonía se adecuó el acompañamiento del bajo. Es importante aclarar que la armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

I (G) IV (C) V (D) I (G) V (D) I (G)

V (D) I (G) IV (C) I (G) V (D) I (G)

IV (C) I (G) V (D) I (G) IV (C) I (G) V (D) I (G)

I (G) V (D) I (G) IV (C) I (G) V (D) I (G)

- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Suma Sikuri”, se realizó en la tonalidad de Sol Mayor, pero la introducción está en Mi menor y es idiomática para la estructura de la guitarra. Esta tonalidad permite que muchos de los pasajes se interpreten en primera posición.

Suma Sikuri³ es la segunda obra que se presenta porque es técnicamente fácil. Primero se presenta la introducción de doce compases, se toca con el recurso técnico de la guitarra llamada tambora, que representa los golpes de los bombos de los sikuris. El obra tiene 32 compases, solo es melodía y bajo, en la repetición de la obra se incorpora la segunda melodía dispuesta en terceras y cuartas paralelas a la melodía original. La frase conclusiva vuelve a la tonalidad menor, se la presenta con la tambora imitando a los bombos. La partitura que se propone es para que sea interpretado como lo tocan los sikuris de Taypi Ayca, que están supeditados a conceptos iterativos, generalmente cuatro veces y luego la conclusión.

³ Apelativo que se da al que ejecuta el siku. Paredes C. Antonio La Danza Folklórica en Bolivia. 1991.

SUMA SIKURI

Huayño

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elias Torrez Condori

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music. The first system is labeled 'Tambora' and includes four 'X' marks above the staff, indicating specific rhythmic patterns. A dashed line above the staff indicates a section labeled 'C. II'. The second system begins with a double bar line and a repeat sign. The subsequent systems (3, 4, 5, and 6) contain various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with fingerings and accents indicated below the notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Suma Sikuri

52

59

68

77

Repetir todo desde el §
hasta el ⊕ y sigue el FIN

86

93

Tambora

X X X X

C. II

101

rit. FIN

5.4.3. Obra: Hermandad Taypi

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada) época de elaboración del chuño. Esta música aparece justamente en el tiempo seco, viene la helada, se ahuyenta lo que son los truenos de la lluvia y bueno pues esperando un tiempo seco. El título de esta obra representa la unión de todas las comunidades.

Los abuelos compartían con todas las comunidades [...] de todo lado, de los cuatro ayllus ahí estaban los grupos, han hecho una hermandad [...] compartían todo, eso es hermandad. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 23 Taypi Ayca

Fuente: Propio del Autor

- **Característica**

La música nativa (autóctona, originaria), tiene una relación con otros elementos que a la vez se articulan por unidad, de baile, rito y tiempo. En ritmo de Huayño indígena.

- **Estructura Musical Original**

La obra está en compases de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, el obra en general tiene una forma A B C, de 36 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 12 compases, la frase B tiene 12 compases y la frase C 12 compases también, la frase conclusiva tiene 14 compases.

- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases



- **Forma A B C**

La frase **A** está compuesta de 12 compases

A musical staff in 2/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords and melodic lines. The first four measures feature a bass line of chords (F#m, Dm, C#m, F#m) and a treble line of eighth notes (F#, A, C#, E, G, A, C#, E). The next four measures feature a bass line of chords (Dm, C#m, F#m, Dm) and a treble line of eighth notes (F#, A, C#, E, G, A, C#, E). The final four measures feature a bass line of chords (F#m, Dm, C#m, F#m) and a treble line of eighth notes (F#, A, C#, E, G, A, C#, E). The staff is annotated with 'Frase A' above the first four measures, 'semifrase a' above the first two measures, and 'semifrase b' above the last two measures.

La frase **B** está compuesta de 12 compases

Musical notation for Frase B, starting at measure 28. The phrase is 12 measures long and is divided into two semiphrases: "semifrase c" (measures 28-36) and "semifrase b'" (measures 37-48).

La frase **C** está compuesta de 12 compases

Musical notation for Frase C, starting at measure 40. The phrase is 12 measures long and is divided into two semiphrases: "semifrase d" (measures 40-48) and "semifrase c'" (measures 49-60).

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases

Musical notation for a concluding phrase, starting at measure 37. It consists of 14 measures of music.

- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Luego de analizar la música transcrita por Freddy Bustillos, se hace la adaptación a la tonalidad en torno a la música autóctona, en su mayoría, está en la tonalidad Menor.

- **Freddy Bustillos**

Nacido en Tarija, 1949, músico, compositor, director de orquesta y pianista. Estudió para profesor de educación musical en la Normal "Mariscal Sucre" y es egresado de etnomusicología del Instituto Interamericano de etnomusicología y Folklore de Venezuela.

Tonalidad Mi menor



Definida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía y a base de la armonía se estructuró el acompañamiento del bajo. La armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

i (e) III (G) iv (a) VI (C) III (G)

III (G) iv (a) ii° (f#) i (e) iv (a) ii° (f#) i (e)

segunda repetición vuelve a su forma inicial incorporando la segunda melodía dispuesta en terceras y a veces cuartas paralelas a la melodía original, la tercera repetición intercala la forma inicial con la segunda repetición y luego la frase conclusiva representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora.

El aporte de este arreglo basada en la transcripción de Freddy Bustillos, es la interpretación en la guitarra clásica, ya que la transcripción con el nombre “N° 1”⁴, solo es melodía y no tiene acordes, el arreglo que se propone para este instrumento, trata de representar la forma como interpretan los sikuris de Taypi Ayca esta melodía.

⁴ Anexo. Transcripción de Freddy Bustillos.

HERMANDAD TAYPI

Huayño

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción: Freddy Bustillos

Arreglo: Jorge Elias Torrez Condori

The musical score is written in G major and 4/4 time. It begins with a guitar introduction consisting of a 3/2 chord, a 2/2 chord, and a 3/2 chord, followed by a melodic line starting on G4. Above the first staff, there are performance instructions: 'Tambora' with an 'x' above the first measure, 'Pututu' with a circled '3' below the first measure, and another 'Tambora' with 'x' above the 10th, 11th, and 12th measures. A dashed line labeled 'C.II' spans from the 10th measure to the end of the piece. The score is divided into six systems of staves, each starting with a measure number (16, 22, 28, 34, 40). The guitar part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The voice part consists of a single melodic line with lyrics written below the notes.

hermandad Taypi

46

52

a m i a m i similar

Pulgar

58

64

70

76

82

hermandad Taypi

88

Musical staff 88-93: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. The first measure has a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. There are triplets in measures 3 and 6.

94

Musical staff 94-99: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. There are triplets in measures 2 and 5.

100

Musical staff 100-105: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. There are triplets in measures 1, 3, and 5.

106

Musical staff 106-111: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. There are triplets in measures 2 and 5.

112

Musical staff 112-117: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. There are triplets in measures 3 and 6.

118

Musical staff 118-123: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. There are triplets in measures 2 and 5.

124

Musical staff 124-129: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. There are triplets in measures 3 and 6.

hermandad Taypi

130

136

142

148

154

160

166

hermandad Taypi

172

178

184

190

Tambora

196

202

5.4.4. Obra: Obrajes

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada). El título de esta obra representa el agradecimiento de los sikuris de Taypi Ayca a la zona de obrajes.

“... nosotros hemos ido a una fiesta, un contrato al lado de obrajes, entonces pues en esa fiesta nos pedía esa tema [...] una mas una más nos hacia tocar, entonces a la gente le gustaba la tema de eso nosotros hemos nombrado obrajes pero es la teme de los abuelos. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 24 interpretación de Pututu

Fuente: Propio del Autor

- **Característica**

En la música autóctona, la interpretación es grupal no existen autores y solistas, está en ritmo de huayño indígena.

- **Estructura Musical Original**

La obra está en compas de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 28 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 9 compases, la frase B con 9 compases, la frase C 10 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

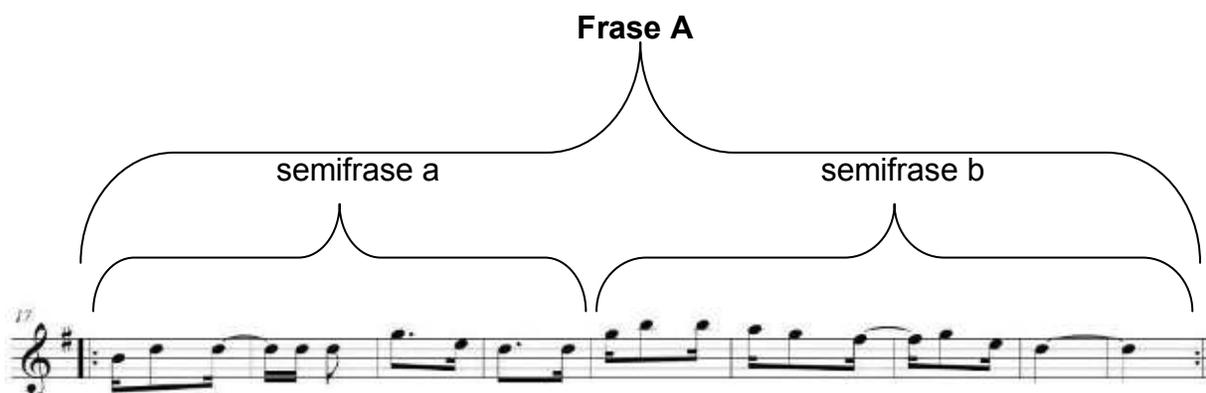
- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases

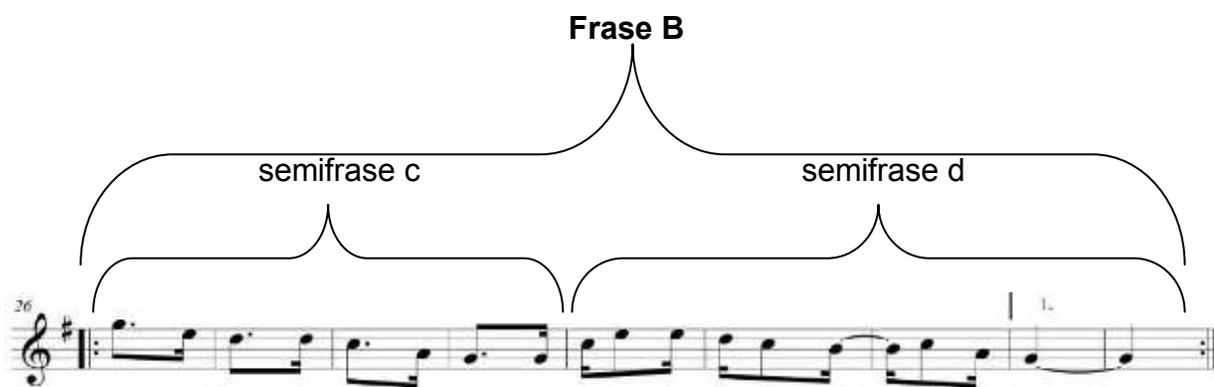


- **Forma A B C**

La frase **A** está compuesta de 9 compases



La frase **B** está compuesta de 9 compases



La frase C está compuesta de 10 compases

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line starting at measure 35. A bracket above the staff labels the entire passage as "Frase C". This phrase is divided into two parts: "semifrased e" (measures 35-44) and "semifrased d'" (measures 45-54). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a chordal accompaniment starting at measure 37. The notation consists of chords and single notes, primarily using eighth and sixteenth notes.

- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Luego de analizar la música y transcribirla, se elaboro el arreglo, primeramente se definió la tonalidad de la música autóctona, que en su mayoría está en tonalidad Menor porque la tonalidad menor es melancólica o triste, en cambio la Tonalidad Mayor es alegre, por tanto esta obra está en la tonalidad Mayor.

Tonalidad Sol Mayor

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line starting at measure 45. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

Definida la tonalidad Sol Mayor, se colocó la armonía y a base de la armonía se colocó el acompañamiento en el bajo. Es importante aclarar que la armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

I (G) IV (C) I (G) V (D) IV (C) I (G)

IV (C) I (G) ii (a) I (G) IV (C) I (G) ii (a) I (G)

I (G) IV (C) I (G) ii (a) I (G) IV (C) I (G) ii (a) I (G)

- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Obrajes”, se realizó en la tonalidad de Sol Mayor, la introducción está en la relativa menor que es Mi Menor, es muy particular para la estructura de la guitarra, dado que la afinación de la misma es Mi menor permitiendo que muchos de los pasajes se interpreten en la primera posición.

Obrajes es la cuarta obra que se presenta, esta obra tiene pequeñas dificultades: la introducción, los cuatro primeros compases están en 4/4, el primer compás

representa el golpe del bombo con el recurso técnico de la tambora, el segundo, tercero y cuarto compás representa el sonido del pututu tradicional de la música autóctona del altiplano, luego tenemos los 12 compases que representa la introducción tradicional de la música autóctona con golpes representando a los bombos. La obra en sí tiene 28 compases, solamente es melodía y bajo, en la repetición de la obra se incorpora la segunda melodía que están dispuestas en terceras y a veces en cuartas paralelas a la melodía original, la segunda repetición vuelve a la obra inicial, pero con la diferencia de la incorporación de más bajos que están en corcheas, la tercera repetición se complica porque se presenta el obra con la segunda melodía paralelas a la melodía original, también los bajos en corcheas, y luego frase conclusiva representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora. La partitura que se propone es para que sea interpretado como tocan los sikuris de Taypi Ayca, que están supeditados a conceptos iterativos, generalmente cuatro veces y luego la conclusión.

OBRAJES

Huayño

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elias Torrez Condori

The musical score is written for guitar in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system shows the initial chords for Tambora (X) and Pututu (5). The second system includes Tambora (X) and C.II. The third system includes C.III. The fourth, fifth, and sixth systems contain the main melodic and harmonic lines of the piece, featuring various rhythmic patterns and fingerings.

obrajés

The musical score consists of six staves of music, numbered 48 through 88. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Circled numbers 1 through 6 are placed above specific notes. The word "obrajés" is written above the first staff. The notation "C. III" appears above the first and second staves. The music is written on a single treble clef staff.

obrajes

97

105

110

119

128

136

143

Tambora

C.III

C.II

rit.

5.4.5. Obra: Cebadilla

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada) como toda su música en general. El título de la obra representa a la cebadilla que crece espontáneamente en los caminos, de unos 30 cm de alto.

Es una planta que es pues harto se extiende no es una plantita se extiende es como un pampa [...] por eso hemos sacado ese tema. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 25 Cebadilla

Fuente: Propio del Autor

- **Característica**

La música autóctona es la que aún subsiste en el altiplano, valles y llanos del territorio nacional, que se remontan a las mismas raíces de las fuentes indígenas precolombinas. Los numerosos conjuntos y orquestas nativas existentes en el altiplano, actúan con instrumentos de viento y percusión: sikus, bombos, en fechas marcadas por el calendario agrícola, religioso y social. En ritmo de Huayño indígena.

- **Estructura Musical original**

La obra está en compas de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B B', de 31 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 10 compases, la frase B con 10 compases, la frase B' 11 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases



- **Forma A B B'**

La frase **A** está compuesta de 10 compases

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/8. The notation shows a melodic line of eighth notes and chords. A bracket above the staff spans the entire 10-measure phrase and is labeled 'Frase A'. Two smaller brackets below the staff divide the phrase into 'semifrase a' (measures 1-5) and 'semifrase b' (measures 6-10). The phrase concludes with a double bar line and repeat dots.

La frase **B** está compuesta de 10 compases

Musical notation for Frase B, measures 37-46. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Brackets above the staff group the measures into 'semifrase c' (measures 37-42) and 'semifrase d' (measures 43-46). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 45 and 46.

La frase **B'** está compuesta de 11 compases

Musical notation for Frase B', measures 47-57. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Brackets above the staff group the measures into 'semifrase c'' (measures 47-52) and 'semifrase d'' (measures 53-57). A second ending bracket labeled '2.' spans measures 47 and 48.

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases

Musical notation for the concluding phrase, measures 58-71. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes.

- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Analizada y transcrita la música, se definió la tonalidad, se estableció la tonalidad menor debido a que es melancólica o triste.

Tonalidad Mi menor



Establecida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía y a base de la armonía se adecuó el acompañamiento del bajo. La armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

i (e) VI (C) V7 (D7) III (G) VI (C) III (G) iv (a) V7(D7) III (G)



VI (C) III (G) i (e) iv (a) i (e) III (G) i (e)



i (e) VI (C) III (G) i (e) iv (a) i (e) III (G) i (e)



- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Cebadilla”, se realizó en la tonalidad de Mi Menor, es muy particular para la estructura de la guitarra, porque permite que la primera parte de la obra se interprete en la primera posición

Cebadilla es la quinta obra que se presenta. Esta obra tiene pequeñas dificultades: la introducción, los cuatro primeros compases representan el golpe del bombo representado con la técnica de la tambora, luego tenemos la melodía de 10 compases, utilizando el recurso de la guitarra clásica que son los armónicos, luego tenemos los 12 compases que representa la introducción tradicional de la música autóctona con golpes representando a los bombos, la obra en sí tiene 31 compases, solamente es melodía y bajo. En la repetición de la obra la melodía se la presenta una octava alta, se incorpora la segunda melodía que están dispuestas en cuartas paralelas a la melodía original, a la vez se uso el recurso técnico que es la percusión golpe en la tapa, que representa los bombos que acompañan a la melodía, se repite la idea general y luego la frase conclusiva representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora. La partitura que se propone es para que sea interpretado como lo tocan los sikuris de Taypi Ayca, que están supeditados a conceptos iterativos, generalmente cuatro veces y luego conclusión.

CEBADILLA

Huayño

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elias Torrez Condori

The musical score for 'CEBADILLA' is presented in five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system continues the melody and includes a bass line with a 4/4 time signature. The third system, starting at measure 15, includes a 'Tambora' part with 'X' marks above the staff and a 'C. II' section. The fourth system, starting at measure 27, features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The fifth system, starting at measure 37, concludes the piece with a first ending bracket.

cebadilla

Golpe en la Tapa

Repetir todo desde el S
hasta el ⊕ y sigue al FIN

⊕
Tambora

C. II

rit. ----- FIN

5.4.6. Obra: Ch'uxña Loro

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada) el empleo de determinados instrumentos responden a la celebración de las fiestas más importantes del ciclo agrícola. El título representa al loro por el color verde al igual que la vestimenta de los sikuris.

Claro nosotros hemos visto un animalito un ave se llama loro, pero ese loro es verde también nosotros nos vestimos casi similar a eso, a un lado, lado izquierda puro verdes [...] por eso la tema se llama ch'uxña loro [...] por la vestimenta del poncho verde. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 26 Sikuris con ponchos verdes

Fuente: Propio del Autor

- **Característica**

La cosmovisión andina supone la existencia de vínculos de identificación y relacionamiento íntimo con la tierra, no podemos fragmentarla de sus dimensiones estética, científica y religiosa. Así, podemos afirmar que una de las principales características de la música andina, también llamada autóctona, es la concepción ritual, festiva y religiosa. Con ritmo de Huayño indígena.

- **Estructura Musical original**

La obra está en compas de 2/8. Tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 37 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 15 compases, la frase B tiene 11 compases, la frase C también tiene 11 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases



- **Forma A B C**

La frase A está compuesta de 15 compases

The image shows the notation for 'Frase A', which consists of 15 measures. A large bracket above the staff labels the entire section as 'Frase A'. Below this, three smaller brackets divide the phrase into sub-phrases: 'semifrase a' (measures 1-5), 'semifrase a'' (measures 6-10), and 'semifrase b' (measures 11-15). The notation features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

La frase **B** está compuesta de 11 compases

Frase B

semifrase c

semifrase b'

La frase **C** está compuesta de 11 compases

Frase C

semifrase d

semifrase b'

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases

- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Luego de analizar la música y transcribirla para la adaptación, se define la tonalidad de la música autóctona. La obra está en tonalidad Mayor porque es alegre.

Tonalidad Sol Mayor



Definida la tonalidad Sol Mayor, se colocó la armonía y a base de la armonía se adecua el acompañamiento del bajo. Es importante aclarar que la armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, que no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

I (G) V (D) IV (C) I (G) I (G) V (D) IV (C)



I (G) IV (C) I (G) V7 (D7) I(G)



IV (C) I (G) ii (a)



IV (C) I (G) V7 (D7) I(G)

I (G) ii (a) I (G) ii (a)

IV (C) I (G) V7 (D7) I(G)

- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Ch’uxña Loro”, se realizó en la tonalidad de Sol Mayor.

Ch’uxña⁵ Loro es la sexta obra que se presenta, esta obra tiene dificultades: la introducción, los once primeros compases están en 4/4 tiene una introducción en la tonalidad relativa menor de Sol, que es Mi menor, luego tenemos los 12 compases que representa los golpes de los bombos con el recurso de la tambora, la obra en sí tiene 37 compases, solamente es melodía y bajo, la repetición se la presenta con la melodía en los bajos representando a los sikus grandes (sankas), el acompañamiento con acordes, la segunda repetición de la obra vuelve a su forma inicial pero en una octava alta se incorpora la segunda melodía que están dispuestas en cuartas paralelas a la melodía original, el acompañamiento es percutido que representa los golpes de los bombos con el recurso técnico de golpe en la tapa, en la tercera repetición vuelve a la forma inicial y luego la conclusión representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora.

⁵ Verde. P. Ludovico Bertonio. Vocabulario de la lengua Aymara. 1612.

CH'UXÑA LORO

Huayño

Autor: Anónimo
Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elías Torrez Condori

Glissando

Tambora

C.II

ch'uxña loro

44

57

58

C.III C.II C.III

pulgar

65

C.II

72

79

ch'uxña loro

86

93

Golpe en la Tapa

100

107

114

121

ch'uxña loro

127

134

141

149

156

163

Tambora

C.II

171

5.4.7. Obra: Poncho Negro

La obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Debido a que su música es de tradición oral, ellos no leen partituras y sacan las piezas al oído. Se toca en la época del juyhipacha (época helada) el clima seco imprescindible para la elaboración del chuño. El título representa a los ponchos que usaban antiguamente.

Es una pieza que es sara para avanzar, antes se vestían nuestros abuelos con unas plumas largas, en este tiempo bailan suri sikuris [...] entonces por eso, se bestia con ese suri y su poncho negro, antes era poncho negro. (Juan Huanaco 24.07.16).



Foto N° 27 Corona de Suri

Fuente: Propio del Autor

- **Característica**

La música autóctona, tiene una relación con otros elementos que a la vez se articulan en pro de una unidad. Baile, rito, música, tiempo. En ritmo de Sara que se toca para caminar a paso lento.

- **Estructura Musical original**

La obra está en compases de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 62 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases. La frase A tiene 18 compases, la frase B también tiene 20 compases, la frase C 24 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

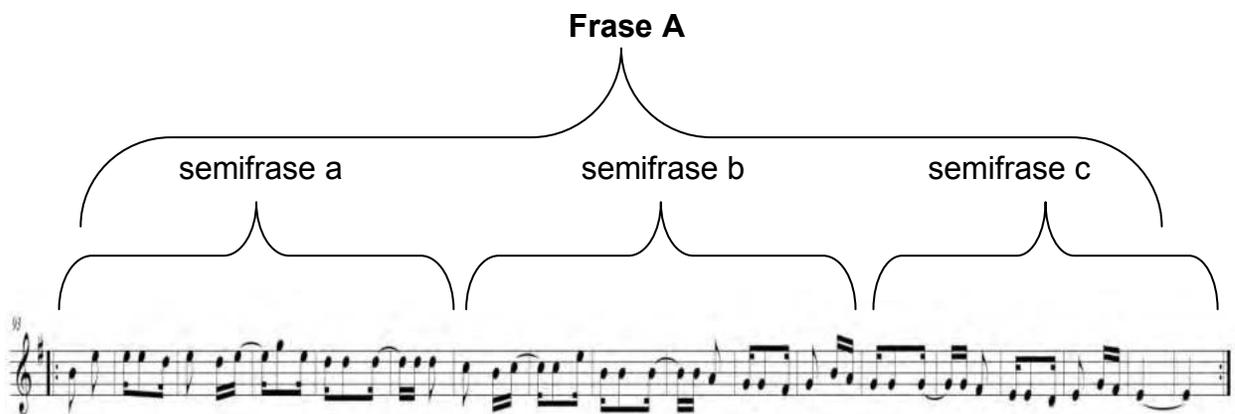
- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases



- **Forma A B C**

La frase A está compuesta de 18 compases



La frase **B** está compuesta de 20 compases

Frase B

semifrase d semifrase e semifrase b' semifrase c'

Musical notation for Frase B, measures 11-30. The phrase is divided into four semiphrases: semifrase d, semifrase e, semifrase b', and semifrase c'.

La frase **C** está compuesta de 24 compases

Frase C

semifrase f semifrase e' semifrase b' semifrase c'

Musical notation for Frase C, measures 31-54. The phrase is divided into four semiphrases: semifrase f, semifrase e', semifrase b', and semifrase c'.

- **Frase conclusiva**

Está compuesto de 14 compases

Musical notation for the concluding phrase, measures 55-68.

- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Transcrita y analizada la obra, se define la tonalidad a la música autóctona, en su mayoría, está en la tonalidad Menor.

Tonalidad Mi menor



Definida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía y a base de la armonía se estructuró el acompañamiento del bajo. La armonía esta adecuada de acuerdo a la melodía, no se rige a las reglas de la armonía clásica, porque se toma como prioridad la melodía original.

i (e) VI (C) III (G) VI (C) III (G)

⁹⁵

i (e) III (G) i (e)

¹⁰²

VI (C) III (G) VI (C) III (G) VI (C) III (G) VI (C)

¹¹¹

III (G) i (e) III (G) i (e)

¹²¹

III (G) V7/III(D7) III (G) V7/III(D7) III(G) VI (C) III (G)

VI (C) III (G) i (e) III (G) i (e)

- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Poncho Negro”, se realizó en la tonalidad de Mi Menor, debido a que la afinación de la guitarra está en mi menor, esto permite la facilidad de interpretación de mucho de los pasajes en la primera posición.

Poncho Negro es la séptima obra que se presenta, esta obra tiene dificultades: introducción, los diez primeros compases están en 2/4 tiene una introducción con aires andinos, luego tenemos los 12 compases que representa la introducción de los sikus y los golpes de los bombos con el recurso técnico de la tambora, la obra en sí tiene 62 compases, solamente es melodía y bajo, pero la melodía usa la técnica de los armónicos que representa a los sikus pequeños (Chulis), la repetición se la presenta con la melodía sin armónicos en el registro central, que representa a los sikus medianos (maltas), la segunda repetición se presenta con la melodía en el bajo estos representan a los sikus grandes (sankas), el acompañamiento con acordes, la tercera repetición del tema vuelve a su forma inicial pero en una octava alta, también se incorpora la segunda melodía que están dispuestas en cuartas paralelas a la melodía original, el acompañamiento es percutido que representa los golpes de los bombos con el recurso técnico golpe en la tapa y luego la frase conclusiva representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora.

PONCHO NEGRO

Sara

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción y Arreglo:
Jorge Elias Torrez Condori

3 5 4 5 6

Tambora
X X X X C.II

19

Arm. 8^{va}

31

37

43

49

56

Poncho Negro

62

69

77

85

93

99

105

111

Poncho Negro

118

2 3 2 3 1 3 4

124

1 3 1 2 1 2 1

131

3 2 0 2 3 2 0 2

139

3 2 3 2 3 2 3 1

147

1 3 1 2 1 2 1

155

1 2 0 2 0 2 0 4

Pulgar

161

3 2 2 2 2 3

similar

166

3 2 3 2 3 2 3 2 0 3 2 0

Poncho Negro

173

180

186

193

201

209

217

Golpe en la Tapa

223

Poncho Negro

229

235

242

248

255

263

271

279

C.II

Tambora

rit.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Poncho Negro'. It consists of eight staves of music. The first seven staves are for guitar, and the eighth is for tambora. The guitar parts feature complex rhythmic patterns with triplets, slurs, and various fingerings (1-4). The tambora part starts at measure 279 with a '2.' marking and 'X' symbols above the notes, indicating a specific playing technique. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

5.4.8. Obra: A vuestros pies Madre

Esta obra es interpretada por los Sikuris de Taypi Ayca. Ellos lo denominan con el nombre de qucho. Generalmente se toca en la puerta de las iglesias, es una melodía religiosa. Al ser del folklore popular para las procesiones en la ciudad, como ser en los prestes de distintos Santos, los sikuris deciden incorporarlo en su repertorio.

A diferencia de las otras obras, esta tiene su autor que es **Edgar Yayo Jofre**: Nacido en La Paz, Bolivia en 1937. Entre sus composiciones están: “Olvídate” (taquirari), “Recuerdo” (huayño), “Mama Criso” (canción), “Imán de tus ojos” (huayño), “A vuestros pies madre” (yaraví), “El llanto de mi madre” (yaravi).



Foto N° 28 Edgar Yayo Jofre

Fuente: www.bibliotecaculturalboliviana.com.

- **Característica**

Muchas comunidades mantienen sus formas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la naturaleza y el mundo sobrenatural y en esas relaciones la música juega un papel fundamental como propiciador de comunicación.

Yaraví: Es una canción derivado de Arawi; es la música culta de la época colonial, es una producción dulce y melancólica, en lo que se expresa un profundo romance, es lento, trasunta el dolor y la pena de la raza andina.

En todas estas formas, hay religiosos y profanos. La cristianización de los aborígenes en el periodo colonial utilizó la música para propagar la fe, haciendo cantar los himnos y cantos religiosos en tonadas incaicas, tanto de carácter alegre como lento. El Yaraví representa un auténtico canto de los incas. El instrumento típico con que se acompañaban al entonarlo era la “Quena”.

- **Estructura Musical original**

La obra está en compas de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 14 compases, la obra en general tiene una forma A B C C', de 32 compases. La frase A tiene 8 compases, la frase B también tiene 8 compases, la frase C 8 compases también y la frase C' 8 compases.

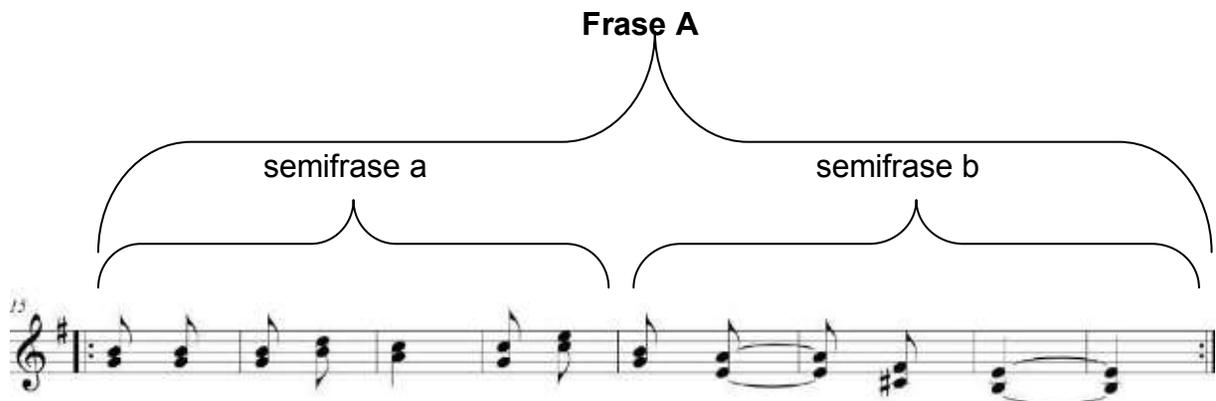
- **Introducción**

La introducción está compuesta de 14 compases



- **Forma A B C C'**

La frase A está compuesta de 8 compases



- **Propuesta alternativa para la Guitarra Clásica**

Luego de analizar la música y transcribirla se hace la adaptación, la tonalidad de esta obra es menor, porque que es melancólica o triste.

Tonalidad Mi Menor



Definida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía y en base a la armonía se adecuó el acompañamiento del bajo.

i (e) III (G) iv (a) VI (C) III (G) iv (a) ii° (f#) i (e)



iv (a) III(G) iv(a) III(G) i (e) III (G) iv (a) ii° (f#) i (e)



I (a) ii°(f#) III(G) iv(a) III(G) i (e) III (G) iv (a) ii° (f#) i (e)



i (e) III (G) i (e) III (G) iv (a) ii° (f#) i (e)



- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “A Vuestros Pies Madre”, se realizó en la tonalidad de Mi Menor, es muy particular para la estructura de la guitarra porque permite que muchos de los pasajes se interpreten en la primera posición.

A Vuestros Pies Madre es la octava obra que se presenta. Esta obra tiene dificultades: los catorce primeros compases tiene una introducción con aires andinos, a partir del compás 8 con golpes que representan los bombos utilizando el recurso de la tambora. La obra tiene 32 compases, solamente es melodía y bajo, pero la melodía se la presenta con la técnica de los armónicos que representa a los sikus pequeños (Chulis), la repetición se la presenta con la melodía sin armónicos, que representa a los sikus medianos (maltas), pero se añade el acompañamiento que son los arpeggios, es una variante de la obra, la segunda repetición se presenta con la técnica del tremolo que se utiliza en la guitarra clásica, la tercera repetición de la obra vuelve a su forma inicial pero se incorpora la segunda melodía que están dispuestas en terceras y a veces en cuartas paralelas a la melodía original, el acompañamiento es percutido que representa los golpes de los bombos utilizando la técnica golpe en la tapa.

A VUESTROS PIES MADRE

Yaraví

Autor :Edgar Yayo Jofre
Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca
Arreglo: Jorge Elias Torrez Condori

Tambora

0 3 2 3 2 3 2 4 2 3 2

15 0 3 3 3 0 2 4 2

23 1 0 2 0 0 2 4 2

31 2 4 0 2 0 0 2 4 2

39 2 1 0 0 2 4

47 0 3 0 4 1 2 1 0 2 4 3 2 1

a vuestros pies madre

55

63

71

79

② a m i a m i a m i a m i

83

①

87

② ③ ④

a vuestros pies madre

91

95

99

103

107

111

a vuestros pies madre

115

3 2 0 2 3 2 3

119

3 1 0 1 0 1 1 4 3

123

3 2

127

3 2 2 2 2 2 2 2 2

131

3 2 0 2 3 2 3

135

3 1 0 1 0 1 1 4 3

a vuestros pies madre

139

143

X X X X X X X X

Golpe en la Tapa

151

X X X similar

159

167

5.4.9. Obra: Agüita de Putina

La obra es interpretada por los sikuris de Taypi Ayca. “Agüita de Putina” es un motivo tradicional boliviano, de charazani de la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz, ha sido incluido en los repertorios de multitud de grupos, famosos o menos conocidos. Si bien la melodía fácilmente identificable, ha sido interpretada de forma uniforme, el título posee un buen número de variantes gráficas y la letra, varias versiones distintas.

El título incluye la palabra “phutiña”, un término que procede del aymara y que significa “hacer cocer alguna cosa al vapor”. De acuerdo a ciertas fuentes, denominaría además a los manantiales de aguas termales, de los cuales hay varios en la meseta del altiplano boliviano-peruano. De hecho, se acepta que la canción se refiere a las aguas termales del lago salado de Putiña o Putina, en Charazani (La Paz, Bolivia). Las opiniones que señalan que la canción no es boliviana sino peruana y que se referiría a las aguas termales situadas en San Antonio de Putina (Puno) se ven desacreditadas por la propia letra del tema.

A lo largo de la historia de la música andina, este título ha sido escrito de todas las maneras posibles por sus distintos intérpretes: Putiña (Los Jairas), Putina (Jaime Torres, Markasata, Eddy Lima), Puthina (Los Incas), Phutina (Grupo Aymara) y Phutiña (Savia Andina). Dado que la grafía no se respeta ni se mantiene siquiera a nivel geográfico (el nombre del balneario termal de Charazani se escribe alternativamente Putina o Putiña), es comprensible que existan numerosas dudas al respecto.

En cuanto a la letra, la versión más completa (y más temprana) parece ser la recogida por Los Jairas en su disco “Lo mejor de Los Jairas” de 1974.

Agüita rica de Putiña, palomitay,
si sabes por quien me quedo, ay, ay, ay, ay,
¿cómo quieres que me vaya, palomitay?
Cuanto más lejos me encuentro, viday,
su imagen se hace presente, palomitay.
Charazaneñita, bella flor,
olvidarte nunca podré, palomitay.

Agüita rica de Putiña, palomitay,
tú nomás sabes que sufro, ay, ay, ay, ay,
por un amor imposible, palomitay.
Su padre, su madre, no aceptarán
que yo la quiera tan pronto, palomitay.
Charazaneñita, bella flor,
olvidarte nunca podré, palomitay.

La referencia a Charazani avala el origen boliviano de la canción. Dicho origen es sustentado también por numerosas interpretaciones instrumentales de la pieza en ritmo de k'antu, una forma de sikuri originaria precisamente de la región de Charazani. Ejemplos de tales interpretaciones son las de Eddy Lima en "Mystic Andes of Bolivia", Zartam en "Música de los Andes" y la versión de Markasata en su disco "Sicureada".

En cuanto a la melodía, cada grupo o solista ha abordado "Agüita de Phutiña" desde una perspectiva propia. Entre las versiones instrumentales del tema destacan la de Los Incas, que le dieron un toque de sikuri ancestral en "Alegría"; la de Jaime Torres en "Llacta runa", que la convirtió en una sikureada puneña; y la de Savia Andina en "Clásica", una combinación de solo de charango y tropas de flautas y zampoñas.

- **Característica**

La música autóctona, tiene una relación con otros elementos que a la vez se articulan en pro de una unidad. Baile, rito, música, tiempo. Con ritmo de Huayño indígena.

- **Estructura Musical original**

La obra está en compas de 2/8, tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en la guitarra clásica con mucha facilidad. Tiene una introducción de 12 compases, la obra en general tiene una forma A B C, de 40

compases. La frase A tiene 18 compases, la frase B tiene 11 compases, la frase C 11 compases y la frase conclusiva tiene 14 compases.

- **Introducción**

La introducción está compuesta de 12 compases



- **Forma A B C**

La frase A está compuesta de 18 compases

Frase A

semifrase a semifrase b semifrase c

Musical notation for Frase A, starting at measure 91. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp. Above the staff, a large bracket labeled "Frase A" spans the entire 18-measure phrase. Below this, three smaller brackets labeled "semifrase a", "semifrase b", and "semifrase c" divide the phrase into three sections of 6, 6, and 6 measures respectively.

La frase B está compuesta de 11 compases

Frase B

semifrase d semifrase c'

Musical notation for Frase B, starting at measure 109. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp. Above the staff, a large bracket labeled "Frase B" spans the entire 11-measure phrase. Below this, two smaller brackets labeled "semifrase d" and "semifrase c'" divide the phrase into two sections of 5 and 6 measures respectively.

Tonalidad Mi Menor



Definida la tonalidad Mi menor, se colocó la armonía y en base a la armonía se estructuró el acompañamiento del bajo.

i (e) VI (C) i (e) VI (C) V7 (D7) VI (C) V7(D7) VI (C)



III (G) VI (C) III (G) iv(a) ii°(f#) III (G) iv (a) ii°(f#) i (e)



iv (a) III (G) iv (a) VI (C) III (G) iv(a) ii°(f#) III (G)



iv (a) ii°(f#) i (e) i (e) iv (a) III (G) i (e) III (G)



iv (a) ii°(f#) III (G) iv (a) ii°(f#) iv (a) ii°(f#) i (e)



- **Arreglo Musical**

El arreglo de la obra “Agüita de Putina”, se realizó en la tonalidad de Mi Menor. Debido a que la afinación de la guitarra está en Mi menor, permite que muchos de los pasajes se interpreten en la primera posición.

Agüita de Putina es la novena obra que se presenta, esta obra tiene dificultades: los doce primeros compases tiene una introducción con motivos de la frase C, la obra en sí tiene 40 compases, la obra se la presenta con la técnica del tremolo, la repetición se la presenta con la melodía y bajos, que representa a los sikus medianos (maltas), la segunda repetición se presenta incorporando la segunda melodía que están dispuestas en terceras, a veces en cuartas y quintas paralelas a la melodía original, la tercera repetición se presenta en una octava alta a la melodía original representando a los sikus pequeños (chullis), con la segunda melodía dispuestas en cuartas paralelas, el acompañamiento es percutido que representa los golpes de los bombos utilizando el recurso técnico golpe en la tapa y luego la conclusión representando el final clásico de los sikuris utilizando el recurso de la tambora.

El aporte de este arreglo basada en la transcripción de Jhonny Huañapaco, es la interpretación en la guitarra clásica, ya que la transcripción “Agüita de Putina”⁶ solo es melodía y no tiene acordes, el arreglo que se propone para este instrumento, trata de representar la forma como interpretan los sikuris de Taypi Ayca esta melodía.

⁶ Anexo. Transcripción de Jhonny Huañapaco.

AGÜITA DE PUTINA

Autor: Anónimo

Interpretes: Sikuris de Taypi Ayca

Transcripción: Jhonny Huañapaco

Arreglo: Jorge Elias Torrez Condori

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 1-6) features a melodic line with a bass line accompaniment. The second system (measures 7-12) continues the melody. The third system (measures 13-17) includes the lyrics 'ami ami ami ami' and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The fourth system (measures 18-22) continues the rhythmic pattern. The fifth system (measures 23-27) continues the rhythmic pattern. The sixth system (measures 28-32) concludes the piece with a final melodic phrase. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and dynamics like 'p' (piano) are used. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of measure 13.

Agüita de putina

33

38

43

49

54

59

Agüita de putina

64

69

74

79

84

89

Agüita de putina

Tambora

93

X X X X

C.II

105

114

123

131

139

Agüita de putina

147

156

165

173

181

189

Golpe en la Tapa

Agüita de putina

198

207

215

223

229

Tambora

C. II

rit. -----

CONCLUSIONES

La música autóctona en Bolivia es muy diversa, porque se tienen muchas costumbres en los distintos departamentos del país. Sin embargo, muchas de estas están en riesgo de desaparecer por razones ya expuestas anteriormente. Con el fin de preservar dichas melodías se presentó la propuesta basada en la elaboración de un repertorio alternativo para la guitarra clásica a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca. Tomando en cuenta la revalorización que dio el gobierno actual a los usos y costumbres de nuestro país, con la Ley 070 “Avelino Siñani – Elizardo Pérez”. La música autóctona es muy interesante porque está ligada a las épocas del ciclo agrícola: la época de lluvia (jallupacha), época seca (awtipacha) y la época helada (juyhipacha). Al elaborar esta propuesta se tomó en cuenta las inquietudes que tuvieron algunos músicos e investigadores de distintos lugares del mundo, por ejemplo: Jacinto Torres, Yehudi Menuhin, Kurt Blaukopf, Leo Janacek, Bela Bartok.

Para la investigación se utilizó el enfoque cualitativo. También el método holístico porque trabaja con la invención de propuestas novedosas. Así mismo, la investigación proyectiva permitió desarrollar de manera adecuada la propuesta de un repertorio alternativo para guitarra clásica a través de la música autóctona de sikuris de Taypi Ayca.

El repertorio alternativo basado en la música autóctona recolectó nueve obras de la interpretación de los sikuris de Taypi Ayca con el fin de ampliar el repertorio de la guitarra clásica respecto a la música nacional y revalorizar la música ancestral del país. La inclusión del repertorio alternativo en la escuela de música Educ-Arte fue aceptada, porque las obras presentadas están de acuerdo al nivel de los estudiantes de cada semestre.

En relación al objetivo general que es: proponer un repertorio alternativo para guitarra clásica, en la escuela de Música Educ-Arte, a partir de la música de los sikuris de Taypi Ayca, se implementará en el primer bimestre de la gestión 2017.

La escuela de música Educ-arte, institución que brinda la enseñanza de la música. Se propuso un repertorio debido a que se hizo la observación de los documentos y material de estudio, determinando que no hay repertorio de música nacional y autóctona en el plan de estudios del área de guitarra, por falta de material existente de esta música. Producto de la revisión bibliográfica surge la propuesta, de elaborar un repertorio alternativo basado en la música de los Sikuris de Taypi Ayca para dicha institución.

La propuesta del repertorio alternativo fue aceptado por la dirección de la escuela, con el propósito de incrementar el repertorio y revalorizar la música autóctona, las obras a base de la música autóctona se presentan para los semestres: tercero, cuarto, quinto, sexto y séptimo, se elaboraron de acuerdo al nivel de cada semestre, cuidando las dificultades técnicas que se emplean en cada semestre.

En relación a los objetivos específicos se desarrollaron con gran éxito.

En relación al primer objetivo específico que es: recolectar datos documentales y grabaciones de la música de los sikuris de Taypi Ayca, se desarrolló con gran éxito.

La recolección de los documentos y grabaciones fue un trabajo amplio, porque se tuvo que identificar los lugares donde existen materiales sobre la investigación. Las grabaciones tuvieron sus dificultades ya que la música autóctona y la interpretación de los sikus están determinadas según el ciclo agrícola. Solo se interpreta en la época de helada (juyhipacha). No se interpretan todo el año. Se tuvo que esperar las fiestas de la población, que son el 16 de Julio y el encuentro de los sikuris para hacer las grabaciones, pero también se tomaron grabaciones de la producción Ojo de Agua.

Realizada la recolección de datos y las grabaciones, se procedió a la selección de las piezas. Debido a que los sikuris de Taypi Ayca interpretan varias piezas, no solo las seleccionadas, el criterio de selección de las piezas se basó principalmente en la melodía y pensado para la guitarra.

En relación al segundo objetivo que es: las transcripciones de las seis piezas de la música de los sikuris de Taypi Ayca, se desarrolló exitosamente. Por medio de la audición de cada pieza musical, se reconstruye en la partitura los elementos

simbólicos y sonoros de la misma, tratando de aproximarse lo más fiel posible a la melodía original, sin modificar la pieza transcrita, en lo posible se conserva la identidad en su totalidad.

En relación al tercer objetivo específico que es: elaborar el repertorio alternativo de la música de sikuris de Taypi Ayca para guitarra clásica, se logró con éxito porque se presento a la escuela de música Educ-Arte.

La elaboración del repertorio alternativo tuvo algunas dificultades debido a que la música autóctona es repetitiva. Para la guitarra esto resultaría muy monótono. El propósito para la guitarra clásica es explotar los recursos técnicos propios del instrumento, ya sean armónicos, glissandos, ligados, trémolos, percusión, así mostrar la versatilidad del instrumento y también respetar la interpretación de los sikuris de Taypi Ayca.

Realizadas las transcripciones, tomando algunas transcripciones de otros músicos, el paso siguiente es la incorporación de la armonía con relación a la melodía. El paso siguiente fue la colocación de los bajos respecto a la armonía. Luego fue la utilización del registro amplio de la guitarra, que consiste en presentar la melodía en su primera parte en el registro central, la segunda repetición en el registro grave y luego en el registro agudo. Posteriormente fue la utilización de los recursos técnicos de la guitarra clásica como es la percusión para representar los bombos de la música autóctona. Por último se realizó la digitación para la mano izquierda de las obras con la utilización del programa Finale y la elaboración de la grabación de las obras con el programa Cubase.

Alcances

La propuesta de un repertorio alternativo pretende ampliar el repertorio de la guitarra clásica en La Paz. También busca ser el inicio de recopilación y transcripción de música autóctona de nuestro país, para que distintos músicos e investigadores estudien la música autóctona con el fin de preservar la música ancestral del país en documento.

Recomendaciones

- Para los guitarristas y los músicos clásicos: la interpretación de las obras son libres, la digitación de la mano izquierda es una sugerencia. Los arreglos no están bajo las reglas de la armonía clásica, debido a que la armonía clásica tiene su contexto natural que es el europeo y no así el latinoamericano. Si colocamos estas reglas a la música autóctona esta perdería su esencia, es por eso que la armonía (acordes) están adaptadas de acuerdo a la melodía original.
- El incentivar a los compositores a las creaciones de obras para guitarra con ritmos propios de nuestra cultura musical, tratar de despertar el interés a los estudiantes de guitarra clásica para realizar recitales con mayor frecuencia e incluir repertorio de música autóctona de cada región de nuestro país.

A las autoridades se les recomienda difundir por los diferentes medios necesarios los trabajos realizados por los estudiantes de música, apoyar las nuevas propuestas de trabajo como el texto elaborado con música autóctona para guitarra clásica.

Se espera que el proyecto de grado sea el comienzo de más investigaciones sobre este tema y que sirva a las próximas generaciones como una base para desarrollar la cultura guitarrística de la música Boliviana.

BIBLIOGRAFÍA

- Auza, A. (1989). *Simbiosis Cultural de la Música Boliviana*. La paz: Cima.
- Auza, A. (1996). *Historia de la Música Boliviana*. Cochabamba - La Paz: Los amigos del Libro.
- Ardúz, F. (1997). *Música Boliviana Para Guitarra*. Madrid, España: MMM.
- Ardúz, F. (2002). *Alfredo Domínguez, Obras para Guitarra*. Madrid, España: MMM.
- Ardúz, F. (2004). *Pequeñas obras y estudios para Guitarra*. Tarija: ed. Luis de Fuentes.
- Barrientos, L. (2015). Homenaje a Manuel Mamani Mamani. *Revista Musical Chilena*. (223), 66-72.
- Bertonio, P. L. (1612). *De la lengua Aymara*. La Paz: ILLA-A.
- Bleichner, A. (2009). *Cuecas y Bailecitos en arreglos para Guitarra*. La Paz: Cima.
- Hernández, R., Fernández, C y Baptista, M. (2010). *Metodología de la Investigación*, (5ª. Ed). México: McGraw – Hill.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la Música. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* (14), pp. 75-84.
- Hurtado, J. (2000). *Metodología de la Investigación Holística*. Caracas, Venezuela: Sypal.

Ley N° 070 Avelino Siñani – Elizardo Pérez (2010). Gaceta Oficial de Bolivia.
Diciembre 20, 2010.

Machicao, D. (s/a). *La música en la fiesta de todos santos*. Tesis de Licenciatura,
Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

Mendoza, D. (1995). Sikuris de Italaque. *Etnología* 21. 67-73.

Mendoza, D. (2009). Comunidad Aymara del Jach'a Walata un paisaje Sonoro
Andino. *Revista Khana*, Ed Virgo. 79-93.

Mendoza, D. (2012). *No se baila así no más*. (Tomo 2). La Paz: Mocusabol.

Panchi, E. (2012). *Elaboración de un texto con repertorio de ritmos Ecuatorianos
para contrabajo*. Quito: (s/ed).

Paredes, A. (1991), *La Danza Folklórica en Bolivia*. La Paz: Popular.

Pedersen, M. (2003). *Manual de etnomusicología*. México: (s/ed).

Puña, M. (2007). *20 piezas Bolivianas*. La Paz: Fas.

Prudencio, C. (2010). *Hay que caminar sonando*. La Paz: Arte Libro.

Sato, S. y Bustillos, F. (1982). *Transcripción y análisis Etnomusicológicos de los
sikuris de Italaque*. La Paz: (s/ed).

Serra, O. (1977). *Enciclopedia de la Música*. Buenos Aires: Grijalbo.

Sigl, E. (2009). Donde las papas bailan. *Revista Maguaré Universidad Nacional de
Colombia*. (23). 303 – 341.

Soux, M. (2002). Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz durante el siglo XIX. *Ciencia y Cultura, Revista de la Universidad Católica Boliviana*. (11). 110-121.

Verlagsanstalt, D. (1980). *Historia de la Música*. Madrid, España: EDAF.

Villalobos, A. (2013). *Sikuris de Italaque*. Monografía. Universidad Mayor de San Andrés.

Zelada, F. (2010). El poder del Siku llama al Juyphi. *Revista Samiri*. 8-17.

Bibliografía electrónica

Oliva, A. (2000). *Introducción a la etnomusicología*. Recuperado el 05 de mayo del 2016. <http://pachakamani.blogspot.com/2008/11/introduccion-laetnomusicologia.html>

Blanco, E. Diccionario cultural Boliviano. Recuperado el 05 de agosto del 2016. eliasblanco.blogspot.com.

ANEXO

Anexo N° 1

ENTREVISTA N° 1

La Paz 24 - 07 - 2016.

Nombre: Juan Huanaco Quispe

Lugar de Nacimiento: Comunidad de Taypi Ayca

Dirección: Ciudad de el Alto Zona San Roque Calle Uribicha # 4970

Ocupación: Director de los Sikuris de Taypi Ayca

¿Cuál es el objetivo de la representación musical?

Bueno, nuestro objetivo es no hacer perder nuestras músicas autóctonas de nuestros tatarabuelos, siempre tenemos que llevar a delante nuestras músicas y esas nuestras vestimentas, todo lo que vestimos nosotros en allá en nuestro pueblo no tiene que perderse, por eso nosotros tenemos que seguir a delante con nuestras músicas y no olvidarnos.

¿De dónde viene la música de esta comunidad?

Bueno, la música como dicen los abuelos, dicen es de lado de Perú, pero como antes [...] erábamos de alto Perú también bajo Perú, entonces según que nuestros abuelos dicen venia desde Tiahuanaco la música. Claro ha sido siempre de Taypi Ayca la música de nuestros tatarabuelos ha venido esto [...]. Los abuelos también en allá en la comunidad Taypi Ayca se habían reunido antes de 50 años de la guerra del chaco, ellos se habían reunido, entonces han empezado a tocar la zampoña, [...]. No viene de la pajita sino de los huesos, entonces según que sabemos eso, esto viene desde los incas y nosotros no olvidamos eso.

¿Qué tipo de música transmite?

Bueno nosotros siempre estamos con nuestras sikus no, nosotros siempre estamos con zampoñas, como dicen zampoña pero en aymara se llama phusa, entonces esta phusa es de un tubo, que es caño, este tubo viene de lado de quime, también es de

zongo [...]. Antes utilizaban nuestros abuelos de zongo y de yungas no era de quime, a hora ya utilizamos de quime, esos instrumentos nosotros manejamos entonces, con eso nosotros la cultura llevamos.

¿Cómo se aprenden las piezas musicales?

Bueno las músicas se aprende así escuchando, tocando, a veces también viene del aire, también viene del viento, de los sonidos de rayo, de eso viene, más que todo de eso sacamos las músicas.

¿Cuándo y cómo se toca la música?

La música se toca desde el 3 de mayo de juyphi pacha cuando sale el rayo sol, chacana o sea que este es cruz del sur. Viene de alax pacha cuando miramos al cielo viene las estrellas montón y también está la chacana, ahí también está cruz del sur [...]. No es a hora no mas, la música que estamos manejando esto viene del juyphi pacha.

¿Cuál es la función de los músicos?

Seria pues las fiestas que llevamos nosotros siempre desde 3 de mayo, empieza las fiestas que se llevaba allá en la provincia Camacho, pueblo de Italaque el 3 de mayo, después en puerto carabuco, también se llevaba en puerto acosta en esos lugares, no nos olvidamos de la música.

¿Por qué la música se repite cuatro veces o más?

Puede ser, [...] de chacana mismo viene la música, porque es cuatro como nosotros decimos este, oeste, norte, sur, [...], entonces eso también es chacana lo vemos cruz del sur también es cruz, de ahí viene la música, entonces eso es donde se debe tocar también pues, desde empiezo dos veces, tres veces y listo ahí se termino la estrofa, pero toda la tema se toca cuatro veces, también tocan por demás, hay veces pueden tocar seis veces, ocho veces, según que la gente pida, si siguen pidiendo tocamos hasta doce estrofas y también hacemos cambios hasta el último según que pidan ellos, pero lo que se debe tocar es cuatro.

¿Qué ritmos tiene la música que interpretan?

Bueno, la música que interpretamos hay varios: hay pasacalles, saras, huayños Q'hochos todo eso es.

¿Qué nos podría decir del Chiriwanu?

Los abuelos llegaban con un tema llamado chiriwanu, cuando llegaban eso tocaban pues agarraban sus zampoñas y su pañoleta que tienen en el cuello, sin tocar el bombo dando vueltas, como si estuvieran llegando de lejos, así nosotros hemos llegado felices del viaje, tocando llegaban, eso era chiriwanu.

¿El suma sikuri?

Los abuelos tenían su vestimenta, empezando por el much'ulli, peluca, poncho, chacana, todo completo se ponían todo bien, a esa persona que se vestía bien con esos uniformes con esa vestimenta le llamaba suma sikuri, le mirábamos ese es suma sikuri.

¿Hermandad Taypi?

Aquellos años cuando siempre compartían los abuelos eran varias comunidades todo murucarca todo eso es Taypi Ayca, ellos pues en ahí hacían una hermandad con todas las comunidades [...] de todo lado, de los cuatro ayllus ahí estaban los grupos, han hecho una hermandad [...] compartían todo, eso es hermandad.

¿Obrajes?

Nosotros hemos ido esos años, a una fiesta, un contrato al lado de Obrajes, entonces pues en esa fiesta nos pedía esa tema [...] una mas, una más nos hacia tocar, entonces a la gente le gustaba la tema, de eso nosotros hemos nombrado obrajes, pero es la teme de los abuelos.

¿Cebadilla?

Bueno esta cebadilla es pues una planta que es pues harto, se extiende no es una plantita, se extiende es como una pampa pasteal así, esas plantas que se llama cebadillas, por eso hemos sacado ese tema.

¿Ch'uxña Loro?

Claro nosotros hemos visto un animalito, un ave se llama loro, pero ese loro es verde también nosotros nos vestimos casi similar a eso a un lado, lado izquierda puro verdes entonces pues por eso la tema se llama ch'uxña loro, [...] por la vestimenta del poncho verde.

¿Poncho Negro?

Es una pieza que es sara para avanzar, antes se vestían nuestros abuelos con unas plumas largas, en este tiempo bailan suri sikuris, pero nosotros tenemos ese suri, entonces por eso se bestia con ese suri y su poncho negro, antes era poncho negro, por eso se llama poncho negro teníamos esa vestimenta.

¿Qué opina de la adaptación de su música a la guitarra?

Nuestra opinión, estaría bien que las temas que nosotros tocamos, entonces los hermanos estarán adaptando también a la guitarra. Estaría bien, pero la teme que sea pues lo que nosotros tocamos, tal como esta, que no cambie a otro lado, tampoco no puede bajar un pedazo, lo que es tiene que tocar, se puede tocar, no es que no. Sería bueno también que ellos siguán tocando, que nos levanten y que digan esa tema es así, nosotros apoyaríamos esa parte.

Anexo N° 2

ENTREVISTA N° 2

La Paz 01 – 08 – 2016

Nombre: Javier Calderón

Edad: 68

Lugar de Nacimiento: La Paz

Dirección: Radica en Estados Unidos.

Ocupación: Trabaja como director de programa de guitarra clásica en la escuela de música de la Universidad de Madison, Wisconsin. También ha dictado clases en la Universidad de Cincinnati y en la escuela de música de la Universidad de Indiana.

¿Conoce algunas obras de música originaria ancestral adaptada para la guitarra clásica?

Que yo sepa no hay.

¿Usted considera necesario implementar repertorio de música originaria ancestral, adaptada para la guitarra clásica?

Claro que hay que hacerlo un repertorio.

¿Hay repertorio de música originaria ancestral, folklórica, propias para la guitarra clásica?

Que yo sepa no hay música originaria, no hay nada escrito, no sabían escribir música, depende de que tan remoto, a que época estamos hablando, ahora en la chiquitania [...] han encontrado pues música escrita pero no es música, yo he ido a la chiquitania un poquito de trabajo ahí, la música de la chiquitania es casi música europea clásica, que han aprendido hacerlo, los jesuitas les han enseñado a la gente ha escribir, entonces no suena como música boliviana, suena como música europea escrita por estudiantes, esa es la música chiquitana, no es gran música son cosas bonitas así que suena como un poquito un Vivaldi ese estilo, no tiene mucho de

originario de ancestral y los ancestrales originarios no escribían música, sean pasado nomas unos a otros sus melodías, ritmos.

¿Considera relevante hacer este tipo de Investigación?

Si.

¿Cuál cree que es el aporte teórico y práctico?

Llenar el vacío de literatura de la guitarra clásica de música originaria ancestral.

¿Qué recomendaciones, sugerencias y observaciones, haría para la presente investigación?

Lo primero que se hace en la tesis es el por qué, por qué quiero hacer esto. Porque hay un vacío de literatura de música originaria ancestral. Con esta tesis me propongo a solucionar, aportar un poco para la solución de este problema porque no hay suficiente.



Anexo N° 3

ENTREVISTA N° 3

La Paz 03 – 08 – 2016

Nombre: Oscar Peñafiel Rodríguez

Edad: 47

Lugar de Nacimiento: Ciudad de La Paz

Dirección: Ciudad de La Paz

Ocupación: Profesor de guitarra clásica del Conservatorio Plurinacional de Música de La Paz, siendo actualmente coordinador de la escuela Superior de la guitarra clásica.

¿Conoce algunas obras de música originaria ancestral adaptada para la guitarra clásica?

No.

¿Usted considera necesario implementar repertorio de música originaria ancestral, adaptada para la guitarra clásica?

Según la experiencia que yo tengo, primero tocando música autóctona, porque un tiempo toque en la orquesta de Cergio Prudencio instrumentos nativos. bueno yo pienso que la música autóctona primero tiene el sentido comunitario, no se lo interpreta con un solo instrumento sino con varios instrumentos y ese es en realidad la esencia de la música. Después veo que en cuanto a afinaciones, por ejemplo la afinación como lo hacen la gente que construye los instrumentos nativos no usa afinación perfecta, es temperada no y al ser temperada crea un ambiente que es muy difícil, lo vas a poder conseguir con un instrumento afinado de otra manera, es mas la orquesta de Cergio Prudencio han podido afinar [...] entonces la afinación en la autóctona no es exacta, pero esa es la esencia, porque uno te da un poquito más alto el orto más bajo y al final crea una vibración que hace que ese sonido sea de alguna manera temperada pero es un efecto, un vibrato, no sé cómo llamarlo.

Después el tema este del responsorio de yo toco una nota el otro pa... de viene va no sé si podría funcionar, por ejemplo en un instrumento de la guitarra al ser de cuerda, porque el ser de cuerda la resonancia que obtenemos es grande relativamente grande a comparación de un instrumento de viento como un siku, anata es corto ahí termina, entonces por ese lado yo tengo mis objeciones, no creo que resulte o sea se puede hacer todo, se puede hacer pero pienso que perdería su esencia.

¿Hay repertorio de música originaria ancestral, folklórica, propias para la guitarra clásica?

Si, Alfredo Domínguez es uno de ellos, folklórica, no hay ancestral, Alfredo Domínguez [...] uno de los pocos, podría decir, no sé si Fernando Ardúz, [...] ahora Fernando Ardúz ha hecho algunas adaptaciones pero no por ejemplo a los sikus o de la música de este lado, es más del sur, pero tampoco es ancestral es folklore.

¿Considera relevante hacer este tipo de Investigación?

Yo creo que se puede hacer algo así pero tienes que ser muy inteligente, o sea manejar muy bien el tema, incluso quizás la afinación del instrumento, no sé si este juego de afinación mi, si, sol, re, la mi, te pueda funcionar para esto, [...] tendrías que ser muy inteligente para hacer una adaptación en general. Todas las adaptaciones necesitan mucha inteligencia algunas resultan y otras no, hay otras que resultan tan bien que parecen que han sido compuestas para el instrumento, doy un ejemplo Asturias, Asturias suena tan increíble en la guitarra que parece que habría sido compuesta para guitarra pero ha sido originalmente para piano, entonces pero hay otras que tú haces el esfuerzo y no suenan en el instrumento ahí tendrías que tener mucho cuidado y ser muy inteligente.

Ahora la investigación si hay que hacerla, porque falta mucha investigación de eso, en general creo que los argentinos y los chilenos han hecho más investigación, Perú también, hace falta, realmente hace falta.

¿Cuál cree que es el aporte teórico y práctico?

No sé cuanto pueda funcionar como te decía a la guitarra una adaptación, un arreglo.

¿Qué recomendaciones, sugerencias y observaciones, haría para la presente investigación?

Sabes que Villalpando ha hecho algunas cositas, en algunas composiciones que yo he visto incluso he tocado, que tiene una partecita autóctona, que suena autóctono y después contemporáneo, [...] sabes que una buena adaptación es lo que ha hecho Gerardo Yañez con orquesta, la armonización es impresionante yo pienso que es el mejor trabajo que se ha hecho en ese sentido, yo pienso que esa es la mejor adaptación.

Anexo N° 4

ENTREVISTA N° 4

La Paz 03 – 08 – 2016

Nombre: Marcos Puña

Edad: 39

Lugar de Nacimiento: Ciudad de Oruro

Dirección: Ciudad La Paz.

Ocupación: Actualmente trabaja en el Conservatorio Plurinacional de Música de La Paz como profesor de guitarra clásica, donde también dirige la Orquesta de Guitarras de dicha institución. Desde 2013 conduce el concurso Nacional de Guitarra de Tarija y la Bienal Internacional de guitarra de Cochabamba, en esta misma ciudad.

¿Conoce algunas obras de música originaria ancestral adaptada para la guitarra clásica?

Bueno es un gusto gracias por la entrevista, honestamente no conozco, creo que alguien hizo el intento pero de manera muy privada y cosas muy breves, no conozco en profundidad.

¿Usted considera necesario implementar repertorio de música originaria ancestral, adaptada para la guitarra clásica?

Si el resultado en la guitarra clásica es explotador de los recursos de la guitarra misma y tiene toda esa versatilidad como para que la guitarra florezca, digamos que muestre todo su potencial, me parece necesario. Pero nuestro instrumento a diferencia de otros medios sonoros más poderosos o que tienen un contraste por ejemplo de inflexión dinámica mucho más amplio, justamente tiene ese problema, entonces si nosotros adaptáramos por decir música que resulta muy básica o muy repetitiva en la guitarra clásica pues resulta un poco estéril porque es muy aburrida, ahora si el material fuera realmente maravilloso y se puede hacer un arreglo que sea creativo, atractivo, ahí yo creo que sería necesario.

¿Hay repertorio de música originaria ancestral, folklórica, propias para la guitarra clásica?

Que yo sepa no, seguramente algunos intentos, [...] obviamente con instrumentos nativos, gente que se dedica a otro tipo de funcionamiento que obviamente no es la partitura y no es el funcionamiento que tiene un guitarrista clásico.

¿Considera relevante hacer este tipo de Investigación?

Si el resultado final vale la pena y es interesante y es atractivo para los guitarristas y es fructífero y es disfrutable para el público y explota los recursos de la guitarra y todo eso, si.

¿Cuál cree que es el aporte teórico y práctico?

Yo creo que el aporte sería de identidad, para que los guitarristas bolivianos sintamos algo, si es valiosa, que es nuestro, que tiene que ver con nuestras raíces y se lo valora y se lo agradece, repito si es musicalmente valioso será un gran aporte.

¿Qué recomendaciones, sugerencias y observaciones, haría para la presente investigación?

En algo así dependiendo del material, por ejemplo el original del cual te basas para hacer un arreglo para guitarra instrumental, para guitarra clásica, depende mucho que el arreglista conozca muy bien el instrumento, por decir que elija una tonalidad o si no se maneja propiamente tonalmente, quizás no lo hacen, un área de sonidos lo que llamaríamos tonalidad donde la guitarra responda muy bien, porque existen algunas áreas, tonalidades donde la guitarra puede ahogarse otras donde florece una maravilla, se podrían explotar quizás bueno sean armónicos, sean diferentes recursos que existan rasgueos, armónicos y muchas cosas, el arreglista tendría que tener gran creatividad, pero sobre todo cierta experiencia para conocer nuestro instrumento a profundidad, no creo que pueda hacerlo alguien que no conoce muy bien la guitarra y sus recursos, me imagino dados los originales que es música ancestral que es mas como una base hay que ayudar un poquito con el arreglo me imagino eso, no conozco el material.

Anexo N° 5

ENTREVISTA N° 5

La Paz 05 – 11 – 2013

Nombre: Juan Carlos Machicado Ponce

Lugar de Nacimiento: Ciudad de La Paz

Dirección: Ciudad de La Paz

Ocupación: Director del instituto superior de música Yubal, profesor de guitarra clásica del mismo instituto de Música de La Paz.

¿Conoce algunas obras de música originaria ancestral adaptada para la guitarra clásica?

Hay pocas, casi nada solo un sikuri adaptada a guitarra.

¿Usted considera necesario implementar repertorio de música originaria ancestral, adaptada para la guitarra clásica?

Si, recuperar lo nuestro y adaptada a la guitarra es muy importante, sobre todo tratar de mantener el estilo de las obras y que no pierda su esencia natural.

¿Hay repertorio de música originaria ancestral, folklórica, propias para la guitarra clásica?

En material escrito casi nada, hay adaptaciones de piano a guitarra, el trabajo que hizo Alfredo Domínguez, Tito Yupanqui, Bleisner, pero muchas son transcripciones y muy pocas originales, pero existe música todavía no escrita.

¿Considera relevante hacer este tipo de Investigación?

Es muy importante.

¿Cuál cree que es el aporte teórico y práctico?

El rescate de toda nuestra música originaria manteniendo su esencia e incorporar los efectos teóricos que son propios de la guitarra clásica. Lo cual permite imitar diferentes instrumentos percutidos, etc.

Que recomendaciones, sugerencias y observaciones, haría para la presente investigación.

- Recuperar música de Valle Grande
- Escuchar música autóctona y trabajar los sonidos multifónicos y aplicarlas a la guitarra.

Anexo N° 6

Transcripción de Freddy Bustillos.

No.1 1.-
Golpes no precisos de bombos

M.M. ♩ = 96

sicuris

bombos

x1

D.S.

Fine

x2

Golpes no precisos de bombos

- x1; Los pompases que están entre ϕ y ϕ no se interpretan en la última repetición de la melodía.
x2; Se interrumpió la grabación.

Anexo N° 7

Transcripción de Jhonny Huañapaco

AGUITA DE PUTINA (Khantu)

1

Trans: JHONNY HUAÑAPACO M.

TRAD. CHARAZANI Bautista Saavedra
D.D.R.R.

SIKU

The musical score is presented on six staves. The first staff begins with the word 'SIKU' and a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece.

Anexo N° 8

Comunidad de Taypi Ayca



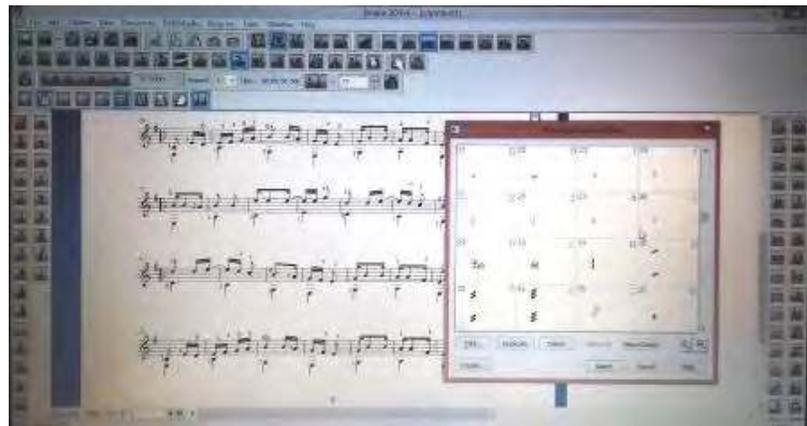
Anexo N° 9

Encuentro de los Sikuris



Anexo N° 10

Elaboración de las partituras y digitación con el programa Finale 2012.



Anexo N° 11

Elaboración de la grabación con el programa Cubase 5.



AUDIO FINAL



Actividad N° 1



Actividad N° 2



Actividad N° 3



Actividad N° 4



Actividad N° 5



Actividad N° 6



Actividad N° 7



Actividad N° 8



Actividad N° 9