

# UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

PROGRAMA DE ARTES MUSICALES



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
CARRERA DE ARTES

Nº de Reg. 209

Material bibliográfico ingresado por:  
Compra  Donación  Canje

De: \_\_\_\_\_

Precio Bs. - \_\_\_\_\_ Fecha: 17 JUL 2018

## PROYECTO DE GRADO

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

**"PROPUESTA DE SUITE ANDINA PARA GUITARRA CLÁSICA  
COMO APORTE AL REPERTORIO GUITARRÍSTICO NACIONAL EN  
BASE A LA MÚSICA AUTÓCTONA DE LAS COMUNIDADES DEL  
MUNICIPIO DE BATALLAS DEL DEPARTAMENTO DE LA PAZ"**

**Autor: Franz Gabriel Quispe Maidana**

**Tutor Teórico: Arq. Javier Fernández Patón**

**Tutor Práctico: Lic. Gastón Arce Sejas**

La Paz - Bolivia

2018

DEDICATORIA



*Dedicado al único ser que me escuchaba,  
a quien con su apoyo silencioso me animaba,  
y aunque ya no está  
mi guitarra sigue sonando  
para que me escuche desde donde este...*

## AGRADECIMIENTOS

*Al Señor, por poner a las personas adecuadas en mi destino.*

*A cada uno de mis Maestros, quienes no solamente me enseñaron el arte o la ciencia de la música, sino también, el arte y la ciencia de la paciencia, el esfuerzo y la voluntad.*

*A mis tutores, Arq. Javier Fernández Patón y al Maestro Gastón Arce Sejas, por su guía y el apoyo brindado en la elaboración del presente proyecto.*

*A los amigos que se han ido sumando en el camino, que más que amigos son familia para mí.*

*A todos ellos, Gracias...*

## INDICE

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| DEDICATORIA .....     | i   |
| AGRADECIMIENTOS ..... | ii  |
| INDICE .....          | iii |
| RESÚMEN .....         | x   |

|                   |    |
|-------------------|----|
| INTRODUCCIÓN..... | xi |
|-------------------|----|

### CAPÍTULO I

#### 1. MARCO CONTEXTUAL

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 1 |
| 1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA .....  | 3 |
| 1.3. OBJETIVOS.....                  | 3 |
| 1.3.1. OBJETIVO GENERAL .....        | 4 |
| 1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....   | 4 |
| 1.4. JUSTIFICACIÓN .....             | 5 |
| 1.5. DELIMITACIONES.....             | 6 |
| 1.5.1. DELIMITACIÓN ESPACIAL.....    | 6 |
| 1.5.2. DELIMITACIÓN TEMPORAL.....    | 6 |

### CAPÍTULO II

#### 2. MARCO TEÓRICO

##### 2.1. MARCO REFERENCIAL

|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 2.1.1. LA GUITARRA.....            | 7 |
| 2.1.2. LA GUITARRA EN BOLIVIA..... | 9 |

|  |    |
|--|----|
| 2.1.3. LA SUITE .....                                | 11 |
| 2.1.4. LAS CULTURAS DE LOS ANDES .....               | 12 |
| 2.1.5. AYMARAS .....                                 | 14 |
| 2.1.6. COSMOVISIÓN AYMARA .....                      | 15 |
| <br>   |    |
| 2.2. MARCO CONCEPTUAL .....                          |    |
| 2.2.1. LA MÚSICA.....                                | 16 |
| 2.2.2. MELODÍA.....                                  | 17 |
| 2.2.3. ARMONÍA .....                                 | 18 |
| 2.2.4. FRASE .....                                   | 18 |
| 2.2.5. PERIODO .....                                 | 18 |
| 2.2.6. FORMA .....                                   | 18 |
| 2.2.7. MODO .....                                    | 19 |
| 2.2.8. SISTEMA TEMPERADO .....                       | 21 |
| 2.2.9. ESCALAS .....                                 | 22 |
| 2.2.9.1. ESCALAS DIATÓNICAS .....                    | 23 |
| 2.2.9.2. ESCALAS PENTATÓNICAS.....                   | 23 |
| 2.2.10. ETNOMUSICOLOGÍA.....                         | 24 |
| 2.2.11. MÚSICA AUTÓCTONA.....                        | 26 |
| 2.2.12. MÉTRICA .....                                | 26 |
| 2.2.13. SWING .....                                  | 26 |
| 2.2.14. VOCES EN LA GUITARRA CLÁSICA .....           | 27 |
| <br>   |    |
| 2.3. MARCO LEGAL*                                    |    |
| 2.3.1. ARTICULO 48. (OBJETIVOS). DE LA LEY 070 ..... | 27 |

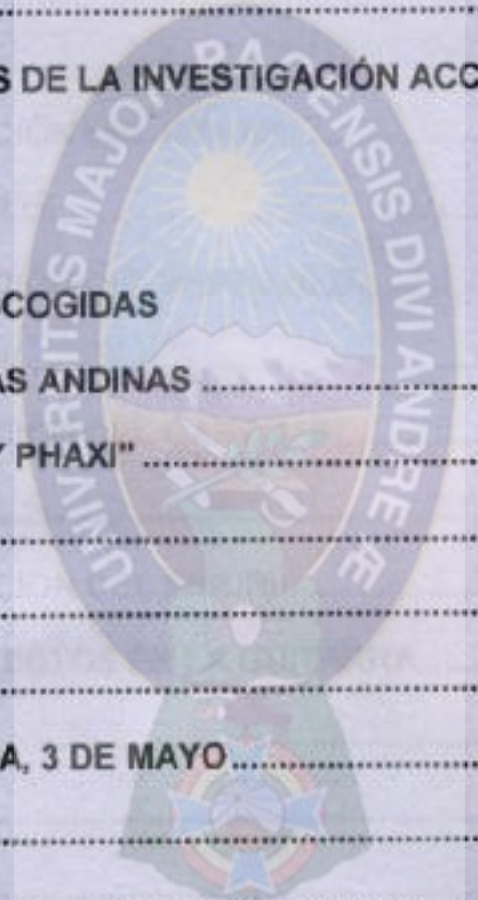
|   |    |
|---|----|
| <b>2.4. ORGANOLOGÍA DE LAS DANZAS AUTÓCTONAS OBSERVADAS</b>                             |    |
| 2.4.1. MÚSICA ANDINA.....   | 28 |
| 2.4.2. CONCEPTO DE TROPA.....   | 30 |
| 2.4.2.1. ARCA – IRA.....  | 32 |
| 2.4.2.2. WAQUI.....   | 32 |
| 2.4.3. INSTRUMENTOS UTILIZADOS EN LA MÚSICA AUTÓCTONA.....                              | 33 |
| 2.4.3.1. INSTRUMENTOS DE VIENTO.....  | 33 |
| 2.4.3.1.1. QUENA.....   | 33 |
| 2.4.3.1.1.1. QUENA PHUSIPÍA – MUCULULU.....   | 34 |
| 2.4.3.1.2. PINKILLU.....  | 34 |
| 2.4.3.1.2.1. PINKILLU DE CARNAVAL.....  | 35 |
| 2.4.3.1.2.2. PINKILLU PHUSI P'IA O AYWAYA.....  | 35 |
| 2.4.3.1.2.3. ALMA PINKILLU.....   | 36 |
| 2.4.3.1.3. SIKUS.....   | 37 |
| 2.4.3.2. INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN.....   | 38 |
| 2.4.3.2.1. WANK'ARA.....  | 38 |
| 2.4.3.2.2. BOMBO.....   | 39 |
| 2.5. CALENDARIO DE INSTRUMENTOS FOLKLÓRICOS EN RELACIÓN A LA<br>ACTIVIDAD AGRÍCOLA..... | 40 |

### CAPÍTULO III

#### 3. DISEÑO METODOLÓGICO

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 3.1. INVESTIGACIÓN CUALITATIVA..... | 43 |
| 3.2. INVESTIGACIÓN ACCIÓN.....      | 43 |
| 3.3. TÉCNICAS.....                  | 45 |

|   |    |
|---|----|
| 3.3.1. OBSERVACIÓN .....                                  | 45 |
| 3.3.2. ENTREVISTAS .....                                  | 46 |
| 3.3.3. ENCUESTA .....                                     | 47 |
| 3.3.4. REVISIÓN DOCUMENTAL .....                          | 47 |
| 3.4. INSTRUMENTOS .....                                   | 48 |
| 3.4.1. REGISTRO AUDIOVISUAL .....                         | 48 |
| 3.4.2. DIARIO DE CAMPO .....                              | 48 |
| 3.5. APLICACIÓN DE CICLOS DE LA INVESTIGACIÓN ACCIÓN..... | 48 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO IV   |    |
| 4. DANZAS AUTÓCTONA ESCOGIDAS                             |    |
| 4.1. ORIGEN DE LAS FIESTAS ANDINAS .....                  | 54 |
| 4.2. TODOS SANTOS "AMAY PHAXI" .....                      | 55 |
| 4.2.1. ALMA PINKILLU .....                                | 56 |
| 4.3. ANATA, CARNAVAL .....                                | 57 |
| 4.3.1. ANATIRI .....                                      | 59 |
| 4.4. FIESTA DE LA CHAKANA, 3 DE MAYO .....                | 60 |
| 4.4.1. MUCULULU .....                                     | 62 |
| 4.4.2. QARWANI .....                                      | 63 |
| 4.5. AÑO NUEVO, 21 DE JUNIO .....                         | 64 |
| 4.5.1. SIKURIS .....                                      | 66 |



## CAPÍTULO V

### 5. MARCO PRÁCTICO

#### ANÁLISIS, ARREGLOS Y ADAPTACIÓN DE LAS PIEZAS ESCOGIDAS

|   |     |
|---|-----|
| 5.1. DEL ANÁLISIS.....                              | 67  |
| 5.2. DEL ARREGLO Y LA ADAPTACIÓN.....               | 67  |
| 5.3. ANÁLISIS DEL ALMA PINKILLU .....               | 69  |
| 5.3.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL ALMA PINKILLU ..... | 73  |
| 5.4. ANÁLISIS DEL ANATIRI .....                     | 76  |
| 5.4.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL ANATIRI .....       | 80  |
| 5.5. ANÁLISIS DEL MUKULULU.....                     | 84  |
| 5.5.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL MUKULULU.....       | 87  |
| 5.6. ANÁLISIS DEL QARWANI .....                     | 92  |
| 5.6.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL QARWANI .....       | 96  |
| 5.7. ANÁLISIS DEL SIKURI.....                       | 100 |
| 5.7.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL SIKURI.....         | 105 |
| 5.8. ORNAMENTACIÓN Y EFECTOS EN LA GUITARRA .....   | 110 |
| 5.8.1. ARMÓNICOS .....                              | 110 |
| 5.8.2. WANK'ARA.....                                | 111 |
| 5.8.3. BOMBO.....                                   | 112 |
| 5.8.4. ECOS .....                                   | 113 |
| 5.8.5. SWING .....                                  | 114 |

### CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

|   |     |
|---|-----|
| RESULTADOS DE LA ENCUESTA PARA DETERMINAR LA ACEPTACIÓN DE LA OBRA..... | 115 |
|---|-----|



|   |     |
|---|-----|
| IMAGEN No. 7. TROPA DE QARWANI.....   | 64  |
| IMAGEN No. 8. WILANCHA.....   | 66  |
| IMAGEN No. 9. ARMÓNICOS.....  | 110 |
| IMAGEN No. 10. SÍMBOLO PARA EL ARMÓNICO.....                                | 110 |
| IMAGEN No. 11. WANK'ARA.....  | 111 |
| IMAGEN No. 12. SÍMBOLO PARA LA WANK'ARA.....                                | 111 |
| IMAGEN No. 13. BOMBO.....   | 112 |
| IMAGEN No. 14. SÍMBOLO PARA EL BOMBO.....                                   | 112 |
| IMAGEN No. 15. ECOS.....  | 113 |
| IMAGEN No. 16. SÍMBOLO PARA LOS ECOS.....                                   | 113 |
| IMAGEN No. 17. SÍMBOLO PARA EL SWING.....                                   | 114 |
| IMAGEN No. 18. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LAS COMUNIDADES<br>INVESTIGADAS..... | 153 |
| IMAGEN No. 19. BOMBOS DE SIKURI.....  | 153 |
| IMAGEN No. 20. TROPA DE CHOQUELA.....                                       | 154 |
| IMAGEN No. 21. QUENAS Y PINKILLUS.....                                      | 154 |
| IMAGEN No. 22. ALMA PINKILLU.....   | 155 |
| IMAGEN No. 23. ANATIRI.....   | 155 |
| IMAGEN No. 24. SIKURIS.....   | 156 |
| IMAGEN No. 25. PROGRAMA, FESTIVAL DE LA MADRE TIERRA 2016.....              | 156 |

#### INDICE DE TABLAS

|   |     |
|---|-----|
| TABLA 1. CALENDARIO DE INSTRUMENTOS FOLKLÓRICOS EN RELACIÓN A<br>LA ACTIVIDAD AGRÍCOLA..... | 160 |
|---|-----|

## RESÚMEN

El presente trabajo de investigación se lo realizó con la finalidad de coadyuvar al enriquecimiento del repertorio guitarrístico boliviano, tomando como base la música autóctona recopilada de las comunidades del Municipio de Batallas del departamento de La Paz. Dichas comunidades poseen una gran variedad de danzas, por esto se vio pertinente escoger un número de danzas representativas y unificarlas en la forma *Suite*, esto derivó en la *Suite Andina para Guitarra Clásica*

Las comunidades visitadas fueron Yaurichambi, Sub Central Cutusuma, Khanapata, Huayrocondo y la Zona Urbana del Municipio de Batallas, entre otras. Mediante la observación de las fiestas tradicionales en estas comunidades se pudo hacer un análisis técnico de la música autóctona, utilizando los recursos que nos brinda la teoría, la armonía, la forma, y otras disciplinas que se encargan del estudio de la música. Gracias a dicho análisis se empezó a trabajar la obra tratando de adaptar la melodía y la percusión a la guitarra, de manera que no se afecten sustancialmente las características originales con las que cuentan las danzas que se practican en estas poblaciones.

Se consideró pertinente abordar la investigación con la metodología cualitativa enfocada en la *investigación – acción*, la cual permite, mediante sus ciclos de fases, analizar y transformar la realidad, en nuestro caso la música.

Una vez terminada y grabada la *Suite Andina para Guitarra Clásica*, y como parte del proceso evaluativo de la investigación – acción, se sometió la obra a una encuesta para verificar la aceptación de la misma entre grupos focales con cierta experiencia en la ejecución de la guitarra.

**PALABRAS CLAVE:** *Suite, Música Autóctona, Guitarra Clásica, Elaboración y Adaptación.*

## INTRODUCCIÓN

La elaboración y ejecución de la "Suite Andina para Guitarra Clásica como Aporte al Repertorio Guitarrístico Nacional en Base a la Música Autóctona de las Comunidades del Municipio de Batallas" se da por un conjunto de factores, los cuales nos llevan a la conclusión de la existencia de un vacío en el repertorio guitarrístico en lo que respecta a la música autóctona boliviana.

Si bien se han ido proponiendo en los últimos años obras que usan y recuperan música originaria de distintas regiones del país, estas no han logrado subsanar dicha problemática por distintos factores, entre ellos, su poca difusión.

La finalidad de la obra musical que se propone es la de llevar a nuevos escenarios la música que se escucha en las entrañas de los pueblos andinos.

La investigación y la recolección de información y música se la hizo en las comunidades del Municipio de Batallas a partir de septiembre del año 2015, desde entonces se hicieron constantes visitas a dichos lugares, compartiendo experiencias con los habitantes de la región, en particular con los componentes de las tropas.

El presente Proyecto de Grado plantea un análisis formal en el cual se detallan, de manera técnica y estilística, los recursos musicales con los que cuentan las danzas autóctonas de las comunidades del Municipio de Batallas. Teniendo estos datos como base se elaboró la "Suite Andina para Guitarra Clásica", dicha elaboración se detalla en las siguientes páginas.

En el primer capítulo se encuentra identificada la problemática y se citan los objetivos del presente trabajo de investigación, a su vez la justificación y las delimitaciones.

El capítulo II contiene los conceptos y teorías que conforman el Marco Teórico en el cual se sustenta este Proyecto de Grado.

El tercer capítulo está referido al Diseño Metodológico en el cual se especifican los métodos, técnicas e instrumentos con los que se elaboró la presente investigación.

En el capítulo IV se halla la historia de las Danzas Autóctonas Escogidas, las tradiciones que engloban y las experiencias que se recogieron en los acontecimientos en los que se tuvo la oportunidad de participar.

El quinto capítulo concentra el análisis de las piezas escogidas, y detalla la elaboración de la "Suite Andina para Guitarra Clásica".

El último capítulo corresponde a las conclusiones, recomendaciones y la presentación de los resultados que se obtuvieron en la encuesta para cuantificar la aceptación de la obra.



CAPÍTULO I

MARCO CONTEXTUAL



## CAPÍTULO I

### MARCO CONTEXTUAL

## CAPITULO I

### 1. MARCO CONTEXTUAL

#### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La música es un instrumento con el cual el hombre construye el sentimiento de pertenencia hacia un grupo social o a un espacio físico el cual comparte con otros individuos. Este sentimiento de pertenencia ha derivado en lo que se denomina como "nacionalidad".

En Bolivia, el contexto socio – cultural en el que vivimos desde hace algunos años, ha ido promoviendo las reivindicaciones y rescate de prácticas indígenas, las cuales fueron discriminadas desde la llegada de los españoles hasta gran parte del siglo XX. En la actividad musical que se observa en la actualidad predomina la difusión de música extranjera y folklórica con fines de entretenimiento.

En las instituciones que imparten la enseñanza de la guitarra en el país se puede observar que el material musical con el que cuentan es clásico, folklórico y popular. El material folklórico se ve limitado a música criolla, como por ejemplo, arreglos y adaptaciones de cuecas o chuntunquis populares, entre otros.

Se considera relevante la presente investigación dada *"la falta de música con identidad autóctona<sup>1</sup> Boliviana para Guitarra Clásica, las obras hechas por compositores bolivianos, o tienen influencia extranjera, o son contemporáneas* (entiéndase la música contemporánea como aquella compuesta después del modernismo musical, mediados de la década de los sesenta, todas las formas de la música postonal; Knaur, 1980); *la falta de repertorio guitarrístico autóctono deja un vacío en la historia de la música boliviana"* (Obtenido de una entrevista con el Maestro Juan Carlos Machicado, junio de 2015).

<sup>1</sup> Autóctono procede del latín "autochthōnes", y esta a su vez deriva del griego "αὐτόχθων", cuyo significado es propio de la tierra o generado por sí mismo de la tierra.

Analizando el párrafo anterior se puede realizar la siguiente interpretación: al decir *música boliviana con influencia extranjera* se hace referencia a música que utiliza elementos bolivianos combinados con elementos extranjeros como es el caso de la obra "Nevando Está" de Adrián Patiño Carpio (1895 – 1951) que utiliza elementos andinos sobre una base de Fox Trot<sup>2</sup>; y al mencionar "*son contemporáneas*" se hace alusión a la tendencia contemporánea que introdujeron al país maestros como Marvin Sandi o Alberto Villalpando, un claro ejemplo es la obra "Preludio al Vino", para Guitarra solista (de este último).

Alfredo Domínguez es el máximo referente en la composición para guitarra boliviana, "Lo que ha hecho Domínguez en la obra 'La Procesión', por ejemplo, es música descriptiva; primero, el llamado a los habitantes del pueblo para escuchar la misa, después el ritual y el huayño para alegrar la fiesta". (Obtenido de una clase con el maestro Oscar Peñafiel, mayo de 2015)

Interpretando la cita anterior se puede decir que la obra de Domínguez tiene una base criolla (entiéndase por criollo a la cosa o costumbre peculiar de los países de América con influencia europea, Gran Diccionario Enciclopédico Visual), pues todas las festividades rurales actuales empiezan con matices católicos.

*"[...] no abundan las ediciones de música boliviana, original o adaptada a la guitarra, desde hace varios años veo este panorama como profesor y concertista, una situación que, si bien demanda la urgente creación y edición de libros de música boliviana para legar sólidos materiales a las nuevas generaciones y que ellas crezcan valorando las maravillas que en estas tierras se crearon y se siguen creando."* (Puña, Marcos. 2007 p. 5).

En la anterior cita, el maestro Marcos Puña hace referencia a la necesidad de crear o adaptar música boliviana, ya que no se cuenta con un repertorio, especialmente en el ámbito de la guitarra.

Gracias a la revisión bibliográfica y al material y repertorio encontrado en los

<sup>2</sup> Fox Trot, baile de ritmo cortado y alegre, originario de los Estados Unidos de América.

diferentes repositorios de música de la ciudad de La Paz (SOBODAYCOM [Sociedad Boliviana de Autores y Compositores de Música], Biblioteca del Espacio Simón y Patiño, Biblioteca de la Radio San Gabriel, Biblioteca de la Fundación Flavio Machicado, Biblioteca del Museo de Etnografía y Folklore, Biblioteca del Conservatorio Plurinacional de Música, entre otros) se puede decir que la música autóctona boliviana posee una gran gama de estilos y particularidades técnicas las cuales aún no han sido estudiadas a fondo.

Pero también se puede afirmar que en la historia de la música boliviana se tiene un vacío en lo que se refiere a música de raíz autóctona para guitarra.

Si bien, gracias a la coyuntura actual del país, se han ido presentando trabajos de investigación sobre tradiciones autóctonas musicales (por ejemplo, el "Repertorio Alternativo Para Guitarra Clásica de la Escuela de Música Educ – Arte Basado en la Música de los Sikuris de Taypi Ayca" de Jorge Torrez o las piezas de música autóctona que ejecutan Franz Valverde o Gabriel Yujra), se consideran insuficientes, por el tipo de material musical que abordan, por la finalidad investigativa que contemplan, por la poca difusión.

Al ser la Guitarra uno de los instrumentos más populares y adaptables a los diversos estilos musicales en el mundo se ve pertinente dirigir la obra que resulte de la investigación hacia este instrumento musical permitiendo incluso generar una tendencia musical.

## 1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

*¿De qué manera se puede usar la música autóctona del municipio de Batallas para elaborar una obra que sea un aporte al repertorio guitarrístico nacional?*



### 1.3. OBJETIVOS

#### 1.3.1. OBJETIVO GENERAL

Elaborar una "Suite Andina para Guitarra Clásica" en base a la música autóctona recogida de las comunidades del Municipio de Batallas del Departamento de La Paz.

#### 1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar las características y tradiciones que se relacionan con las danzas autóctonas escogidas.
- Analizar y explicar de manera técnica la música de las Dazas Autóctonas escogidas (Alma Pinkillu, Anatiri, Mucululu, Qarwani y Sikuri) mediante la transcripción en partitura.
- Elaborar el arreglo y adaptación de la obra para Guitarra
- Proponer formas de elaboración musical basadas en la cosmovisión andina llevadas a la práctica en la "Suite Andina".
- Encontrar nuevos recursos ornamentales y efectos sonoros con la guitarra clásica o adaptar los ya existentes para la ejecución de este conjunto de piezas (suite).
- Plantear símbolos gráficos para representar en la partitura la ornamentación que su utiliza en la música autóctona.
- Lograr la ejecución de la obra para su posterior difusión y enriquecimiento del repertorio para Guitarra Clásica.
- Comprobar la versatilidad de la Guitarra utilizándola en una obra en la que se funde la percusión con la melodía.

#### 1.4. JUSTIFICACIÓN

Se justifica la realización del presente trabajo de investigación por los siguientes puntos:

- Producto de entrevista a maestros reconocidos (anteriormente ya mencionados) se llega a la conclusión de que no se tiene música de raíz autóctona para Guitarra Clásica, por esto se considera relevante la elaboración y ejecución de una obra que englobe la música de las danzas con las que se identifica un importante sector del pueblo andino.
- La evolución del arte es un proceso natural en todas las culturas, sin embargo la música autóctona se ha visto estancada en este proceso ya que no se tienen nuevos "tonos" o composiciones (se llegó a esta conclusión en base a entrevistas a comunarios del Municipio de Batallas en un festival de música autóctona en septiembre de 2015) y las pocas que se tienen no llegan a difundirse más allá de las comunidades en las que se ejecutan.
- La elaboración del presente proyecto permitió un análisis de la música autóctona heredada por vía oral y por medio de este una mejor comprensión de los recursos empleados en dicha música.
- La investigación se llevó a cabo en las comunidades indígenas del Municipio de Batallas, provincia Los Andes del Departamento de La Paz, porque dicho Municipio mantiene tradiciones y costumbres que datan desde el siglo XIII. (Boletín Informativo No. 1, Oct. – Nov. 2013, Municipio de Batallas)
- Se consideró pertinente la utilización de música autóctona como base de la Suite Andina para Guitarra para mantener la tradición musical de las comunidades del Municipio de Batallas e insertar ésta al ámbito de la Guitarra.
- En la actualidad no puede catalogarse a la Guitarra Clásica como un instrumento con el que solo se puede interpretar música europea de tradición escrita; sino como uno de los instrumentos musicales más adaptables a diversos estilos y géneros, cuya principal característica técnica es el ser un instrumento armónico, lo cual permite al ejecutante o al compositor utilizar la melodía y el acompañamiento simultáneamente y con un solo instrumento.

- Con la elaboración de la Suite Andina para Guitarra Clásica se pretende encontrar nuevas formas de interpretación de este instrumento musical, llevando a nuevos escenarios a la música autóctona.

Por lo anteriormente planteado se vio pertinente realizar una obra que englobe las danzas autóctonas (Suite) del Municipio de Batallas, no solo para revalorizar dicha música, sino para continuar con su desarrollo y evolución en base a conceptos andinos y para aportar al repertorio guitarrístico nacional con una obra que refleje la identidad autóctona boliviana.

## **1.5. DELIMITACIONES**

### **1.5.1. DELIMITACIÓN ESPACIAL**

El estudio se lo realizó en el Municipio de Batallas, específicamente en las comunidades de la Sub Central Cutusuma, Yaurichambi, Khanapata, Huayrocondo y la zona Urbana del Municipio.

### **1.5.2. DELIMITACIÓN TEMPORAL**

Se empezó con la investigación en septiembre de 2015, con la revisión bibliográfica y con el registro audiovisual, esto duró hasta el 3 de mayo de 2017. Entre mayo y octubre del presente se hicieron las transcripciones, el arreglo y la adaptación, y la preparación para la posterior ejecución de la obra.

MARCO TEORICO



## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

## CAPÍTULO II

### 2. MARCO TEÓRICO

#### 2.1. MARCO REFERENCIAL

##### 2.1.1. LA GUITARRA

Para definir lo que es la Guitarra se considera adecuado partir de los siguientes conceptos:

*Instrumento de cuerdas pariente del laúd, con trastes, con costillas curvas formando una cintura en la parte media del cuerpo y con tapa posterior plana o ligeramente curva. (Latham, 2008)*

*Instrumento de seis cuerdas que se pulsan con los dedos de la mano derecha, mientras las pisan donde conviene al tono los de la mano izquierda. (Gran Diccionario Enciclopédico Visual, 2000)*

Sobre el origen de la guitarra Clemente (2002) sostiene dos teorías. La primera (origen grecorromano<sup>3</sup>) indica que sería descendiente de los instrumentos romanos "Tambur" ó "Cithara" (llevados a España en el año 400 a. C. aproximadamente). La segunda teoría (procedencia árabe) afirma que el ante pasado directo de la guitarra es el "Ud", instrumento llevado a España por los Moros después de invadirla en el siglo VIII d. C. Sin embargo se tiene evidencia de instrumentos parecidos que datan del 1400 a. C. en la región que ocupaban los hititas<sup>4</sup>.

La palabra *Guitarra* podría ser una modificación de la palabra griega "*Κιθαρα*" (*kitara* o *cithara*), instrumento que sería adoptado después por los romanos.

<sup>3</sup> *Grecorromano*, común a los griegos y los romanos.

<sup>4</sup> *Hititas*, pueblo de la antigüedad que, antes de los fenicios fundó un poderoso imperio en Asia menor.

A diferencia de las guitarras actuales, las primeras tenían una caja de resonancia más pequeña, el mástil más largo y angosto con clavijas de madera que sostenían cuatro órdenes (cuatro pares de cuerdas).

El primer tratado escrito exclusivamente para guitarra es el de Juan Carlos Amat, *"Guitarra Española y Bandola en Dos Maneras de Guitarra, Castellana y Catalana de Cinco Órdenes"*, impreso en 1572.

La popularización de la guitarra se dio en la época barroca (1600 – 1750). En este tiempo la música para instrumentos de cuerda pulsada llegó a un nivel que sobrepasaba las limitaciones técnicas del laúd, la vihuela o la viola de gamba (instrumentos populares de la época). Los músicos se fueron dando cuenta que con la guitarra podían llegar al nivel requerido. Muchas de las dificultades técnicas se superaron con la adición de un quinto orden por *Vicente Espinel*<sup>1</sup>. En el siglo XVIII *Jacob Otto de Jena* reemplazo los órdenes por cuerdas individuales y adicionó una sexta cuerda.

No hubo cambios relevantes en la guitarra hasta mediados del siglo XIX cuando el lutier Antonio Tórrez Jurado (1817 – 1892), asesorado por los guitarristas de aquel entonces logró el máximo desarrollo en su construcción. A él se le debe la guitarra actual. Partiendo del origen de este instrumento se puede tener idea de su evolución hasta nuestros días. (Knaur, 1980, p. 167).

Entre los más grandes guitarristas en la historia de este instrumento podemos citar a Fernando Sor (1778 – 1839), Dionisio Aguado (1784 – 1849), Antonio Cano (1811 – 1897), Francisco Tárrega (1845 – 1909), Miguel Llobet (1878 – 1939), Emilio Pujol (1886 – 1980), Andrés Segovia (1893 – 1987), Abel Carlevaro (1916 – 2001), entre otros.

Ya en el siglo XX resaltaron compositores que le dedicaron a la guitarra su talento, podemos citar a Heitor Villa Lobos (1887 – 1959), con su serie estudios para guitarra, Joaquín Rodrigo (1901 – 1999) y su Concierto de

<sup>1</sup> Vicente Espinel, poeta y compositor, 1550 – 1624.

Aranjuez, Manuel de Falla (1876 - 1946) con su *Homenaje a Debussy*, Cristóbal Halffter (1930) con *Códex*, entre otros.

En música para conjuntos de cámara y guitarra se puede mencionar la obra de Joseph Haydn (1732 - 1809), Franz Schubert (1797 - 1828); Arnold Schönberg (1874 - 1951), en su *Serenata*, op. 24; y Anton Webern (1883 - 1945) en sus *Tres Canciones*, op. 18 y *Dos Canciones*, op. 19.

La guitarra, como instrumento sinfónico, aparte de los conciertos en los que se la emplea como solista, la utilizó Anton Webern con sus *Cinco piezas para orquesta*, op. 10, y Kazimierz Serocki (1922 - 1981) en su obra *Segmenti*. Asimismo Gustav Mahler (1860 - 1911) emplea la guitarra en su *Séptima Sinfonía* en forma de leves toques de carácter impresionista.

## 2.1.2. LA GUITARRA EN BOLIVIA

Al igual que en muchos países del mundo, en Bolivia, se ha adoptado la guitarra como instrumento propio del entorno criollo desde épocas coloniales y ha quedado arraigada en la cultura y el folklore a lo largo y ancho del país; incluso creando temples o afinaciones propias en algunas regiones como en Valle Grande (Cochabamba) donde se tiene el templo romano (mayor y menor), templo falso (segunda y quinta cuerda iguales), templo Maulin, entre otras. (Cavour, 2010)

La guitarra llegó al Nuevo Mundo gracias a la colonización, juntamente con la vihuela de mano, otro instrumento de cuerda pulsada muy popular en aquella época.

*"al establecerse los españoles en América trajeron a las nuevas tierras todas las instituciones políticas, legislativas y jurídicas que existían en España entre los siglos XV y XVI."* (De Mesa, José; Gisbert, Teresa & De Mesa, Carlos, 1999, p. 197)

Al establecer autoridades se crea una escala de clases sociales que, para su

diversión y sociabilización, organizaban bailes y conciertos en las que los músicos que se aventuraban a las Américas interpretaban la música de moda en Europa. En la Audiencia de Charcas (actual territorio boliviano) se notó la influencia italiana y flamenca durante el siglo XVIII.

Los criollos y mestizos jugarían un papel importante para que la cultura europea sea conocida entre los indígenas, la Iglesia católica a su vez incitaría a la simbiosis cultural que observamos en la actualidad; todo esto aportaría a que se adopten instrumentos musicales como la guitarra en estratos indígenas, llegando incluso a adaptarlos o a crear instrumentos nuevos.

*"Aunque también se han creado otros instrumentos a partir de los mismos orígenes de la guitarra como por ejemplo el Charango (y sus diferentes variantes), guitarrilla de turco y la Khonkhota, entre otros."* (Cavour, 2010, p. 264).

*"Otros tipos de instrumentos, como los cordófonos, fueron traídos por los españoles. Algunos, como la guitarra, fueron asumidos como tales por las etnias andinas, otros fueron transformados para construir un nuevo tipo de instrumento, como es el caso del charango."* (Van Den Berg y Schiffers, 1992, p. 309)

La sonoridad particular de la guitarra está marcada en cuecas (cueca chapaca, cochabambina, chuquisaqueña y paceña), *tristes* y *boleros de caballería*, en *kaluyos* y *tonadas*. (Cavour, 2010, p. 260).

Entre los intérpretes de la guitarra más reconocidos en el país podemos citar a los siguientes: Félix Cruz, Sevillano Antelo, Tito Yupanqui, Sergio Suarez, Augusto Bleichner, Hugo Barrancos, David Milán, José René Moreno, Gerardo Díaz, Eduardo Centellas, Roberto Cuiza, Antonio Arandia, Luis y Oscar Valez, Alfredo Domínguez, entre otros; y Franz Valverde, Carlos Cordero, Rafael Arias, Hector Osaki, Marcos Puña, Juan Carlos Machicado, Oscar Peñafiel, Piraí Vaca, entre los guitarristas activos de la actualidad.



### 2.1.3. LA SUITE

Según Blom (1985) la Suite, también denominada *Partita* (en italiano), es una forma de música instrumental, precursora en cierta forma de la sonata, aunque luego continuó independientemente. El principio fundamental de la Suite es el enlace de una cantidad de movimientos, originalmente danzas, pero actualmente cualquier pieza que el compositor desee.

Kühn (1989) afirma que en la Suite se integran piezas de uso elemental (al igual que en la sonata de cámara barroca) que son estilizadas hasta un nivel artístico.

La Suite tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes, desde la Edad Media las danzas constaban de dos miembros, la Danza, (*Dantz*), de compas binario y aire solemne; a esta le seguía la Tras danza (*Nachdantz*), de compas ternario y movimiento saltarín.

Este criterio (pareja de danzas, una solemne y otra movida) transferido a una sucesión de varias danzas genera el encadenamiento de estas mediante elementos melódicos o armónicos.

Durante el siglo XVII la base de la Suite se encontraba en cuatro danzas, *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda* y *Giga*.

- **Allemande**, danza alemana de movimiento moderado y fluido, se desarrolla en compás binario (generalmente 4/4) con motivos anacrúsicos.
- **Courante**, danza francesa de compás ternario y motivos anacrúsicos.
- **Sarabanda**, danza española, grave y de carácter solemne, compás ternario, acentuado en el segundo tiempo.
- **Giga**, danza inglesa, compás de 6/8, gracias a esto se puede hacer una doble interpretación, si se toma el compás como ternario se marcan las unidades rítmicas pequeñas, por el contrario, si se toma el compás

como binario se marcan las unidades grandes.

Los *Preludios* son piezas introductorias con las que inician las suites, sin embargo no es regla general que estén presentes en todas, por ejemplo Bach no las incluye en sus *Suites Francesas*.

Pueden incluirse otras danzas entre la *Sarabanda* y la *Giga*, como el *Minué*, el *Passepied*, la *Gavota*, la *Bourrée* y la *Musette*.

#### 2.1.4. LAS CULTURAS DE LOS ANDES

Según Teresa Gisbert (1999), la aparición del hombre en América se debió a diversas migraciones, algunas mediante el Estrecho de Bering, que une Asia con Alaska; y otras por vía acuática, mediante navios que cruzaban el Océano Pacífico desde la Polinesia. (p.3)

La antigüedad del hombre americano se la estima en más de 40000 años.

Con el transcurso del tiempo el hombre empezó a poblar el continente americano desde el norte hasta el sur gracias a las migraciones al sur, la cultura *Arawak*<sup>6</sup> es resultado de dichas incursiones a Sudamérica.

Las primeras comunidades que se asentaron en suelo boliviano fueron los Viscachanis (época del *pleistoceno*, era *cuaternaria*), estas pequeñas aldeas fueron transformándose hasta la aparición de las grandes culturas andinas (siglo XV a. C.), como Tihuanaco.

Los Urus podrían descender de los Viscachanis por la relación que tienen ambas culturas en su medio de subsistencia, la pesca.

Los Urus, emparentados con los *Chipayas*, lograron coexistir con los aymaras e incas, pero al ser influenciados por estas culturas se perdieron varios rasgos

<sup>6</sup> *Arawakos*, pueblo indio procedente de la cuenca del Orinoco, ocupó las Antillas antes que los indios caribes y emigró por el Amazonas hasta el Alto Paraguay y el Chaco Argentino.

distintivos.

A partir del año 2500 a.C., gracias a las condiciones hidrológicas aparecen las culturas *WANKARANI*, *CHIRIPA* y posteriormente *PUCARA*.

La cultura *Wankarani* se desarrolló entre los territorios de los departamentos de La Paz y Oruro, al noreste del lago Poopó, su antigüedad se remonta al año 1200 a.C. hasta el siglo II d.C. Su economía se basaba en la agricultura y el pastoreo de camélidos (llamas) los cuales llevaban en caravanas atreves del altiplano. Esta cultura se perdió gracias a la expansión tihuanacota.

La cultura *Chiripa* se ubicó en el departamento de La Paz, en la península de Taraco sobre el lago, existió durante el siglo XIV a. C. hasta los primeros años de nuestra era.

Entre los restos de su escultura existen representaciones humanas, femenino - masculino, lo que es un indicio del conocimiento que tenían de la dualidad.

La cultura tihuanacota se inicia aproximadamente en el año mil a.C.

Se considera que ya tenían la idea de dualidad, por ejemplo, todas sus ciudades las dividían en dos, *Anan* (los de arriba) y *Urin* (los de abajo).

Esta cultura logró un gran desarrollo social, político y tecnológico. La expansión de Tihuanaco se debió a la conquista de otros pueblos como los *Moches*<sup>7</sup> y *Nazca*<sup>8</sup> (situados en el actual territorio de Perú),

La desaparición de esta cultura se la atribuye a los cambios climáticos que produjeron una gran sequía provocando escases total entre los años 1250 y 1310 d. C.

Mientras la cultura Tihuanacota se sumía en decadencia se empezaron a

<sup>7</sup> *Moches*, cultura pre incaica, Perú

<sup>8</sup> *Nazca*, Cultura precolombina, se desarrolló en la costa peruana.

formar los Señoríos Aymaras y los Incas empezaban a poblar más territorio.

(Extractado de "Historia de Bolivia", De Mesa & Gisbert & De Mesa Gisbert)

### 2.1.5. AYMARAS

*Según algunos cronistas españoles y documentos del siglo XVI, los aymaras vinieron del sur (Coquimbo y Copiapó, Chile) a poblar el actual espacio aymara, comprendido desde Quillacas hasta Lupaqa-Chucuito y Hatun Colla. (Van Den Berg y Schiffers, 1992, p. 69)*

Mientras el imperio tihuanacota aún existía los aymaras se encontraban agrupados en pequeñas comunidades, poco a poco se dispersaron y poblaron nuevos territorios hasta convertirlos en reinos (los Señoríos Aymaras) después de la desaparición de Tihuanaco.

El origen de los Señoríos Aymaras se da entre los años 1200 y 1400 d.C. Después de la desaparición de Tihuanaco, las regiones habitadas por aymaras quedaron fragmentadas en etnias. Se extendieron por los Andes, sin embargo, al no responder ante un poder político central se enfrentaron entre ellos. (Teresa Gisbert, 1999, p. 27)

El territorio ocupado por los Señoríos remontaba desde el Cuzco hasta el norte de lo que actualmente es Chile. Esta región del altiplano fue conocida por los incas como "Collasuyo", y como "Collao" por los españoles.

La organización social y económica entre los aymaras se apoyaba en la célula mínima denominada Ayllu. Estos se organizaban en pares, femenino y masculino, tras el principio de la complementariedad de pares opuestos, central en la cosmovisión aymara. Pares Ayllu conformaban una Marka, pares de Markas una Saya, pares de Sayas un Señorío y éstos a su vez constituían uno de los cuatro Suyus que conformaban el Tawantinsuyu.

Los Señoríos (según T. Bouysse, Citado por Teresa Gisbert. P. 31) eran los

siguientes: Canchis, Canas, Callahuayas, Collas, Quiruas, Lupacas, Pacajes, Charcas, Soras, Carangas, Chuis, Quillacas, Caracaras, Yamparas y Chichas.

La rivalidad entre pueblos llevo a la decadencia a los Señoríos del Collasuyo, especialmente las peleas entre Collas y Lupacas.

Hacia el año 1450 el imperio Incaico los incorpora a su régimen lo cual les permite expandirse desde Ecuador hasta Chile.

Con la incursión de Francisco Pizarro a tierras andinas se produjo el decaimiento incaico. La dominación de la colonia obligó a los aymaras a replegarse a las regiones andinas de la cordillera. (Gisbert, 1999 p. 101).

La esclavitud de los pueblos indígenas de los andes duró desde la época colonial hasta la época republicana. Uno de los grandes procesos a favor de los aymaras (ya en la época republicana) y de todos los pueblos indígenas fue la Reforma Agraria y el Voto universal, logrados con la revolución de 1952. Desde entonces las luchas reivindicativas han derivado en los conceptos de igualdad y respeto los cuales se viven en la actualidad.

#### **2.1.6. COSMOVISIÓN AYMARA**

La Cosmovisión es la manera de ver e interpretar el mundo. Estableciendo conceptos y paradigmas religiosos, morales, filosóficos y políticos.

Etimológicamente la palabra cosmovisión derivaría de las voces griegas "cosmos" = ordenar; y "visios" = ver.

La cosmovisión aymara implica el conocimiento y la armonía de todo lo que existe en el universo.

*"El Aymara concibe su hábitat como el medio andino que dio origen y bienestar a la comunidad. Para él existe una sola realidad conformada por dos ámbitos: el medio natural y el mundo*

sobrenatural." (Gonzales, 2012).

La cosmovisión andina tiene su base en la dualidad, la reciprocidad y la igualdad entre integrantes del cosmos.

## 2.2. MARCO CONCEPTUAL

### 2.2.1. LA MÚSICA

La Música es la "Sucesión de sonidos modulados, Arte de combinar los sonidos existentes".

Según Moncada (1965) la música es "El arte y la ciencia de los sonidos".

En resumen se puede decir que *Música* es el arte que se ocupa de la organización de los sonidos y el silencio con criterios estéticos, según el entorno social en el que son difundidos.

La materia prima para este arte es el sonido.

Según la física, el sonido es una forma de energía que implica movimiento vibratorio; es el resultado de las vibraciones de un cuerpo elástico, dichas vibraciones deben ser transmitidas por un medio (por ejemplo el aire) desde el emisor (el cuerpo que origina la vibración, por ejemplo un instrumento musical) al receptor (el oído humano). (Kinsler, 1995, p. 22)

Latham (2008) afirma que las cualidades del sonido son cuatro:

- **Altura**, o entonación, permite al oído hacer la distinción entre sonidos graves y agudos. La altura se debe al número de vibraciones del cuerpo elástico, a mayor número de vibraciones más agudo será el sonido resultante, y a menor número de vibraciones el sonido será más grave.
- **Intensidad**, le permite al oído discriminar los sonidos fuertes de los suaves. El oído humano percibe sonidos fuertes o suaves gracias a la

amplitud de la onda sonora que genera la vibración. Los sonidos fuertes tienen una mayor amplitud de onda y los suaves una menor amplitud.

- **Timbre**, o color tonal, es la particularidad sonora que tiene la voz de cada individuo (por ejemplo), cada sonido emitido consiste en un tono fundamental el cual, acompañado de armónicos (sobre agudos cuyas frecuencias son múltiplos simples de la fundamental) genera esta particularidad. El número de armónicos que acompañan a la fundamental y su intensidad generará esta particularidad.
- **Duración**, es el lapso de tiempo en el cual está presente el sonido.

Con estas cuatro cualidades la música se ha desarrollado en el transcurso de la historia humana.

## 2.2.2. MELODÍA

Una melodía es una sucesión de sonidos de diferentes alturas, que en combinación con el ritmo y la articulación, generan ideas musicales.

Esta sucesión de sonidos genera movimiento. Si el movimiento es ascendente la sucesión adquirirá tensión, si es descendente pierde dicha tensión.

*Ella es (la sucesión de sonidos), junto con el ritmo, uno de los elementos principales de la música y explica la razón por la cual los grandes creadores la han considerado como alfa y omega de toda la música.*

(Hamel y Hürlimann, 1981, Tomo 1, p. 21)

Los movimientos ascendentes y descendentes dan como resultado una sensación ondulatoria ante el oído humano, esto apoyado con la armonía y el ritmo establece el equilibrio entre tensión y relajación.

La melodía, para ser entendida en determinado contexto tonal, toma las notas de la escala para su desarrollo, puede tomar notas ajenas a la tonalidad para lograr cierto efecto o simplemente enriquecer la variedad sonora que busca el

compositor.

La melodía se apoya en los saltos de notas para generar cierto ambiente o para adquirir una determinada identidad.

### 2.2.3. ARMONÍA

La *Armonía* es la disciplina musical que estudia la formación y combinación de los acordes (dos o más notas ejecutadas simultáneamente) y progresiones armónicas. (Latham, 2008)

En la antigua Grecia se tenía idea de la armonía y sus efectos físicos y emocionales.

### 2.2.4. FRASE

La frase es una unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una cadencia. El término se lo tomó de la lingüística, específicamente de la sintaxis, ya que para esta, la frase representa un conjunto de conceptos que dan a entender algo en específico, generan un solo conocimiento. (Schöenberg, 1967, p. 33)

### 2.2.5. PERIODO

Es un conjunto de frases que forman una unidad musical más larga a la cual se le denomina Periodo. (Schöenberg, 1967, p. 39)

### 2.2.6. FORMA

*"la palabra Forma quiere decir que una pieza está organizada, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un organismo vivo"*  
(Schöenberg, 1967, p. 11)

La Forma es la estructura de una obra musical. La manera en la que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical (alturas, ritmos,



dinámicas, timbres, entre otros).

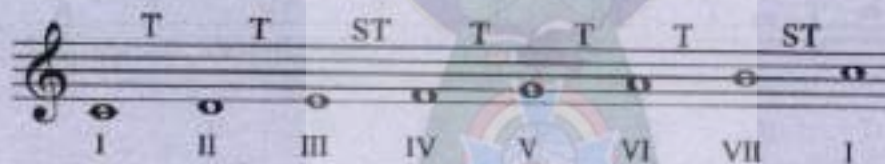
Al usar el término "Forma" puede referirse al número de partes o secciones en las que se subdivide la obra (binaria, ternaria, rondó); puede referirse al tamaño y complejidad de sus secciones y sus relaciones (como la forma sonata); y puede hacer alusión al compás, tempo o características rítmicas que identifican la pieza musical (Minuet, Scherzo y otras).

## 2.2.7. MODO

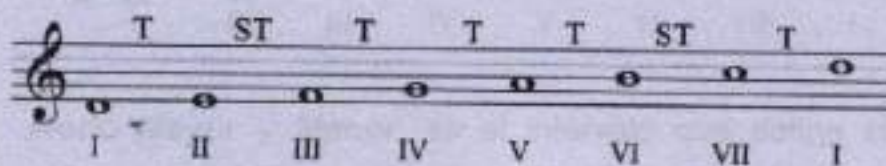
Existen dos formas de entender el término *modo*, pero ambas están relacionadas con el orden en el que se disponen sus tonos y semitonos (intervalos).

- **Modo de una Escala**, se refiere al orden de tonos (T) y semitonos (ST) en una sucesión de notas, los modos que se usan en la actualidad son los siguientes:

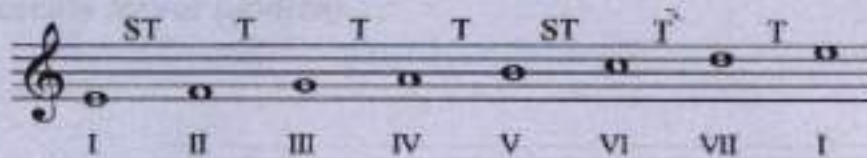
### Modo Jónico



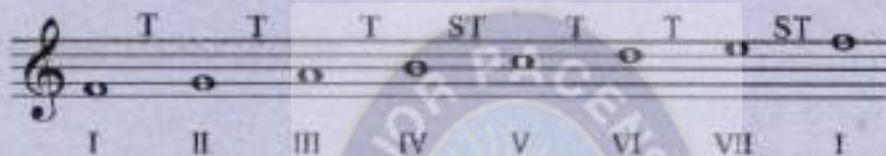
### Modo Dórico



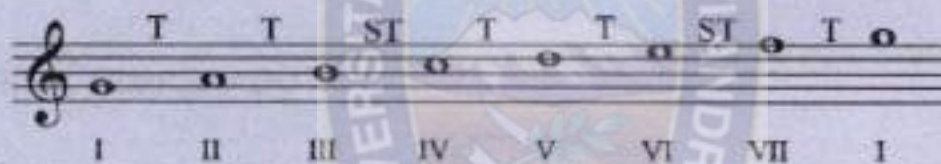
### Modo Frigio



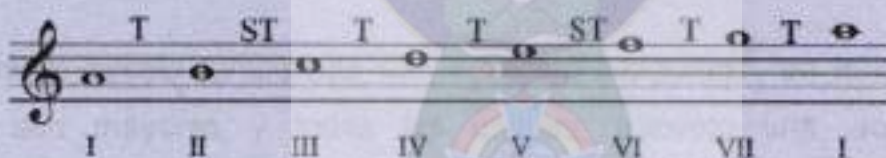
### Modo Lidio



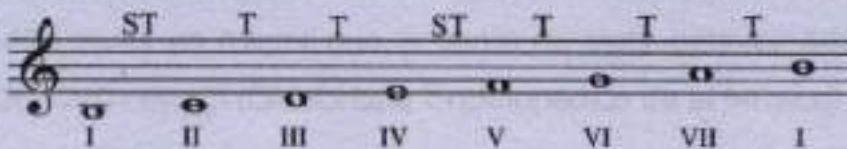
### Modo Mixolidio



### Modo Eólio



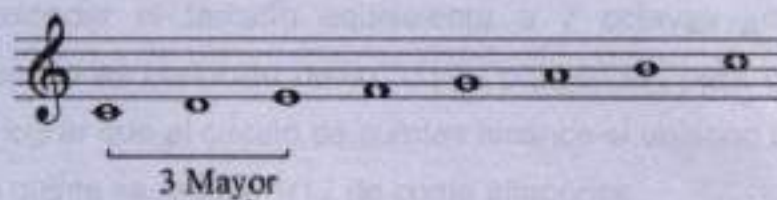
### Modo Locrio



- **Modo Mayor y Menor**, es el intervalo que define el calificativo de Mayor o Menor en una escala, dependiendo este de si existe una tercera mayor (partiendo de la fundamental) para que sea *escala*

mayor, o una tercera menor para formar una escala menor.

### **Escala Mayor (Jónica)**



### **Escala Menor (Eolia)**



## **2.2.8. SISTEMA TEMPERADO**

Es un sistema de afinación en el que el tono se lo divide en dos semitonos iguales. No se considera la diferencia natural existente entre el semitono diatónico y el cromático.

La primera escala temperada fue la escala pitagórica<sup>9</sup>, en la que todos los tonos son mayores y todas las quintas, excepto una, son justas. El temperamento pitagórico produce escalas afinadas en quintas justas que *forman una octava justa, para lograr esto era necesario bajar 24 cents*<sup>10</sup> a una de las quintas, dado que la suma de 12 quintas justas (cada una de 702 cents) es de 8424 cents es mayor que la suma de siete octavas 8400 cents (cada octava de 1200 cents). (Diccionario Enciclopédico de la Música).

<sup>9</sup> Pitágoras, filósofo y matemático griego (VI a.C.)

<sup>10</sup> Cent, Unidad del método científico para medir intervalos musicales. Fue introducida por A. J. Ellis (1804-1890) y adoptada en la acústica y la etnomusicología. Un cent es igual a 0.01 de semitono.

En la actualidad los instrumentos musicales se los construye en base a lo que Latham (2008) denomina **temperamento igual**, este sistema de afinación divide la octava en 12 semitonos iguales basado en un ciclo de 12 quintas idénticas, el tamaño de cada quinta es ligeramente menor que el de una quinta justa para no exceder el tamaño equivalente a 7 octavas justas. Este pequeñísimo intervalo es conocido como "coma pitagórica", para compensar esta diferencia y lograr que el círculo de quintas alcance el unísono perfecto, a cada intervalo de quinta se reduce  $1/12$  de coma pitagórica.

Las terceras también sufren modificaciones, para que tres terceras mayores tengan como resultado una octava justa debe agrandarse ligeramente cada tercera; y para que cuatro terceras menores resulten una octava, cada intervalo debe ser más corto.

Esta forma de temperamento se la empezó a usar desde el siglo XVI, por constructores y ejecutantes de instrumentos con trastes. La aceptación de este sistema entre otros instrumentos fue más lenta, por ejemplo, en los instrumentos de teclado se empezó a usar este sistema desde 1630 con Frescobaldi<sup>11</sup> y Froberger<sup>12</sup>. (Latham, 2008)

En la actualidad el temperamento igual es considerado la afinación estándar para cualquier instrumento.

## 2.2.9. ESCALAS

En el sentido más general, se denomina *Escala* a la sucesión de sonidos en orden ascendente o descendente. Es un elemento constructivo teórico y analítico. (Diccionario Enciclopédico de la Música).

Existen varios tipos de escalas, para el presente trabajo se considera adecuado abordar las siguientes:

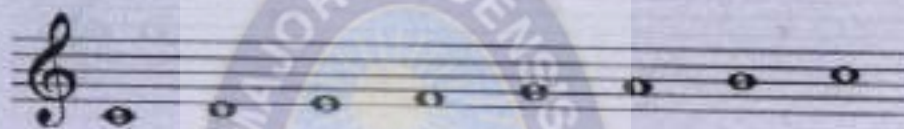
<sup>11</sup> Girolamo Frescobaldi, (1538 – 1643) organista y compositor italiano de música para teclado.

<sup>12</sup> Johann Jacob Froberger, (1616 – 1667) compositor alemán, alumno de Frescobaldi.

### 2.2.9.1. ESCALA DIATÓNICA

La *Escala Diatónica* está formada por siete sonidos o alturas interválicas de tamaño regular, cuya suma es una octava. Los siete intervalos de esta presentan dos tamaños, el tono entero o completo (dos semitonos iguales), y el semitono o medio tono.

El semitono es la mitad exacta del tono, gracias al temperamento, lo que permite que cualquier escala pueda ser transportada y tener como punto de partida cualquier altura.



### 2.2.9.2. ESCALA PENTATÓNICA

También denominada *Pentátona*, divide la octava en cinco intervalos diferentes, adoptando formas o modos.

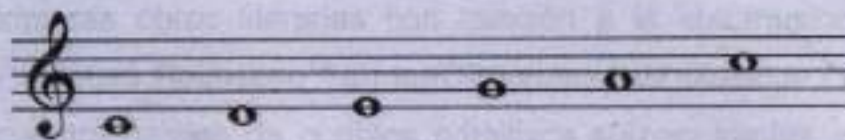
Esta escala se la ha utilizado en la música de las culturas más antiguas del mundo.

Al igual que de la escala diatónica derivan modos, de la escala pentatónica también.

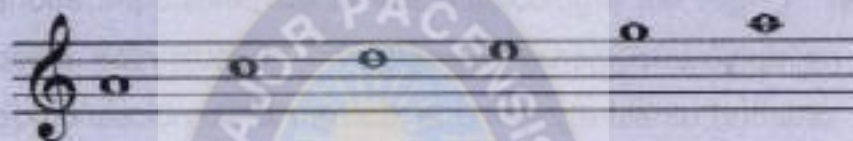
Para la clasificación de los modos que derivan de la escala pentatónica los musicólogos franceses *Raoul y Marguerite D' Harcourt* utilizaron las primeras letras del abecedario: **A, B, C, D, E**. Y para designar la **modalidad** emplearon los términos musicales corrientes en armonía: **Mayor y Menor**, aplicados a las tonalidades e intervalos que engendran los citados modos. (Citado por José Díaz Gainza, 1977, p. 101).

A continuación se mencionan los cinco modos de la escala pentatónica:

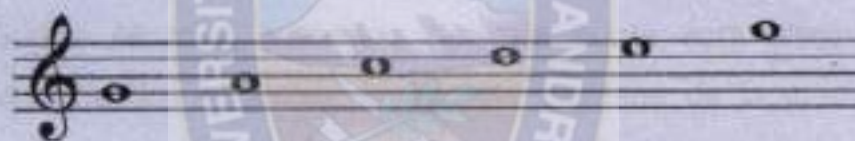
**A. Modo Mayor**



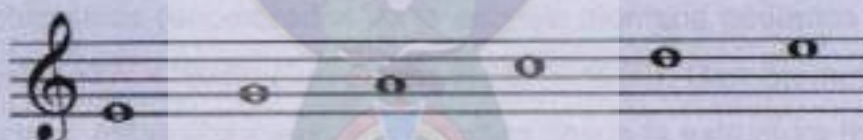
**B. Modo Menor**



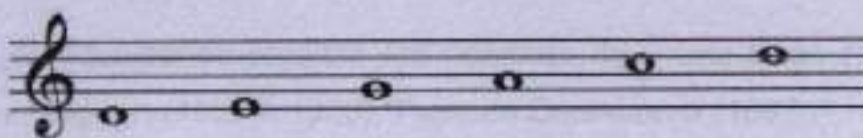
**C. Modo Mayor**



**D. Modo Menor**



**E. Modo Menor (Neutro)**



## 2.2.10. ETNOMUSICOLOGÍA

La *Etnomusicología* es la disciplina que se encarga del estudio de la música de los pueblos primitivos. El término fue usado por primera vez por el

académico holandés Jaap Kunst en el subtítulo de su libro *Musicológica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities* (1950). (Latham, 2008)

Una de las primeras obras literarias con relación a la etnomusicología la realizó Jean – Jacques Rousseau<sup>13</sup> en su *Dictionnaire de Musique* (1768) en el cual se encuentra música de pueblos primitivos suizos, iraníes, chinos y canadienses.

Uno de los grandes impulsores de la etnomusicología fue *Alan P. Merriam* (1923 -1988) quien estructuró la investigación etnomusicológica en cuatro partes: la conceptualización de la música, el comportamiento humano, sonido y estética.

La etnomusicología se estableció como disciplina independiente después de la Segunda Guerra Mundial, partiendo de este punto esta disciplina se desarrolló a partir de dos escuelas, la escuela alemana de la musicología comparada y la escuela estadounidense de métodos musicológicos y antropológicos.

Entre los miembros más renombrados de la escuela alemana podemos citar a Erick Hombostel (1877 – 1935), Curt Sachs (1881 – 1959), Carl Stumpf (1848 – 1936), entre otros; estos abarcaron sus estudios desde la estructura musical, estudiando los sistemas musicales, estilos y afinaciones de la música no occidental.

En la escuela estadounidense resaltan los nombres de Franz Boas (1858 – 1942), Alice Cunningham (1838 – 1923), Frances Densmore (1867 – 1957), y otros.

*Para los etnomusicólogos británicos y estadounidenses contemporáneos, el campo etnomusicológico actual abarca "la vida musical humana en su*

<sup>13</sup> *Jean Jacques Rousseau*, (1712 – 1778) personaje influyente en la Revolución Francesa, escritor.

*plena riqueza y diversidad", esto es, el estudio de músicas locales y globales de individuos, comunidades y sociedades de todo el mundo (incluyendo arte tradicional y música folclórica, música rural y urbana, Pop y World Music, Micromúsica y música de arte Occidental).<sup>14</sup>*

### 2.2.11. MÚSICA AUTÓCTONA

Etimológicamente el término *Autóctono* procede del latín "autochthōnes" y este a su vez del griego "αὐτόχθων", que significa "propio de la tierra" o "generado por sí mismo de la tierra". (Real Academia de la Lengua Española)

En todo caso, la *Música Autóctona* sería aquella que es originaria de un espacio o comunidad indígena o aborígen.

### 2.2.12 MÉTRICA

Métrica o Metro es el patrón de pulsos regulares con los cuales se organizan los tiempos en la música, la métrica indica el número de tiempos que habrá en los compases de una obra y su respectiva acentuación.

### 2.2.13 SWING

Existen muchos conceptos para lo que es el *Swing* sin embargo, ninguno lo explica de manera técnica o métrica, por ejemplo:

*"Inflexión fundamental de la interpretación del jazz que imprime al género su expresividad emocional y rítmica características; difiere sustancialmente de la inflexión de la música que se interpreta "sobre el pulso" normal. (Latham, 2008).*

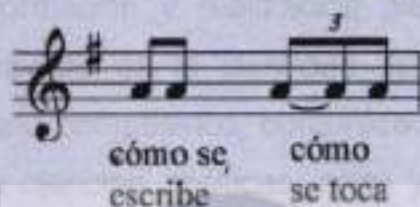
Hamel y Hürlimann afirman que el "Swing es un fenómeno extra musical del sentimiento y del dominio del tiempo".

<sup>14</sup> British Forum for Ethnomusicology, 2001, citado en el *Diccionario Enciclopédico de la Música*.



"[...] es que lo toques cuando lo sientas, porque de otro modo no lo tocas." (Jo Jones, citado en Hamel & Hürlimann, 1981).

El ejemplo más claro sobre cómo interpretar el *swing* es el siguiente:



#### 2.2.14. VOCES EN LA GUITARRA CLÁSICA

El uso o juego de varias voces (líneas musicales) es una propiedad de los instrumentos armónicos (que pueden ejecutar varias notas a la vez) como el piano, o en este caso la guitarra. (Carlevaro, 1979, p. 65)

Las voces instrumentales son líneas musicales que pueden escucharse simultáneamente, entre estas líneas se tiene la melodía principal, el acompañamiento y el bajo.

Existen obras para guitarra que llevan hasta cuatro voces independientes entre sí (por ejemplo la fuga BWV 1000).

### 2.3. MARCO LEGAL

#### 2.3.1. ARTICULO 48. (OBJETIVOS). DE LA LEY 07

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 afro - bolivianas.
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.

El artículo 4, inciso 4 señala: "...fortalecer el desarrollo de la interculturalidad y el plurilingüismo en la formación y realización plena. Contribuyendo a la consolidación y fortalecimiento de la identidad cultural de las naciones y pueblos indígenas originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, a partir de las ciencias, técnicas, artes y tecnologías propias, en complementariedad con los conocimientos universales.

## 2.4. ORGANOLOGÍA DE LAS DANZAS AUTÓCTONAS OBSERVADAS

### 2.4.1. MÚSICA ANDINA

En todas las culturas primitivas del mundo la música ha tenido un carácter mágico y sobre natural, siendo mediadora entre la lucidez y estados de embriaguez o trance lo cual les permitía comunicarse con otros mundos dimensionales y temporales.

*"[...] En este estado de embriaguez, el hombre primitivo se cree en posesión de fuerzas sobrenaturales y en relación con el mundo de los espíritus. La embriaguez le confiere, según su concepto el poder de comunicar con el mas allá, con las almas de los difuntos, con los espíritus y dioses." (Enciclopedia de la Música, Tomo III, p. 737)*

Para el mundo andino la música siempre ha tenido un carácter simbólico y de perfecto equilibrio con el todo, es decir, con los seres vivos, con la producción agrícola, con el mundo de los difuntos y con los espíritus tutelares; siendo a su vez un componente indispensable para su manera de entender el universo. Forma parte de un todo en el que todos aportan y todos se complementan.

Las razones por las que los pueblos andinos tocan y bailan son simples:

*"la pasión por el baile es muy pronunciada entre los indios, bailan cuando se alegran como cuando tienen penas, por propia voluntad o por mandato de sus autoridades"* (Rigoberto Paredes, 1977)

Los comunarios de los pueblos andinos tocan y bailan sus danzas para pedir a la Pachamama sustento para el ganado y buena producción agrícola; en agradecimiento a las deidades, para celebrar aniversarios de sus comunidades, la mayoría de estos acontecimientos van ligados al calendario de festividades católicas debido a la simbiosis que se ha dado desde tiempos coloniales.

Para los indígenas del altiplano boliviano, los seres vivos tienen una relación de préstamos y devoluciones, es por esto que el hombre toma los sonidos de su entorno y los devuelve a través de la música.

La música se origina (se compone) escuchando el soplo del viento en el altiplano, en la pampa desierta y cada sonido es decodificado en el instrumento, se va ordenando en alturas y duraciones hasta que la música toma forma.

*"El sonido es re - reado<sup>15</sup> desde la acústica de los paisajes sonoros hacia la conformación de estructuras musicales, con características auténticas y claramente identificables."* (García y Costas, 2007, p. 36)

Las estructuras y formas que toma la música se mantienen de piezas anteriores, heredadas por los ancestros.

La pieza nueva tiene como compositor, no a una persona, sino a una comunidad (la cosmovisión andina no tolera el individualismo); los arreglos o pequeños cambios que se hace a la pieza son aportes de la tropa la cual empieza a tocar la nueva pieza mientras la escucha. (García y Costas, 2007, p. 37)

<sup>15</sup> Entiéndase el termino *re - reado* como volver a arrear, re dirigir.

simultáneamente) y en algunas *tropas* se encuentra un ejecutante de *pututu*.

De acuerdo al tamaño y registro sonoro de los instrumentos de viento se ve pertinente utilizar la clasificación que se hace en el Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz<sup>16</sup>:

#### **Instrumentos de tamaño mayor**

- Tuyu
- Sanqa o sanga
- Tayka

#### **Instrumentos de tamaño medio**

- Maltas o malas
- Liku

#### **Instrumentos de tamaño menor**

- Ch'uli o ch'ili

Sin embargo, dada la gran diversidad de instrumentos musicales y la identidad que el hombre andino le ha ido dando a su instrumento según su entorno comunitario, la anterior clasificación queda reducida. Por ejemplo, Ernesto Cavour en su libro "Instrumentos Musicales de Bolivia" cita aproximadamente veinte tipos de *Pinkillus*.

La dualidad con la que los pueblos conciben el universo también se aplica a la música y a la forma de interpretar los instrumentos.

<sup>16</sup> Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz, 3ª edición, 2013

### 2.4.2.1. ARCA – IRA

Es la dinámica de ejecución entre pares de músicos la cual consiste en que un grupo de ejecutantes (la mitad de la tropa) toca ciertos sonidos y los restantes (la otra mitad) tocan sonidos complementarios, intercalando sonidos van formando melodías sin que ninguno de los músicos tome un lugar protagónico.

*"La representación física del pensamiento dual y complementario (reciproco) se puede oír en todas las manifestaciones musicales de origen aymara y quechua."<sup>17</sup>*

Esta complementariedad también se la puede observar en instrumentos como los *Sikus*, que están divididos en dos, *Arca* e *Ira*.

*"Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia..."<sup>18</sup>*

Etimológicamente, la palabra *Ira* probablemente derive del aymara *"irphata = el que lleva"* y *Arca* que derivaría de *"arkaña = el que sigue"*.

### 2.4.2.2. WAQUI

Es otra manera de tocar en comunidad, propia de instrumentos como las *tarkas*, *musiñus*, *pinkillus*, entre otros.

Consiste en el desarrollo de un dialogo incompleto entre la tropa, es decir, ninguno de los integrantes del conjunto toca la pieza musical completa, cada músico toca solo partes de la melodía y

<sup>17</sup> Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz, 3º edición. 2013

<sup>18</sup> Garcilaso de la Vega, citado por Hans van den Berg y Norbert Schiffers, 1992, p. 309.

deja que otro la complemente o compense esta.

*"El concepto de interpretación waqui, proviene de las maneras en que la sociedad de un ayllu o comunidad se desenvuelven. Por ejemplo: una familia dispone de las tierras que posee, otra familia colabora con las semillas y una tercera con la yunta. El producto final o cosecha se comparte entre todas las familias."<sup>19</sup>*

### **2.4.3. INSTRUMENTOS UTILIZADOS EN LA MÚSICA AUTÓCTONA**

Los instrumentos que se mencionan en las siguientes páginas son los que se utilizan para la interpretación de las piezas escogidas para la elaboración del presente trabajo.

#### **2.4.3.1. INSTRUMENTOS DE VIENTO**

También denominados *Aerófonos* (según la clasificación hecha por Erick von Hombostel y Curt Sachs en 1914), son los instrumentos mayormente utilizados entre las culturas autóctonas bolivianas.

En estos instrumentos el aire es el medio y la razón por la que se genera la vibración sonora.

Los instrumentos con los que se ejecutan las danzas que aborda este trabajo son los siguientes:

##### **2.4.3.1.1. QUENA**

La *Quena* es un instrumento precolombino. Es una flauta de forma cilíndrica o tubular, la parte superior (boquilla) es totalmente abierta con una parte biselada en forma de "U", y en

<sup>19</sup> Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz, 3ª edición. 2013

el extremo inferior lleva un tapón perforado, en la parte baja de la superficie del cilindro lleva los orificios digitables (debajo de la parte biselada) y en el lado posterior lleva un orificio.

La palabra *Quena* significa "tubo con agujeros", "cosa muy agujereada", "lleno de agujeros". (Cavour, 2010, p. 63)

#### 2.4.3.1.1.1. QUENA PHUSIPÍA – MUCULULU

Esta *Quena* es denominada *Mucululu* porque acompaña la danza del mismo nombre; *Phusi* significa cuatro y *p'ia* significa agujeros, por lo tanto se trata de una quena de cuatro orificios. Este instrumento se presenta en tres tamaños (*Tayka*, *Malta* y *Jiska Phusipía*) formando armonías en cuartas, quintas y octavas paralelas acomodándose a la escala pentatónica. (Cavour, 2010, p.72)

- *Tayka Phusipía*, tiene una longitud de 75 centímetros aproximadamente y forma la escala pentatónica de Sol mayor.
- *Malta Phusipía*, de 50 centímetros aproximadamente. Sus digitaciones forman la escala pentatónica de Re mayor (a una distancia de quinta justa de la *Tayka*).
- *Jiska Phusipía*, de 37 centímetros aproximadamente (a una octava de la *Tayka*).

#### 2.4.3.1.2. PINKILLU

En la bibliografía revisada y en entrevistas realizadas a integrantes de tropas se encontraron varias maneras de nombrar a este instrumento: *Pinquillo*, *Pinkillo*, *Pinkillu*, entre otros. El nombre de este instrumento provendría del aymara *Pinkillu* que significa "delgado".

El *Pinkillu* es un instrumento de viento, conformado por un tubo delgado que puede estar elaborado de cañahueca, huesos o ramas de árbol. La principal característica de este instrumento es la forma de pico que tiene la embocadura, en la parte superior, esta embocadura lleva un tarugo o tapón que le da forma al canal de insuflación. (Cavour, 2010, p. 102)

En la parte frontal, debajo de la embocadura, tiene un orificio rectangular (biselado en su parte inferior) por donde sale el sonido y en la parte inferior del instrumento lleva orificios circulares digitables; el número de orificios, así como su longitud, varía según la danza que acompañe o la región de donde provenga.

Se han encontrado restos arqueológicos de este instrumento, que datan de tiempos pre coloniales, en Tiwanacu.

Existen varios tipos de *Pinkillus* según la danza que acompañen o el lugar de donde provenga la danza o el instrumento, entre ellos:

#### **2.4.3.1.2.1. PINKILLU DE CARNAVAL**

Este *pinkillu* posee las características ya mencionadas anteriormente, midiendo aproximadamente 34 centímetros y tiene 6 orificios digitables. Su registro es agudo y chillón. (Cavour, 2010, p. 113)

#### **2.4.3.1.2.2. PINKILLU PHUSI P'IA O AYWAYA**

Mide aproximadamente 78 centímetros y es uno de los *pinkillus* más grandes que existen.

El denominativo "*Pinkillu Phusi P'ia*" significa "cuatro agujeros",



es decir, lleva cuatro orificios, tres en su parte frontal inferior y un cuarto orificio inclinado a la derecha (el último hacia abajo).

También se le denomina "*Pinkillu Aywaya*", términos aymaras que traducidos al castellano significan "Pinkillu del Ganado"

Aparte de las denominaciones antes mencionadas también se le da un nombre según la danza que acompañe, "*Pinkillu Mucululu*" o "*Pinkillu Qarwani*".-(Cavour, 2010, p. 116)

#### 2.4.3.1.2.3. ALMA PINKILLU

Este instrumento está elaborado generalmente por cañahueca sokhosa, los nudos que este material tiene en su superficie facilitan su construcción. Por esto también se denomina a este instrumento "*Pinkillu Sokhosa*".

Se interpreta este instrumento durante la fiesta de Todos Santos (1 y 2 de noviembre).

Se tienen tres tamaños:

- *Mayor*, mide aproximadamente 58 centímetros y tiene seis orificios digitables.
- *Malta*, con una longitud aproximada de 38 centímetros (las dos terceras partes del pinkillu mayor).
- *Chuli*, mide aproximadamente 29 centímetros, la mitad del mayor.

Tocando los tres tamaños simultáneamente y haciendo las mismas digitaciones resultan melodías paralelas, de la línea melódica grave a la línea melódica del medio se forman distancias de 5° justa y la línea aguda forma el intervalo de 8° con relación a la línea grave. (Cavour, 2010, p. 119)

### 2.4.3.1.3. SIKUS

El *Siku* es un instrumento compuesto por dos conjuntos (*arca* e *ira*) de flautas (tubos), de notas fijas y distintas (en cada conjunto) que se complementan entre sí.

Cada flauta tiene un extremo tapado (extremo inferior) y el superior completamente abierto para la entrada de aire.

Los Aymaras le dieron el nombre de "*Siku*", los Quechuas "*Antara*" y los tupiguarani "*Flautas de Tacuarillas*", que viene del nombre de la caña que se utiliza para su construcción. Según su tamaño y registro se le llama "*ch'uli*" al más pequeño, "*malta*" al mediano, y "*sanka*" (pierna larga) al más largo. La nominación "*sico*", se advierte en la célebre obra del Padre Ludovico Bertonio "*Vocabulario Aymara*", editado en el año 1612, en la que define al instrumento, *sico* como "*Unas flautillas atadas como ala de órgano*" (citado por Cavour, 2010, p. 39).

La forma de tocar los *Sikus* en la danza *Sikuris* es la división *Arca – Ira*, utilizando *Ch'ulis*, *Maltas*, y *Sankas*. En las melodías el "*Arca*" responde al "*Ira*" y los sonidos de los *ch'ulis*, *maltas* y *sankas* se superponen a la melodía creando refuerzos de octava y quintas paralelas.

Es importante recalcar que este tipo de instrumento, en su estructura básica, ya fue creado desde hace milenios por distintas civilizaciones que poblaron la tierra.

Se puede encontrar este instrumento en tres tamaños: *Ch'uli*, es el *siku* de menor tamaño; *Malta*, *siku* mediano; *Sanka*, *siku* mayor.

Los tres tamaños están afinados por octavas paralelas.

agujeros del parche para ser tesados parche contra parche.

## 2.5. CALENDARIO DE INSTRUMENTOS FOLKLORICOS EN RELACIÓN A LA ACTIVIDAD AGRÍCOLA

En épocas anteriores a la actual la ejecución de los instrumentos autóctonos era limitada en temporadas establecidas según la actividad agrícola de las comunidades. Es decir, no se podía tocar cualquier instrumento en cualquier época del año, cada instrumento tenía su tiempo, de lo contrario esto atraería fenómenos naturales que afectarían la producción.

A continuación se detalla el periodo de tiempo en el que se ejecutan los instrumentos, la actividad agrícola y las fiestas que se celebran en dicho tiempo.

| Mes del Año y Actividad Agrícola  | Uso de Instrumentos Musicales                         | Fiestas Religiosas y Paganas  |
|---|---|---|
| <b>Enero</b><br>Finaliza la siembra de la cebada, aporque <sup>20</sup> de papas y recojo de papas primerizas (k'ip'as)                         | Pinkillu, Pinkillu Aywaya, Musiñu y tarka             | Cambio de Autoridades Comunales, Circuncisión del Señor, Reyes Magos, Nuestra Señora de La Paz. |
| <b>Febrero</b><br>Q'ulli (Preparación de la tierra para la siembra de la papa. Construcción de defensivos y construcción de canales de desagüe. | Chiriwano, Pinkillu, Pinkillu Aywaya, Musiñu y Tarka. | Candelaria, San Blas, San Cristóbal.  |
| <b>Marzo</b><br>Continúan con el q'ulli, realizan el barbecho   | ChiriwanuLakita, Lakita Imilla, Ch'iri, Pinkillu,     | Cuaresma (movible), Semana Santa, Domingo de Resurrección, Domingo                              |

<sup>20</sup> Aporcado, consiste en recoger tierra en el entorno de la planta y amontonarla junto a ella haciendo un pequeño montículo.

|   |  |   |
|---|--|---|
| (segunda reja en el preparado de la tierra, para la siembra de la papa.)  | Tarka.   | de Ramos.   |
| <b>Abril</b><br>Cosecha formal de la papa dulce y comienzo de la amarga. Cosecha de la quinua, trigo y cebada.<br>Cosecha de la oca y papa liza.                      | Lakita, Lakita Imilla, Ch'iri, Tarka.  | Cuaresma (movible), Pascua, Toda la Semana Santa no se toca ningún instrumento por ningún motivo.                     |
| <b>Mayo</b><br>Continúa la cosecha de la papa amarga, cosecha de la haba, arveja y maíz en los valles. Selección de la papa para la elaboración del chuño y la tunta. | Jula Jula, Qantu Grande, Lakita, Lakita Imilla, Ch'iri, Quena Quena y Waka Pinkyllu. | La Cruz (3 de mayo), Nuestra Señora de Fátima, San Isidro, San Antonio, (movible) Retiro de la Cruz de los Calvarios. |
| <b>Junio</b><br>Construcción y reparación de los silos y continuación de la selección de la papa. Trilla quinua, cebada, habas y arvejas.                             | Ch'iri, Quena Quena, Quena, Chuquela, Quena Marimacho, Waka Pinkillu.                | San Antonio (movible), Corpus Cristi (movible), Apóstoles San Pedro y San Pablo (29 de junio).                        |
| <b>Julio</b><br>Ensilado y almacenamiento de la cosecha del año.  | Qina, Chuqila, Quena Marimacho.  | El Carmen, Octava del Carmen, Santiago y Santa Ana.   |

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p><b>Agosto</b></p> <p>Si es que hay nevada Q'ulli (ampliación del preparado de la tierra para la siembra de la papa).</p>      | <p>Siku (Zampoñas), Ayarachi, Flauta Chunchu (Auki Auki y Chunchu).</p>                          | <p>Al Niño Salvador, Las Nieves, Nuestra Señora de Copacabana, San Lorenzo, Asunción, San Bartolomé, Santa Rosa y 2 de agosto.</p> |
| <p><b>Septiembre</b></p> <p>Época de Kuti (segunda reja en el preparado de la tierra para la siembra).</p>                       | <p>Siku (Zampoñas), Ayarachi, Flauta Chunchu (Auki Auki y Chunchu).</p>                          | <p>Natividad, San Nicolás, Exaltación, Nuestra Señora de las Mercedes.</p>   |
| <p><b>Octubre</b></p> <p>Primera siembra de la papa, siembra de quinua, habas, arveja, tarwi (lupinos) y maíz en los valles.</p> | <p>En norte de Potosí Jula Jula, Zampoñas y Pusi, P'iya o Mucululu, también llamado Wayquli.</p> | <p>Nuestra Señora del Rosario, Octava de Rosario, San Miguel.</p>  |
| <p><b>Noviembre</b></p> <p>Siembra formal de la papa e iniciación de la cebada</p>   | <p>Alma Pinkillu y Tarka.</p>  | <p>Todo Santos, Nuestra Señora de Remedios, San Andrés.</p>  |
| <p><b>Diciembre</b></p> <p>Aporque de la papa, siembra de cebada en berza, deshierbe en habas, arvejas y maíz en los valles.</p> | <p>Pinkillu y Tarka, Pinkillu Aywaya, Musiñu.</p>  | <p>Nuestra Señora de Concepción, Navidad (cambio de autoridades comunales) San Nicolás</p>   |

**TABLA No. 1**  
**Calendario de instrumentos folklóricos en relación a la actividad agrícola.**  
 Fuente, (Suarez, 1987, p. 158)

CONTENIDO

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 INVESTIGACIÓN CUANTITATIVA

El método de investigación cuantitativa tiene como objetivo medir las relaciones y comportamientos de los fenómenos de estudio.

El método de investigación cuantitativa se caracteriza por el uso de instrumentos estandarizados para medir y analizar los datos de manera objetiva y sistemática.

El presente trabajo de investigación se fundamenta en el método de investigación cuantitativa, específicamente en el diseño metodológico que permite medir y analizar los datos de manera objetiva y sistemática.



### CAPÍTULO III

## DISEÑO METODOLÓGICO

El presente capítulo se fundamenta en el método de investigación cuantitativa que permite medir y analizar los datos de manera objetiva y sistemática.

El presente trabajo de investigación se fundamenta en el método de investigación cuantitativa, específicamente en el diseño metodológico que permite medir y analizar los datos de manera objetiva y sistemática.

El presente trabajo de investigación se fundamenta en el método de investigación cuantitativa, específicamente en el diseño metodológico que permite medir y analizar los datos de manera objetiva y sistemática.

## CAPÍTULO III

### 3. DISEÑO METODOLÓGICO

#### 3.1. INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

El método de investigación Cualitativo tiene como objetivo estudiar las características y peculiaridades del objeto de estudio.

*"[...] los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos. Tienden a una epistemología afincada en la hermenéutica<sup>21</sup>, la fenomenología<sup>22</sup> y la interacción simbólica." (López – Cano, Rubén & San Cristóbal Úrsula, 2014, p. 2018).*

El presente trabajo de investigación ha adoptado el método cualitativo para explorar, describir, explicar y recopilar información pertinente acerca de las tradiciones y las prácticas que se llevan a cabo durante las fiestas de las comunidades del Municipio de Batallas, teniendo como eje central la música como objeto de estudio. Dicho eje es producto de la sumatoria de elementos como el misticismo, la simbología, la acústica y organología autóctona, entre otros. La relación de estos da como resultado las expresiones musicales con las

Gracias a la metodología cualitativa es posible el estudio de fenómenos sociales, y en el presente caso, la música como protagonista de dicho fenómeno.

#### 3.2. INVESTIGACION ACCIÓN

Se considera pertinente abordar el tipo de investigación acción, en el presente proyecto, por ser este el que mejor se adecúa a los propósitos del mismo.

*El principio de la Investigación Acción es maximizar las oportunidades de*

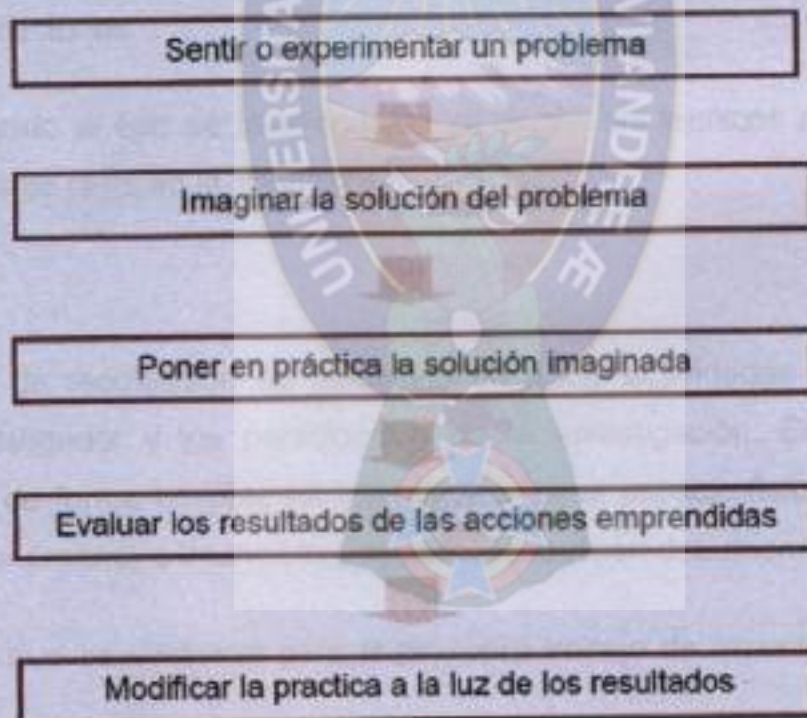
<sup>21</sup> La **Hermenéutica** es la teoría sobre la interpretación y análisis textual. Inicialmente aplicada a la interpretación o exégesis de escritos como la biblia o los textos filosóficos.

<sup>22</sup> La **Fenomenología** se refiere a la descripción de la experiencia humana en su estado más esencial, más allá de las expectativas y los presupuestos culturales.

alcanzar un objetivo mediante la recolección de datos sobre los efectos de una interacción, y la utilización de esos datos para reorientar la acción reduciendo sus elementos menos favorables y reforzando los elementos que más contribuyen al alcance de los objetivos. (Bornerleau, citado por Hurtado, 2000, p.352)

Al observar un conjunto de fenómenos (las fiestas en áreas rurales) que se dan en determinados puntos temporales (fechas anuales específicas), la investigación acción permite mediante sus ciclos de fases analizar y transformar la realidad. Desde el punto de vista de Mao Tse-tung "investigar es transformar".

Para el presente trabajo se utilizó el modelo de Ciclo de la investigación-acción según Whitehead (1991).



1. *Sentir o experimentar un problema*, para el presente trabajo, después de la revisión bibliográfica, se observó la falta de repertorio guitarrístico con carácter autóctono, y el poco que existe es poco conocido.
2. *Imaginar la solución del problema*, con la experiencia en el estudio de la



guitarra se pudo concebir la idea de la elaboración de la presente obra.

3. *Poner en práctica la solución imaginada*, mediante la descripción de tradiciones y el análisis de la música se empezó a elaborar el conjunto de piezas que conforman la Suite.
4. *Evaluar los resultados de las acciones emprendidas*, las primeras evaluaciones de la obra se las hizo de manera personal, y en la última evaluación con maestros que mantienen su actividad musical en la ciudad de La Paz y con los propios intérpretes originarios.
5. *Modificar la práctica a la luz de los resultados*, este punto es el fin un ciclo y el principio del siguiente, el cual podría continuar con el punto 1; para el presente trabajo el ciclo continuó desde el punto tres (*Poner en práctica la solución imaginada*) se replanteó la obra como tal corrigiendo aspectos técnicos como la direccionalidad de la melodía o los acompañamientos y las digitaciones.

Una vez definido el tipo de investigación se eligen las técnicas e instrumentos con los cuales se recopila la información.

### 3.3. TÉCNICAS

Las técnicas de recolección de datos vienen a ser actividades de interacción entre el investigador y los participantes de la investigación. Esta interacción puede darse de forma tangible (el investigador en el espacio físico en el que se presenta el fenómeno) o intangible (mediante la revisión documental).

Las técnicas que se utilizaron para el presente trabajo de investigación son las siguientes:

#### 3.3.1. OBSERVACIÓN

La observación es el recurso más importante para la investigación descriptiva. Requiere que el investigador esté presente en el espacio físico en el que se desarrolla el fenómeno estudiado.

Existen dos tipos de observación según el nivel de participación del investigador: la *observación participativa* y la *no participativa*.

- La *observación participativa* tiene al investigador como actor activo del fenómeno observado.
- La *observación no participativa* tiene al investigador en el espacio físico donde se desarrolla el fenómeno pero no interviene en el mismo, solo se limita a observar.

Para la presente investigación se utilizó la observación no participativa. Se interactuó en las fiestas autóctonas con los comunarios del Municipio de Batallas pero no se participó en la ejecución de la música para poder observar el fenómeno social desde un plano más general, es decir, observación simultánea de música, tradición llevada a la práctica por los organizadores de cada fiesta, el antes y el después de cada actividad festiva y la interacción de las personas presentes en dichas actividades.

La observación requiere de instrumentos en los cuales se registre los sucesos en los que se desarrolla el objeto de estudio, por esto se ha escogido el *Diario de Campo*, este será explicado en un acápite posterior.

### 3.3.2. ENTREVISTAS

*"La entrevista supone la interacción verbal entre dos o más personas. Es una conversación, en la cual, una persona (el entrevistador) obtiene información de otras personas (los entrevistados), acerca de una situación o tema determinados con base en ciertos esquemas o pautas."* (Ander Egg, 1987, citado en Hurtado, Jaqueline. 2000 p. 461)

Se escogió la entrevista como técnica de recolección de datos para entablar un diálogo directo con los actores de los eventos, de esta manera se pudo recoger las impresiones y preocupaciones con respecto a sus tradiciones,

valores y demás situaciones que influyen en su entorno social.

Según la elaboración de las preguntas existen dos tipos de entrevista:

- *Entrevista Estructurada*, es un conjunto de preguntas previamente preparadas, supone conocimiento previo sobre el tema de investigación por parte del entrevistador. También, el investigador debe conocer el nivel de información y el vocabulario de los entrevistados, esto para facilitar el entendimiento de la pregunta (por parte de los entrevistados) y de las respuestas.
- *Entrevista Inestructurada*, consiste en formular preguntas de manera libre, mientras el diálogo se desarrolla pueden ir surgiendo nuevas preguntas según la información brindada.

Para el presente trabajo de investigación se consideró pertinente utilizar la entrevista inestructurada, este tipo de entrevista permitió la flexibilidad y libertad de conducir las entrevistas, permitiendo recoger, no solo información relevante para la investigación, sino también las impresiones personales de cada entrevistado acerca de la música para un mejor entendimiento de su contexto.

### **3.3.3. ENCUESTA**

La encuesta es una técnica de entrevista, sin embargo se diferencia de esta porque no se establece un diálogo directo con el encuestado, no existe interacción.

Para el presente trabajo se recurrió a la encuesta por medio de un cuestionario de preguntas dicotómicas, de elección múltiple y una abierta.

### **3.3.4. REVISIÓN DOCUMENTAL**

La revisión documental es la búsqueda de información relacionada al objeto de estudio. En el caso del presente proyecto se recurrió a bibliotecas

especializadas en estudios musicales y estudios socio culturales, a repositorios de música, entre otros.

También se hizo la revisión del material audiovisual registrado como parte de la investigación.

### **3.4. INSTRUMENTOS**

Los instrumentos que fueron utilizados en la presente investigación son:

#### **3.4.1. REGISTRO AUDIOVISUAL**

El Registro Audiovisual viene a ser un recurso tecnológico el cual, por medio de un instrumento electrónico (cámara filmadora) es posible grabar imágenes en movimiento y sonido.

Esto le permite al investigador posteriores periodos de observación.

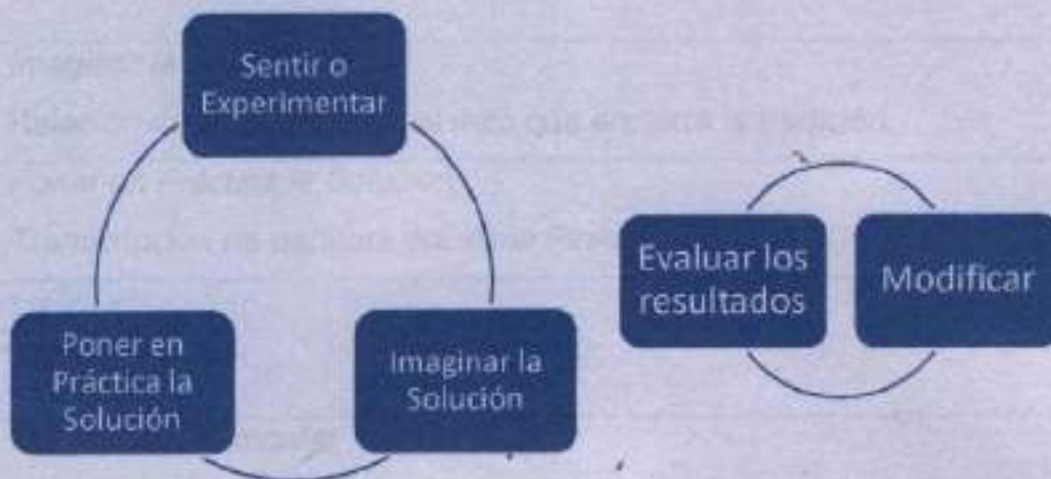
En el caso del presente proyecto permitió también la transcripción de la música recogida.

#### **3.4.2. DIARIO DE CAMPO**

El Diario de Campo son las impresiones que el investigador anota a base de su observación y a las experiencias que recoge de la interacción con el fenómeno estudiado.

### **3.5. APLICACIÓN DE CICLOS DE LA INVESTIGACIÓN ACCIÓN**

Para la presente investigación se hizo una adaptación del modelo de ciclos de *Whitehead*, se dividió la secuencia del ciclo en dos etapas:



La primera etapa de la investigación se la puso en marcha con el primer ciclo pero en diferentes puntos temporales ya que la música autóctona se la escucha en determinadas fechas.

#### CICLO 1

##### *Sentir o Experimentar*

16 de septiembre de 2015, filmación del Primer Festival de Música y Danza de la Madre Tierra.

Se observó principalmente las danzas: *Mucululu*, *Qarwani* y *Sikuri* en la plaza principal del Municipio de Batallas.

##### *Imaginar la Solución*

Relación de las piezas que se escuchaban con las limitaciones de la guitarra.

##### *Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura de las piezas filmadas.

#### CICLO 2

##### *Sentir o Experimentar*

2 de noviembre de 2015, filmación la fiesta de "Todos Santos".

Se observó el *Alma Pinkillu* en el cementerio de la comunidad de Cutusuma.

*Imaginar la Solución*

Relación de la música con el mito que encierra la tradición.

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Alma Pinkillu*.

### CICLO 3

*Sentir o Experimentar*

2 de febrero de 2016, filmación la fiesta del "Anafa".

Se participó de la fiesta, primero en la casa de uno de los comunarios de Cutusuma, y posteriormente la fiesta comunal en la cancha del pueblo.

Danza registrada: "Anatin".

*Imaginar la Solución*

Relación de la música con la tradición practicada.

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Anatin*.

### CICLO 4

*Sentir o Experimentar*

3 de mayo de 2016, filmación la fiesta de "Señor de la Santa Cruz".

Se observó el *Mucululu* en inmediaciones de la comunidad de Yaurichambi.

*Imaginar la Solución*

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Mucululu*.

### CICLO 5

*Sentir o Experimentar*

21 de junio de 2016, filmación la fiesta del "Año Nuevo Aymara".

Se recibió al *Sol* en la elevación más próxima al edificio municipal, se registró la interpretación del *Sikuri*.

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Anatiri*.

### CICLO 9

*Sentir o Experimentar*

3 de mayo de 2017, filmación la fiesta de "Señor de la Santa Cruz". Se observó el *Qarwani* en inmediaciones de la comunidad de Khanapata.

*Imaginar la Solución*

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Qarwani*.

### CICLO 10

*Sentir o Experimentar*

21 de junio de 2017, filmación la fiesta del "Año Nuevo Aymara". Se registró el *Sikuri* en la comunidad de Huayrocondo.

*Imaginar la Solución*

Relación de la música con la tradición practicada.

*Poner en Práctica la Solución*

Transcripción en partitura del *Sikuri*.

El nexa entre las dos etapas de la elaboración del presente trabajo fue el análisis de las transcripciones las cuales dieron lugar a la elección de las danzas y posteriormente a los arreglos y adaptaciones en la guitarra.

*Evaluar los Resultados*

Una vez terminados los análisis y arreglos de las piezas se evaluó el resultado desde tres puntos de vista.

- *Técnico*, se verificó que los arreglos se adaptaran a los recursos y limitaciones que posee la guitarra.
- *Práctico*, se comprobó que la obra sea ejecutable proponiendo

posibles digitaciones y adecuando efectos como la percusión a la interpretación.

- *Comparativo*, se verificó que los cambios hechos en las danzas no sean muy significativos al grado de tergiversar el sentido original de la música

*Modificar*

Una vez obtenidas las conclusiones del anterior punto del ciclo se procedió a la modificación de las piezas.

La segunda etapa consistió en la evaluación y la modificación de la Suite como tal. Esta segunda parte del ciclo se la repitió un número indistinto de veces para cada danza. Si bien se fueron haciendo pruebas en cuanto los arreglos y adaptaciones desde el 2016, se empezó a trabajar formalmente los arreglos desde el mes de mayo a noviembre del año 2017, una vez que la evaluación de las modificaciones resultara satisfactoria se procedió a la primera grabación de la Suite Andina.

Esta primera grabación fue sometida a evaluación por maestros como Oscar Peñafiel y Rolando Peña (Maestros reconocidos del ámbito local), con los criterios emitidos, se pasó a una última modificación para concluir con la grabación definitiva, la cual fue sometida a una encuesta para cuantificar el grado de aceptación (los resultados de la encuesta se los presenta en el capítulo final).

DANZAS ESCOGIDAS



## CAPÍTULO IV

### 1. DANZAS AUTÓCTONAS ESCOGIDAS

#### 1.1. ORIGEN DE LAS FICHTAS ANIMADAS

La cultura ancestral de los pueblos originarios ha sido objeto de estudio y valoración por parte de la comunidad. En el presente se busca resaltar el valor de la danza como una actividad que contribuye al desarrollo cultural y social de la comunidad.

La danza es una actividad que ha sido objeto de estudio y valoración por parte de la comunidad. En el presente se busca resaltar el valor de la danza como una actividad que contribuye al desarrollo cultural y social de la comunidad.

La danza es una actividad que ha sido objeto de estudio y valoración por parte de la comunidad. En el presente se busca resaltar el valor de la danza como una actividad que contribuye al desarrollo cultural y social de la comunidad.

La danza es una actividad que ha sido objeto de estudio y valoración por parte de la comunidad. En el presente se busca resaltar el valor de la danza como una actividad que contribuye al desarrollo cultural y social de la comunidad.

La danza es una actividad que ha sido objeto de estudio y valoración por parte de la comunidad. En el presente se busca resaltar el valor de la danza como una actividad que contribuye al desarrollo cultural y social de la comunidad.



## CAPÍTULO IV

### DANZAS ESCOGIDAS

## CAPÍTULO IV

### 4. DANZAS AUTÓCTONAS ESCOGIDAS

#### 4.1. ORIGEN DE LAS FIESTAS ANDINAS

Las culturas andinas, a lo largo del tiempo, han ido creando mestizajes culturales, esto sumado a la influencia de la evangelización dada en épocas coloniales, ha creado una simbiosis de creencias y celebraciones que, en la actualidad, observamos en las áreas rurales y urbanas.

La comunidad andina cumple un calendario ritual que asocia la agricultura con la ganadería y al clima con el misticismo, lo que les permite vivir en armonía con la naturaleza. Las razones para los rituales son de petición por el crecimiento de los cultivos, por una buena cosecha, por la crianza y fertilidad del ganado, por el paso de las estaciones y sus fenómenos climatológicos y por el bien estar de los componentes de la comunidad; y en agradecimiento por los mismos motivos.

Los rituales y cultos están dirigidos a sus deidades o divinidades, como los *Achachilas* (abuelo, anciano, espíritu ancestral, divinidad encarnada en las montañas) o *Mallkus* (jefes), que vienen a ser los ancianos sagrados y espíritus de las montañas que circundan los pueblos de los andes (Illimani, Illampu, Mururata, Sajama, Huayna Potosí, Thunupa, Tata Sabaya, Ollgüe, Licancabur, y otras montañas nevadas altas). (Alvarado y Mamani, 2007, p. 30)

Las ceremonias las dirigen los *Yatiris* (sabio, el que sabe, adivinador) que son los mediadores entre las "*wak'as*" (dios tutelar masculino del lugar, moran en piedras antropomorfas), o deidades y los "*runas*", o humanos. Los participantes de las ceremonias son los propios comunarios, amigos o invitados, autoridades comunales (si el acontecimiento lo amerita), y el o los *yatiris* (dependiendo de la magnitud de la celebración). (Alvarado y Mamani, 2007, p. 31)

En la ceremonia se da una conversación entre el *yatiri* y las deidades a través de la lectura de la hoja de coca; esto le sirve al *yatiri* para saber los acontecimientos

futuros, como el comportamiento del clima para la próxima siembra.

En cada ceremonia se busca agradar a la Pachamama, por esto se ofrecen "mesas" las cuales contienen productos agrícolas, dulces, antiguamente chicha de quinua, en la actualidad alcohol y cerveza, adornados con lanas de colores; en rituales grandes se ofrecen incluso sacrificios de animales.

A los rituales y ceremonias le sigue la celebración (excepto cuando son ceremonias pequeñas donde participa un grupo reducido de personas) donde la danza y la música son componentes importantes para amenizar la fiesta.

Entre los diversos rituales y celebraciones que se llevan a cabo en las comunidades del Municipio de Batallas mencionamos los siguientes:

#### 4.2. TODOS SANTOS "AMAY PHAXI"

La comunicación con los espíritus de los difuntos ha existido en todas las culturas primitivas del mundo.

Según Alvarado y Mamani (2007), para la cultura andina no existe la muerte (cesación de la vida) como tal, por el contrario asimilan esta como "*transportarse a otro ciclo de la vida*", en este caso, salir de viaje al "*ajay marka*" o mundo de los espíritus, donde solo pueden llegar aquellos que han alcanzado mayor conocimiento y sabiduría en la vida terrenal. (p. 111)

La muerte, o *jiwaña*, llega a ser la liberación del cuerpo físico para trascender con el "*ajayu*" (espíritu), para compartir en la dimensión de las deidades (denominado "*jiwirinakax sullka diosaxiwa*") convertido en *achachila* o *awicha*. Cuando un ser humano muere se convierte en energía eterna con sus ancestros, y esto también se da en toda la naturaleza, ya que se tiene la creencia que todo tiene espíritu.

La muerte es la continuación de la vida, se cree que el alma del difunto permanece acompañando a su familia dos años y al tercero asciende a las

montañas para integrarse con las deidades tutelares.

Al ser el *ajayu* energía positiva se la invoca para esta celebración, para que esta energía dé su apoyo a los vivos, a cambio se le ofrece comida y bebida.

En la comunidad de Cutusuma la celebración de la fiesta de los muertos empieza con el recibimiento de las almas el 1 de noviembre a medio día; se arman "mesas" donde se le ofrece a las almas pan, dulces, bebidas y la comida que le gustaba en vida. De este momento participa la familia cercana ya que este proceso se da en las casas de los comunarios.

El 2 de noviembre se despide a las almas, se transporta la "mesa" al cementerio y en ese lugar se comparte con toda la comunidad.

Alrededor de las tumbas se forman círculos de personas, la mitad de este círculo estaba formado de varones y la otra mitad de mujeres, con sus hijos; a medio día comparten la comida, cada familia lleva un plato distinto para compartir con toda la comunidad, al terminar con la comida que llevo una familia inmediatamente otra sirve lo que llevó.

Al finalizar con la degustación comienzan los rezos por parte de todos los que formaron el círculo y los músicos se disponen a tocar rodeando las tumbas mientras las familias intercambian pan, fruta, dulces y bebidas por rezos para sus difuntos.

#### **4.2.1. ALMA PINKILLU**

Esta danza recibe su denominativo del instrumento musical que utiliza, el *Pinkillu dedicado al alma*.

Música de carácter alegre, puesto que se celebra el regreso de los que se fueron, con este tipo de música se da por hecho que el alma del difunto esta con las deidades.

En este tipo de música no interviene danzarines aparte de los intérpretes, son los mismos músicos los que bailan alrededor de las tumbas.



Imagen No. 1  
Músicos alrededor de una tumba, cementerio de Cutusuma  
Fuente Propia

#### 4.3. ANATA, CARNAVAL

El carnaval se lo celebra en el mundo andino como la fiesta del "Anata" (juego) en la cual se festeja el hecho de que la Pachamama diera a luz a tantos hijos, dicho de otra manera, que la tierra brinde sus frutos a los humanos mediante los productos agrícolas y la reproducción del ganado.

Termina siendo un juego real y espiritual con los animales, las casas, los sembradíos, los ayllus, y todo lo que compone el universo. Por eso se los adorna con serpentina y lana de colores: es como si los adultos jugaran como niños.

Pero no solo se celebra esto, antiguamente, como parte del *anata*, se celebraba la "Qhachwa" o fiesta de la juventud. Este acontecimiento servía para que los jóvenes de ambos sexos, entre 15 a 25 años, se conozcan y lleguen a formar parejas. (Alvarado y Mamani, 2007, p. 41)

*"La fiesta de la anata cae siempre, cuando es "urt'a" (el encuentro del sol y*

la luna), significa que cuando el sol está entrando, también la luna está saliendo, mirándose de frente entre el sol y la luna ambos dando fuerza a sus hijos que viven con nada más que la naturaleza". (Alvarado y Mamani, 2007, p.39)

El viernes 12 de febrero de 2016 se presencié la fiesta ofrecida en la casa de un comunario de Cutusuma (Don Francisco) en la cual se observó dos celebraciones simultáneas: uno de los celebrados era el "cuidador", una de las personas que se encarga de cuidar las *chácra*s (sembradíos).



Imagen No. 2  
El Cuidador y su esposa  
Fuente propia

*"El cuidador tiene su cuarto en la montaña de la derecha, en la montaña izquierda hay otro cuidador, entre los dos le botan al granizo, agarran sus chicotes y a gritos y chicotazos le botan para que no dañe la chacra, igual a la lluvia y a la helada."* (Francisco Condori, comunario de Cutusuma, entrevista realizada el 2 de febrero de 2016)



Imagen No. 3  
Cuarto del "Cuidador"  
Fuente propia

Los otros celebrados eran los jóvenes (*Qhachwa*). Los jóvenes solteros se acomodaron en dos filas (una de varones y otra de mujeres) en medio del patio de la casa mientras las parejas jóvenes casadas les servían bebidas, las dos filas eran las que empezaban el baile.

Posteriormente todos los invitados salieron de la casa bailando hasta la cancha de la comunidad donde llegaron después otras personas que se encontraban en fiestas de otras casas.

#### 4.3.1. ANATIRI

La palabra "*Anatiri*" significa jugador. Son "*Huayños*" de carácter alegre, de ritmo movido que se escuchan durante el carnaval en los domicilios, en los senderos y calles de las comunidades.

Esta música es de agradecimiento por la fecundidad de los seres vivos donde unos se benefician de otros en el ciclo de reciprocidad.

Para esta música usan *pinkillus* y *wank'aras*.

#### 4.4. FIESTA DE LA CHAKANA, 3 DE MAYO

Los pueblos andinos antiguos organizaban y celebraban sus tradiciones en paralelismo con el movimiento de los cuerpos celestes.

*"el universo fue formado por la impetuosidad de un viento, soplo divino que dispersó los cuerpos celestes por el espacio, así como el sembrador dispersa la semilla quedando de esta manera conformados los astros"<sup>23</sup>*

Los pueblos andinos reverencian este día a la constelación denominada "Cruz del Sur" también denominada "Cruz Warawara" o cruz de las estrellas (Según Eyzaguirre, antes la cruz del sur pertenecía a la constelación del centauro). Este nombre sería reciente y el original se habría perdido en el tiempo.

El pensamiento andino y su comprensión del universo se basan en la combinación de estas cuatro estrellas, esta constelación se la puede interpretar como un conjunto de relaciones donde cada ente tiene su espacio en armonía con otro. (Alvarado y Mamani, 2007, p. 59)

La Cruz del Sur señala el rumbo de la vida, "thakhi" (camino) que las autoridades deben limpiar para que la vida de sus pueblos sea armoniosa y llevadera. Esta constelación también señala los cuatro puntos cardinales, donde el ayllu se encuentra en el medio concentrando toda la energía en el "jaqi" (persona) y en el quinto elemento, el más sagrado que ha quedado en el olvido, que somos todos los seres vivos conocedores de la vida.

El 3 de mayo del 2016 se presenció la celebración de la fiesta la Cruz en la comunidad de Custusuma, y el 2017 se pudo observar la fiesta en la comunidad de Puerto Pérez y Khanapata.

La fiesta se inicia el día anterior al 3 de mayo donde en horas de la tarde se reúnen en cercanías a la iglesia de la comunidad y empiezan a tocar y bailar

<sup>23</sup>La Enigmática Etnoastronomía Andina, Tomo II, La Cruz Escalonada Andina, 1995, p. 69.



hasta altas horas de la noche. La simbiosis con la religión católica se halla muy arraigada entre los pueblos, en esta fecha se celebra la fiesta del Señor de la Santa Cruz, por esta razón se designan pasantes para el preste quien organiza la fiesta, esta comienza con los primeros rayos del sol donde se escuchan las queñas, pinlillus y wank'aras. Entre los organizadores del preste existe un cargo denominado "mayor o mayora" el cual se encarga de los instrumentos, indumentaria, comida y bebida de las tropas. Cuando el sol ilumina la comunidad el mayor reparte el desayuno entre la tropa y también la indumentaria para la fiesta. Posteriormente la comunidad se congrega en la iglesia del pueblo para la bendición del símbolo de la "Santa Cruz" denominado Quión.



Imagen No. 4  
Quión Bendecido  
Fuente Propia

Después de la misa la comunidad sale para continuar con el baile haciendo pausas para beber y comer. Al llegar la tarde los prestes se acercan a las tropas para entregarles algunos presentes, en esa oportunidad consistió en cerdos y cerveza.



Imagen No. 5  
Tropa de Choqueles con los presentes recibidos  
Fuente Propia

#### 4.4.1. MUCULULU

Esta danza se la escucha en algunas comunidades de las provincias Omasuyos, Manco Kapac, Aroma y Los Andes, entre otras.

La palabra *Mucululu* significaría "hormigas pacíficas". (Cavour, 2013)

Se pudo observar esta danza en el "1º Festival de Música y Danza de la Madre Tierra", que se llevó a cabo el 16 de septiembre de 2015, donde participo la tropa de la comunidad de Yaurichambi. El guía de la tropa de Mucululu, Francisco Mamani, afirmó que aparte de festivales se toca esta danza en la Fiesta de la Cruz (3 de mayo) y en la fiesta de la Virgen de la Natividad (8 de septiembre), pero también que se toca Mucululu en cualquier acontecimiento al que son invitados o contratados.

La música que acompaña esta danza es un huayño un poco lento, ejecutado por *quenás pusip'ias* y *wank'aras*.

Su interpretación se la relaciona a la actividad agrícola y producción de los tubérculos como la papa y la oca. (Las bolas de lana que llevan en su

vestimenta sería contenedores de semillas de estos tubérculos y las plumas de sus sombreros representarían las flores que crecen de estos).



Imagen No. 6  
Parte de la tropa de *Mucululu* de Yaurichambi  
Fuente propia

También tendría una connotación de caza, esto por el parecido que tiene la vestimenta con la del *Choqueña*.

#### 4.4.2. QARWANI

*Qarwani* o *Qarwanchu*, es una danza de origen migratoria.

Se observó la presente danza en el "1º Festival de Música y Danza de la Madre Tierra", que se llevó a cabo el 16 de septiembre de 2015 en la plaza principal del Municipio de Batallas y el 3 de mayo de 2017 en la fiesta de la Cruz en la comunidad de Khanapata.



Imagen No. 7  
Tropa de Qarwani  
Fuente Propia

Según don Elias Condori, Guía de esta tropa, *qarwani* significaría "persona que tiene llamas", la llama es un animal sagrado del cual se usa su lana para la vestimenta, sus huesos para elaborar instrumentos de tejido, su carne para la alimentación, es un animal muy importante para la subsistencia de los pueblos andinos.

La danza se la trajo del sur del altiplano, alrededor de los salares y Uyuni donde hay llamas y pariwanas (ave de la que se usan las plumas para el sombrero *qarwani*). *"en tiempos de los abuelos, los qarwanis venían aquí, trayendo sus productos y en la caminata se acompañaban con la música de sus queñas arreando sus llamas, de ellos hemos aprendido la música"*(Elias Condori).

Se puede escuchar esta música en las provincias Omasuyos, Bautista Saavedra, Camacho, Los Andes, entre otras, y en comunidades de los departamentos de Oruro y Potosí.

#### 4.5. AÑO NUEVO AYMARA, 21 DE JUNIO

El año nuevo aymara tiene dos connotaciones, la primera, recibir al *"tata Inti"* o

sol; y la segunda, el inicio del ciclo temporal agrícola y la reproducción del ganado.

La veneración al sol se ha dado desde tiempos remotos y en varias civilizaciones en toda la superficie terrestre, las culturas sudamericanas no fueron la excepción, desde los Urus, Tihuanacotas e Incas reverenciaron al astro rey.

*"Entre las sombras, la multitud esperaba la aparición del dios Inti (el sol) con gran respeto. Generales, príncipes y toda la nobleza esperaba en profundo silencio; muchos de ellos disfrazados de fieras y otros animales de la mitología andina... El inca, con la ayuda de los sacerdotes "inducían" al dios Inti justamente cuando llegaba al punto máximo de su lejanía y comenzaba su aproximación al Cusco, a volver con el favor de sus rayos, para fecundar la tierra y para procurar el bienestar de los hijos del gran imperio del Tahuantinsuyu". (Alvarado y Mamani, 2007, p.74)*

La observación de esta fiesta en el Municipio de Batallas se la hizo el 21 de junio de 2016 en una de las lomas que hay cerca de la plaza principal. Las autoridades de varias comunidades se reunieron en este lugar desde tempranas horas del día (antes de que el sol ilumine el lugar) alrededor de fogatas, esperando a que el sol se posara en el horizonte.

Antes de que saliera el sol los *amautas* y *yatiris* realizaron la *wilancha* o *wilanchaña* (Hacer ritual con sangre) donde se sacrificaron dos llamas.



Imagen No. 8  
Wilancha  
Fuente Propia

Mientras salía el sol los *amautas* regaban la sangre de ambos animales sobre la tierra juntamente con alcohol y cerveza, mientras las autoridades y personas que estaban esperando al sol mantenían sus brazos elevados esperando que el sol les brinde su energía positiva.

#### 4.5.1. SIKURIS

Se puede escuchar la música de los *Sikuris de Italaque* a lo largo y ancho de la región andina en fechas como el 3 de mayo, en Copus Christi, el 21 de junio y en época del Awti Pacha

En la comunidad de Huayrocondo existe una tropa de Sikuris de Italaque el guía de esta tropa, don Juan Aruquipa, indica que este tipo de música no sería propia de este lugar más sería heredada por sus antepasados que vienen del pueblo Italaque en la provincia Camacho<sup>24</sup>.

Esta danza representaría el agradecimiento a la Pachamama, dado sus registros graves que puede tener se la asocia al sentido telúrico que tiene el año nuevo andino.

<sup>24</sup> Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz, 3<sup>o</sup> edición. 2013

ANTIOQUÍA

## 5. MARCO PRÁCTICO

### ANÁLISIS, APRENDIZAJE Y ADAPTACIÓN DE LAS PIZAS DISCOSTIBAS

#### 1.3 DEL ANÁLISIS

Las pizas discostibas que se emplean en el presente estudio se obtienen de las diferentes manufacturas que existen en el mercado y se clasifican en tres tipos: de 10, 15 y 20 cm de diámetro, de 10, 15 y 20 cm de espesor y de 10, 15 y 20 cm de grosor.

Para un mejor análisis y comprensión de los resultados se realizó un estudio de campo en el mercado de Antioquia.

Tomando en cuenta la importancia de este estudio se decidió analizar las pizas de 10, 15 y 20 cm de diámetro, de 10, 15 y 20 cm de espesor y de 10, 15 y 20 cm de grosor.

#### 5.1 DEL ANÁLISIS Y LA ADAPTACIÓN

Para la adaptación de las pizas discostibas se realizó un estudio de campo en el mercado de Antioquia.

El estudio se realizó en el mes de agosto del 2010 en el mercado de Antioquia, donde se analizaron las pizas discostibas de 10, 15 y 20 cm de diámetro, de 10, 15 y 20 cm de espesor y de 10, 15 y 20 cm de grosor.



## CAPÍTULO V

### MARCO PRÁCTICO

## CAPÍTULO V

### 5. MARCO PRÁCTICO

#### ANÁLISIS, ARREGLOS Y ADAPTACIÓN DE LAS PIEZAS ESCOGIDAS

##### 5.1 DEL ANÁLISIS

Las piezas musicales que se analizan en el presente capítulo fueron recogidas de las diferentes manifestaciones culturales (ritos, festivos y celebraciones que se practican en la actualidad en las comunidades que conforman el Municipio de Batallas) en las que se pudo participar registrando las mismas de forma audiovisual.

Para un mejor análisis y comprensión de las piezas se vio conveniente hacer la transcripción en partitura, por ser este el medio de escritura estándar en el mundo de la música.

Tomando en cuenta la afinación natural de los instrumentos autóctonos y la diferencia que existe con el sistema temperado conocido se ve pertinente el considerar los sonidos de la música autóctona como aproximaciones sonoras a las notas del sistema temperado, de esta manera es posible la transcripción en la partitura y su correspondiente análisis.

##### 5.2. DEL ARREGLO Y LA ADAPTACIÓN

Para la elaboración de los arreglos y adaptaciones de las piezas musicales autóctonas se siguieron los siguientes parámetros:

- *Orden*, el orden en el que se presentan las danzas en el presente trabajo responde a un orden cronológico; partiendo de la fiesta de Todos los Santos (noviembre), el Anata (febrero o marzo, según el calendario gregoriano), la fiesta de la Santa Cruz (mayo) y finalizando con el Año Nuevo Andino (junio).



- *Tonal*, se considera adecuado elaborar la Suite Andina para Guitarra en la tonalidad de *Mi menor* (o su relativo *Sol mayor*) por ser esta la tonalidad estándar en la que se afina dicho instrumento.
- *Melódicos*, en base a la transcripción de las piezas autóctonas se han mantenido las alturas, transportadas a la tonalidad escogida.
- *Armonía*, reconociendo los reposos y las tensiones en los audios recolectados se pudo distinguir el centro tonal en la transcripción a partitura de las piezas escogidas; ordenando cada sonido de las melodías de forma vertical se pudo definir acordes para formar el acompañamiento de las melodías, de manera tal que no entorpezca de manera sustancial la identidad de la música ni sea confundida con algún otro género o estilo. La característica tonal en la suite se aprecia en las cadencias, según los acordes definidos y las tensiones y reposos que estas forman se observan cadencias plagales (IV – I).
- *Acompañamiento*, se consideran dos tipos de acompañamiento, la percusión y el refuerzo melódico. La percusión se la aborda de dos maneras: la primera textual (percutiendo sonidos en la guitarra o emulándolos, por ejemplo el *Qarwani*); y la segunda por repetición de la misma nota (como en el *Alma Pinkillu*).  
El refuerzo melódico es una melodía paralela a distancia interválica de quintas justas, cuartas justas y terceras mayores y menores.
- *Forma*, las piezas escogidas están formadas estructuralmente por partes bien definidas, que se repiten de manera cíclica (mientras dura la danza o hasta que el guía de la tropa da la señal para finalizar la pieza), y en algunos casos presentan segmentos finales o *codas*<sup>25</sup>. Para el presente trabajo se ha visto conveniente el repetir ambas partes con sus respectivas variaciones una o dos veces (aparte de la exposición de la melodía), según la pieza.
- *Instrumental*, En las danzas autóctonas se aprecia el uso de instrumentos de viento, que funden sus sonidos ordenando estos en intervalos de quintas y octavas justas paralelas, acompañadas por instrumentos de percusión. El arreglo y adaptación a la *guitarra* unifica las distancias interválicas, de los

<sup>25</sup> Coda, segmento conclusivo de una obra.

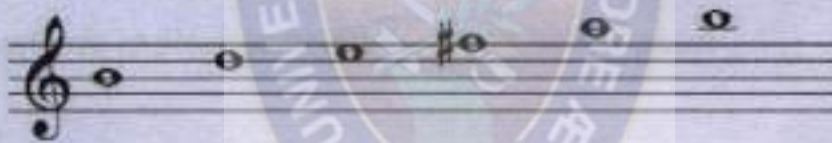
distintos registros de los instrumentos de viento, con el acompañamiento de wank'aras y bombos realizados mediante los recursos percutivos en dicho instrumento.

- *Swing*, dada la limitación de la grafía musical a la hora de definir ritmos que se puedan leer a simple vista y sean fieles a la música que se ha observado se considera pertinente recurrir al swing definiéndolo según la danza en la que se afecta con la escritura occidental a la rítmica original.

### 5.3. ANÁLISIS DEL ALMA PINKILLU

La presente transcripción se la obtuvo del video filmado el 2 de noviembre de 2015 en inmediaciones del cementerio de la Comunidad de Cutusuma. (Anexo 2).

Los sonidos aproximados a la escala temperada que componen esta pieza son los siguientes:



La escala resultante de los sonidos utilizados en esta pieza, ordenados ascendentemente, forman la escala pentatónica de si menor, en su modo "B" modo menor (según la clasificación de D'Harcourt). Denominamos esta escala como "si menor" debido a que es la nota "Si" es en la que se dan los reposos melódicos.

La pieza se la puede dividir en dos partes:

**A:**

Que presenta dos semi frases

Semi frase A1:

Musical notation for Semi frase A1. The top staff is labeled 'Pinkillu' and the bottom staff is labeled 'Wankara'. The time signature is 3/4. The Pinkillu staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Wankara staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Semi frase A2:

Musical notation for Semi frase A2. The top staff is labeled 'Pk' and the bottom staff is labeled 'Wka'. The time signature is 3/4. The Pk staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Wka staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

B:

La segunda parte de la pieza también tiene dos semi frases:

Semi frase B1:

Musical notation for Semi frase B1. The top staff is labeled 'Pk' and the bottom staff is labeled 'Wka'. The time signature is 3/4. The Pk staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Wka staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Semi frase A2:



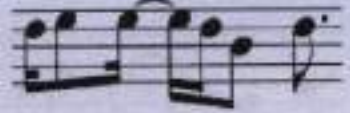
Musical notation for Semi frase A2. The top staff is labeled 'Pk' and the bottom staff is labeled 'Wka'. The time signature is 3/4. The Pk staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Wka staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.



La forma se la puede representar en el siguiente esquema:

|         |         |
|---------|---------|
| A1 – A2 | A1 – A2 |
| B1 – A2 | B1 – A2 |

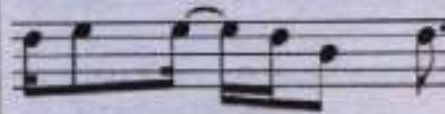


Esta forma se la repite la cantidad de veces necesaria que considere el guía de la tropa.


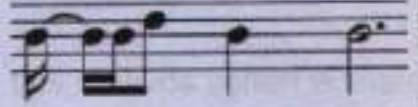
### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

|   |   |
|---|---|
|   | <p>A1. El primer motivo (corchea – semicorchea – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – corchea con puntillo)</p> <p>Consta de notas repetidas, formando una tercera mayor como primer salto melódico (entre <i>Re</i> y <i>Fa#</i>); una tercera menor (entre <i>Fa#</i> y <i>La</i>) y otra tercera menor para volver a <i>Fa#</i>.</p> |
|  | <p>A2. El segundo motivo es anacrúsico (semicorchea – corchea con puntillo – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – negra).</p> <p>Los saltos de este motivo son terceras menores (entre <i>Fa#</i> y <i>La</i>) y segunda mayor (entre <i>Fa#</i> y <i>Mi</i>).</p>  |
|  | <p>A3. (semicorchea – corchea – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – corchea con puntillo)</p> <p>Segunda mayor (entre <i>Re</i> y <i>mi</i>), y tercera menor (entre <i>Re</i> y <i>Si</i>).</p>   |

|   |  |
|---|--|
|  | <p>A4. Es el mismo motivo rítmico que A2 con variantes melódicas (semicorchea – corchea con puntillo – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – corchea con puntillo).<br/>Segunda menor (<i>Re</i> y <i>Mi</i>), y tercera menor (entre <i>Re</i> y <i>Si</i>).</p> |
|  | <p>Coda de A4. Es el énfasis de las tres últimas notas de A4 (semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – negra – blanca con puntillo) pero el final es más largo y articulado.<br/>Tercera menor (entre <i>Re</i> y <i>Si</i>).</p>                                    |

## ANÁLISIS DE LA SECCIÓN B

|   |   |
|---|---|
|  | <p>B1. (semicorchea – corchea – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – corchea con puntillo)<br/>Segunda menor (<i>Re</i> y <i>Mi</i>), y tercera menor (entre <i>Re</i> y <i>Si</i>).</p>                        |
|  | <p>B2. (semicorchea – corchea con puntillo – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea – negra)<br/>Tercera mayor (entre <i>Re</i> y <i>Fa#</i>), segunda mayor (<i>Fa#</i> y <i>Mi</i>; y <i>Mi</i> y <i>Re</i>).</p> |
|  | <p>B3. Re exposición de B1.</p>   |
|   | <p>B4. Uso del motivo B2 con variante melódica.<br/>Segunda menor (<i>Re</i> y <i>Mi</i>), y tercera menor</p>  |

|   |   |
|---|---|
|  | (entre Re y Si).  |
|  | Coda de B4. Es como un pequeño eco de las cuatro últimas notas del motivo B4. |

### 5.3.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL ALMA PINKILLU

El *Alma Pinkillu* que se ha escogido para que forme parte de la Suite Andina no tiene un título en específico, su composición se la atribuye al señor Juan Machaca, guía del conjunto musical de la comunidad de Cutusuma. (Anexo 7).

La métrica que se aprecia en la pieza es de 3/4 y 4/4 equilibrando de esta forma las frases en sus dos partes.

La melodía cuenta con un antecedente y consecuente, formalmente se la puede representar de la siguiente manera:

|   |                                     |             |
|---|-------------------------------------|-------------|
| Presentación de la melodía                            | : A1 – A2 :                         | : B1 – A2 : |
| Re exposición de la melodía en registro medio – grave | : A1 – A2 :                         | : B1 – A2 : |
| Segunda re exposición de la melodía con armónicos     | : A1 – A2 :                         | : B1 – A2 : |
| Coda  | Repetición del último compás de B 2 |             |

La melodía presenta tres motivos rítmicos los cuales responden a un núcleo celular<sup>26</sup>:



Los tres motivos tienen el material rítmico del gráfico, pero con variaciones antes y después.

a. Este motivo presenta una célula inicial en tiempo fuerte.



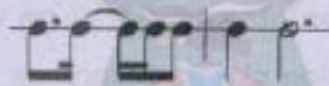
b. El segundo motivo es anacrúsico.



c. El tercer motivo es una variación del primero.



Al terminar la frase se presenta un eco rítmico y un final al cual denominaremos "d".



La melodía se forma con estos ritmos variándolos con diferentes alturas.

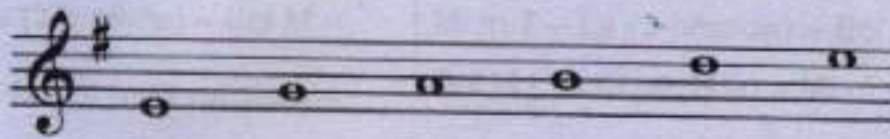
En el segmento "A1" y "A2" la combinación de los motivos es "a - b - c - b (sin el último tiempo) - b (sin anacrusa) - d".

En el segmento "B1" y "B2" se presentan los motivos en la siguiente disposición: "c - b - c - b (sin el último tiempo) - d".

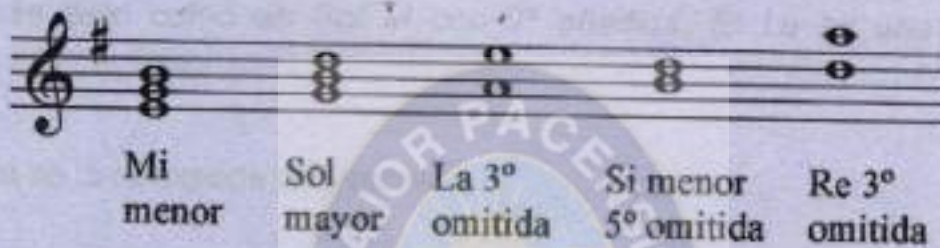
La melodía transportada a la tonalidad de Mi Menor forma la siguiente escala

<sup>26</sup> Célula (rítmica), segmento básico de una frase el cual consiste en un reducido grupo de figuras rítmicas.

pentatónica:



Los bloques armónicos que se forman a partir de la escala son los siguientes:



Los bloques armónicos se presentan en el siguiente orden:

| A1                               | A2   |
|----------------------------------|--|
| Sol M   Re M (3 omitida) – Sol M | Mi m 7 – La (3 omitida) – Sol M – Mi m – Sol M   La (3 omitida) – Mi m |

En el segundo compás de "A1" se presenta el acorde de *Re M* (3 omitida), sin embargo está presente un *Si* en la melodía, formándose el acorde de *Si m* en primera inversión o *Re M* 13º; se considera a la nota *Si* como un adorno melódico (*nota de paso*<sup>27</sup>) desechando la idea del *Si m*.

En el primer compás de "A2" se reconoce el acorde de *Mi m*, pero está presente la nota *Re* y la nota *La*; el *Re* dando la idea de *Mi m 7* y el *La* como 4º suspendida del *Mi m* ó *La 3º omitida*. También se puede considerar estas dos notas como refuerzo de 4º inferior del *Sol* de la melodía (*Re*) y como una bordadura<sup>28</sup> (*La*).

<sup>27</sup> Nota de Paso, nota de conexión entre dos acordes que no pertenece a ninguno de los dos.

<sup>28</sup> Bordadura, ornamentación que viene de una nota y vuelve a la misma por grado conjunto.



| B1  | A2  |
|---|---|
| Sol M – Re (3 omitida) – Sol M –<br>Mi m – Sol M   Si m (3 omitida) –<br>Re M – Sol M | Mi m 7 – La (3 omitida) – Sol M – Mi m –<br>Sol M   La (3 omitida) – Mi m |

Cuando empieza "B1" está el acorde de *Sol M* y también suenan *La* pudiendo interpretarse esto como *un Sol M con 9º añadida*. El *La* es una bordadura melódica.

La melodía se la re expone dos veces.

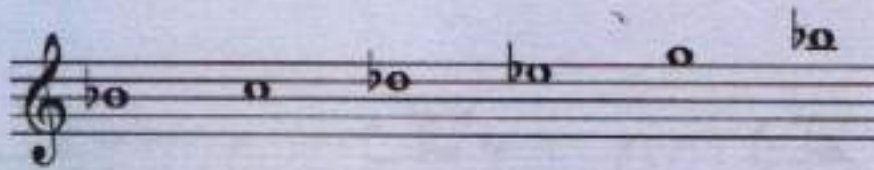
- La exposición presenta la melodía principal acompañada de una segunda voz con intervalos de cuartas, en algunos casos de tercera por la limitación de la escala pentatónica y el bajo. Cada frase se la repite, respetando la forma original de la danza.
- La re exposición es la melodía en un registro medio grave manteniendo el acompañamiento interválico de terceras y cuartas.
- La segunda repetición lleva la melodía con armónicos y un acompañamiento que es un pedal sobre *Mi* imitando la percusión, Todo esto con un carácter *delicado*.

Simbólicamente se trató de expresar la vida del hombre andino en tres etapas, una etapa juguetona e infantil (en un registro agudo), otra más madura (en un registro medio) y una tercera que es en la dimensión de lo metafísico que es donde va el espíritu de cada ser para ser uno con las deidades (representado por el cambio timbrico en la melodía).

#### 5.4. ANÁLISIS DEL ANATIRI

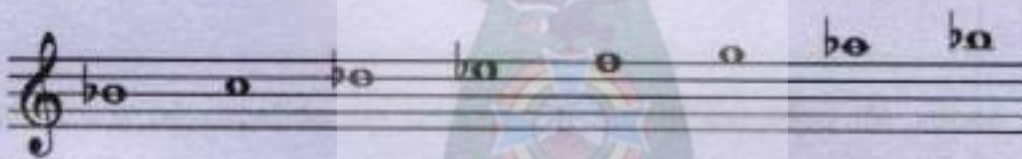
La presente transcripción se la hizo a partir del video registrado el 12 de Febrero de 2016, en la comunidad de Cutusuma. (Anexo 3).

Las alturas que presenta la pieza son las siguientes:



No se puede afirmar que esta pieza presente los reposos en una sola altura, sino en tres, *Si bemol*, *Mi bemol* y *Re bemol*, sin embargo la mayor cantidad de reposos se da en *Si bemol*, por esta razón se ordenó la escala partiendo de esta nota. Estas alturas forman una escala de cinco sonidos partiendo de *Si bemol* pero no es ningún modo de las escalas pentatónicas conocidas ya que no cumple las distancias interválicas. En una escala pentatónica estándar las distancias interválicas son de segundas mayores y terceras menores; en la escala que se forma de la presente pieza autóctona existe una distancia de tercera mayor, segunda menor – segunda menor – segunda mayor – tercera mayor – tercera menor.

Por lo anteriormente mencionado, se tomará la sucesión de notas como una conformación derivada de la escala *Dórica* de *Si bemol*, omitiendo las notas *Fa* y *La*.



La pieza se la puede dividir en tres partes:

A.



B.

C.

La forma se la puede representar en el siguiente esquema:

|                            |            |
|----------------------------|------------|
| A - Puente                 | A - Puente |
| B (elaboración del puente) | B'         |
| C                          |            |

Esta estructura es repetida de principio a fin, la cantidad de veces que se considere pertinente.

### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

Comprende dos motivos y un puente que sería producto de la elaboración de los motivos.



|  |  |
|--|--|
|  | A1. El primer motivo de la sección A está conformado por corchea - semicorchea - semicorchea - corchea - semicorchea - |
|--|--|

|  |   |
|--|---|
|  | <p>semicorchea – Corchea – corchea – negra.<br/>Interválicamente se forma una tercera menor (entre <i>Sol</i> y <i>Sib</i>); y segunda mayor (entre <i>Sib</i> y <i>Do</i>).</p>  |
|  | <p>A2. Formado por corchea – corchea – corchea – semicorchea – semicorchea – corchea – corchea – negra.<br/>Interválicamente presenta una tercera menor (<i>Mib</i> y <i>Do</i>); segunda mayor (entre <i>Do</i> y <i>Sib</i>); segunda menor (entre <i>Do</i> y <i>Reb</i>) y segunda mayor (<i>Reb</i> y <i>Mib</i>).</p> |
|  | <p>Puente. Repite la rítmica de los anteriores motivos (omitiendo el primer tiempo) con variación interválica, tercera menor (<i>Sol</i> y <i>Sib</i>), quinta justa (entre <i>Sib</i> y <i>Mib</i>); tercera menor (<i>Mib</i> y <i>Do</i>); y segunda mayor (entre <i>Do</i> y <i>Sib</i>).</p>                           |

## ANÁLISIS DE LA SECCIÓN B

|  |  |
|--|--|
|  | <p>B1. Variación del <i>puente</i> de la sección A.<br/>Tercera menor (<i>Sol</i> y <i>Sib</i>); quinta justa (entre <i>Sib</i> y <i>Mib</i>); segunda mayor (<i>Reb</i> y <i>Mib</i>). Este motivo es re expuesto inmediatamente.</p> |
|  | <p>Puente. Re exposición del <i>puente</i>.<br/>En la repetición se da una variante rítmica en el último tiempo, en lugar de negra se encuentra una corchea con puntillo y una semicorchea.</p>  |

## ANÁLISIS DE LA SECCIÓN C

|   |  |
|---|--|
|  | <p>C1. Corchea – corchea - corchea con puntillo – semicorchea – corchea – corchea.</p> <p>Interválicamente se observa segunda menor (Sib y Do) y segunda menor (entre Do y Reb).</p>   |
|  | <p>Re exposición del <i>punte</i> con variante rítmica.</p> <p>La pieza finaliza con este motivo con la variación de una blanca en lugar de la corchea con puntillo – semicorchea.</p> |

### 5.4.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL ANATIRI

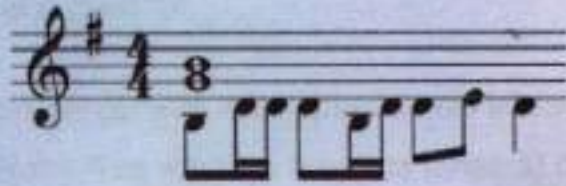
El presente *Anatiri* no tiene un título específico, y su autoría se la atribuye a Juan Machaca, originario de la comunidad de Cutusuma. (Anexo 8).

Presenta una métrica de 4/4 alternada con 3/4.

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Presentación de la melodía.</b> Dialogo rubato y lento; diferenciación de timbres marcado. La repetición a tempo</p> | <p>  : A   A   B   B'   C :  </p>                |
| <p><b>Re exposición de la melodía en alternando la melodía entre registros con refuerzos armónicos</b></p>                 | <p>  : A   A   B   B'   C :  </p>                |
| <p><b>Final</b></p>  | <p>La pieza concluye con un acorde de Sol M.</p> |

En la pieza se observan los siguientes motivos:

a.



b.



c.



Que es considerado un motivo conector entre segmentos.

d.



Estos motivos se presentan en la siguiente disposición:

En el segmento "A", "a - b - c".

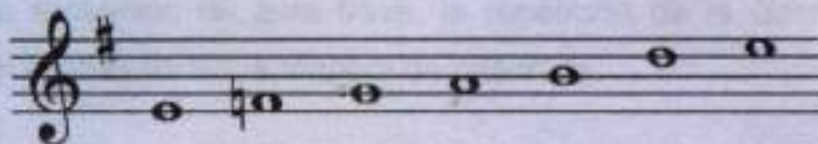
En el segmento "B", "c var1 - c var1 - c".

En "B' ", "c var1 - c var1"; se presenta la frase incompleta, tomando el siguiente

motivo como conexión entre segmentos.

Y en el segmento "C", el motivo "d".

Para el presente arreglo se cambió la adaptación de la escala original dado que la pieza original presentaba tres reposos (centros tonales) diferentes.



La presente escala permite que dos de los tres centros tonales pertenezcan al mismo acorde (Sol M) esto con la finalidad de no alejarnos del tono que comparten las piezas que forman la Suite. También se consideró adecuado aumentar la nota "La" por razones armónicas (para enfatizar las cadencias plagales).

Los acordes que se forman de la escala son los siguientes:

Mi menor    Fa Mayor    Sol Mayor    La 3º omitida    Si disminuido    Re menor

Los acordes se presentan en la siguiente disposición:

A

Sol M – La 3º omitida – Sol M | Mi m – Fa M – Sol M | Sol M – Re m

Las notas extrañas que aparecen en la melodía en este segmento (el caso de *Mi* en el primer compas o el *Re* en el segundo) son bordaduras.

B

Sol M – Re m | Sol M – Re m | Sol M – Re m

En este segmento también las notas extrañas a la formación de los acordes son consideradas adornos o enlaces entre notas estructurales. Se presenta una variación en la repetición de esta frase, la repetición de la última nota es el puente entre el segmento "C", a manera de anacrusa.

C

Sol M – Re m | Fa M | Sol M – Re m | Fa M | Sol M – Re m | Sol M

Una de las características de la presente danza es la conclusión de la frase en la dominante en modo menor (*Re m*), en la última repetición de este segmento se adiciona un *Sol M* para que la conclusión termine en tónica.

Para el arreglo se re expuso la melodía una vez, tanto la exposición como la re exposición presentan sus respectivas repeticiones de frase.

- La exposición de la melodía es un juego de registros (agudo y grave) y de timbres (*metálico – dulce*) con un acompañamiento de notas largas con distancia interválica de terceras. Se utilizaron refuerzos de octavas para pasar a la re exposición. El cambio de tempos al iniciar la pieza le da un carácter introductorio a la exposición de la melodía, en la repetición el tempo se sube a negra 105 (aproximadamente) hasta el final.
- La re exposición presenta la melodía en un registro medio con el apoyo del bajo y refuerzos interválicos de tercera.

Simbólicamente se trató de representar la *Qhachwa*, la melodía de la exposición, en registro grave representa a los varones y en registro agudo a las mujeres, los cuales unían sus vidas gracias a esta fiesta tradicional. La presentación de la primera parte de la melodía representa el diálogo inicial entre parejas, la repetición a tempo simboliza la aceptación de ambas partes y la re exposición



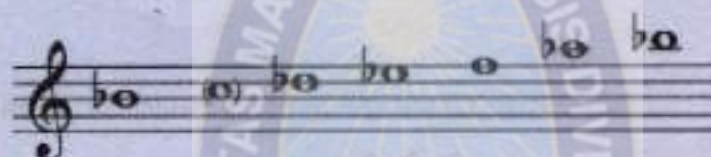
constituye esa vida juntos.

El swing deforma un poco la corchea con dos semicorcheas, dando una sensación intermedia de las figuras escritas con un tresillo.

## 5.5. ANÁLISIS DEL MUCULULU

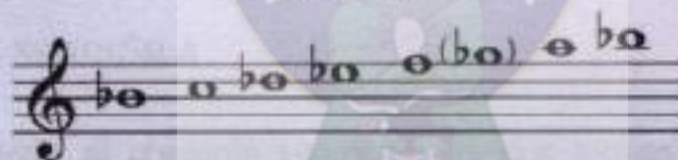
La presente transcripción se la realizó basándonos en el video recopilado el 16 de Septiembre de 2015 en el Primer Festival de Música y Danza de la Madre Tierra. (Anexo 4)

Las aproximaciones sonoras que conforman la pieza son las siguientes:

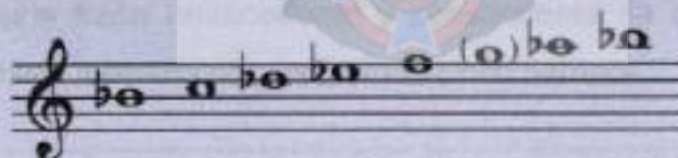


Los sonidos ordenados ascendentemente forman la escala pentatónica de Sib en su modo Menor B. Sin embargo se escucha un Do en cierto punto de la pieza lo que da a pensar que se trata de otra escala.

*Sib Eolia*



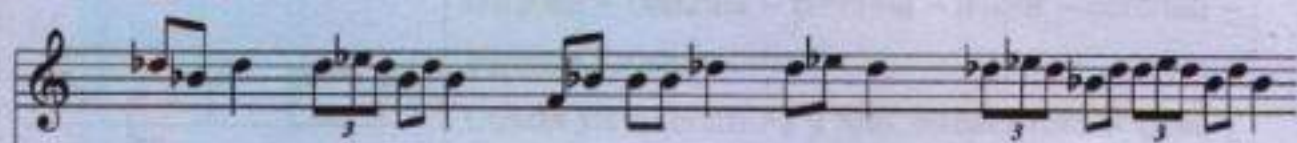
*Sib Dórica*



Puede tratarse de la escala *Eolia de Sib* (omitiendo Solb), o la escala *Dórica* (omitiendo Sol).

La pieza se la divide en los siguientes segmentos:

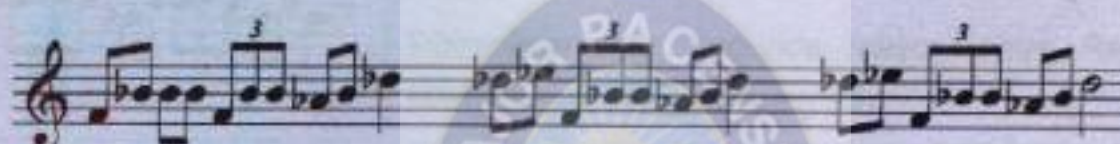
A.



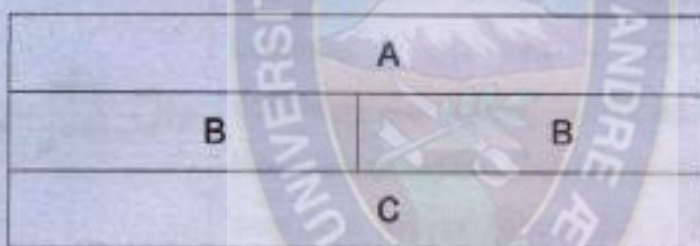
B.



C.



La forma se la puede representar en el siguiente esquema:



### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

Se puede considerar el presente segmento de dos formas, como una frase completa, donde el antecedente está formado por dos motivos y el consecuente de uno; o como una frase (antecedente y consecuente de un motivo) con su puente, el cual estaría formado por los últimos cinco tiempos.

|  |  |
|--|--|
|  | A1. Formado rítmicamente por corchea – corchea – negra – tresillo de corchea – corchea – corchea – negra.    |
|  | Interválicamente, tercera menor ( <i>Reb</i> y <i>Sib</i> ), segunda mayor (entre <i>Reb</i> y <i>Mib</i> ). |



|  |   |
|--|---|
|  | <p>A2. El segundo motivo consta de: corchea – corchea – corchea – corchea – negra – corchea – corchea – negra.</p> <p>Cuarta justa (entre <i>Fa</i> y <i>Sib</i>), tercera menor (<i>Reb</i> y <i>Sib</i>) y segunda mayor (entre <i>Reb</i> y <i>Mib</i>).</p> |
|  | <p>Puente. Tresillo de corcheas – corchea – corchea – Tresillo de corcheas – corchea – corchea – negra.</p> <p>Interválicamente, segunda mayor (entre <i>Reb</i> y <i>Mib</i>), tercera menor (<i>Reb</i> y <i>Sib</i>).</p>                                    |

### ANÁLISIS DE B

|  |  |
|--|--|
|  | <p>B1. El primer motivo de B lo conforman: corchea – corchea – corchea – Tresillo de corcheas – corchea – corchea – negra.</p> <p>Interválicamente, Cuarta justa (entre <i>Fa</i> y <i>Sib</i>), segunda mayor (entre <i>Sib</i> y <i>Lab</i>), tercera menor (<i>Reb</i> y <i>Sib</i>).</p> |
|  | <p>B2. Tiene la misma rítmica de B1.</p> <p>Interválicamente, Cuarta justa (entre <i>Fa</i> y <i>Sib</i>), tercera menor (<i>Sib</i> y <i>Reb</i>), segunda menor (<i>Reb</i> y <i>Do</i>).</p>  |

### ANÁLISIS DE C

|  |  |
|--|--|
|  | <p>C1. Se lo puede considerar como un puente entre B y C, ya que es re exposición de B1.</p> |
|  | <p>C2. Corchea – corchea – Tresillo de corcheas – corchea – corchea – negra.</p>             |

|   |  |
|---|--|
|  | <p>Variación de B1, segunda mayor (<i>Reb</i> y <i>Mib</i>); séptima menor (<i>Mib</i> y <i>Fa</i>); cuarta justa (entre <i>Fa</i> y <i>Sib</i>) segunda mayor (<i>Sib</i> y <i>Lab</i>); tercera menor (<i>Sib</i> y <i>Reb</i>).</p> |
|  | <p>C3. Re exposición de C.2 con variante rítmica en los últimos dos tiempos.</p>   |

### 5.5.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL MUCULULU

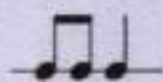
El Mucululu que se ha recopilado, según los componentes de la tropa no tiene título propio y su autoría se le atribuye a la comunidad de Yaurichambi, Municipio de Batallas. (Anexo 9).

Métricamente, se reconoce un compás de 5/4, y un solo compás en 4/4 (en el penúltimo compás de cada presentación de la melodía principal).

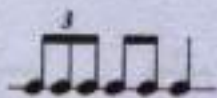
|   |   |
|---|---|
| <p>Presentación de la melodía (pesante).</p>                            | <p>A   : B :   C</p>                      |
| <p>Re exposición de la melodía con percusión.</p>                       | <p>A   : B :   C</p>                      |
| <p>Re exposición de la melodía con percusión y refuerzos armónicos.</p> | <p>A   : B :   C</p>                      |
| <p>Coda</p>   | <p>Disolución del efecto de percusión</p> |

Rítmicamente la melodía cuenta con tres células que componen los motivos:

a.



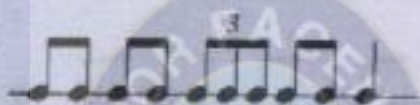
b.



c.



Estas tres células van fusionándose entre ellas para formar los motivos, por ejemplo:



Que es la fusión entre las células "b" y "c".

Melódicamente presenta cinco motivos:

1.



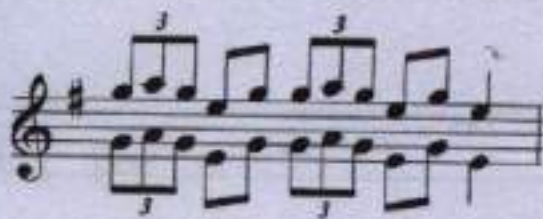
Unión de las células a y b.

2.



Unión de las células c y a.

3.



Variación de los tiempos tres y cuatro del motivo 1 con repetición inmediata.

4.



Variación de los tiempos uno y dos del motivo 2 unido con los tiempos tres, cuatro y cinco del motivo 1.

5.



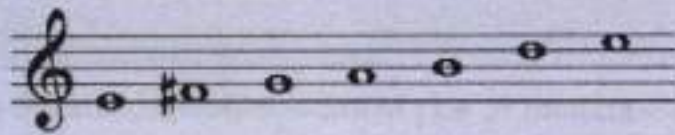
Variación melódica del motivo 4.

El segmento "A" está compuesto por los motivos "1, 2 y 3".

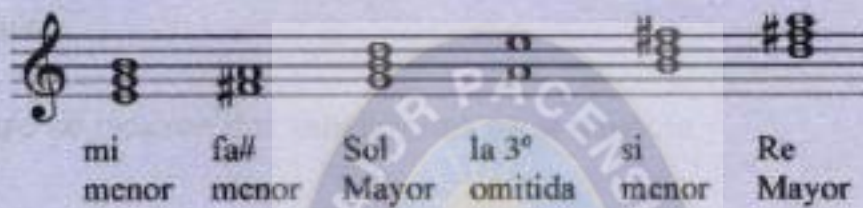
El segmento "B" por los motivos "4 y 5"

El segmento "C" es la fusión de los dos primeros tiempos del motivo "2" con los tres últimos tiempos del motivo "4"; y en el siguiente compas, el tercer tiempo del motivo "2" con los tres últimos tiempos del motivo "4".

La transcripción que se elaboró permitió definir la de *mi menor*, sin embargo la falta del sexto grado no permite establecer si es el modo de *mi eolio* o *mi dórico*.



Producto de la escala se forman los siguientes acordes.



Los acordes se presentan en el siguiente orden:

A

Sol M – Mi m – Sol M – La 3º omitida – Mi m | Mi m – Sol M – La 3º omitida – Sol M | La 3º omitida – Mi m

En el segundo compás aparece un *Si* que es parte de la melodía, aunque en el compás 22 se presenta con un *Fa#* el cual se interpreta de dos formas, la primera como refuerzo de 4º del *Si* (hacia abajo), y la segunda como una dominante de duración muy corta (acorde de paso<sup>29</sup>, el *Fa#* resuelve a *Mi* en diferente octava). Este caso se vuelve a presentar en el compás 24.

B

Mi m – Sol M | Mi m – Re M – Mi m | Mi m – Sol M | Mi m – Re M – Mi m

El *Si* que aparece en el primer compás del segmento B es una pequeña dominante (por la duración) que al no tener sensible se funde entre el *Mi m* y el

<sup>29</sup> Acorde de Paso, triada de duración corta que aparece en tiempo débil mediando entre dos acordes.

*Sol M.* El *Re* que se presente después se lo interpreta como bordadura y como una pequeña dominante al *Sol M* (también como dominante sin sensible).

C

Mi m – Sol M | La 3º omitida – Mi m – Sol M | La 3º omitida – Mi m – Sol M

El segmento B es una suma de los anteriores segmentos que concluye con una nota larga, rasgo característico para preparar la re exposición de toda la melodía o para concluir.

Para el arreglo se hicieron dos repeticiones de la melodía.

- La presentación de la melodía se la hizo en un registro agudo con refuerzos de octava y con carácter pesante para la articulación y el tempo.
- En la primera repetición se presenta la melodía en un registro medio con acompañamiento de percusión y en un tempo allegro.
- En la última repetición vuelve la percusión con un acompañamiento de cuartas y terceras lo cual le suma intensidad y fuerza a esta última parte.

Ya que esta danza está relacionada a la actividad agrícola de la papa se trato de simbolizar esto con las tres partes de la pieza, primero la siembra, la espera que representa el proceso de crecimiento de la papa y finalmente su cosecha.

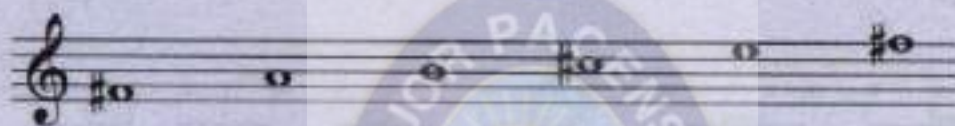
El swing (\*) se presenta de dos maneras; la primera en la forma de tocar las corcheas, una más duradera que la segunda (en grupos de dos corcheas); y la segunda, en la manera de marcar el pulso, cuando se tocan los tresillos se da un retraso de tempo que también afectan a las dos corcheas siguientes, posteriormente se retoma el pulso normal.



## 5.6. ANÁLISIS DEL QARWANI

La presente transcripción se la hizo a partir del video filmado el 16 de septiembre de 2015 en el cual se observa la participación del conjunto autóctono de Qarwanis que procedía de la región de la Sub Central Khanapata. (Anexo 5).

Las notas o aproximaciones sonoras con las que cuenta la presente pieza son las siguientes:



Las notas que se aprecian en la pieza forman una escala pentatónica menor sobre la nota de Fa#, en el modo B Menor.

Se puede hacer la siguiente división:

A:

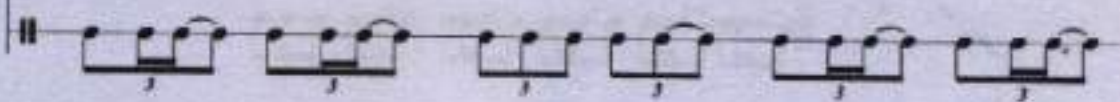
Pinkillu

Wank'ara

Pkil.

W'ka.

**B:**


PkII.  W'kn. 

PkII.  W'kn. 

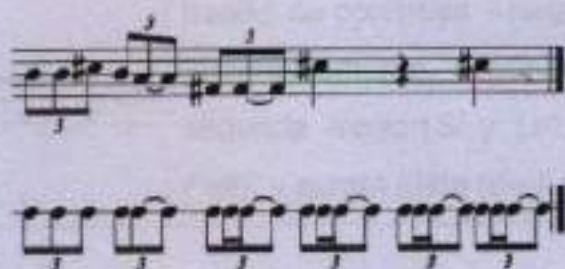
**B':**

PkII.  W'kn. 

PkII.  W'kn. 

PkII.  W'kn. 

### C. Coda



Se pueden apreciar dos secciones a lo largo de la pieza, la primera es "A", la cual se reexpone inmediatamente, posteriormente "B" que se vuelve a presentar con variaciones al final de la sección, por eso se la denomina "B'"; y finalmente una pequeña coda que es reexposición de uno de los motivos de A.

|   |    |
|---|----|
| A | A  |
| B | B' |
| C |    |

Las tres partes se vuelven a reexponer en cada repetición (conforman una unidad).

### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

|  |  |
|--|--|
|  | <p>A1. El primer motivo esta formado por: negra – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas.</p> <p>Interválicamente, segunda mayor (Fa# y Mi); cuarta justa (Mi y Si); segunda mayor (Si y Do#).</p> |
|  | <p>A2. Tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas.</p> <p>Interválicamente, tercera menor (Do# y Mi); cuarta justa (Mi y Si); y segunda mayor (Si y La).</p>                    |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>A3. Tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – negra.</p> <p>Interválicamente, segunda mayor (Si y Do#); y segunda mayor (Si y La); tercera menor (La y Fa#); y quinta justa (de Fa# a Do#).</p> |
|--|---|

### ANÁLISIS DE B

|  |                                    |
|--|------------------------------------|
|  | <p>B1. Es re exposición de A1.</p> |
|  | <p>B2. Re exposición de A3.</p>    |

### ANÁLISIS DE B'

|  |   |
|--|---|
|  | <p>B'. Variante de B2, en lugar de la negra en el cuarto tiempo hay dos tresillo de corcheas generando contratiempos</p> <p>Interválicamente (a partir del cuarto tiempo) cuarta justa (Do# y Fa#); tercera menor (Fa# y La); segunda mayor (La y Si); tercera menor (La y Fa#); cuarta justa (Fa# y Si); segunda mayor (Si y Do#) y segunda menor (Si y La).</p> |
|--|---|

### ANÁLISIS DE C

|  |   |
|--|---|
|  | <p>C. Tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – tresillo de corcheas – negra – silencio de negra negra.</p> <p>Interválicamente, segunda mayor (Si y Do#); segunda mayor (Si y La); tercera menor (La y</p> |
|--|---|

Fa#); quinta justa (Fa# y Do#):.

### 5.6.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL QARWANI

El *Qarwani* escogido para formar parte de la *Suite Andina para Guitarra* no tiene un título específico y su autoría se la atribuye a la comunidad de donde proviene la tropa que la ejecuta, en este caso, la comunidad de "Khanapata". (Anexo 10)

En la danza autóctona *Qarwani* se identifica una métrica mayoritaria de 4/4 que tiene variaciones en 5/4 y 2/4.

La forma que presenta el arreglo es el siguiente:

|  |                                    |            |
|--|------------------------------------|------------|
| Presentación de la melodía   | A – A                              | B – B' – C |
| Re exposición de la melodía en registro medio  | A – A                              | B – B' – C |
| Segunda re exposición de la melodía con acompañamiento del efecto que emula la <i>Wank'ara</i> | A – A                              | B – B' – C |
| Coda   | Disolución del efecto de percusión |            |

La melodía está conformada por cinco motivos melódicos los cuales se encuentran combinados en las partes grandes. Estos motivos son los siguientes:

a:



Puede considerarse este motivo como dos células motivicas de dos tiempos.

b:



Variación del motivo a (por los dos últimos tiempos)

c:



d:



e:



La combinación que se da es la siguiente:

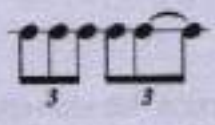
Las secciones A están formadas por la combinación "a - a - a - b - c".

La sección B está formada por la combinación "a - a - d".

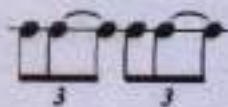
B' presenta la combinación "a - a - d - e"

El motivo "e" conecta con un eco melódico formado por "d - e - d" y una parte final (silencio de negra y negra), que conforman la parte C.

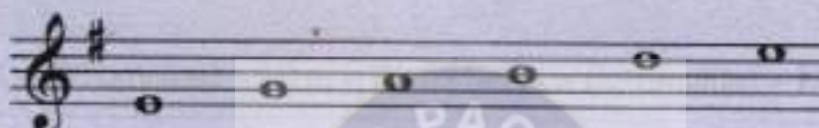
En cuanto al ritmo, los motivos "a" y "b" comparten la célula rítmica.



Los motivos "c" y "d" también comparten célula, pero esta sería una variación de la anterior.

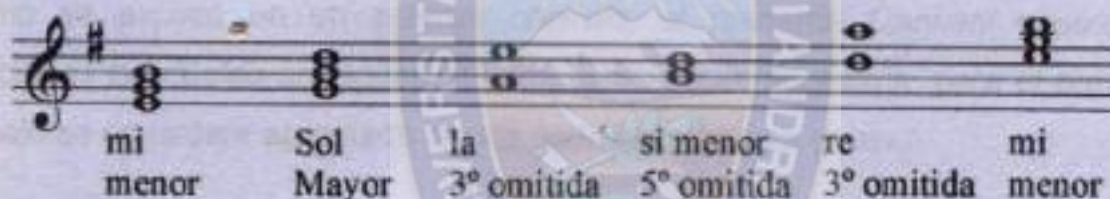


Gracias a la transcripción y al transporte de la melodía se tiene como resultado la siguiente escala y los respectivos acordes que se originan.



Escala pentatónica a partir de la nota Mi

Modo B menor



Acordes que se forman a partir de la escala

|  |
|--|
| A  |
| : Mi m – Re M – Sol M :   Sol M – Mi m   La (3º omitida) – Mi m – Si m |

El Si que se encuentra en la tercera corchea del primer tiempo del cuarto compás del segmento A es una bordadura que resuelve en un retardo<sup>30</sup> (La primera corchea, segundo tiempo) donde ya se escucha el Mi m representado por el Sol con refuerzo de cuarta descendente.

<sup>30</sup> Retardo, nota suspendida que queda de una nota del acorde anterior que se resuelve por grado ascendente y no descendente en una de las notas del acorde.

B

||: Mi m – Re M – Sol M :|| La (3º omitida) – Mi m – Si m

Se repite el mismo caso que en el anterior segmento, solo que un compás antes, (se elimina el compás donde se escucha el *Sol M* y *Mim*).

C

(motivo "e") La (3º omitida) – Mi m – Si m | "e" | La (3º omitida) – Mi m – Si m

El motivo "e" es un conector entre segmentos y motivos, por esto se conservó la melodía como solo, sin embargo, por las notas que lo forman es un *Mi m* con bordadura de *La*.

Como se explicó en un anterior capítulo, el presente *Qarwani* posee dos secciones las cuales se repiten el número de veces necesaria; para el presente trabajo se considera apropiado repetir cada sección tres veces.

- La exposición de la melodía presentaría el primer motivo de la pieza en solitario (en una voz sin acompañamiento) ya que la música original comienza con la interpretación única del guía (que toca dicho motivo). En la segunda entrada del motivo inicial intervienen dos voces, que acompañan la melodía principal que se encuentra en registro agudo, la voz de registro medio se encarga de imitar la línea rítmica de la percusión acompañando la melodía con intervalos de quinta, cuarta y terceras. La voz de registro grave se encarga de definir los acordes de acompañamiento.
- La primera repetición se caracteriza por solo tener la melodía y un acompañamiento simple, para generar el contraste entre la primera y la tercera repetición.
- La segunda repetición unifica melodía y acompañamiento ya que ambas se encuentran en líneas melódicas paralelas a una distancia interválica de cuarta,



en esta repetición se aprecia la percusión de forma textual utilizando la "wank'ara" (recurso técnico guitarrístico).

Simbólicamente las tres repeticiones de la melodía se dan por la siguiente razón: al ser el *Qarwani* una danza de origen migratorio – comercial, proveniente de la región de los salares bolivianos, la exposición de la melodía representa el lugar de donde partieron las caravanas viajeras, la primera repetición el camino, y la segunda repetición representa la asimilación de la danza en las comunidades en las que actualmente se la interpreta.

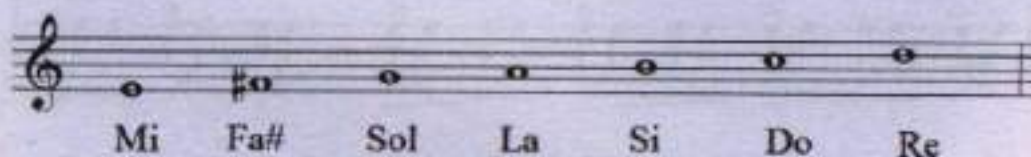
El *Swing* en esta pieza es cíclico, si bien se puede aseverar que está presente en todos los ritmos, el tempo se desestabiliza, de manera más notoria en las corcheas atresilladas consecutivas (con nota repetida), en las que se vuelve el tempo pesado para retomar el tempo inicial en el siguiente ritmo. (✳)

La dinámica y el fraseo en la pieza se limitan a empezar la frase en "forte" y decrecer hasta el final de la misma, ya que es así como se toca la música autóctona.

### 5.7. ANÁLISIS DEL SIKURI

La presente transcripción se la hizo a partir del video filmado el miércoles 16 de septiembre de 2015 en la plaza principal del municipio de Batallas, la pieza fue interpretada por un conjunto autóctono proveniente de la comunidad Huayrocondo. (Anexo 6).

Las notas o aproximaciones sonoras con las que cuenta la presente pieza son las siguientes.



Se puede hacer la siguiente división: (para una mejor comprensión se denominará a cada sección con letras alfabéticas)

A:

Musical notation for section A. The top staff is labeled 'Siku' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'Jachi'a Bombo' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

B:

Musical notation for section B. The top staff is labeled 'Siku' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'J. Bm.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

C:

Musical notation for section C. The top staff is labeled 'Siku' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'J. Bm.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

D:

Musical notation for section D. The top staff is labeled 'Siku' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff is labeled 'J. Bm.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

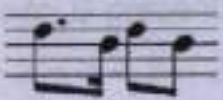

Se pueden distinguir tres partes en la presente pieza (A, B, C), cada parte se repite inmediatamente (A||A||B||B||C||C). Una vez terminada la repetición de la tercera parte se comienza de nuevo (Da Capo). Se re exponen las tres secciones el número necesario de veces, en la última re exposición cambian los tres últimos tiempos de la repetición de la sección "C" la cual es el enlace a una sección final, dicha sección se presenta a manera de coda (D). Esto nos da como resultado la siguiente estructura:

|     |     |
|-----|-----|
| : A | A   |
| B   | B   |
| C   | C : |
| D   |     |

Las seis frases se repiten como una unidad el número de veces necesaria y solo se toca el segmento "D" para concluir la danza o para hacer el enlace con otra pieza.



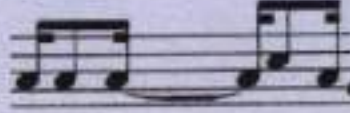
### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

Se distinguen dos motivos principales y una variación.

|   |  |
|---|--|
|  | <p>A1. El primero motivo (corchea con puntillo – semicorchea – corchea – corchea) solo aparece en el inicio de "A", por esta razón se lo considera como "motivo introductorio" a toda la pieza.</p> <p>El intervalo que se forma es una tercera menor (Re y Si).</p> |
|  | <p>A2. El segundo motivo (semicorchea – corchea – semicorchea - semicorchea – corchea – semicorchea).</p>  |

La frase "A" tiene 10 tiempos en los que se aprecia el motivo introductorio, el segundo motivo con notas repetidas (reposo), el mismo motivo con el intervalo de tercera

## ANÁLISIS DE LA SECCIÓN B

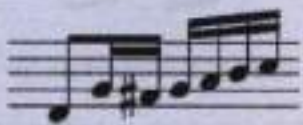
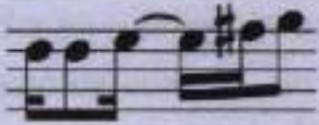
|   |  |
|---|--|
|    | <p>B1. El primer motivo de la sección B (corchea - corchea - corchea - corchea) presenta en su primera nota una sucesión de notas que van desde una nota aguda hasta la nota que debe tocarse (en grado conjunto); a esto los comunarios le llaman "floreo"</p>  |
|   | <p>B2. El segundo motivo de B (corchea - semicorchea - semicorchea ligada - semicorchea - semicorchea - semicorchea - semicorchea) va por grado conjunto en descendentemente y está ligada a parte del motivo A2 (semicorchea - corchea - semicorchea), esto se lo aprecia gracias a la acentuación de la percusión.</p> |
|  | <p>A2. El tercer motivo que presenta la sección B es A2.</p>   |

La sección B presenta un total de once tiempos los cuales se los puede agrupar en: 2 - 2 - 3 - 2 - 2, según las acentuaciones de la percusión; los dos últimos tiempos son negras los cuales podrían contarse como un cuarto motivo o como una aumentación del primer motivo, o como una pequeña coda de sección.

## ANÁLISIS DE LA SECCIÓN C

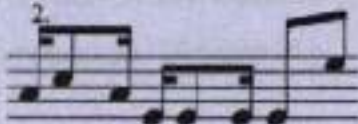
Para una mejor comprensión dividiremos la sección en dos partes:

Primera parte:

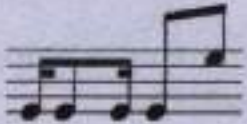
|   |  |
|---|--|
|  | <p>C1. El primer motivo de G (corchea – semicorchea – semicorchea – semicorchea – semicorchea – semicorchea – semicorchea), a diferencia de B2, tiene un salto de cuarta, una bordadura y una sucesión de notas ascendentes.</p> |
|  | <p>C2. El presente motivo (semicorchea – corchea – semicorchea ligada – semicorchea – semicorchea – corchea) es parte del motivo A2 enlazado a una célula rítmica nueva.</p>   |

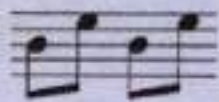
La segunda parte de C es la re exposición de los siete últimos tiempos de la sección B.

Presenta once tiempos los cuales se los puede subdividir en: 2 – 2 – 3 – 2 – 2.

|   |   |
|---|---|
|  | <p>C.3 En la última repetición de toda la pieza cambian los dos últimos tiempos de esta sección (semicorchea – corchea – semicorchea – semicorchea – corchea – semicorchea – corchea – corchea). Este motivo funciona como enlace a la parte final de la pieza.</p> |
|---|---|

### ANÁLISIS DE LA SECCIÓN D

|   |   |
|---|---|
|  | <p>D1. Este motivo se presenta de dos maneras, repitiendo cuatro veces la misma nota (mi) y la quinta nota es la misma que las repetidas a la octava superior, y repitiendo otra vez cuatro notas (si) con una quinta nota a manera de bordadura descendente.</p> |
|---|---|



D2. Similar a B1 sin embargo las notas que se escuchan en este caso son la tónica y la dominante.

La percusión juega un papel importante, la utilizan antes de empezar a tocar la pieza a manera de llamado. Mientras suena la pieza la percusión marca las acentuaciones, si bien en la música de tradición escrita las acentuaciones se las escucha en el primer tiempo de cada compás en la música autóctona no existe el concepto de compas, sin embargo se escuchan acentos en ciertos tiempos los cuales son marcados por los bombos juntamente con los sikus.

La pieza termina con una nota larga (sí) mientras la percusión va acelerando los golpes.

#### 5.7.1. ARREGLO Y ADAPTACIÓN DEL SIKURI

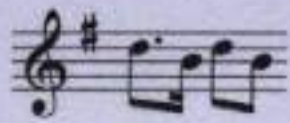
El Sikuri escogido con el que finaliza la Suite Andina lleva el título de "Hermosa Tierra de Huayrocondo", su autoría se la atribuye a la comunidad de Huayrocondo. (Anexo11).

La métrica que lleva es de 2/4 con pequeñas inflexiones de 3/4.

|  |                                 |
|--|---------------------------------|
| <b>Introducción</b>  |                                 |
| <b>Registro agudo con acompañamiento de armónicos.</b>                     | Percusión   : A :   B :         |
| <b>Exposición de la melodía completa con refuerzos de tercera y bajos.</b> | : A :  : B :  : C :             |
| <b>Re exposición en registro grave y con percusión.</b>                    | : A :  : B :  : C' :            |
| <b>Coda</b>  | Coda y disolución de percusión. |

Los motivos rítmicos que forman los segmentos de la presente danza so los siguientes:

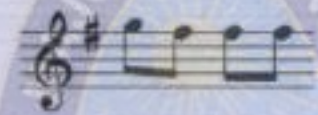
a.



b.



c.

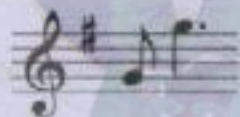


Variación del motivo a.

d.

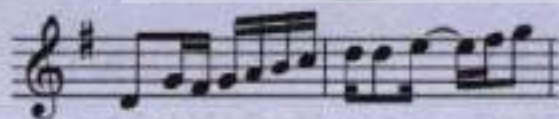


e.



Variación del motivo a.

f.



g.



Variación del motivo b.

El orden en el que se presentan estos motivos es el siguiente:

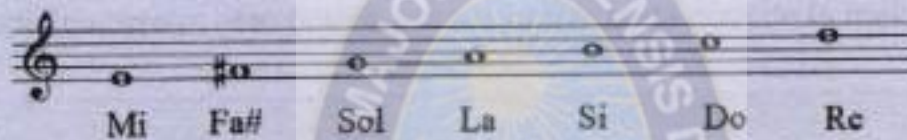
A:  $a - b - b' - b'' - a'$

B:  $c - c' - d - b' - e$

C:  $f - d - b' - a'$

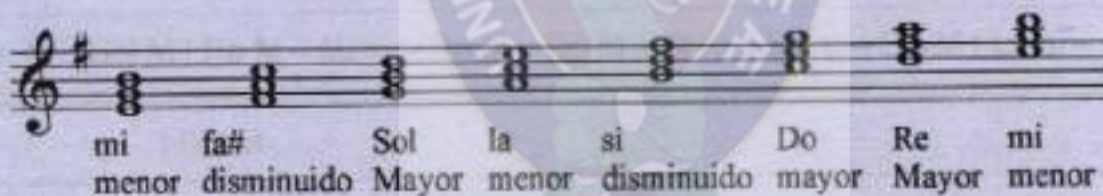
Coda:  $g - g - g' - g' - a'$

Las notas con las que cuenta la presente pieza son las siguientes:



Escala diatónica de Mi menor (escala natural)

Los acordes que derivan de la escala son los siguientes:



Estos acordes se presentan en el siguiente orden:

|                           |                            |              |
|---------------------------|----------------------------|--------------|
| A                         |                            |              |
| Sol M                     | Mi m   Re M                | Do M   Sol M |
| Re M - Si m - Re M - Si m | Sol M   Re M - La m - Re M | Mi m   Re M  |

Al mover la melodía a la voz grave en la re exposición cambian los acordes, este cambio genera un cambio tonal ya que los reposos se presentan en el acorde de Re M.



|   |                     |
|---|---------------------|
| B   |                     |
| Sol M   | Do M   Re M – Sol M |
| Sol M – Re M   Mi m – Re M – Sol M   Re M – Mi m – Re M – Do M – Si m – |                     |
| La m   Sol M  |                     |
| La m – Sol M   La m – Do M – La m   Sol M                               |                     |

En el segmento *B* los reposos se vuelven a presentar en el acorde de *Sol M*.

En la re exposición aparecen acordes que no se encontraban en la presentación de la melodía completa, esto ocurre por armonizar cada nota de la melodía.

|   |             |
|---|-------------|
| C   |             |
| Sol M   | Re M – Do M |
| Re M – Sol M – Re M – Sol M – La m – Si m – Do M   Re M – Mi m –        |             |
| Re M – Sol M   La m –   |             |
| Re M – Sol M   Re M – Mi m – Re M – Do M – Si m – La m – Sol M   La m – |             |
| Sol M   |             |
| Do M – La m   Sol M   |             |

El segmento *C* es una variación de *B*, cambian su principio y su final.

|  |  |
|--|--|
| Coda   |  |
| Mi m   Mi m   Si m – La m   Si m – La m   Si m – Mi m – Si m – Mi m   Si m |  |

La coda es un juego repetitivo entre la tónica y la dominante en modo menor.

El presente *Sikuri* tiene una introducción, dos secciones y una coda, para este arreglo se hizo una re exposición.

- El *Sikuri* empieza con una introducción dividida en dos partes, la primera con una percusión de carácter solemne; y la segunda que presenta los dos primeros segmentos de la melodía ("A" y "B") con un aire muy expresivo y en un tempo lento, registro agudo y con acompañamiento de armónicos.
- La exposición de la melodía completa se la hizo en un registro medio con acompañamiento de terceras y cuartas, y el bajo.
- La re exposición se la hizo en un registro grave, con refuerzos interválicos de quintas y octavas y la percusión (X), sin embargo, se llevó la melodía a la voz más grave, por esto ciertos acordes cambian y por momentos da la sensación de estar en el tono de *Re Mayor* (como región tonal en el segmento "A"); a partir del segmento "B" los reposos se vuelven a presentar en *Sol Mayor* hasta el final de la danza.
- La pieza concluye con una coda cuya particularidad es el final, armónicamente el último acorde es *Si menor* (dominante en modo menor del tono de *Mi menor*) y la percusión.

Se escogió el *Sikuri* por ser una danza representativa y popular en el mundo andino.

Simbólicamente la introducción representa la víspera, la espera al sol; la exposición de la melodía, el ritual de los primeros rayos del sol; y la re exposición, el nuevo amanecer, el nuevo ciclo que empieza con la energía telúrica de los andes.

En esta pieza, el swing se presenta de tres maneras:

- La primera, extendiendo la duración de la primera corchea (en grupos de dos corcheas lo cual se da a lo largo de la pieza).
- La segunda, mediante los ligados entre semicorcheas, lo que genera un contratiempo.
- La tercera, marcada por la acentuación de la percusión.

## 5.8. ORNAMENTACIÓN Y EFECTOS EN LA GUITARRA

### 5.8.1. ARMÓNICOS

El uso de armónicos es habitual en las obras para guitarra clásica.

Este efecto permite escuchar los sonidos armónicos de una determinada nota, omitiendo el armónico fundamental (el que le da el timbre normal a cada sonido) pero resaltando el armónico en octava superior (en el caso del armónico natural).

En el *Alma Pinkillu* se utilizan armónicos naturales, esto se consigue apoyando el dedo índice de la mano derecha en la cuerda, sobre el séptimo o doceavo traste, se debe quitar el índice en el momento en el que el dedo anular o pulgar derecho pulse la cuerda.



Imagen No. 9  
Armónicos  
Fuente Propia

Se considera apropiado adoptar el rombo, este es el símbolo que emplean varios editores de partituras para designar los armónicos.



Imagen No. 10  
Símbolo para el Armónico  
Fuente Propia

## 5.8.2. WANK'ARA

Para el efecto de la *wank'ara* es preciso poner uno de los dedos de la mano izquierda debajo de una de las cuerdas graves, en este caso la sexta, de esta manera la uña del dedo choca con la cuerda. El efecto se escuchara cuando el pulgar de la mano derecha pulse la cuerda, que choca con la uña, de manera normal; la vibración generará el efecto.

Para este efecto se debe tener cuidado de no levantar la cuerda con el dedo que se tenga de bajo.

Este recurso se lo utiliza en el *Mucululu* y el *Qarwaní*.



Imagen No. 11  
Wank'ara  
Fuente Propia

Para simbolizar la *wank'ara* se optó por cambiar el ovalo de la figura por una "X" encerrada en un cuadrado. Al hacerse este efecto sobre la sexta cuerda (M) se lo escribió en el lugar que corresponde, bajo la tercera línea adicional inferior.

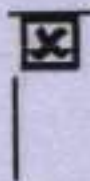


Imagen No. 12  
Símbolo para la Wank'ara  
Fuente Propia

### 5.8.3. BOMBO

El bombo se lo consigue golpeando con la palma de la mano derecha sobre la tapa superior de la guitarra, específicamente en la parte superior del puente.

Este recurso se lo usa en el *Sikuri*.

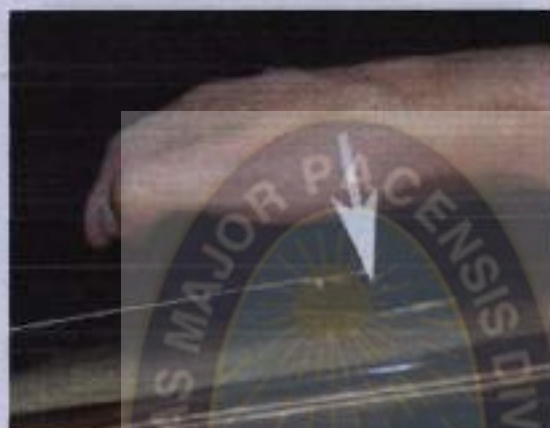


Imagen No. 13  
Bombo  
Fuente Propia

Este efecto de percusión ya es usado en obras como las de Leo Brower y Alfredo Domínguez, consiste en escribir una "x" sobre la nota donde se da el golpe en la guitarra.

Para la presente obra se ve conveniente separar en otro sistema la escritura de este recurso por dos razones, la primera para su fácil lectura y segundo para diferenciar el hecho de que este sonido no se lo ejecuta con las cuerda (como el caso de la wank'ara) sino con la tapa.



Imagen No. 14  
Símbolo para el Bombo  
Fuente Propia

#### 5.8.4. ECOS

Este efecto se lo requiere para el *Sikuri*, consiste en, una vez tocada la nota, el eco lo produce la percusión de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas en el traste de la nota que se repite, a manera de ligados ascendentes, mas percutidos y oscilantes.



Imagen No. 15  
Ecos  
Fuente Propia

Se considera adecuado graficar este efecto con un símbolo distinto al de las notas convencionales o de toque normal, es por esto que se reemplazó el ovalo tradicional por una "e" (letra inicial de la palabra "eco") la cual se escribe sobre la nota que se percute.

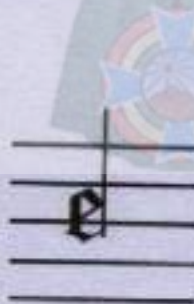


Imagen No. 16  
Símbolo para los Ecos  
Fuente Propia

### 5.8.5 SWING

El *Swing* solo afecta a tiempos específicos (por ejemplo en la danza *Qarwani*), para que se entienda en qué tiempo tocar con *swing* se escribió un asterisco (\*) sobre la figura del tiempo que es afectada.



CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### RESULTADOS DE LA ENCUESTA REALIZADA PARA DETERMINAR LA ACEPTACION DE LA OBRA

El primer grupo de trabajo se reunió para analizar los resultados de la encuesta y se acordó que se presentara un informe al consejo de administración de la universidad. El informe se presentó en una reunión celebrada a los pocos días de haberse realizado la encuesta. Los resultados de la encuesta se presentaron al consejo de administración de la universidad y se acordó que se aceptara la obra y se le otorgara el reconocimiento de obra de grado.

El segundo grupo de trabajo se reunió para analizar los resultados de la encuesta y se acordó que se presentara un informe al consejo de administración de la universidad. El informe se presentó en una reunión celebrada a los pocos días de haberse realizado la encuesta. Los resultados de la encuesta se presentaron al consejo de administración de la universidad y se acordó que se aceptara la obra y se le otorgara el reconocimiento de obra de grado.

El tercer grupo de trabajo se reunió para analizar los resultados de la encuesta y se acordó que se presentara un informe al consejo de administración de la universidad. El informe se presentó en una reunión celebrada a los pocos días de haberse realizado la encuesta. Los resultados de la encuesta se presentaron al consejo de administración de la universidad y se acordó que se aceptara la obra y se le otorgara el reconocimiento de obra de grado.

El cuarto grupo de trabajo se reunió para analizar los resultados de la encuesta y se acordó que se presentara un informe al consejo de administración de la universidad. El informe se presentó en una reunión celebrada a los pocos días de haberse realizado la encuesta. Los resultados de la encuesta se presentaron al consejo de administración de la universidad y se acordó que se aceptara la obra y se le otorgara el reconocimiento de obra de grado.



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

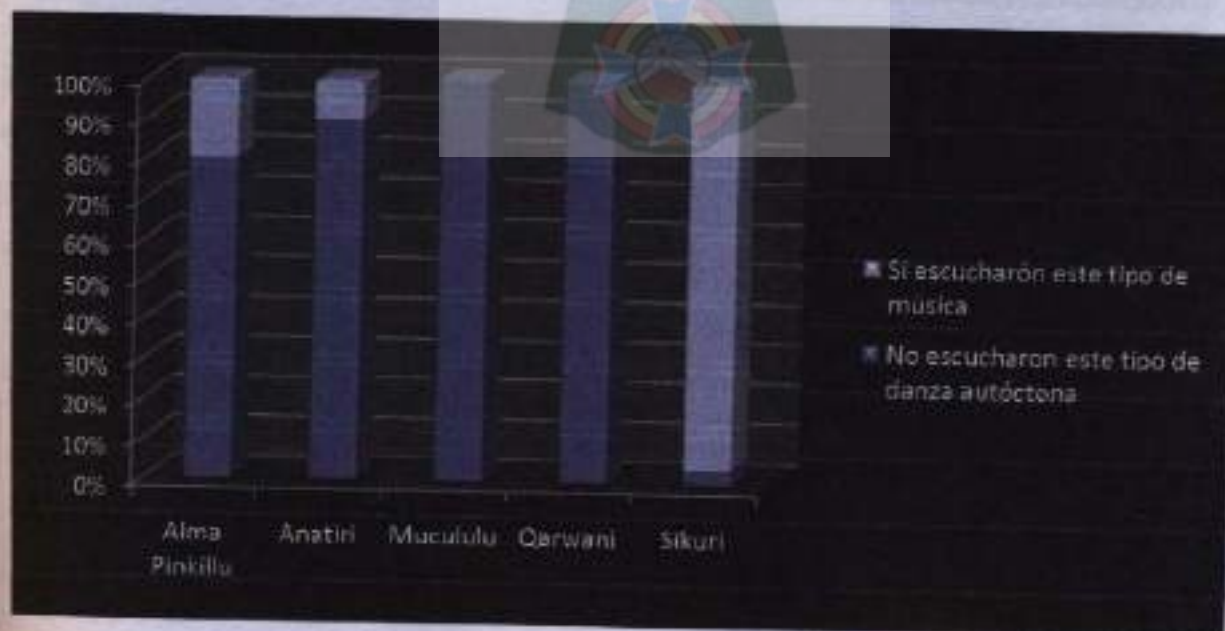
### RESULTADOS DE LA ENCUESTA REALIZADA PARA DETERMINAR LA ACEPTACIÓN DE LA OBRA

Con la grabación se realizó una última evaluación de la *Suite Andina para Guitarra Clásica* la cual consistió en una encuesta realizada a dos grupos focales, uno de los grupos estaba compuesto por estudiantes de guitarra clásica del ciclo básico del Conservatorio Plurinacional de Música y el segundo por alumnos y guitarristas aficionados de la Academia Jeshua.

Se escogió a ambos grupos para realizar la encuesta ya que su experiencia previa como guitarristas les permitiría emitir criterios pertinentes y de mayor aporte a la evaluación.

A continuación se describe el proceso de encuesta, las preguntas y los resultados que se obtuvieron:

El proceso de encuesta se la dividió en dos partes, la primera consistió en responder a la primera pregunta, "¿Alguna vez escuchó este tipo de Música?", la respuesta dependía del audio el cual consistía en la danza autóctona original (material que se registro en las observaciones de las festividades en las comunidades de Batallas).



El resultado indica que las danzas *Mucululu* y *Qarwani* no son conocidas por los encuestados, el *Anatiri* y el *Alma Pinkillu* son poco conocidos (una media del 9%), la única danza que si es conocida es el *Sikuri* con un 97%.

La segunda parte se basaba en la audición de la Suite Andina para Guitarra Clásica en base a la Música Autóctona del Municipio de Batallas con la cual se respondía a las preguntas:

- ¿Alguna vez escuchaste una obra parecida o con el mismo carácter y en ejecutada en Guitarra?



El 100% nunca escucho adaptaciones de *Alma Pinkillu*, *Anatiri*, *Mucululu* y *Qarwani*, sin embargo, el 70% afirmo haber escuchado alguna vez una adaptación de *Sikuri*, en improvisaciones de guitarristas anónimos (aficionados), algunos relacionaron el audio con música folklórica urbana, y solo un encuestado escucho a *Gabriel Yujra* en una presentación en el Municipio de Viacha.

¿Piensas que la adaptación de música autóctona a otros instrumentos tergiversa su sentido original?



Un 30% considera que las piezas son muy diferentes a las originales

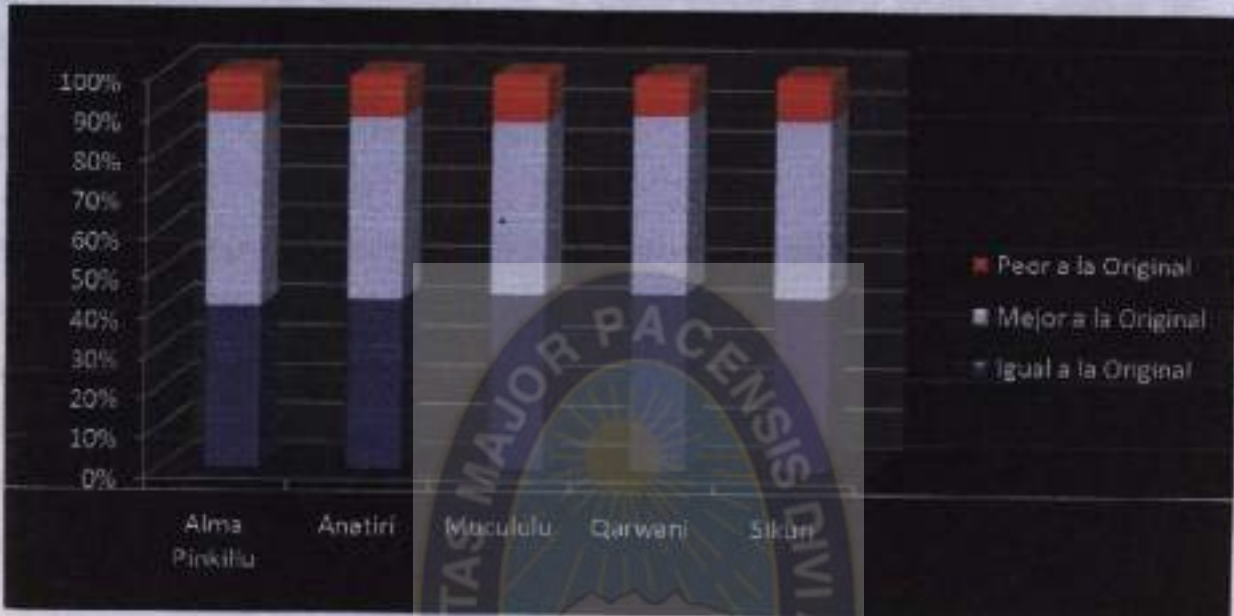
- **La obra te parece:**



Como todos los encuestados tenían experiencia previa en la ejecución de la guitarra se pudo realizar esta pregunta, el 28% considera que podría tocar la

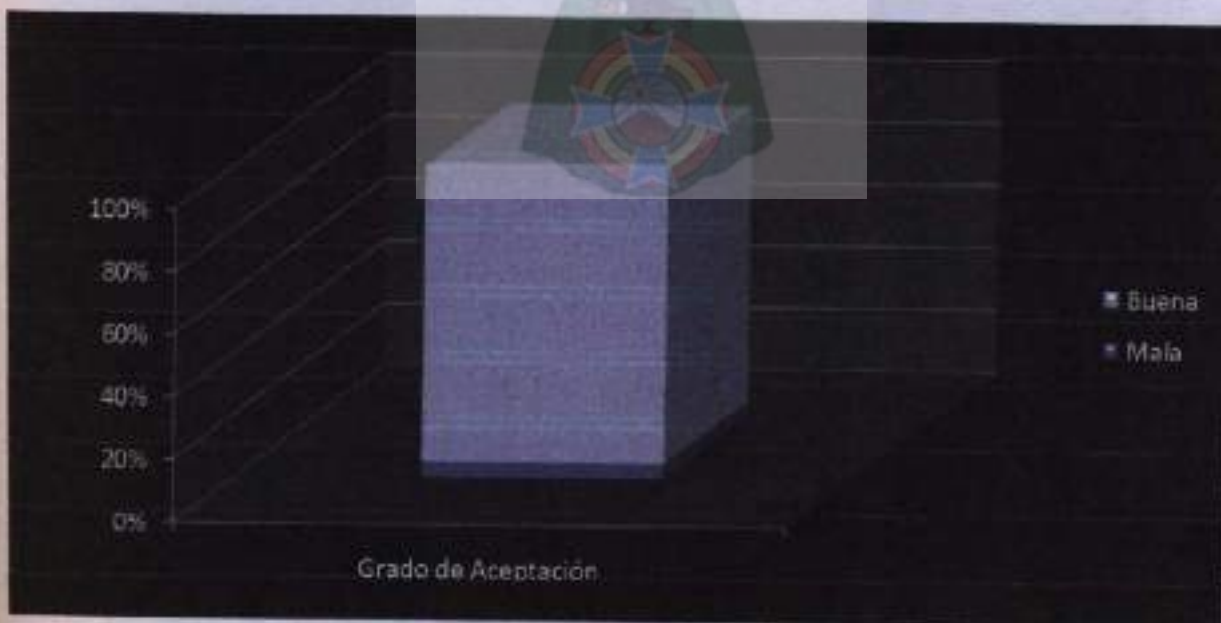
Suite.

- *La adaptación de música autóctona a la guitarra te parece:*



Un 9% no está de acuerdo con la obra y consideran que es peor que las danzas originales, se considera este porcentaje como rechazo a la presente obra.

- *Escribe una opinión personal o apreciación sobre lo que acabas de escuchar.*



Al ser esta una pregunta abierta se recogieron varias opiniones positivas en cuanto a la aceptación de la obra, entre ellas los adjetivos recurrentes: "interesante, suena muy bien, buena adaptación, obra llamativa", entre otros; lo cual nos muestra una aceptación de la Suite Andina para Guitarra Clásica del 90%.

## CONCLUSIONES

Al concluir el presente proyecto se puede observar que se alcanzaron los objetivos trazados al principio del análisis y después de haber realizado el mismo. Tras haber analizado y transcrito los audios recogidos de las fiestas autóctonas en las comunidades del Municipio de batallas, elaborado el arreglo y la adaptación de las transcripciones y después de grabar las mismas se llega a las siguientes conclusiones:

- Se pudo recopilar las características actuales de las tradiciones y costumbres relacionadas a las danzas autóctonas escogidas, dando una idea de los cambios que sufrieron con el paso del tiempo, tal es el caso de la *Qhachwa*, que antes se celebraba en las inmediaciones de *wakas* y en el presente se lo celebra en determinadas viviendas durante la fiesta de Carnaval.
- Se pudo analizar y explicar de manera técnica la música de las danzas escogidas gracias a las transcripciones las cuales representan una aproximación muy detallada al sonido real reflejado de manera gráfica por medio de las partituras.
- Gracias al análisis de las piezas autóctonas se pudo elaborar el arreglo de las cinco piezas escogidas, dando como resultado una obra ejecutable en la guitarra.
- Producto de la sistematización de los recursos técnicos musicales y el grado de conocimiento obtenido de la investigación del entorno contextual que envuelve a las danzas escogidas se puede proponer dos formas de elaboración musical:
  - Técnico – Musical, dado que los sonidos de los instrumentos

autóctonos son distintos al temperamento actual se adecuó dichos sonidos a las notas musicales conocidas; se respetaron las líneas melódicas; los bloques armónicos se los formó a partir de los mismos sonidos de las melodías; se adoptó la ciclicidad en la forma estructural de las piezas con variantes de acompañamiento en cada ciclo.

- *Simbólica*, la simbología en el contexto andino es inmensa, se considera insuficiente una sola Suite para abordar tan vasto material. Por esto se abordaron algunos simbolismos insertados de manera muy sutil (esto con el fin de evitar cambios significativos en la música) en las danzas del presente proyecto, por ejemplo, en el *Alma Pinkillu* se simboliza el paso de las almas de los fallecidos al plano metafísico de manera textural (con armónicos en la guitarra).
- Se encontraron recursos ornamentales para imitar la sonoridad y los efectos de los instrumentos andinos combinando recursos ya conocidos y variando otros, por ejemplo, en el *Sikuri*, percutiendo las cuerdas con la mano izquierda después de pulsarlas con la mano derecha imitando el efecto de repetición instantánea en la ejecución de los sikus.
- Se plantean los siguientes símbolos para representar ciertos efectos o formas de ejecución para la presente obra:
  - "◇" para la representación de los armónicos (comunmente usados en partituras para guitarra).
  - "✱" para representar las figuras que deben tocarse son swing.
- Se ejecutó la obra en su conjunto plasmando la misma en grabación digital.
- Se lograron adaptar los contrastes melódico – percusivos en la Guitarra comprobando de esta manera la versatilidad de este instrumento.

El resultado de la encuesta en cuanto a la aceptación de la obra representa un logro trascendental para el presente Proyecto, y puede considerarse el inicio de la difusión de la misma.

## RECOMENDACIONES

Producto de la investigación se pueden hacer las siguientes sugerencias:

- Es de suma urgencia hacer más recopilaciones y registros, no solo de música autóctona, sino también de tradiciones y prácticas que no son difundidas fuera de las comunidades.
- Los resultados que arroja la encuesta son alarmantes en cuanto al desconocimiento de danzas como el *Mucululu*, el *Qarwani* o el *Anatiri*, por esto se considera una necesidad primordial hacer más investigaciones y difundir los resultados que se obtengan de las mismas.
- Clasificar y caracterizar la música autóctona, haciendo énfasis en las peculiaridades que tenga en cada comunidad.
- Explorar físicamente los sonidos y afinaciones andinas para encontrar posibles nuevas formas de temperamento.
- Las digitaciones en las partituras son sugerencias sujetas a cambios según las posibilidades o limitaciones del intérprete.
- Si bien las dinámicas se encuentran escritas en la partitura, estas son referenciales, especialmente en las partes donde se toca la percusión (sea el efecto de *wank'ara* o el *bombo*) dado que este acompañamiento no permite diferenciar claramente estas.
- Se sugiere acuñar el término "***Thuqhunakapa***" como equivalente al término *Suite*; para denominar la presente obra. El término deriva del verbo aymara *thuqhu* que significa danza o baile, y el sufijo *nakapa* que pluraliza dicho verbo.

## BIBIOGRAFÍA

Alvarado Quispe, Manuel; MAMANI Tito, Mary

2007 *"El Origen de las Fiestas Andinas"*. Centro de Integración e Investigación en Historia Oral Andina y Medicina Ancestral. Paka Illa.

Ardúz Ruíz, Fernando

1997 *"Recopilación y Arreglos, Música Boliviana para Guitarra"*. Editorial Música Mundana Maqueda S.L. Madrid, España

Ardúz Ruíz, Fernando

2002 *"Alfredo Domínguez, Obras para Guitarra"*. Editorial Música Mundana Maqueda S.L. Madrid, España

Bartók, Béla

1987 *"Escritos Sobre Música Popular"*. Siglo Veintiuno Editores. México D.F.

Bas, Julio

1965 *"Tratado de la Forma Musical"*. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

Bezoz, Javier

2006 *"Guía de Estilo de Términos Musicales"*. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>> [visto el 26 de junio de 2015].

Blom, Erick

1985 *"Diccionario de la Música"*. Editorial Claridad S. A. Argentina.

Boeckmann, Charles

1973 *"Breve Historia del Jazz, Cool Hot Blue"*. Editorial Victor Leru, Buenos Aires,



Argentina.

Carlevaro, Abel

1979 *"Escuela de la Guitarra, Exposición de la Teoría Instrumental"*. Editorial Barry S.R.L. Buenos Aires, Argentina.

Cavour, Ernesto

2003 *"Diccionario Enciclopédico de los Instrumentos Musicales de Bolivia"*. Editores Producciones Cima. La Paz, Bolivia.

Cavour, Ernesto

2010 *"Instrumentos Musicales de Bolivia"*. Tercera Edición. Editores Producciones Cima. La Paz, Bolivia.

Clemente Buhlal, José Antonio

2002 *"El Contenido Melódico en la Enseñanza de la Guitarra"*. Tesis Doctoral. Departamento de Teoría e Historia de la Educación Facultad de Educación Universidad de Murcia, España. Disponible en: < [https://drive.google.com/file/d/0B6NW\\_wyR5FAINDJHdHIXX2FybXM/view](https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAINDJHdHIXX2FybXM/view) > [visto el 13 de Septiembre de 2015].

Díaz, José

1977 *"Historia Musical de Bolivia"*. 2ª edición. Ediciones Puerta del Sol. La Paz, Bolivia.

García, Oscar & Costas, Patricia

2007 *"Música y Danzas Autóctonas, El Poder de los Andes"*. Ediciones CIDMA – BOLIVIA. Centro de Desarrollo Integral de la Mujer Aymara – Amuyt'a. La Paz.

Gran Diccionario Enciclopédico Visual

2000 Programa Educativo Visual. Colombia.

Hamel, Fred & Hürlimann, Martin

1981 *"Enciclopedia de la Música" Tomo I*. Novena Edición. Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona – Buenos Aires – México D.F.

Hamel, Fred & Hürlimann, Martin

1981 *"Enciclopedia de la Música" Tomo II*. Novena Edición. Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona – Buenos Aires – México D.F.

Hamel, Fred & Hürlimann, Martin

1981 *"Enciclopedia de la Música" Tomo III*. Novena Edición. Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona – Buenos Aires – México D.F.

Hurtado de Barrera, Jacqueline

2000 *"Metodología de la Investigación Holística"*. Editado por Fundación Sypal Servicios y Proyecciones para América Latina. Caracas, Venezuela.

Kinsler, Larry

1995 *"Fundamentos de Acústica"*. Editorial Limusa S. A. México.

Knaur, Droemer

1980 *"Historia de la Música" (Kneurs Weltgeschichte der Musik)*. EDAF, Ediciones y Distribuciones. España.

Kühn, Clemens

1989 *"Tratado de la Forma Musical"*. Idea Books. España.

Latham, Alison

2008 *"Diccionario Enciclopédico de la Música"*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. Disponible en: < <https://drive.google.com/file/d/0B5R198J40VFiODFjNzdIOGMtMDIIOC00MjVILTkzOWltM2RkYjUwYjQxYTRh/view?ddr p=1&hl=en> > [visto el 14 de noviembre de 2015].

Levine, Mark

1995 *"Teoría del Jazz"*. Sher Music Co.. Estados Unidos.

López Aguilar, Víctor

1998 *"Calendario de Festividades de Provincias, Cantones, Secciones y Algunas Comunidades de La Paz"*. XII Reunión Anual de Etnografía. Tomo II. MUSEF Editores. La Paz, Bolivia.

López – Cano, Rubén; San Cristóbal Opazo, Úrsula

2014 *"Investigación Artística en Música; Problemas, Métodos Experiencias y Modelos"*. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México. Barcelona.

Machicado Arauco, Diego

2010 *"La Música en la Fiesta de Todos Santos: Las Nuevas Prácticas y Representaciones Musicales en la Despedida de las Almas en Ovejuyo"*. Tesis para Licenciatura de la Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

De Mesa, José; Gisbert, Teresa & De Mesa, Carlos

1999 *"Historia de Bolivia"*. Editorial Gisbert y Cia. S.A. La Paz, Bolivia.

Moncada, Francisco

1965 *"Teoría de la Música"*. Ediciones Framog. México.

Mujica Angulo, Richard

2014 *"Qina Qinq y Bandas en la Fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas Musicales y Culturales en la Localidad de Tiwanacu"*. Tesis para Licenciatura de la Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

Pardinas, Felipe

1978 *"Metodologías y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales"*. XVIIIª Edición, Editor Siglo XXI.

Paredes, Rigoberto

1977 *"El Arte Folklórico de Bolivia"*. Ediciones Puerta del Sol. La Paz – Bolivia.

Piazzolla, Astor

1954 Entrevista a Astor Piazzolla, Revista "Antena". Buenos Ares. Argentina.

Primer Encuentro de Cosmovisión Andina "La Cruz Cuadrada"

1995 *"La Enigmática Etnoastronomía Andina, Tomo II, La Cruz Escalonada Andina"*. Editor Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri, La Paz, Bolivia.

Puña, Marcos

2007 *"20 Piezas Bolivianas, Tomo 2"*. Fundación Arnold Schwimmer, Madrid, España.

Revilla, Sara

2011 *"Música e Identidad. Adaptación de un Modelo Teórico"*. Cuadernos de Etnomusicología Nº 1. SIBE – Sociedad de Etnomusicología. España. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>> [visto el 13 de septiembre de 2015].

Schönberg, Arnold

1967 *"Fundamentos de la Composición Musical"*. Grupo Real Musical. Madrid.

Secretaria Departamental de Turismo, Dirección de Culturas

2009 *"Registro de Música y Danzas Autóctonas del Departamento de La Paz"*  
Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, Dirección de Culturas.  
La Paz, Bolivia.

Secretaría Departamental de Turismo y Culturas

2013 *"Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz"*  
Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, Unidad de Culturas. 3º  
Edición, SPC impresiones, La Paz, Bolivia.

Suarez Eyzaguirre, Nicolás

1984 *"La Música Autóctona para Tarkas y su Carácter Repetitivo"*. Tesis par  
Licenciatura en Música, Universidad Católica Boliviana. La Paz, Bolivia.

Taylor, S. J.; Bodgan, R.

1992 *"Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación"*. Ediciones Paidós,  
España.

Van Den Berg, Hans & Schiffers, Norbert

1992 *"La Cosmovisión Aymara"*. Talleres Gráficos HISBOL. La Paz, Bolivia.

Vega Gutiérrez, Álvaro Francisco

2007 *"Tropas Musicales en La Paz y Viacha: Tradición Andina y Ritualidad  
Urbana Contemporánea"*. Tesis para Licenciatura de la Carrera de  
Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

#### PERIODICOS CONSULTADOS

Pomar, Edgar

09 de Agosto de 2015. *"Las Plumas del Mukululu"*. Escape – La Razón. La Paz  
Bolivia.

#### PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Real Academia Española

2015 *"DEL. Diccionario de la Lengua Española"*. En <del.rae.es/>, (acceso a la  
consulta: viernes 04 de Noviembre de 2016).



## ANEXOS

## ANEXO 1.

### GLOSARIO

- Aborigen.-** Originario del suelo en que vive. Se aplica al primitivo morador de un país.
- Adaptar.-** *Acomodar, ajustar una cosa a otra.*
- Arreglo.-** Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música.
- Autóctono.-** Propio de la tierra, generado por sí mismo de la tierra.
- Biselado**
- Bourrée.-** Danza que probablemente se originó en el Auvergne, donde era acompañada por instrumentos folclóricos como el *musette* o el *vielle à roue*. Fue adaptada a la vida social francesa de buen tono durante los siglos XVII y XVIII como una danza de pareja en compás binario rápido con un característico tiempo débil único.
- Cadencia.-** Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. La conexión implícita entre "cadencia" y caída se realiza de la manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva a la final modal o la tónica tonal.
- Compás.-** Medida del tiempo en la música. Organización de la música por medio de un número determinado de tiempos.
- Comunario.-** Habitante de una comunidad. Perteneciente a un conjunto social que comparte el mismo espacio.

**Documentar.-** Probar, justificar algo con documentos. Informar a uno acerca de las noticias o pruebas que atañen a algún asunto.

**Dualidad.-** Sistema religioso o filosófico que admite dos principios.

**Gavota.-** O *Gavotte*, *Gavotta*, Danza folclórica francesa de origen bretón introducida al repertorio de danzas cortesanas en el siglo XVI; en la época barroca también evolucionó en una forma instrumental. Las gavotas barrocas estaban en tiempo binario moderado y generalmente tenían una estructura binaria simple con dos secciones repetidas; no obstante, algunas gavotas están en forma *rondeau*.

**Identidad.-** Principio de. En la filosofía tradicional, uno de los principios del conocimiento: "lo que es, es y lo que no es, no es".

**Indígena.-** Originario de un punto geográfico.

**Intangible.-** Que no puede o no debe tocarse.

**Intervalo.-** Diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales.

**Minué.-** *Minuetto*. Danza majestuosa en tiempo ternario, generalmente en 3/4, que floreció entre mediados del siglo XVI y finales del XVIII, como también una forma instrumental comúnmente utilizada en obras con varios movimientos como la \*suite barroca y la sinfonia, la sonata y el cuarteto de cuerdas del Clásico.

**Musette.-** Danza de carácter pastoril, similar a la \**gavotte*. Tuvo enorme popularidad en las cortes de Luis XIV y Luis XV. Su música se caracteriza por una nota pedal en el bajo, al estilo de la gaita, y el movimiento conjunto en las voces superiores.

**Orden.-** Grupo de cuerdas en un instrumento punteado. Si son órdenes de dos cuerdas, ambas emiten la misma nota.



**Partitura.-** Texto musical en la cual están escritos de manera gráfica y codificada los sonidos y las alturas con su respectiva duración y carácter.

**Passepied.-** Danza francesa de los siglos XVII y XVIII parecida a un \*minueto rápido. Por lo general en tiempo binario con compases ternarios de 3/8 o 6/8 y en movimiento ininterrumpido con valores rítmicos pequeños.

**Repositorio.-** Sitio donde se guarda algo.

**Simbiosis.-** Asociación de entes o sujetos diferentes que se favorecen mutuamente en su existencia.

**Suite.-** Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente.

**Tangible.-** Que puede tocarse, sensible, que se percibe de una manera precisa.

**Transcribir.-** Recurso de la musicología para plasmar en notación una grabación de campo. Término que en ocasiones se usa como sinónimo de \*arreglo. No obstante, es posible hacer una distinción entre el concepto de transcripción, como copia de una composición en la que se modifica su formato o su notación (por ejemplo transcribir en partitura las partes instrumentales individuales), y hacer un arreglo con un cambio de instrumentación (por ejemplo el arreglo orquestal de un cuarteto para piano, como el arreglo de Schönberg del op. 25 de Brahms).

**Tratado.-** Obra que trata sobre un arte o ciencia, convenio entre particulares sobre un tema común.

# Alma Pinkillu

Cementerio de Cutusuma  
2 de Noviembre de 2015

Pinkillada

Juan Machaca

Transcripción: Gabriel Quispe Maidana

♩ = 90 aproximadamente

The musical score is arranged in two columns. The left column contains the 'Pinkillu' part, and the right column contains the 'Wankara' part. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 4, 6, 9, 9). The 'Pinkillu' part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The 'Wankara' part is written in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (>). A large watermark for 'UNIVERSIDAD MAESTRO PACTIS D. ANDRÉS BALLE' is visible in the background.

Alma Pinkillu

Anotini

Pk

ka

Pk

ka

Pk

ka

Pk

ka

ANEXO 3

# Anatiri Pinkillada

Comunidad: Cutusuma  
12, Febrero, 2016

Juan Machaca Mamani

Transcripción: Gabriel Quispe Maidana

♩ = 100 aproximadamente

The musical score is arranged in six systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staves contain the melody, while the bass clef staves contain a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. A large watermark for 'UNIVERSIDAD MAJOR PACENSIS DIVINA' is visible in the background of the score.

ANEXO 4

# Mucululu

1º Festival de Música y  
Danza de la Madre Tierra  
16 de Septiembre de 2015

Comunidad Yaurichambi

Transcripción: Gabriel Quispe Maidana

$\text{♩} = 85$  aproximadamente

The musical score is arranged in a system with five staves. The first staff is for Pinkillu (treble clef), the second for Ink'ara (percussion), the third for Gtr. (treble clef), the fourth for Dr. (percussion), and the fifth for another Dr. (percussion). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as approximately 85 beats per minute. The score consists of several measures of music, with some measures containing triplets. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ANEXO. 5

# Qarwani

Score

Comunidad Kanaphata

Transcripción: Gabriel Quispe Maidana

$\text{♩} = 80$

Pinkillu

Wankara

5

5

10

10

15

15

Qarwani

The musical score for 'Qarwani' is presented in five systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily characterized by triplet markings. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The vocal line includes several triplet passages, some of which are marked with a '1' above the notes, possibly indicating a specific fingering or phrasing. The piece concludes with a double bar line in both staves of the final system.

# Sikuri

## Hermosa Tierra de Huayrocondo

Huayroconodo  
21 de Junio 2016

Comunidad Huayroconodo  
Transcripción: F. Gabriel Quispe Maidana

♩ = 75, aproximadamente

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of two staves: the top staff is for the Sikuri melody in treble clef, and the bottom staff is for the Bombo accompaniment in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 75, approximately. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets. A large watermark for 'UNIVERSIDAD MAJDA D'INGENIERIA Y ARQUITECTURA' is visible in the background.



Sikuri

Siku

Bm.

Siku

Bm.

Siku

Bm.

Siku

Bm.

Siku

Bm.

# I. Alma Pinkillu

Comunidad Cutusuma (Juan Machaca)

Arreglo y Adaptación: Gabriel Quispe Maidana

♩ = 90 movido

The musical score is written for guitar in 3/4 time, with a tempo of 90 beats per minute. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'C VII' and features a melody with a *mf* dynamic. The second staff continues the melody, marked with 'C V' and 'C VII' chords, and includes dynamics *mf* and *mp*. The third staff is marked 'C V' and features a melody with a *mf* dynamic. The fourth staff is marked 'C V' and features a melody with dynamics *mf*, *mp*, and *f*. The fifth staff is marked 'C V' and features a melody with dynamics *mf* and *mp*. The sixth staff is marked 'C V' and features a melody with dynamics *mf* and *mp*. The score includes various musical notations such as chords, dynamics, and articulation marks.

I. Alma Pinkillu

16 C II

*mf* *f* *mf*

19 *Delicado*

*f* *mf* *mp* *p*

3 XII 2 XII 3 VII 2 XII

22

*mf* *p*

VII 4 VII 5

25

*p* *mf*

28

*p* *mf*

30

*p* *rit.* *dim.* 140

# II. Anatiri

Comunidad Cutusuma (Juan Machaca)

Gabriel Quispe Maidana

♩ = aprox. 105

Primera parte dialogo rubato,  
repetición a tempo

*Bajos metálicos*

*dolce*

*pp* *p* *pp* *mp*

*mf* *pp* *mf* *pp*

*pp* *mp* *pp* *mp*

*mf* *pp* *mf* *pp*

*pp* *mp* *pp* *mp*

*mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *ambas voces*

II. Anatiri

16

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* is present. Measure 17 continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*. Measure 18 concludes the system with a double bar line and repeat dots.

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 includes circled fingerings 4, 5, and 6. Measure 20 has a dynamic marking of *f*. Measure 21 has a dynamic marking of *mf*.

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 includes circled fingerings 4, 5, and 6. Measure 23 has a dynamic marking of *mp* and includes a 'C III' marking above the staff. Measure 24 includes a 'C III' marking above the staff and a circled fingering 4.

25

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 has a dynamic marking of *f*. Measure 26 has a dynamic marking of *mp* and includes circled fingerings 4, 3, and 5. Measure 27 includes circled fingerings 4 and 3.

28

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a dynamic marking of *f*. Measure 29 includes a dynamic marking of *mp*. Measure 30 concludes the system with a double bar line and repeat dots.

31

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 includes a dynamic marking of *f*. Measure 32 includes a dynamic marking of *mp*. Measure 33 includes a dynamic marking of *mp* and a circled fingering 4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

# III. Mucululu

Comunidad Yaurichambi

♩ = 80 aprox.

Arreglo: Gabriel Quispe Maidana

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in the key of D major (one sharp). The time signature is 2/4. The piece is marked 'Pesante' and begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a triplet of eighth notes marked with an asterisk. The score includes various dynamic markings: *pp*, *mp*, and *f*. There are several crescendo and decrescendo hairpins. The tempo changes to 'allegro' at measure 10. The final measure of the score (measure 13) features a triplet of eighth notes marked with an asterisk. A large, semi-transparent watermark for 'UNIVERSITAS MAJOR PACEM' is visible in the background.

### III. Mucululu

12

*mf* 3 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3

14

*f* 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3

16

*mf* 3 3 3 3 *mf* 3 3 3 3

18

*mf* 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3

20

VII

*f* 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3

### III. Mucululu

22

*mf* *f*

24

*f*

26

*mf*

28

*f* *mf*

30

*mf* *accel.* *rit.* 145



# IV. Qarwani

ANEXO 10

Comunidad Kanapata

Aproximadamente  $\text{♩} = 90$

Arreglo y Adaptación: Gabriel Quispe Maidana

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The score is marked with various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). It features numerous triplets and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated for many notes. Performance instructions include 'X' above the first measure, '2' in a circle above the second measure, and '1' above the eighth measure. Chord symbols VII, V, VII, C III, and VII are placed above the bass staff. A large watermark for 'UNIVERSIDAD MAJOR DE SAN ANDRÉS' is visible in the center of the page. The number '3146' is printed at the bottom right of the final system.

IV. Qarwani

14

V 3 C III 3 VII 3 *marcato* 3

*mf*

16

normal V 3 C III 3 VII 3 *marcato* 3 normal 3 3 3

*mf* *mp*

19

*f* *mp*

22

*f* *f*

25

*mp* *f*

28

*f* *mp* *f*

IV. Qarwani

31 *f* *mp* *f* *marcato*

34 *normal* *marcato*

37 *normal* *f*

40 *mp* *f*

42 *f*

44 *mp* *f*

IV. Qarwani

46

3 3 3 3

*f* 3 3 3 3

48

*mp* 3 3 3 3

*f* 3 3 3 3

50

*f* 3 3 3 3

*mp* 3 3 3 3

52

*f* 3 3 3 3

*marcato* 3 3 3 3

54

normal 3 3 3 3

*marcato* 3 3 3 3

56

normal 3 3 3 3

*m.* 3 3 3 3

149

# V. Sikuri

## Hermosa Tierra de Huayrocondo

Comunidad Huayrocondo

Arreglo y Adaptación: Gabriel Quispe Maidana

6 en Re

Bombo  
(mano derecha)

*solemne*

*accel.*

*rit.*

*lento y expresivo*

*Arms. naturales*

CX

L. 2

$\text{♩} = 70 \text{ aprox.}$

*mf*

*p*

*p > p*

20

Musical notation for measures 20-24. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various articulations. Measure 20 has a *p* dynamic. Measure 21 has a *mf* dynamic. Measure 22 has a *mp* dynamic. Measure 23 has a *p* dynamic. Measure 24 has a *p* dynamic. Fingerings are indicated by Roman numerals: V, III, V, II, V.

25

Musical notation for measures 25-29. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various articulations. Measure 25 has a *mp* dynamic. Measure 26 has a *mf* dynamic. Measure 27 has a *mp* dynamic. Measure 28 has a *p* dynamic. Measure 29 has a *p* dynamic. Fingerings are indicated by Roman numerals: V, V, II, V.

*primer tiempo marcato*

30

Musical notation for measures 30-33. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various articulations. Measure 30 has a *f* dynamic. Measure 31 has a *f* dynamic. Measure 32 has a *f* dynamic. Measure 33 has a *f* dynamic. Fingerings are indicated by Roman numerals: V, V, V, V.

34

Musical notation for measures 34-37. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various articulations. Measure 34 has a *f* dynamic. Measure 35 has a *f* dynamic. Measure 36 has a *f* dynamic. Measure 37 has a *f* dynamic. Fingerings are indicated by Roman numerals: V, V, V, V.

38

39

42

43

*mf*

44

*mp*

45

2.

45

46

*f*

47

48

49

50

*rit.*

51

52

*accel.*

*rit.*

## IMÁGENES



Imagen No. 18

Ubicación geográfica de las comunidades investigadas

Fuente: Se ubicaron las comunidades en base al mapa satelital de Google My Maps



Imagen No. 19  
Bombos de Sikuri  
Fuente Propia





Imagen No. 20  
Tropa de Choquela  
Fuente Propia



Imagen No. 21  
Quenas y Pinkillus  
Fuente Propia

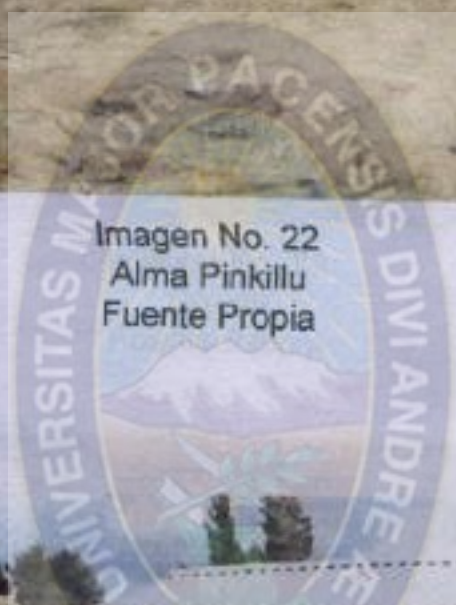


Imagen No. 22  
Alma Pinkillu  
Fuente Propia



Imagen No. 23  
Anatiri  
Fuente Propia



Imagen No. 24  
Sikuris  
Fuente Propia



Imagen No. 25  
Programa, Festival de la Madre Tierra  
Fuente Propia