

METODO

QUE NA

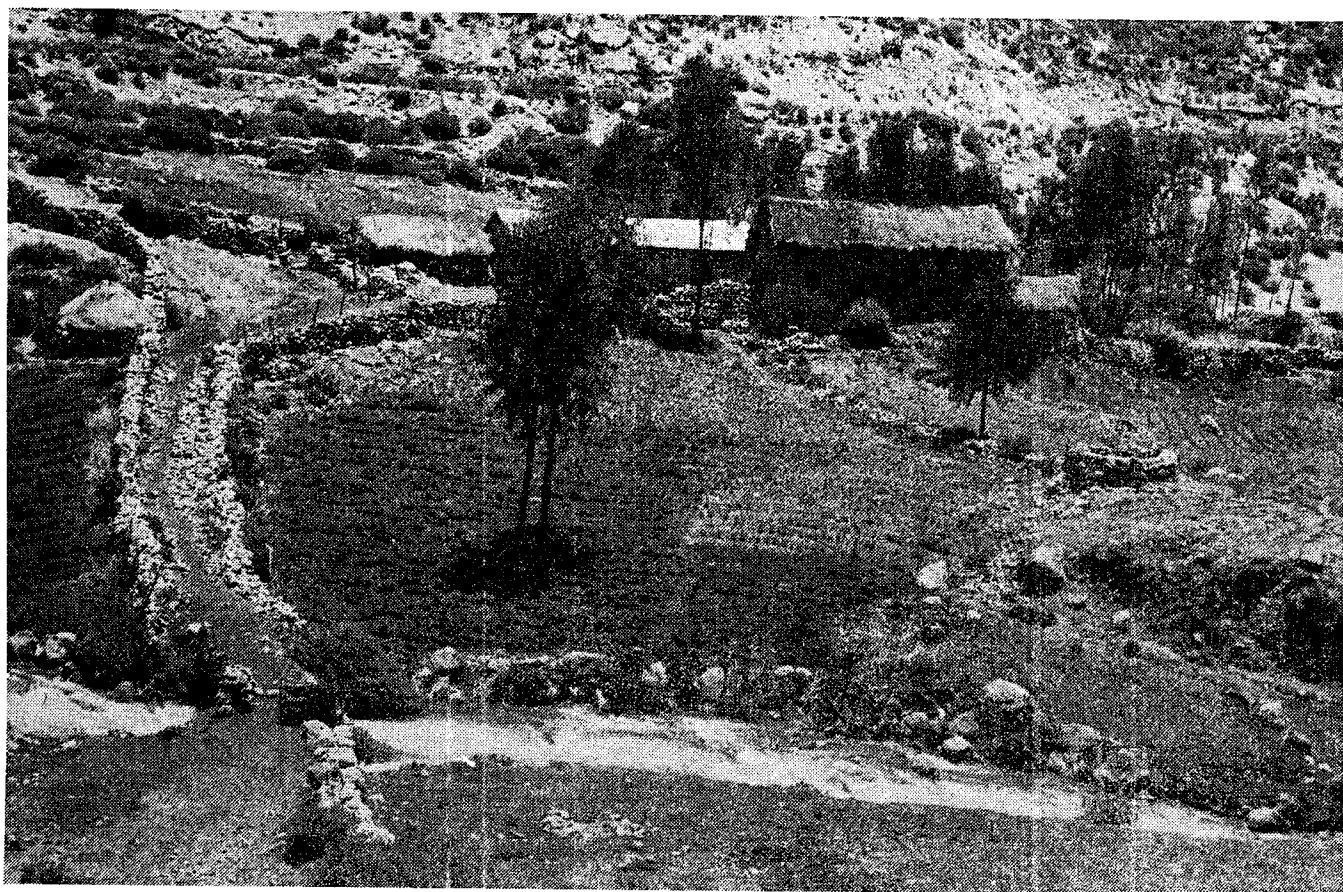
THEVENOT

TOMO I

METODO DE QUENA

TOMO I

Raymond Thevenot



Ambiente andino peruano.

INTRODUCCION

EL AUTOR	3
PREFACIO	5
COMO UTILIZAR EL "METODO DE QUENA"	6

RAYMOND THEVENOT



Raymond THEVENOT nació en Ginebra (Suiza) el año 1942. A los 8 años empieza a aprender la flauta travesera en el Conservatorio de Música de su ciudad. A los 11/12 años tiene sus primeros contactos con la música de América Latina porque algunos conjuntos paraguayos y también las primeras melodías folklóricas de Brasil y Argentina empiezan a llegar a Europa y se hacen populares en el principio de los años 50. Por otra parte se inicia también en esa misma época, la carrera internacional y las giras a Europa de la famosa cantante peruana Yma Sumac. De igual manera Raymond Thevenot tiene la oportunidad de ver en esos tiempos las primeras películas documentales sobre los Andes y sus poblaciones autóctonas con música auténtica grabada en la Sierra de Bolivia, del Perú y Ecuador.

Después, en los años 58/59 los primeros sonidos de la QUENA resuenan en el Viejo Continente cuando ciertos conjuntos argentinos empiezan a grabar en París discos con música del Norte argentino y de Bolivia.

Es así como Thevenot se enamoró definitivamente del folklore andino y sudamericano.

Desde entonces, Raymond THEVENOT trabaja y practica esos novedosos temas con su flauta travesera y poco a poco deja los estudios clásicos para dedicarse a ampliar su nuevo re-

pertorio. En los años 60, él empieza a frecuentar el medio de los estudiantes latinoamericanos de Ginebra y aprovecha de sus nuevas amistades para conseguir discos folklóricos grabados directamente en los países andinos.

Pero Thevenot deberá esperar el año 1967 para tener la oportunidad de agarrar por fin una QUENA en sus manos. En este año, conoció a otros dos suizos fanáticos, como él, de la música andina que tenían una buena colección de instrumentos de procedencia argentina como BOMBOS, QUENAS, CHARANGOS, etc. Decidieron formar un conjunto. Raymond THEVENOT se encargó de todos los instrumentos de viento (quena, zampoña, pinkullo y rondador). En 3 semanas, él trasladó sobre la quena todo su repertorio andino adquirido con la flauta clásica y en el mismo año 67, nació el Trío "LOS QUETZALES", ayudado de vez en cuando por la integración intermitente de amigos estudiantes latinoamericanos. El grupo semi-profesional obtuvo un éxito creciente, ganó 2 concursos en Francia y en Suiza para finalmente grabar 2 discos L.P. en Suiza durante los años 70/71 que también fueron editados en Francia.

Pero el futuro de Raymond THEVENOT era viajar como sea al Perú y es así que se despidió de Los Quetzales en el año 1972, para establecerse en LIMA con la meta desafiante de vivir sólo de la música folklórica en la Capital peruana. En el mismo año se casa con una peruana con quien tuvo 2 niños. Las posibilidades de actividades artísticas en el Perú van aumentando para Thevenot: El forma su primer conjunto en tierra peruana con el nombre de "Conjunto MACHU PICCHU" y rápidamente en 1973 graba su primer disco L.P. para la RCA del Perú. Desde ese momento los éxitos se acumulan y Thevenot realiza una gira fuera del Perú en octubre y noviembre de 1976, se va por dos meses a Ecuador, dando conciertos y grabando videos para televisión en Guayaquil y Quito.

A partir de esa fecha las giras exteriores siguen un ritmo cada vez más acelerado produciéndose anualmente:

1977

Estados Unidos

Thevenot acompañado de una cantante y un guitarrista peruanos, representa al Perú en el Festival Folklórico de Miami.

El trío obtiene un primer premio.

Con "PERU FOLKLORICO" viaja por dos semanas a la ciudad de Atlanta a la Feria Internacional de Georgia.

Alemania y Austria

Contratado por el gran conjunto "PERU FOLKLORICO" realiza una gira de dos meses. Graba un video TV en Hamburgo.

1978

Alemania

Por segunda vez, hace una gira de mes y medio con PERU FOLKLORICO. Participa en Berlín en la BOLSA INTERNACIONAL DE TURISMO.

Graba un video TV de una hora, en la antigua capital alemana.

Francia, Suiza, Alemania, Bélgica, Hungría, Yugoslavia, Dinamarca y Noruega

Siempre con "PERU FOLKLORICO", realiza una gran gira de 5 meses contratado por estos 8 países de viejo continente.

1979/80

Italia, Holanda, Suecia, España

En una segunda GRAN GIRA a través de Europa e integrando el mismo conjunto viaja durante cinco meses visitando nuevos países europeos.

1981/82

Europa e Israel

Nuevamente "PERU FOLKLORICO" recorre Europa durante una larga temporada de diez meses. Tel-Aviv en Israel le brinda una grata estadía de un mes en el hotel HYATT.

1983

Japón

En esta oportunidad lo hace con la agrupación folklórica "TAHUANTISUYO".

1984

Japón

Por segunda vez al Oriente en una gira de trascendental importancia para THENEVOT porque realiza con su propio conjunto: "MACHU PICCHU".

Entre viaje y viaje trabaja en restaurantes turísticos y peñas folklóricas del Perú. También graba nuevos discos L.P. teniendo hasta la fecha 8 discos 30cm. como intérprete —editados por RCA Perú— y 2 L.P. dirigidos como productor para CBS del Perú. Varias grabaciones de su producción fueron copiadas en Japón, México, Ecuador, Chile, España...

Como productor de quena, fabricó desde el año 76 un modelo exclusivo y perfeccionado conocido internacionalmente bajo el nombre de "QUENA DE CONCIERTO THEVENOT". Es un instrumento de madera torneada afinado exactamente al piano y firmado a mano por su propio autor. Actualmente más de 5,000 de estos instrumentos se encuentran circulando por todo el mundo.

F. Villiger

PREFACIO

Con el METODO DE QUENA THEVENOT tenemos el placer de poner al alcance del aficionado una oportunidad única de estudiar este instrumento andino de la manera más completa que sea, con un estudio de concepción clásica y profesional, lleno de los consejos y de las experiencias de un gran concertista y exponente del Arte de la Quena.

La elaboración de esta obra demandó bastante tiempo y su amplitud nos incitó a dividirla en 2 tomos porque, a pesar que la enseñanza del Profesor Thevenot sea muy "condensada", ella está llena de detalles que dan una riqueza fuera de lo común al estudio que él nos propone. Por ejemplo, más de 80 ejercicios para practicar la Quena al igual que cualquier otro instrumento clásico tal como se hace en los Conservatorios de Música, da un valor totalmente inédito al curso de Thevenot.

La importancia y la rareza a la vez de este Método se revela desde las primeras páginas. Raymond THEVENOT nos brinda de arranque todo su conocimiento del instrumento y la manera de dominarlo. El comunica al alumno el deseo de superarse, con un tono alegre pero también, con frases y expresiones pertinentes y directas. Por otra parte Thevenot "elimina", psicológicamente con su texto "Cómo utilizar el Método", a los alumnos, sin convicción y "flojos" que nunca tendrán una chance de terminar el estudio metódico de un instrumento tan delicado como la Quena.

La otra gran ventaja que salta a la vista es que el Método enfoca el estudio del instrumento andino con la enseñanza de la Música escrita o "SOLFEO" y 3 de las 20 clases están dedicadas a ello, con una teoría musical muy concentrada. La progresión psicológica es bastante acelerada y, si los primeros ejercicios empiezan con dibujitos y el nombre de las notas, luego, la aparición del pentagrama viene de pronto y el debutante se encuentra rápidamente confrontado con el mundo de los ritmos y armonías después de algunas clases.

Matizando con la enseñanza, Raymond Thevenot nos ofrece momentos documentales como este pequeño análisis del Huayno a través de la historia andina, análisis basado en sus propios estudios e investigaciones.

No hace falta decir que esta obra impresionante no está reservada únicamente al aficionado principiante, si no que es también el material ideal para el quenista que quiere perfeccionarse y acercarse al profesionalismo.

Debemos también añadir que, si el Método está especialmente indicado para estudiarlo con las famosas QUENAS DE CONCIERTO THEVENOT, su autor no se "cierra" en una digitación exclusiva. Al contrario, menciona las otras posibilidades relativas a tal o cual digitación según otros modelos de quena. La Quena "THEVENOT" reúne las combinaciones de las mejores características de las quenanas peruanas y bolivianas. El modelo está garantizado con la firma de su creador que el instrumento debe llevar como marca, y su digitación está estudiada especialmente para llevar la práctica del instrumento a un virtuosismo máximo.

Concluiremos diciéndoles que el segundo tomo del METODO DE QUENA THEVENOT está en preparación y que se tratará de una obra destinada al futuro concertista y al virtuosismo, conteniendo ejercicios y partituras de "alto vuelo", describiendo los distintos efectos realizables con la Quena, dando consejos profesionales tal como "cómo tocar al micro", etc... Hacemos acordar también a los que quisieran tener más partituras, que ellos pueden adquirir en el mismo Editorial, un volumen separado llamado "QUENA Y FOLKLORE LATINOAMERICANO" que reúne 20 partituras escritas por Raymond THEVENOT (12 temas peruanos y 8 temas latinoamericanos) acompañadas por varios textos documentales sobre la instrumentación andina, el pasado de la Quena, ritmos latinoamericanos, etc...

Con estos manuscritos del Profesor Thevenot, el Editorial "LOS PINOS" está conciente de haber participado a la promoción de la Cultura Musical Peruana y de satisfacer plenamente a la demanda del mercado nacional e internacional.

EL EDITORIAL

“COMO UTILIZAR EL METODO”

Ante todo, tenemos que advertir al alumno que este Método es un material de estudio destinado al aficionado serio que desea superar el arte difícil de la Quena, con voluntad, perseverancia y precisión. UNA AUTO-DISCIPLINA DE PARTE DEL DEBUTANTE ES INDISPENSABLE PARA AVANZAR, TRANQUILAMENTE, SIN “CORRER”, CON LAS CLASES Y LOS EJERCICIOS. Este Método perderá su meta y su objetivo si el alumno pasa demasiado rápido de una lección a otra y si no se repite muchas veces, con obstinación, los mismos ejercicios hasta llegar a una ejecución fluida y libre de errores. Por ser la única vez que sale un Método de Quena con decenas de ejercicios de tipo “clásico”, hay que aprovecharlo!

El estudio de cada lección debe durar por lo menos 8 a 10 días, con una práctica diaria de 30 a 45 minutos como mínimo. EL ALUMNO PODRA ABANDONAR UNA CLASE Y PASAR A LA SIGUIENTE, SOLAMENTE CUANDO SEPA DE MEMORIA LA PARTE TEORICA, Y QUE CADA UNO DE LOS EJERCICIOS SEA EJECUTADO SIN FALLA. Es lógico pensar que, con un trabajo repetido metódicamente, los ejercicios empezarán poco a poco a memorizarse y que, después de un cierto tiempo, el alumno podrá ya tocarlos también sin leerlos. Ello sería lo mejor que pueda sucederle, en realidad.

Está demás decir que ciertos principiantes con menos aptitudes que otros, deberán esforzarse más y que necesitarán quizás hasta 15 días y una hora diaria para obtener un resultado durable en cada clase. Avanzar demasiado rápido sería como construir una casa sobre arena: estaría sin cimiento y se derrumbaría antes de terminar el techado. SI EL ESTUDIO NO TIENE BASES SOLIDAS, LLEGARA UN MOMENTO EN EL CUAL EL ALUMNO SE ENCONTRARA BLOQUEADO POR FALTA DE PRACTICA DURA. LLAMAMOS SU ATENCION SOBRE EL HECHO QUE LA PROGRESION, TAN PEDAGOGICA COMO LA DE LAS DIFICULTADES, ES BASTANTE RAPIDA Y POR LO TANTO, EL ESTUDIANTE NECESITARA MUCHA CONSTANCIA PARA LLEVAR A CABO UNA PRACTICA CORRECTA.

Otra cosa: No todas las quenitas tienen la misma digitación. Sin embargo, las diferentes quenitas de los países andinos se unen cada vez más en un modelo general del cual sólo la forma de embocadura y el ancho del tubo pueden variar. Pero todavía, ciertas notas pueden ejecutarse de 2 o 3 maneras diferentes (sobre la Quena THEVENOT también!). Estas variaciones de digitación están explicadas en el presente Método, porque un quenista debe conocerlas todas.

ES SUMAMENTE IMPORTANTE EL NO TOCAR NINGUNA PARTITURA ANTES DE LA CLASE XVI (a parte del pequeño Yaraví “OLLANTAY” incluido en la clase XIV). Primeramente, porque todas las explicaciones de los signos musicales que permitirán leer los temas, están en la clase XV. Por otra parte, el debutante necesitará la práctica larga de los primeros 57 ejercicios antes de “lanzarse” a tocar piezas completas. Empezar antes de “probar” las partituras por “curioso” tendrá un efecto negativo y vendría a ser como tirarse al agua sin saber nadar! La lectura de una partitura es cosa delicada para un principiante y, francamente, nuestro debutante no estará capaz de cumplir con el primer tema antes de la asimilación completa de las dieciséis primeras lecciones.

A PARTIR DE ESTE MOMENTO, SE TRABAJARA PARALELAMENTE UNA LECCION CON UNA PARTITURA. En consecuencia, el alumno tendrá que dedicar un poco más de tiempo a cada “clase más partitura” (15 días con larga práctica diaria).

Acuérdense que el factor tiempo no importa. SOLO CUENTA EL RESULTADO DEL TRABAJO Y LA META DE TERMINAR ESTE PRIMER TOMO DEL METODO, SABIENDO LEER Y TOCAR LIMPIAMENTE EJERCICIOS Y PARTITURAS.

Cada una de estas partituras lleva, antes, una pequeña “nota técnica” en la cual llamamos la atención del Quenista sobre las dificultades específicas de la obra, sobre la forma de arreglo y también, dándole algunos datos sobre el origen del tema y ciertos consejos para tocarlo.

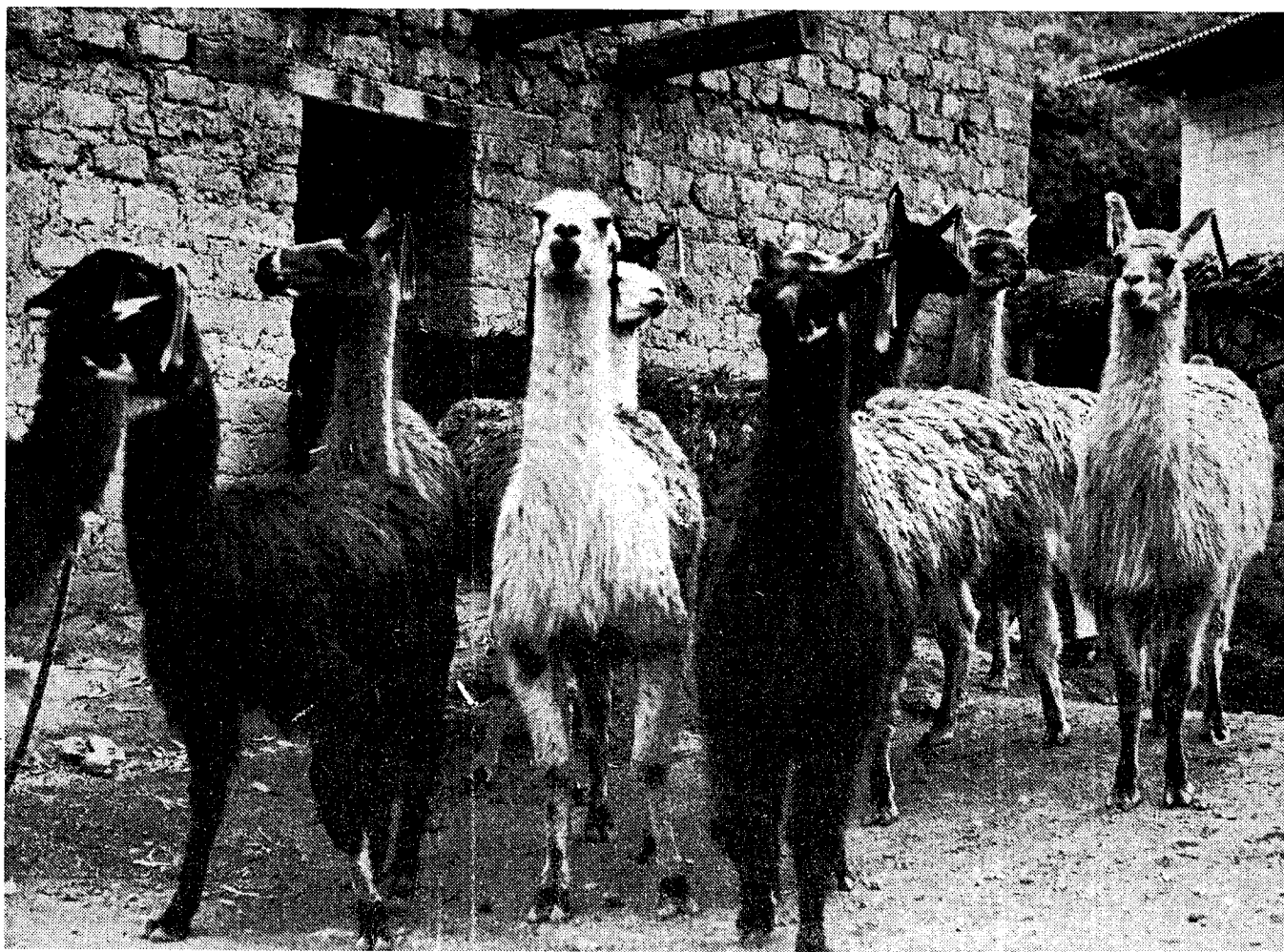
El primer Tomo presente, no tiene las partituras de los temas más conocidos del folklore peruano como VALICHA, VIRGENES DEL SOL, YAULLILLAY, ADIOS PUEBLO DE AYACUCHO, etc... Estos “clásicos” del Perú ya salieron en un pequeño álbum que se llama “QUENA Y FOLKLORE LATINOAMERICANO” (vean la lista de temas en la parte “Discografía y bibliografía de Thevenot”). En el álbum está también el CONDOR PASA, pero con un arreglo un poco distinto y en otra tonalidad de la presentada en este Método.

En realidad, el Método está lleno de consejos útiles: PONGANLOS EN PRACTICA. Lean atentamente el pequeño texto “Como trabajar las partituras” y acuérdense de esta regla importantísima para estudiar ejercicios y partituras: NO PIERDAN MUCHO TIEMPO CON LAS COSAS FACILES. TRABAJEN PRIMERO LOS PASAJES DIFICILES PARA LUEGO, UNIRLOS A LOS MAS SENCILLOS. ¡Coraje y ... ADELANTE!

Raymond THEVENOT

LECCIONES

I	EL PRIMER SONIDO	7
II	LA MANO IZQUIERDA	8
III	LA MANO DERECHA	11
IV	MANERA DE SOPLAR Y ATAQUE DE LENGUA	12
V	LA ESCALA DE "SOL" Y COMO SOSTENER LA QUENA	14
VI	LA RESPIRACION ESCRITA	16
VII	LA ESCALA DE "DO" Y EL "FA" NATURAL	17
VIII	LA LIGADURA DE EXPRESION	20
IX	LA ESCALA DE "RE" Y EL DO SOSTENIDO	22
X	UN POCO DE SOLFEO: "RITMO Y COMPAS"	24
XI	LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "SOL"	26
XII	LA ESCALA DE "LA" Y LOS "SOL" SOSTENIDOS	29
XIII	COMO TOCAR EN DUO Y LA AFINACION DEL OIDO	31
XIV	VIBRACION O VIBRATO	34
XV	UN POCO DE SOLFEO: "SILENCIOS, SIGNOS Y VOCABULARIO MUSICAL"	36
XVI	LAS ESCALAS DE "FA" Y DE "SI BEMOL"	39
XVII	ESCALAS PENTAFONICAS Y ARPEGIOS	42
XVIII	LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "DO"	46
XIX	INTRODUCCION O ENTRADAS DE PIEZAS FOLKLORICAS CONOCIDAS, COMO EJERCICIOS	48
XX	UN POCO DE SOLFEO: "SOSTENIDOS, BEMOLES, BECUARDOS, TONOS Y SEMI-TONOS Y CONSTRUCCION DE UNA ESCALA"	54



Llamas del Ande.

LECCION I:

EL PRIMER SONIDO

La primera clase de QUENA debe ser dedicada enteramente a la búsqueda del sonido, porque no es cosa fácil de sacar la primera nota con este instrumento andino que supo conservar todos sus secretos y sus encantos a través de los siglos.

Para ello, tenemos que observar escrupulosamente 6 reglas sencillas pero de suma importancia. Sin la aplicación estricta de dichas reglas, nos vamos a demorar mucho más para sacar el primer sonido y, luego, tendremos mucha dificultad para lograr notas bellas, con sonido puro y fino.

LAS 6 REGLAS BASICAS:

- 1) Labio superior bien estirado y apretado contra los dientes (figura I No. 1).
- 2) Labio superior a 1 mm. encima de la embocadura en forma de "U" de la quena sin tocar las 2 esquinas (o puntas) de esta "U" y tampoco taparla (figura I No. 2 y figura II).
- 3) Labio inferior entrando un poco adentro de la quena y a los 3/4 de altura del cilindro, o mejor dicho, en el medio entre el diámetro y la "U" (figura I No. 3 y figura II).
- 4) Empujar fuertemente la base de la quena contra la barbilla (figura I No. 4).
- 5) Buscar una buena inclinación, mm. por mm. y soplar sin forzar demasiado (figura I No. 5).
- 6) Alinear los 2 labios sobre la misma vertical y no abrir demasiado la boca. Así el sonido estará mejor "canalizado" si la salida de aire es pequeña.

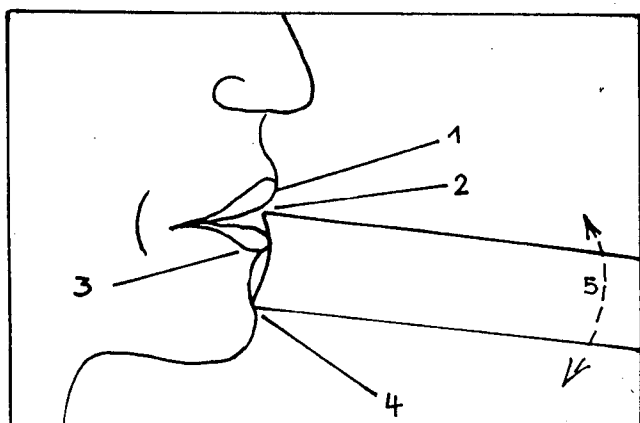


FIGURA I

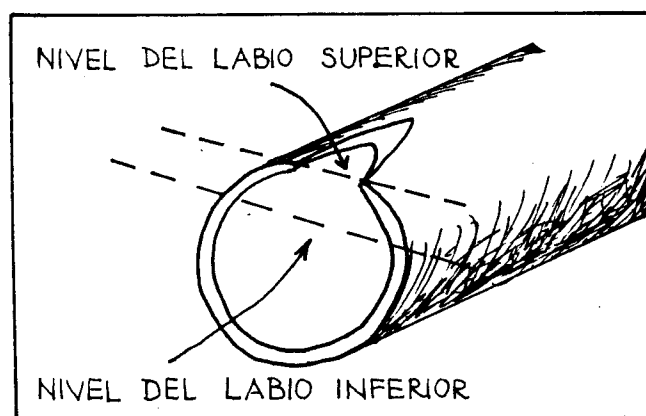


FIGURA II

El primer sonido saldrá por casualidad!

¡No es broma! Efectivamente, el alumno es el primer sorprendido cuando sus esfuerzos logran la primera nota: se pone contento, se ríe, se quita la quena de los labios... y de nada sirvió todo ese trabajo, porque el debutante olvidó cómo y por qué sucedió ese "feliz accidente" y no podrá repetir ese "milagro" enseguida.

Esa reacción es normal, pero tenemos que evitarla

LO QUE HAY QUE HACER:

- 1) Buscar tranquilamente el sonido **sin tapar ningún hueco con los dedos**. Sólo variar a penas la inclinación y la posición de labios, estando atento al más pequeño sonido naciente.
- 2) **No quitar la quena de la boca** cuando el primer sonido serio sale.
- 3) Continuar de soplar suavemente, analizando **como estaba colocada la embocadura** en el momento del primer sonido, **cual era la posición de los labios, cual era el grado de inclinación de la quena, ETC...**
- 4) **Memorizar estos factores** y **mejorar poco a poco la posición** para dar más seguridad y firmeza al sonido obtenido.
- 5) Sólo cuando el sonido estara firme, podremos quitar la quena de la boca, porque sólo en este momento sabremos que nuestra primera nota va a salir con toda seguridad en cualquier rato al repetir la operación.

Un consejo importante para los que tienen un labio superior prominente o los dientes superiores que avanzan un poco: estiren su maxilar inferior hacia adelante de manera que los labios estén bien alineados sobre la misma vertical y no teman introducir el labio inferior adentro de la embocadura de la quena. Abran también un poco más el ángulo formado por la inclinación de la quena y la vertical de la cara (la quena inclinada un poco más hacia abajo).

Ahora para terminar esa primera clase, hablemos de un punto sumamente importante: **la inclinación de la quena influye directamente sobre la afinación del instrumento.**

Cuando se habla de la inclinación de la quena, se entiende el ángulo que forma la recta de la quena con la vertical de la cara. No sirve de nada variar la inclinación de la quena si la cabeza sigue el movimiento! Hemos dicho que de esa inclinación o de este ángulo depende la salida de nuestro primer sonido. Pero también, un ángulo muy abierto o demasiado cerrado nos va a cambiar la calidad de nuestra nota y la va a subir o bajar. Es decir que con un ángulo inadecuado estaremos desafinado con los demás. El alumno podrá tener la mejor quena, el instrumento mejor afinado, de nada le servirá si su posición está equivocada.

Para concluir, acuérdense de buscar primero el sonido sin intervención ninguno de los dedos. Agarren la quena con una mano (en el sitio donde no hay huecos perforados) y colóquenla a la boca, cuidando todos los detalles enumerados en esta lección No. I. Puede ser un trabajo de varios días hasta que el sonido sea suficiente firme para ocuparnos de los dedos.

Nota: No se preocupe del pequeño mareo o efecto de "soroche" que les provocarán los primeros soplos. Es normal que la cabeza les "de vueltas" los primeros días que practican el instrumento. Esta sensación desaparecerá después de una semana, a más tardar. Es que la quena demanda bastante aire; mucho más que la flauta dulce por ejemplo.

LECCION II:

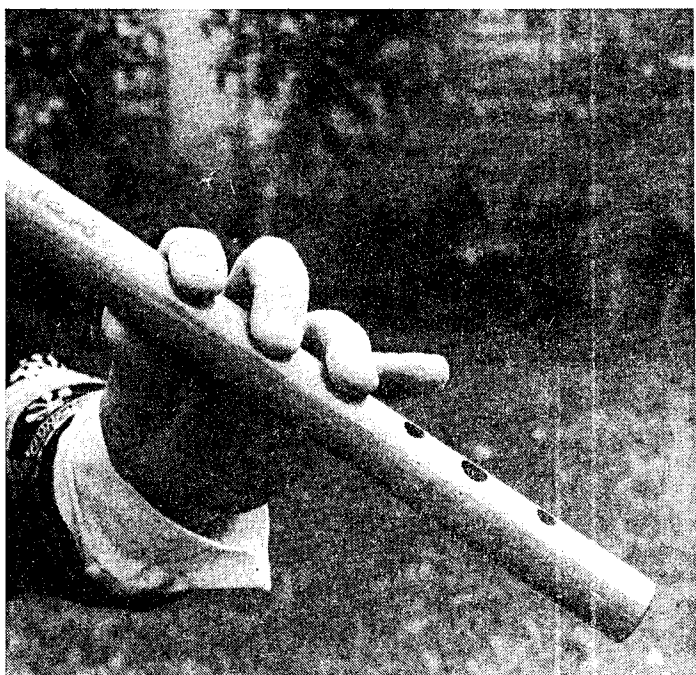
LA MANO IZQUIERDA

Ahora sí, nos vamos a preocupar de los dedos. Pero de los de la mano izquierda no más por el momento. Más vale avanzar lentamente con seguridad, construyendo bases sólidas que devorar un montón de teoría y quedar con la práctica paralizada.

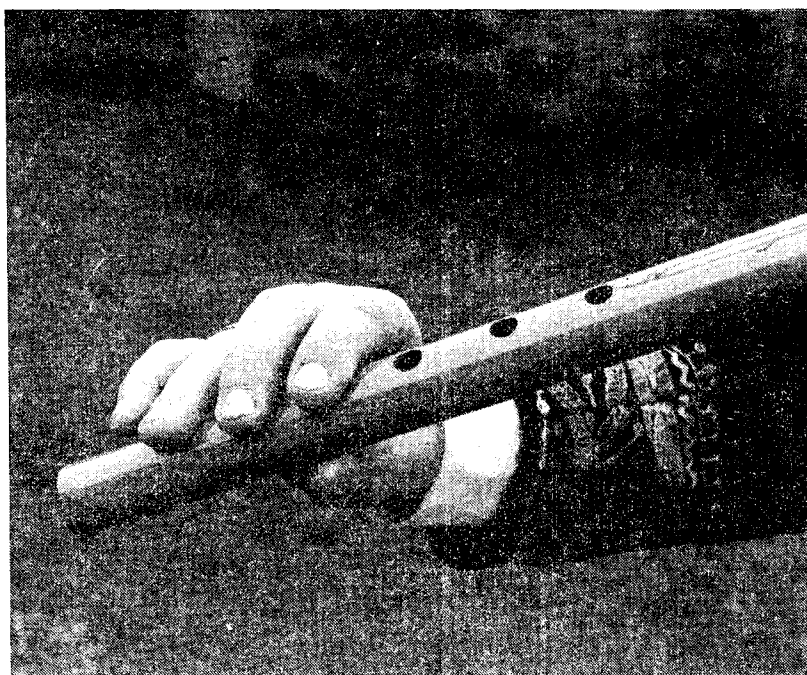
Hay que aclarar antes, que para tocar la quena, existen 2 digitaciones bien diferentes que podríamos calificar de "moderna" y "antigua" o "tradicional". En este método aprenderemos la digitación "moderna" porque es la que permite tocar las piezas difíciles y que nos hará pasar la frontera del virtuosismo. Ella tiene la ventaja de usar un dedo más, lo que da posibilidades netamente superiores al instrumentista. Pero explicaremos también rápidamente la "antigua" porque todavía muchos que-nistas la usan y porque se encuentran todavía ciertas quenass primitivas con las cuales sólo se puede usar este tipo de digitación.

La diferencia que hay entre las dos es que la antigua usa 6 dedos (3 de la mano izquierda y 3 de la mano derecha) mientras que la moderna usa 7 dedos (4 de la mano izquierda y 3 de la mano derecha):

MANO IZQUIERDA



MANO DERECHA



Digitación con 6 dedos:

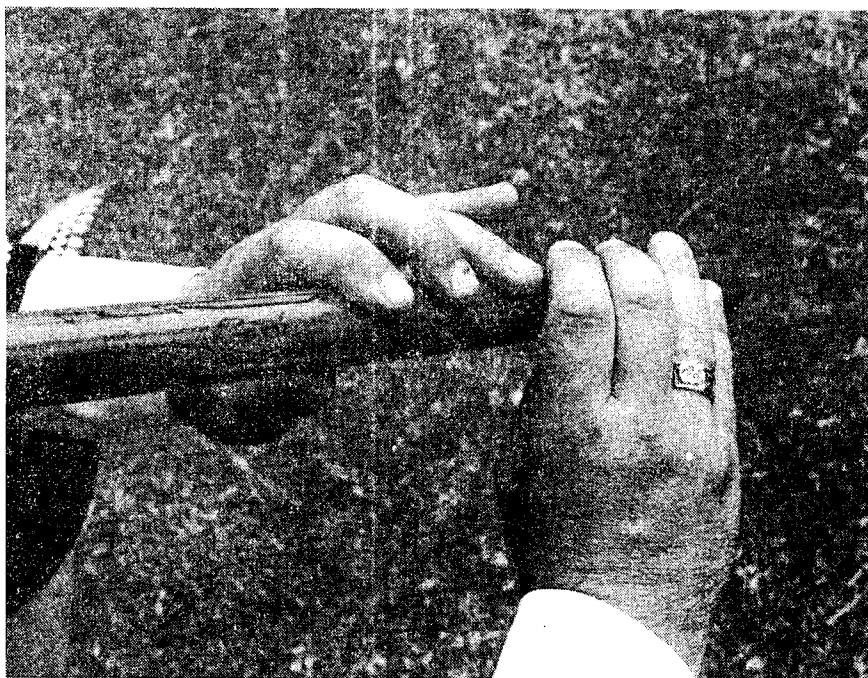
Mano izquierda: Pulgar
Índice
Medio

Mano Derecha: Índice
Medio
Anular

Digitación con 7 dedos:

Mano Izquierda: Pulgar
Índice
Medio
Anular

Mano Derecha: Índice
Medio
Anular



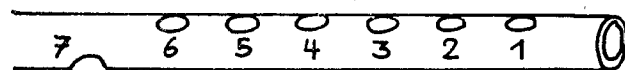
En los dos casos el pulgar de la mano derecha sirve para sostener la quena.

Ahora, pongamos números a los orificios de la quena a fin de ver qué dedo le corresponde:

En la manera antigua, el hueco No. 1 quedaba libre sin ser utilizado.

Ocupémonos de la manera moderna:

Tapamos el hueco No. 7 con el pulgar
el hueco No. 6 con el índice
el hueco No. 5 con el medio y
el hueco No. 4 con el anular



Esos 4 huecos tapados nos dan la nota: "DO"
Si levantamos el anular (4), subimos 1 nota y va a sonar la nota "RE"

Si levantamos el medio (5), subimos 1 nota más y va a sonar la nota "MI"

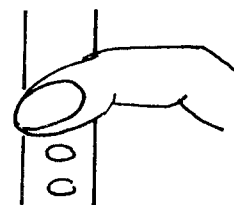
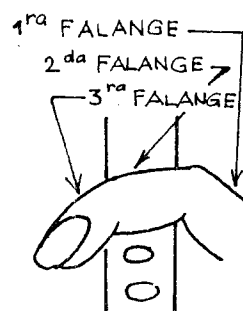
Así, podemos dibujar el esquema siguiente:

Y con estos dibujos de digitación podemos ahora trabajar nuestros primeros ejercicios exclusivos para la mano izquierda:

	DO	RE	MI
MANO DERECHA	○ 1	○	○
(que no trabaja todavía)	○ 2	○	○
	○ 3	○	○
MANO IZQUIERDA	● 4	○	○
	● 5	●	○
	● 6	●	●
HUECO DE ATRAS	● 7	●	●

Fig. I

Fig. II



Algo muy importante: Ciertos jóvenes han tomado la mala costumbre de tapar los huecos con la segunda falange de los dedos, es decir, con el medio del dedo (fig. 1)

Esta manera de digitar es totalmente ilógica porque sabemos que la mejor sensibilidad táctil está en la extremidad de los dedos donde llegan los terminales de los nervios. Tapando los huecos con la falange central del dedo, el instrumentista carecerá de sensibilidad y ello le impedirá tener un control eficaz en la precisión de su digitación, sobre todo en caso de velocidad y de virtuosismo.

Acuerdense: Hay que tapar los orificios con la yema de los dedos. Debajo de las uñas (extremidad de la tercera falange) (fig. 2). Lograrán así una mejor digitación en el futuro.

Los ejercicios se deben repetir hasta llegar a una completa automatización, sin tener la necesidad de pensar cada nota, aumentando poco a poco la velocidad. Los dedos tienen que colocarse exactamente en su sitio, casi sin intervención del cerebro.

Es sumamente importante que aprendan de memoria el nombre de las notas que corresponden a cada hueco porque a partir de la Lección IV, el dibujo de la digitación va a desaparecer y tendrán que saber automáticamente como se hacen el DO, el SOL, el RE, el SI, etc...

Ejercicio No. 1

DO	RE	MI	MI	RE	DO	DO	RE	MI	MI	RE....	No. de dedo (o de hueco)
4	5	6	6	5	4	4	5	6	6	5	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
●	○	○	○	○	●	○	○	○	○	○	
●	●	○	○	○	●	●	○	○	○	○	
●	●	○	○	○	●	●	●	○	○	○	
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	

Muy importante: al practicar con regularidad el compás o metrónomo, se debe practicar también la lección de la punta del pie con el compás, se enseña en la lección de ayuda bastante, se golpea con el pie.

Muy importante: Para estudiar en la casa y practicar con regularidad, es importantísimo de llevar el compás o mejor dicho los tiempos (lean atentamente la lección No. X), golpeando despacito la punta del pie contra el piso. Es una costumbre que se enseña en los Conservatorios de Música y que ayuda bastante al debutante, a condición que él, golpee con exacta regularidad cada tiempo. No es estético, pero ello permite al alumno fijar la precisión de su digitación. Claro que no deben hacer eso en un escenario (el público tendrá la desagradable impresión de escuchar a un principiante) ni en una sala de grabación (el ruido del golpecito puede pasar por el micro!). Es feo, pero háganlo hasta que tengan el compás exacto en la cabeza.

[illegible]

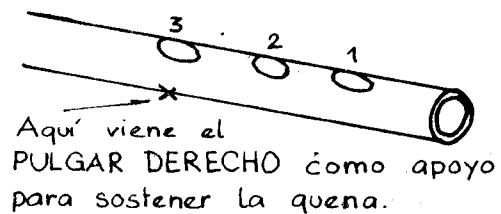
— 14 —

LECCION III:

LA MANO DERECHA

Tapar los 3 huecos de la quena con los dedos de la mano derecha, del modo siguiente:

el hueco No. 3 con el índice
el hueco No. 2 con el medio
el hueco No. 1 con el anular



Pongamos los dedos uno por uno:

Al bajar el índice, bajamos 1 nota y suena el "SI"

Al bajar un dedo más, el medio (2), obtenemos la nota "LA"

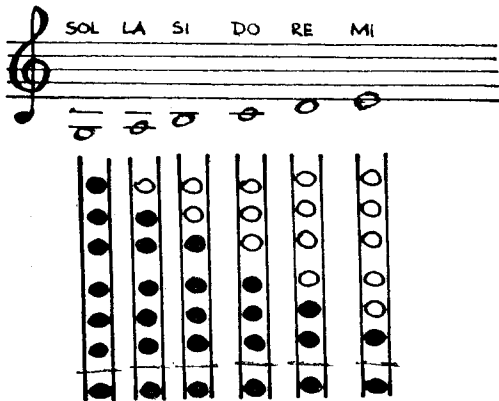
Y cuando los 7 huecos están tapados, la nota obtenida es el "SOL"

Siendo la nota base de nuestra quena un "SOL", comprenderemos que **nuestra quena está en la tonalidad de SOL.**

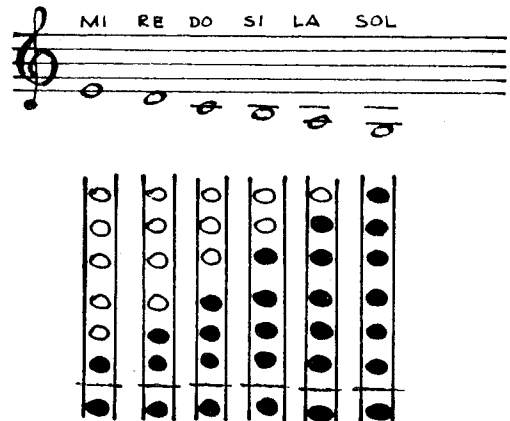
Existen quenás de varios tamaños que por consecuencia no dan la misma nota de base y que así están en LA, en DO, en RE, etc...

Todos conocen la escala de "DO" (DO RE MI FA SOL LA SI DO). Pero en música, se puede construir una escala a partir de cualquier nota y si nuestra quena está en SOL, empecemos la escala desde el SOL. Será motivo para empezar a escribir los 3 ejercicios de esta clase con las notas colocadas sobre el pentagrama (las 5 líneas en las cuales se escriben las notas).

Ejercicio No. 5



Ejercicio No. 6 (lo mismo pero bajando)



Guardamos las dos últimas notas para la lección V en la cual terminaremos la escala de SOL.

Hay que tomar en cuenta que las notas graves (bajas) son más difíciles a sacar. Asegúrense de la fuerza y pureza de ellas.

Acuérdense de soplar despacio, suavemente pero de **fuerza continua. La regularidad del aliento es la condición** para que las notas graves (del SOL al MI) suenen bonito y que cada nota suene al mismo nivel, desde su principio hasta su final. Para ello, vamos a dedicar nuestra lección IV a la respiración y sus secretos.

LECCION IV:

MANERA DE SOPLAR Y ATAQUE DE LENGUA

Antes de avanzar, tenemos que hablar un poco de la respiración, o mejor dicho, como soplar las notas y como tomar aire.

Al igual que los otros instrumentos de viento, la quena está directamente sujeta a la fuerza del aliento. Al soplar de manera equivocada, las notas saldrán con sonido feo o desafinadas, aun cuando sea bueno el instrumento.

Podemos tomar como ejemplo, el avión en el aire:

Para sostenerse en el cielo, un aeroplano necesita una cierta velocidad. Si esta velocidad baja, el avión pierde altura y empieza la caída fatal. El motor de un avión no se acelera o retrasa irregularmente en cualquier momento. Su potencia y su régimen mantienen su velocidad y su altura con regularidad a fin que el vuelo sea estable.

Lo mismo pasa con la quena.

Tenemos que mandar el soplo **con regularidad** a fin que se mantenga la nota a su nivel justo.

El debutante tiene tendencia, al principio de la nota, de soplar fuerte y luego terminar agotado, con un soplo muy débil. Y por consecuencia, la nota efectúa una curva irregular y fea que baja así:

Nivel justo de la nota



Al principio la nota está saturada, luego se mantiene un ratito cerca de su nivel normal y termina totalmente baja y "asfixiada".

Para evitar todo esto tenemos que cuidar estrictamente esos detalles de gran importancia:

- A) **Debemos regularizar nuestro aliento y domar nuestra respiración.** Haciendo durar cada nota lo más que se pueda, soplando con regularidad (con la misma fuerza) y economizar nuestro aire a fin de no gastárselo todo al principio de la nota. Después, traten de tocar con el mismo soplo (con una respiración) 2 notas, luego 3 o 4 notas seguidas con el mismo aliento. Debemos abandonar esa fea costumbre del principio: respirar después de cada nota, porque no es estético y cansa demasiado.
- B) **Nunca olvidar que el caudal del aliento debe ser continuo** si no, la nota se saturará y saltará a la octava superior (como decir a un piso más elevado) o la nota bajará y desafinará con relación a los otros instrumentos que la acompañan.
- C) **Poco a poco vamos a desarrollar nuestro soplo** (el que se zambulle practica varios tiempos antes de ser un campeón de natación submarina). La capacidad de nuestros pulmones va a ir aumentando cada vez más.
- D) **Saber cortar la nota** (o callarla, hacer silencio) **antes que se descomponga** su sonido o su nivel. Para eso está el oído. **Escuchar su nota** y parar de inmediato cuando ella da signo de debilidad y antes que desafine. También saber tomar aire es muy importante:
- E) **Respirar profundamente pero no bruscamente, ni tampoco llenarse totalmente de aire.** Si no, los pulmones saturados van a querer expulsar rápidamente ese aire que los molesta y nuestra nota durará menos que si hubieramos tomado aire con calma!
- F) **Saber atacar las notas:** "atacar" una nota es dar un pequeño golpe de lengua al empezar de soplar dicha nota (de la misma manera que hacemos cuando queremos botar algo desagradable en la boca: pepelito, pelo, pedacito de tabaco, etc...) Es como pronunciar una "T" o una "D" pero no muy fuerte, si no la nota saltará a otro nivel.
- G) **Soplido, ataque de lengua y digitación deben estar perfectamente sincronizados.** Es lógico que el dedo debe ya estar en su sitio antes de mandar el ataque de lengua.

Ejercicio No. 7

A musical staff in treble clef showing a scale. The notes are: DO (C4), SI (B4), LA (A4), SOL (G4), SOL (G4), LA (A4), SI (B4), DO (C5), DO (C5), SI (B4), LA (A4), SOL (G4), followed by an ellipsis. The notes are written as half notes.

etc...

Soplar cada nota durante 2 segundos, averiguando que la calidad del sonido sea cada vez mejor y atacando el principio de cada nota. No hacer velocidad en esta clase porque aquí nos interesa más el sopro y el sonido que la digitación.

Ejercicio No. 8

MI RE DO SI LA SOL LA SI DO RE MI RE...

etc...

Ejercicio No. 9

Un poco más complicado. Hay que pensarlo como grupos de 3 notas.

A musical staff with a treble clef showing a scale exercise. The notes are: RE (quarter), MI (quarter), RE (quarter), DO (quarter), RE (quarter), DO (quarter), SI (quarter), DO (quarter), SI (quarter), LA (quarter), SI (quarter), LA (quarter), SOL (quarter), LA (quarter), SI (quarter), SOL (quarter).

etc...

Ejercicio No. 10 Ya no hay el dibujo de la digitación! Traten de respirar solo entre cada grupo de 3 notas. Si aumentan un poco la velocidad los pulmones estarán también más cómodos!

SOL LA SI LA SI DO SI DO RE DO RE MI MI

RE DO RE DO SI DO SI LA SI LA SOL SOL

Ejercicio No. 11

LECCION V:

LA ESCALA DE "SOL" Y COMO SOSTENER LA QUENA

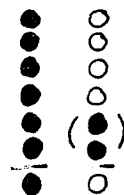
Para terminar nuestra escala de "SOL", necesitamos conocer algo nuevo y muy práctico:

Los puntos de apoyo sobre la quena para sostenerla cuando los 7 huecos están destapados.

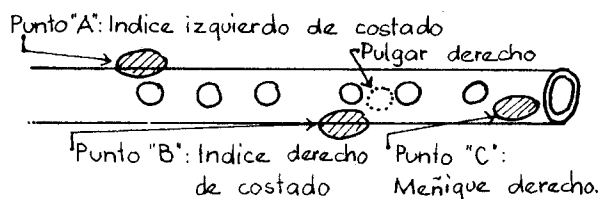
Efectivamente, las 2 últimas notas de la escala SOL (el FA y el SOL mediano) son peligrosas: La quena puede caer!



Cuidado: Que algunos tipos de quena, necesitan tapar de nuevo todos los huecos para el SOL mediano. Pero la mayoría usan el destape completo; o una corrección con los huecos 6 y 5:



Para destapar todo manteniendo la quena firme, se usan los siguientes **Puntos de Apoyo**:



Cuando se sube la escala de SOL, en el momento que se levanta el dedo medio de la mano derecha (para pasar a SI) o el índice (para pasar a DO), se baja el menique derecho (Punto "C") rápidamente. Es un poco como un balanceo rápido de la muñeca a manera de compensar la próxima ausencia de los 3 dedos derechos. Con la costumbre, este movimiento va a volverse instintivo. En realidad, no hay reglas que hablan de eso y cada uno se puede acomodar a su manera de usar tal o cual punto de apoyo según la digitación que esté haciendo. Pero en la mayor parte de los casos, el menique derecho es muy útil.

Los puntos "A" y "B" son también muy importantes, sobre todo el "A". Si debemos destapar los 2 índices, es generalmente necesario de no quitarlos totalmente de la quena, pero de dejarlos apoyados de costado a fin de mantener el contacto con la quena.

Todos esos movimientos dependen mucho de la digitación que tengamos antes y después de ellos, (es decir, antes o después de destapar todo para el SOL mediano).

En general **no es recomendable** levantar los dedos demasiado alto, porque ello nos hace perder tiempo.

Al contrario, **los dedos deben quedarse cerca de los huecos**, listos para intervenir en cualquier momento.

Tienen que trabajar esos movimientos de dedo con apoyos, de manera mecánica para luego hacerlo sin pensar.

Si están cansados de soplar, sepan que **se puede trabajar la digitación sin necesidad de poner la quena a la boca**, trabajando sólo los dedos, agarrando simplemente la quena con las manos.

Cuidado de cometer este error grave: Algunos principiantes desplazan los dedos índices más abajo o más arriba de los orificios para sostener su Quena. Este movimiento es totalmente ilógico ¿Cómo piensan poder llegar un día a digitar rápidamente, si sus dedos tienen que moverse a lo largo de la quena para ir a tapar un hueco?! Necesitarán más de medio segundo para volver a una posición normal!

En el Perú, ciertos quenistas ponen también el menique de la mano izquierda debajo de la quena para sostenerla. ¡No es nada recomendable! Porque este menique bloqueado va a paralizar completamente el anular izquierdo y también impedir una libre digitación del dedo mayor.

Acuérdense que para una digitación rápida, todos los dedos deben quedar libres.

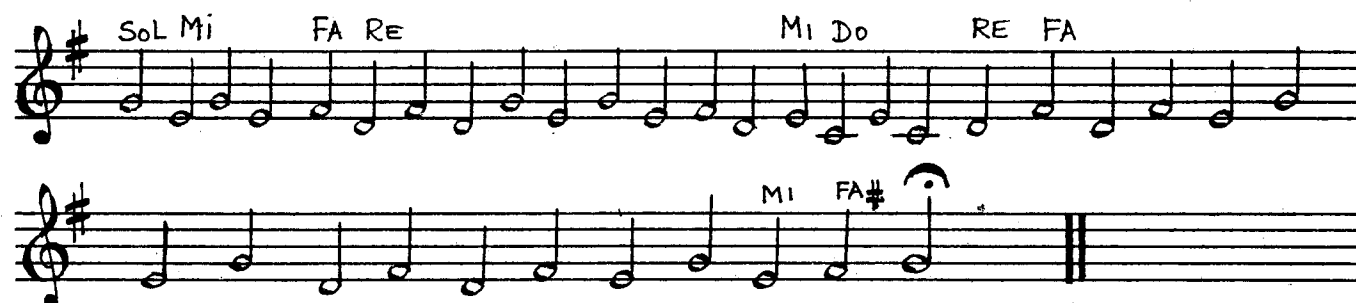
Ejercicio No. 12: Toda la escala de SOL, ida y vuelta repetidas. Aumenten poco a poco la velocidad. Ahora, sólo de vez en cuando ponemos el nombre de las notas!



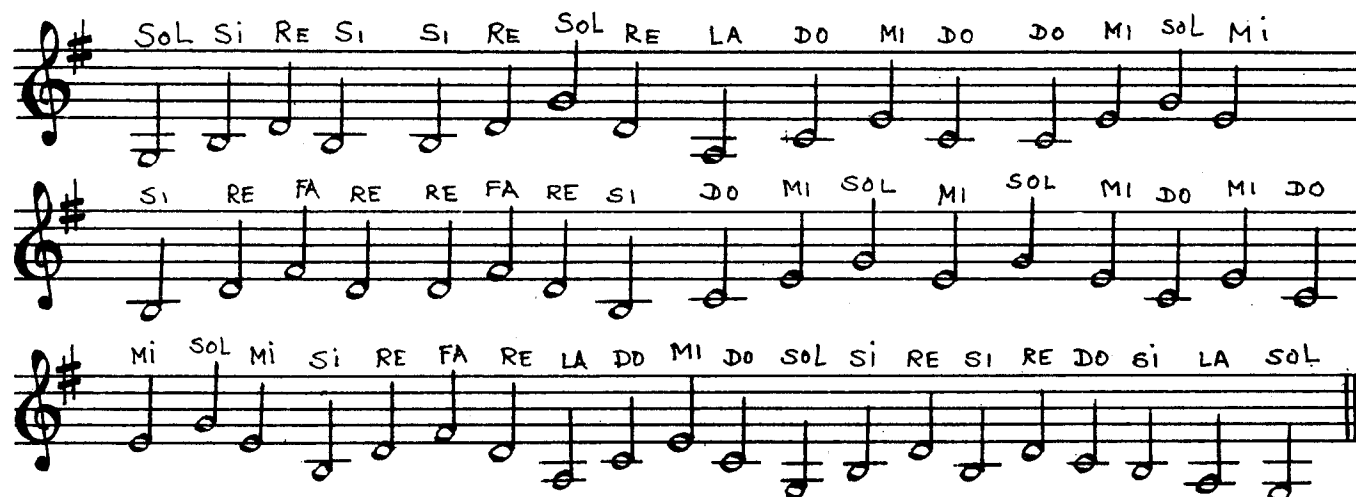
Ejercicio No. 13: Para trabajar los "Puntos de Apoyo" sobre la quena. Al final la última nota lleva un arco con un punto. Este signo se llama "CALDERON" y sirve para alargar una nota. Es para finalizar la melodía con majestad, háganla durar.



Ejercicio No. 14: Otro de saltos para trabajar los "Puntos de Apoyo". Siempre con el calderón.



Ejercicio No. 15: Este es mucho más difícil, es por eso que le ponemos el nombre a todas las notas: son ARPEGGIOS (saltos de 2 en 2 ó de 2 en 3). Mucho cuidado!



LECCION VI:

LA RESPIRACION ESCRITA

El instrumento de viento exige una perfecta disciplina de respiración.

En la lección IV decíamos que debemos acostumbrarnos a tocar 3 ó 4 notas a la vez (párrafo "A") es decir, respirar solamente entre grupos de 3 ó 4 notas.

Pero un flautista, trompetista o saxofonista profesional puede tocar fácilmente 3 veces la ida y vuelta de la escala de SOL sobre 2 octavas, lo que representa 85 notas sin respirar!

Dentro de 1 ó 2 años, si trabajamos bien, estaremos también capaces de hacerlo. Simplemente, hay que observar bien una cierta disciplina personal y exigirse a sí mismo siempre más esfuerzo para llegar a la cumbre de la dificultad.

Un "truco" práctico para trabajar la disciplina de la respiración con eficacia, consiste en marcar sobre el pentagrama los puntos estratégicos de respiración con APOSTROFOS. Es sólo en estos lugares que tomaremos aire, porque existen en música reglas estrictas de estética:

Dentro de una línea melódica **no se puede respirar en cualquier sitio**, si no, cortamos la melodía de manera feísima y nuestra interpretación será muy pesada al escucharla

Tomemos como ejemplo la escala de SOL que conocemos bien y la tocaremos un poco más rápido para ayudarnos:



Primero, tocamos tomando aire en todos los apóstrofes y luego, trataremos de eliminar los que están entre paréntesis. Así, tomaremos aire sólo entre el DO y el RE, y después el último SOL.

Una vez acostumbrados a este ritmo de respiración, empezaremos a tocar toda la ida o toda la vuelta sin respirar. Más tarde, serán la ida y vuelta sin tomar aire (15 notas sin respirar). Con la digitación que se va mejorando y la velocidad adquirida, nos va a ser cada vez más fácil aumentar los grupos de notas sin tomar aire, de modo que llegaremos a esto:



Son corcheas (notas ya bastante rápidas) que representan, más o menos una velocidad de 4 a 5 notas por segundo!

Cuidado! esos ejercicios de respiración con variaciones de aspiración, no son trabajo de 5 minutos.

Debemos tratar de practicarlos una 1/2 hora diariamente de manera que el ritmo de respiración venga automáticamente y que los dedos se pongan en su sitio directamente sin necesidad de pensar en la digitación en cada nota.

No se trata tampoco de aspirar como un hipopótamo entrando en el agua! Pero sí de economizar la salida de aire y soplar suavemente con regularidad la misma potencia de expiración.

Ahora, van los ejercicios con APOSTROFOS DE RESPIRACION: Los vamos a escribir con "negras" que son figuras rítmicas ya más rápidas (vean la lección No. X que trata del ritmo escrito).

Tampoco vamos a escribir el nombre de todas las notas, sólo de vez en cuando —cada 4 ó 5 notas— o en pasajes un poco delicados.

ACUERDENSE QUE UNO SIEMPRE TIENE MAS CAPACIDAD DE RESPIRACION, TOCANDO PARADO (DE PIE) QUE SENTADO.

Ejercicio No. 16: Grupos de 4 notas



Ejercicio No. 17: Lo mismo pero al revés



Ejercicio No. 18: Saltos de 2 en 2



Ejercicio No. 19: Grupos de 6 notas, siempre más difícil.



LECCION VII:

LA ESCALA DE "DO" Y EL "FA NATURAL"

Acá tenemos que explicar algo que va a ser un poco delicado de entender para los que no conocen mucho de música. Lo del FA Natural y del FA Sostenido #.

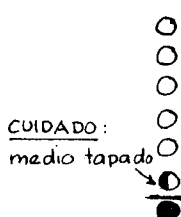
La escala de DO todo el mundo la conoce: DO RE MI FA SOL LA SI DO.

Es la escala natural: sin ninguna alteración a las notas. Si empezamos una escala por otra nota que no sea DO, vamos a tener que hacer varias correcciones a pocas o muchas notas para respetar la construcción de la escala original (siquieran lean a menudo, la lección XX que habla de la construcción de las escalas). Como hemos dicho que nuestra quena está en SOL y no en DO, para nuestro instrumento es la escala de SOL la "Natural" porque su digitación está ya prevista para "SOL". Por lo tanto, si queremos estar en la tonalidad de DO, tendremos que corregir una digitación a nuestra quena. En lugar de una FA # tenemos que tocar un FA sin sostenido. Esta nueva digitación tiene además 2 posibilidades que tenemos que conocer.

FA NATURAL POSIBILIDAD N.º 1 POSIBILIDAD N.º 2



Ese dedo no es siempre necesario. Depende del modelo de la quena.



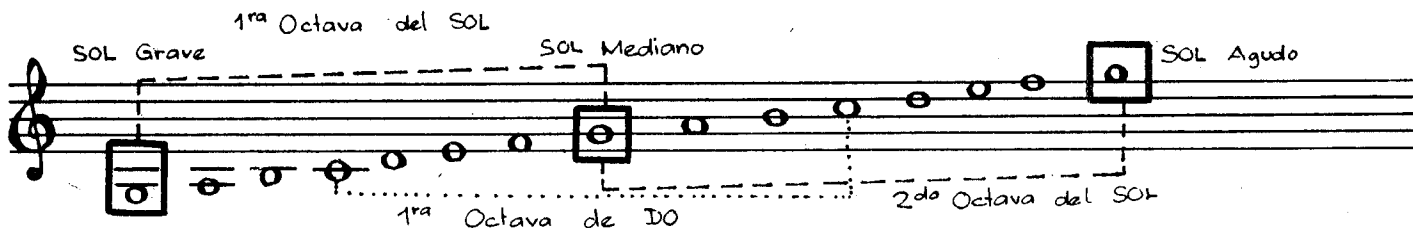
CUIDADO:
medio tapado

La manera No. 1 es recomendable porque ella da una afinación justa y segura.

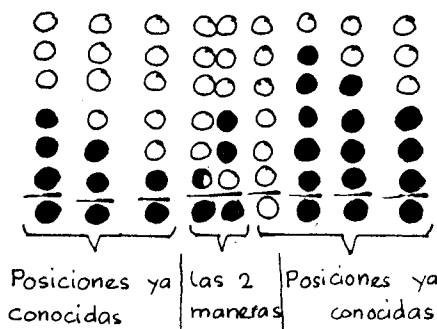
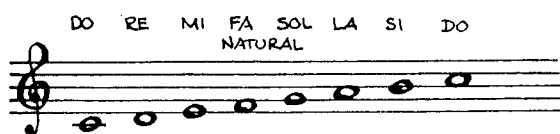
La manera No. 2 demanda mucha más práctica hasta que el dedo caiga exactamente en su posición justa.

Pero de todos modos debemos aprender perfectamente la manera No. 2 porque será la única manera de hacer el FA natural de la segunda octava, más tarde.

Veamos ahora esa escala de DO:



Nos conviene aprender la escala de DO antes de atacar la segunda octava de SOL porque la escala de DO está exactamente repartida entre las 2 octavas de SOL. A partir del SOL mediano, estamos ya practicando el principio de la segunda octava de la escala de SOL. Y por suerte magnífica, las notas que siguen, al SOL mediano que conocemos (todo destapado), tienen la misma digitación que sus hermanas del piso inferior. El segundo LA, el segundo SI y el segundo DO se hacen exactamente igual a los que hemos aprendido en la clase II y III. Simplemente que, para tocarlos, hay que soplar un poco más fuerte para que "salten" en los agudos. Estudiemos esa digitación de DO detalladamente:



Lo único que tenemos que cuidar es el hecho que estamos ya empezando a practicar las notas agudas y por ello, **5 reglas indispensables** nos ayudarán:

Para lograr los agudos hay que:

- I) Soplar un poquito más fuerte (después de algún tiempo de práctica, podremos soplar notas agudas muy suavemente y no tomar en cuenta esa primera regla, más destinada al debutante).
- II) Cuanto más pequeña sea la abertura de nuestra boca, será más fácil tocar notas altas, porque con una pequeña abertura de labios, canalizamos el aire de manera más precisa y eso nos hace también ahorrar el aire con un soplo disminuido. Así que **se debe juntar un poco más los labios**.

III) No olvidar que **el ataque de lengua** con el golpecito, nos ayudará también a saltar al nivel de las notas agudas.

IV) **La inclinación de la quena** también importa mucho para las notas agudas. Además de juntar más los labios, un ángulo un poco más CERRADO facilita los agudos, pero cuidado: el peligro de desafinar y encontrarse luego demasiado bajo con relación al diapason.

Pero **lo más importante es esto:**

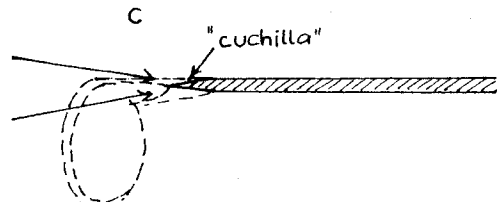
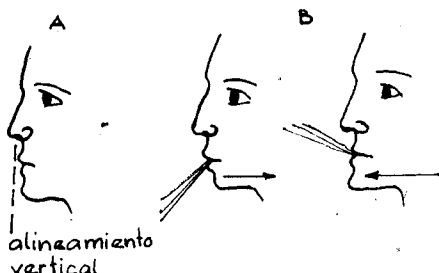
V) Nos ayudará mucho aplicar la regla del maxilar inferior (del cual hablamos en la Clase I, para los que tienen un labio muy avanzado ¿se acuerdan?).

Avanzando el maxilar inferior hacia adelante (¡sin exagerar!) nos permitirá alinear los 2 labios sobre la misma vertical (figura A)

El aire cambiará un poco su dirección de salida y se dirigirá elevándose ligeramente (figura B).

Hagan la prueba primeramente sin la Quena:

Con el maxilar retrocedido el aire sale de la boca con dirección hacia abajo. Avanzando un poco el maxilar, el aire sale derecho, de frente. Este cambio de dirección influye directamente en los sonidos porque el aire se presenta diferentemente a la "cuchilla" de la embocadura de nuestra Quena (figura C).



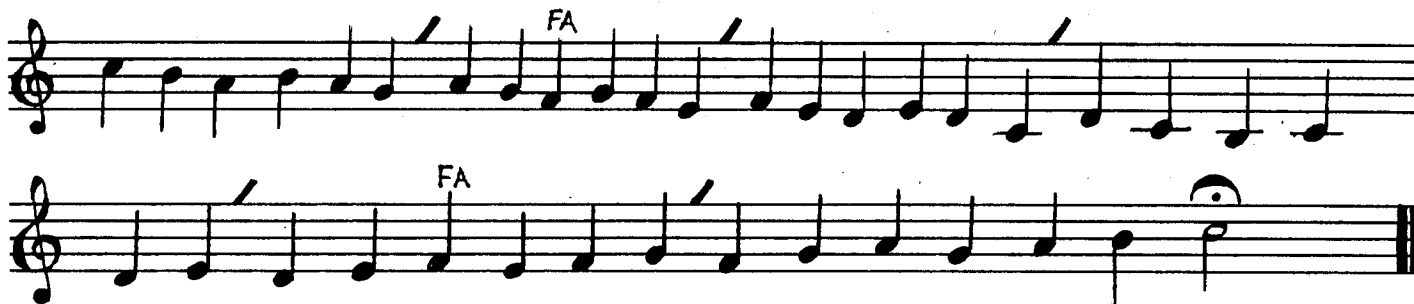
En realidad, las reglas No. II y V son las más importantes: es el secreto de los agudos suaves y "Pianísimos".

Poco a poco vamos a tratar de tocar las notas agudas con más dulzura, y por consecuencia, con menos gasto de aire.

Pero ello no viene de inmediato: Debemos tener la voluntad y el buen humor de practicar muchos ejercicios con constancia y perseverancia.

Estos ejercicios en DO, señalamos los FA y algunas notas más pero cuidado que en los ejercicios de las clases siguientes, va a desaparecer el nombre de las notas. También, traten de alargar los espacios sin respirar. Ahora deben ya soplar 6 u 8 notas a la vez.

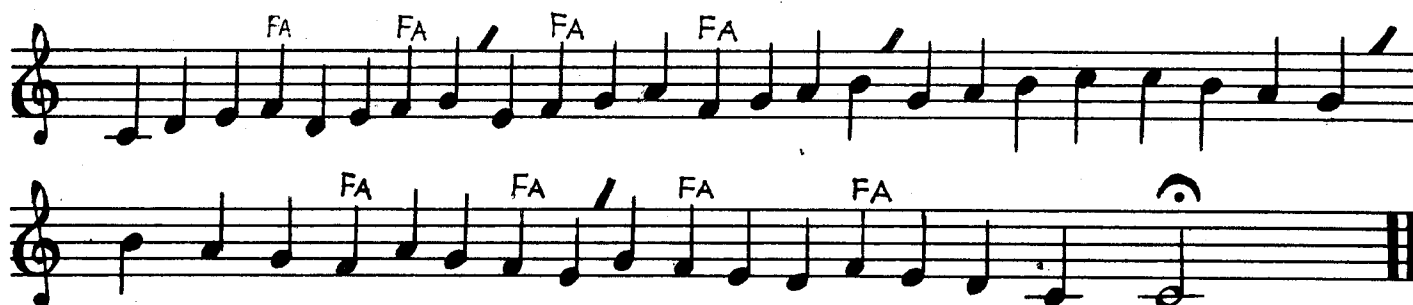
Ejercicio No. 20: Grupos de 3 notas



Ejercicio No. 21: Subida en "Diente de Serrucho"



Ejercicio No. 22: Grupos de 4



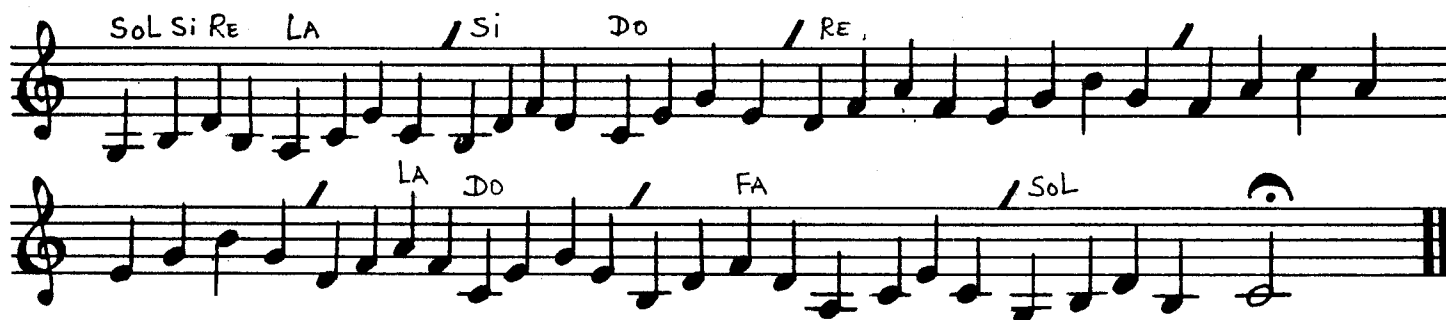
Ejercicio No. 23: También grupos de 4 pero con regreso



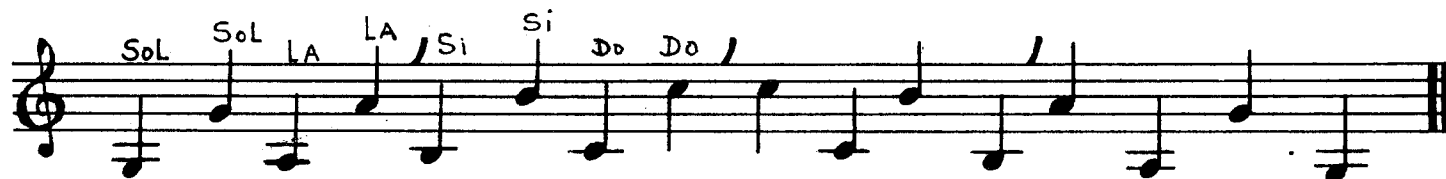
Ejercicio No. 24: Arpeggios simples de 3 notas



Ejercicio No. 25: Arpeggios con regreso



Ejercicio No. 26: Saltos de octavas como práctica del maxilar!



LECCION VIII: LA LIGADURA DE EXPRESION

Muchas veces, se tocan notas seguidas sin dar el ataque de lengua. En este caso se sigue soplando con regularidad y sin interrupción, de manera que sola la digitación separe las notas.

Ejemplo: El DO se ataca normalmente con el golpe de lengua y enseguida levantamos los dedos para tocar el RE y el MI más el regreso al RE. Todo ello sin dejar de soplar y sin intervención con la lengua. Recién tomaremos aire y después la cuarta nota (RE).



Para escribir la ligadura de expresión, se dibuja un arco que va de la primera nota (atacada) hasta la última nota sin ataque.

Está demás decir que grandes cantidades de notas pueden estar ligadas y que con la práctica y la velocidad, el instrumentista podrá lograr tocar decenas de notas sin respirar y sin atacarlas.

En música, la **ligadura de expresión** sirve para **destacar el carácter de una frase musical** y para **dar cierto ambiente o cadencia a una línea melódica**.

Efectivamente, una misma melodía tiene un carácter muy diferente según el lugar donde se hacen las ligaduras de expresión.

Ejemplo:

1)



2)



3)



Marcamos de un X las notas atacadas con golpe de lengua.

El mismo tema tocado 3 veces cambia cada vez de expresión si la ligadura cambia de sitio.

Todos los instrumentos son capaces de interpretar la ligadura de expresión:

El piano tiene un pedal especial para ello, con el violín se tocan las notas con el mismo movimiento de arco en la misma dirección y con la guitarra se digita varias notas con la mano izquierda mientras que dura la resonancia de la cuerda golpeada una vez por un dedo de la mano derecha, etc.

Con todos los instrumentos de viento, es el aliento que liga todas las notas.

El único inconveniente de ligar las notas es el hecho que nos hace gastar más aire.

Ahora, vamos a juntar todo nuestro conocimiento de las clases anteriores en los ejercicios: Tonalidades de SOL y DO, respiración indicada, ligaduras de expresión y ataques de lengua. Adelante!

Pero esta vez escribimos los ejercicios con corcheas porque se supone que ya con la práctica que tenemos estamos capaces de tocar a una velocidad de más o menos 4 notas por segundo. ¡Desapareció el nombre de las notas! Y vamos a separar los grupos de notas por una barra vertical que delimitará cada "casilla" (ver la clase No. X "Los ritmos" y XV "Los signos musicales")

Ejercicio No. 27: Arpeggios ligados por grupo de 2 notas



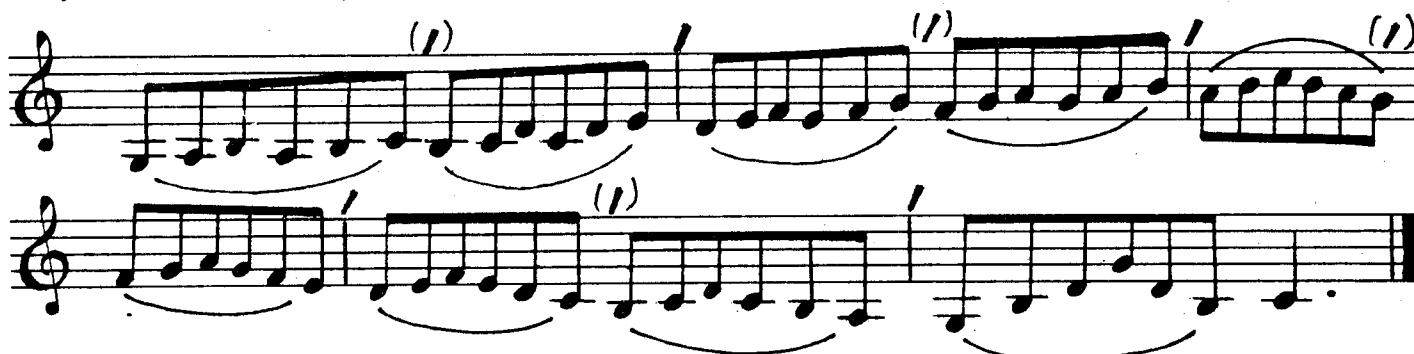
Ejercicio No. 28: Arpeggios por 3



Ejercicio No. 29: Arpeggios con regreso



Ejercicio No. 30: Grupos de 6



Ejercicio No. 35: 2 notas ligadas y 2 atacadas.



Ejercicio No. 36: Ahora 3 ejercicios muy buenos de saltos que van a obligar a los dedos a hacer una gran gimnasia!
Primero, saltos con una nota constante.



Ejercicio No. 37: Siempre con una nota constante pero superior esta vez.



Ejercicio No. 38: Este es con 3 notas constantes.



Ejercicio No. 39: Saltos por grupos de 3 sin y con ligaduras.



LECCION X:

UN POCO DE SOLFEO: "RITMO Y COMPAS"

Esta clase va a ser larga pero es pura teoría. Para los que no tienen mucho conocimiento musical, les recomendamos de consultar un libro completamente dedicado a la teoría musical. Aquí, vamos a dar todos los detalles necesarios, pero de manera resumida y rápida.

Esta clase debe ser leída muchas veces hasta completa comprensión

Capítulo I: Los valores rítmicos.

El ritmo de base de cualquier melodía se llama el **TIEMPO**.

Es como un golpe dado con regularidad y que servirá de armadura o de estructura de base a la música.

El tiempo debe ser de una perfecta regularidad y tener la precisión de un reloj.

El tiempo puede fraccionarse en 2, 4, 8, 16, o en 3, 6 y 12 divisiones.

Generalmente, el valor rítmico representando el tiempo es una figura rítmica que se llama: La negra. Se dibuja así:



La negra (nuestro tiempo) va a fraccionarse de las maneras siguientes:

1/2 TIEMPO = 1 CORCHEA



1/4 de TIEMPO = 1 SEMI CORCHEA



1/8 de TIEMPO = 1 FUSA



1/16 de TIEMPO = 1 SEMI FUSA



Y para escribir un sonido que dura más de 1 TIEMPO, existen esas figuras rítmicas:

2 TIEMPOS (valor de 2 NEGRAS)UNA BLANCA :



3 TIEMPOS (valor de 3 NEGRAS)UNA BLANCA CON PUNTILLO:

4 TIEMPOS (valor de 4 NEGRAS)UNA REDONDA:

No vayan a creer que la música es racista porque una "blanca" vale 2 "negras"!

Ahora hagamos el esquema siguiente para ver como se divide la redonda (de 4 tiempos)

1		REDONDA
2		BLANCAS
4		NEGRAS
8		CORCHEAS
16		SEMI CORCHEAS
32		FUSAS

Por comodidad, las corcheas, semi corcheas o fusas se juntan por grupos de 2, 4, 8 para facilitar la lectura y enseñar de manera clara los tiempos y como están divididos.

1 TIEMPO fraccionado en 3 = una NEGRA que se reparte en 3 CORCHEAS:



1 TIEMPO fraccionado en 6 = una NEGRA que se reparte en 6 SEMI CORCHEAS:



Las colitas de las figuras rítmicas se llaman PLICA y hemos visto que puede estar dirigida arriba o abajo.



Se usa esta forma de escritura cuando las notas están altas en el pentagrama, para no salir demasiado, o también para escribir una segunda voz con notas juntas:



Capítulo II: El compás

El compás es el reloj musical, un poco como un corazón que late la vida musical. Es también el sentido de la repartición de los tiempos rítmicos, en fin es la división rítmica de toda melodía.

Cualquier melodía musical de donde sea en el mundo, se mide rítmicamente por grupos de tiempos y así, podemos clasificar las varias familias de melodía por grupos de ritmos.

Por ejemplo, sabemos todos que el vals (ya sea de Francia, de Viena o del Perú) y también la ranchera mejicana o el pasillo ecuatoriano, son músicas de **3 tiempos**. Es decir, que la base de su melodía será dividida por grupos de 3 negras (u otras figuras rítmicas que equivalen a 3 tiempos).

Conclusión: El vals tiene un compás de 3 tiempos.

En cambio la polca y el huayno peruanos son músicas de 2 tiempos, es decir que la base de su melodía será dividida por grupos de 2 negras.

Conclusión: La polca tiene un compás de 2 tiempos.

La marcha o la balada son de 4 tiempos.

Para poder escribir el compás de una música, necesitamos algo que se llama casilla.

Capítulo III: La casilla

La repartición rítmica de una melodía se hace en partes iguales, que tienen la misma duración, y esas partes están limitadas por líneas verticales en el pentagrama.

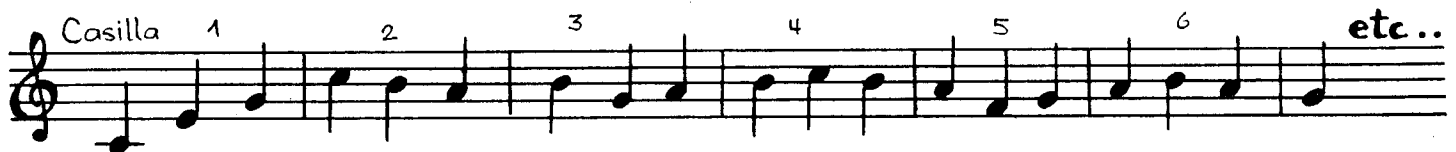
El espacio entre 2 líneas verticales es la casilla.

En cada casilla vamos a escribir los grupos de figuras rítmicas, pero de manera que **cada casilla tenga la misma cantidad de tiempos.**

Como el vals tiene 3 tiempos, escribiremos casillas de 3 tiempos.

Como la balada tiene 4 tiempos, escribiremos casillas de 4 tiempos, etc...

Tomamos el ejemplo del VALS. Pondremos pues 3 negras por casillas:



Pero sabemos que una melodía no está compuesta únicamente de negras, y que el ritmo melódico nos obligará a escribir también corcheas, blancas, etc...

Pongamos pues esos varios valores rítmicos en cada casilla, pero repartidos de manera que cada casilla tenga siempre su suma de 3 tiempos:

Casilla	1	2	3	4	5	6	7
Figuras	3 negras	1 blanca 1 negra	1 blanca 1 negra	1 negra 1 blanca	3 negras	6 corcheas	1 blanca con puntillo
Suma		(2 + 1)	(2 + 1)	(1 + 2)		(6 x 1/2)	
TOTAL TIEMPO	3	3	3	3	3	3	3

Veamos otro ejemplo con una melodía de 4 tiempos:

Capítulo IV: La ligadura de prolongación

Si una nota muy larga dura más tiempos que los contenidos en el compás, o para alargar una figura rítmica de una fracción de más tiempo, usamos una ligadura llamada de **PROLONGACION** que puede traspasar hasta el próximo espacio de la casilla vecina.

En realidad, el uso de la ligadura de prolongación es delicado para un debutante. Varias combinaciones son posibles. Por ejemplo, este ritmo tiene 2 formas de escritura:

El puntillo

Acuérdense que el puntillo después de una figura rítmica, alarga a ésta en una mitad más de su valor.

Una REDONDA CON PUNTILLO = 6 TIEMPOS (como si fuera REDONDA + BLANCA)

Una BLANCA CON PUNTILLO = 3 TIEMPOS (como si fuera BLANCA + NEGRA)

Una NEGRA CON PUNTILLO = 1 TIEMPO Y MEDIO (como si fuera NEGRA + CORCHEA)

Una CORCHEA CON PUNTILLO = $\frac{3}{4}$ de TIEMPO (como si fuera CORCHEA + SEMI CORCHEA)
etc...

Toda la teoría de esta lección X dedicada al solfeo, debe asimilarse tranquilamente memorizando perfectamente la escritura musical durante varios días, hasta que la mente y los ojos estén bien familiarizados con todas las formas de escritura rítmica. Por eso, no hay ejercicios de quena esta vez.

En otra clase de solfeo, veremos los numerosos signos que se encuentran en las partituras y los silencios de cada figura rítmica.

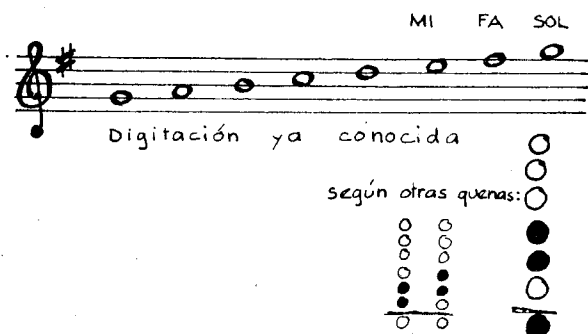
Lo que decíamos en la clase No. II es siempre válido: Es importante de llevar el compás con el pie si no lo pueden todavía hacer mentalmente. Contando cada tiempo (o negra) o cada 2 tiempos (o blanca) si la melodía es rápida.

LECCION XI:

SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "SOL"

Ahora sí, subimos de verdad en los agudos 3 notas más para llegar al tercer SOL. Pero sólo una digitación nueva que aprender felizmente!

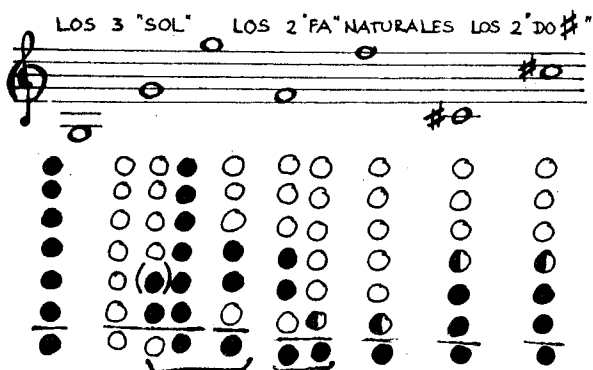
Segunda Octava de "SOL"



Cuidado: Vemos que la digitación para el tercer SOL, es la misma que la que usamos para tocar el FA natural grave. No se vayan a confundir. Sólo la manera de soplar diferenciará el sonido (un FA en los graves, o un SOL en los agudos).

Esta vez estamos tocando notas ya bastante difíciles, no olviden las 5 reglas para lograr los agudos que habíamos visto en la clase No. VII.

Aprovechemos de hacer una pequeña recapitulación de algunas posiciones delicadas.

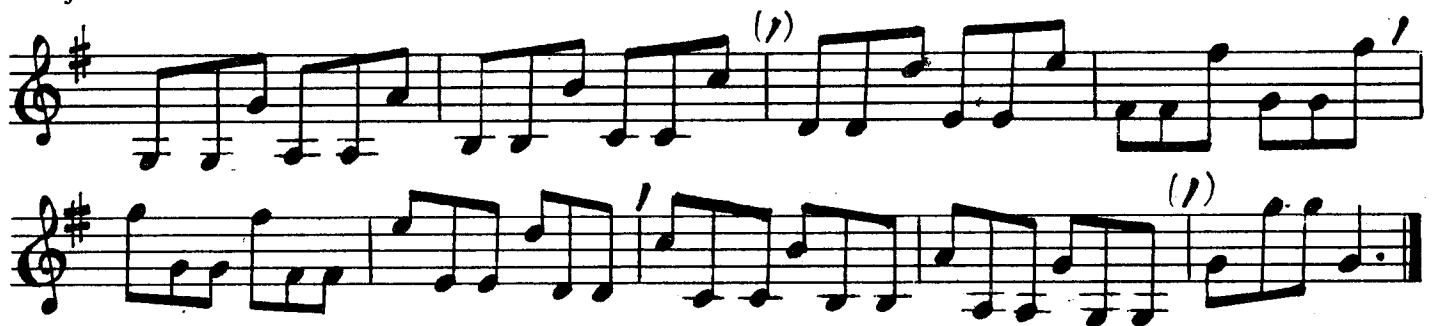


Ahora, un montón de ejercicios en SOL sobre las 2 octavas, porque dentro de poco empezaremos a tocar melodías y los dedos y la respiración deberán estar listos.

Ejercicio No. 40: Saltos por octavas.



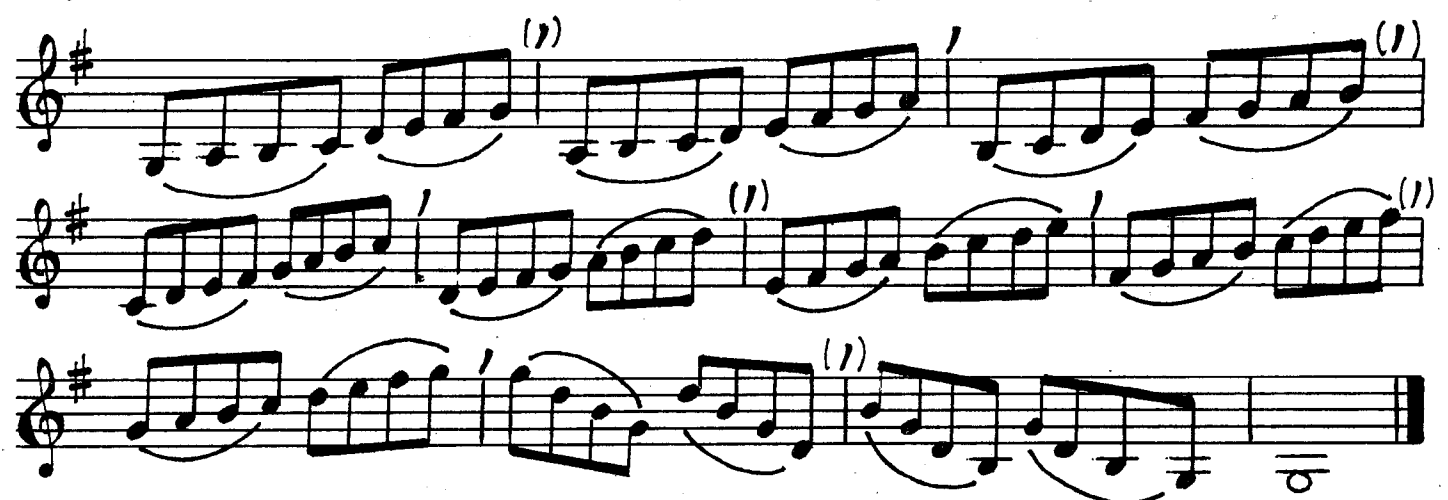
Ejercicio No. 41: Saltos de octavas.



Ejercicio No. 42: Otros saltos de octavas, pero al revés.



Ejercicio No. 43: Continuación de escalas. Grupos de 4 con ligadura.



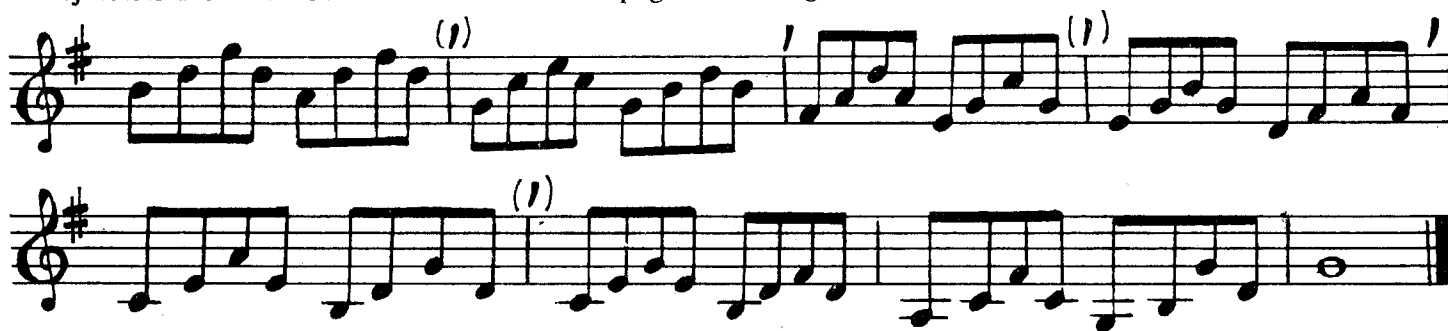
Ejercicio No. 44: Grupos de 4, siempre con la ligadura de expresión.



Ejercicio No. 45: Para trabajar los ARPEGGIOS. Mucho cuidado.



Ejercicio No. 46: Otra combinación de Arpeggios. Con regreso

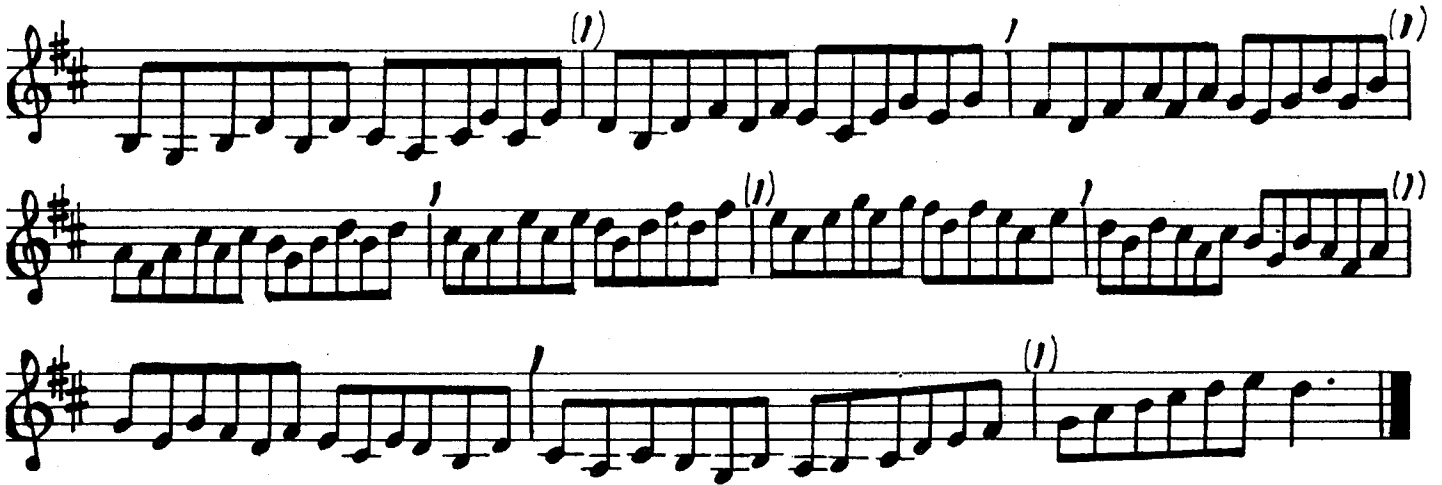


Ejercicio No. 47: Arpeggios en DO. Cuidado al FA natural.





Ejercicio No. 48: Arpeggios en RE. Aumentan las dificultades.

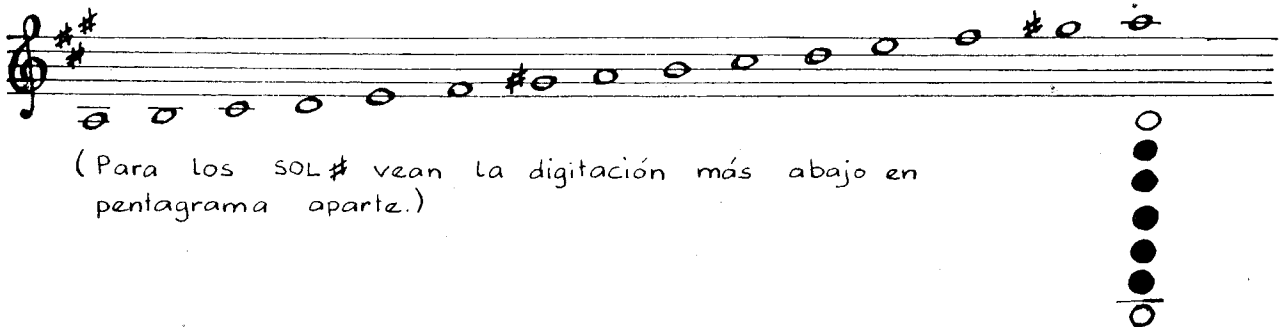


LECCION XII:

LA ESCALA DE "LA" Y LOS "SOL" SOSTENIDOS

Hoy, es una clase cortita. Sólo vamos a subir una nota en los agudos y la digitación de SOL # grave, mediano y agudo. Nada más.

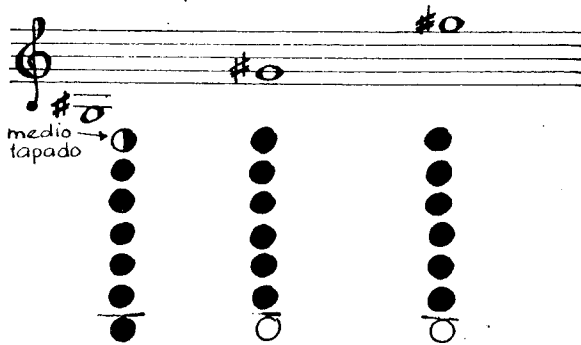
Empezamos con la escala de LA, directamente en las 2 octavas:



(Para los SOL # vean la digitación más abajo en pentagrama aparte.)

La escala de "LA" tiene un sostenido más que la de "RE" (o 2 más que "SOL") y como de costumbre, se los señala en la clave de SOL.

LOS 3 "SOL #"



Los "SOL #" mediano y agudo tienen la misma digitación.

Los sostenidos están en un orden bien definido: Primero FA, después DO, luego SOL, etc... Y ahora, en la escala de LA, todos los FA, todos los DO y todos los SOL serán sostenidos. El SOL # nos interesa porque es una digitación nueva.

Y a partir del SOL y del LA agudos, estamos ya en la tercera octava del registro de la quena. Más que nunca, debemos cuidar el sonido y observar atentamente las 5 reglas descritas en la clase No. VII.

Y para terminar, los tradicionales ejercicios. Esta vez en "LA".

Ejercicio No. 49



Ejercicio No. 50: Especial para trabajar el MEDIO TAPADO del SOL SOSTENIDO.



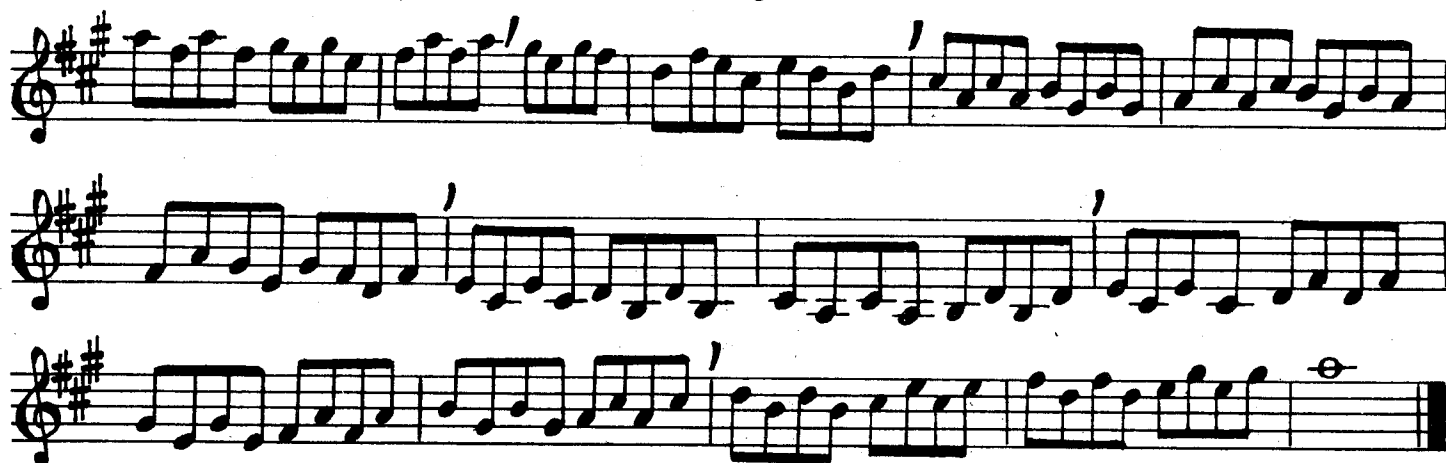
Ejercicio No. 51: No es muy difícil pero cuidado a la ligadura de expresión.



Ejercicio No. 52: Pequeños saltos. Mucha atención en los agudos.



Ejercicio No. 53: Lo mismo pero al revés y más largo.



LECCION XIII:

COMO TOCAR EN DUO Y LA AFINACION DEL OIDO

Al igual que ciertos instrumentos como el violín por ejemplo, la quena no tiene una posición fija que asegure totalmente la afinación de una nota. En el violín, si el músico pone tan sólo 1 mm. más abajo o más arriba su dedo sobre la cuerda, la nota saldrá ya desafinada (demasiado baja o alta).

Con la quena, hemos visto que sólo un ligero cambio en el ángulo de la inclinación de la embocadura, nos modifica la nota (ángulo abierto = la nota sube y ángulo cerrado = la nota baja).

El asunto se vuelve más complicado cuando sabemos que cada alumno presenta un caso particular, porque cada persona es diferente y la posición de la quena en la boca depende de la morfología personal del instrumentista (dientes o labio superior avanzado, barbilla prominente o no, etc...). En fin, cada uno tiene que acomodarse en una posición confortable, en la cual se sienta bien y obtenga la mejor calidad de sonido, siempre y cuando su oído le funcione perfectamente bien para detectar una desafinación, por pequeña que sea.

No es muy importante que uno toque con un ángulo más abierto o más cerrado, pero sí es sumamente necesario que este exactamente afinado con los instrumentos que lo acompañan y por supuesto, afinado también con su colega si hay un segundo quenista. Un buen músico debe darse cuenta de inmediato si él está encima o debajo de la altura de los demás. Por eso, es todo un arte tocar la quena en un conjunto y cambia mucho en relación a los ejercicios y piezas tocadas en la casa, individualmente.

Por lo tanto, **recomendamos que 2, 3 ó 4 alumnos quenistas se junten para tocar melodías y ejercicios.** Si no hay una segunda voz prevista en la partitura, pueden tocar al "unísono", es decir que cada uno tocará la misma nota en el mismo momento.

En cambio, cuando hay una segunda voz (puede haber una tercera o cuarta voz también) la segunda quena toca en el mismo tiempo, una nota diferente a la primera, y que debe armonizarse con ella.

Por ejemplo, un DO y un RE juntos suenan feo, pero un DO y un MI suenan muy lindo: es armonioso.

Para escribir una segunda voz, existen 2 posibilidades:

Para el piano, las partituras están escritas así:

Porque es la misma mano que toca las 2 voces (con 5 dedos se puede tocar hasta 5 notas juntas)



Con la quena vamos a usar un método más simple y claro a la vista: cada voz sobre un pentagrama diferente:



En esta clase XIII inauguramos los ejercicios a 2 voces!

Pero antes, algo importante que saber: No crean que la segunda voz debe obligatoriamente seguir la misma curva que la primera. Mire bien cada nota, porque una frase musical puede muy bien repetirse de manera idéntica en la primera voz y tener una variación en la repetición de la segunda voz. Eso es el arte de la armonización. (Ejemplo en las casillas 5 y 6 del ejercicio No. 55).

Recomendamos también que cada uno de los alumnos aprenda las 2 voces para turnarse, tocando una vez la primera y luego la segunda. No hay razón que uno se "especialice" sólo en la ejecución de las segundas y el otro en las primeras voces!

En realidad, esos ejercicios ya son como piezas andinas porque son melodías pentafónicas para duo así que... ADELANTE!

Ejercicio No. 54: En SOL sin comentarios.

Musical score for Ejercicio No. 54, En SOL. The score is written for two voices on a grand staff with two treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.

Ejercicio No. 55: En RE.

Musical score for Ejercicio No. 55, En RE. The score is written for two voices on a grand staff with two treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.

Nota: Salta a la vista que elegimos la notas largas para aprovechar y tomar aire, acortando un poco sus duraciones para tener tiempo de respirar antes que caiga el tiempo de la figura siguiente:

Ejercicio No. 56: En LA. Recuérdense que todos los FA, DO y SOL son sostenidos.

Ejercicio No. 57: En DO. Un poco más largo y todos los FA son naturales.

Nota: Está demás señalar que los dos quenistas deben tomar aire juntos, en el mismo instante.

LECCION XIV:

VIBRACION O VIBRATO

Hasta ahora, hemos tocado nuestra quena de manera escolar, preocupándonos solamente de la técnica, sin buscar de adornar, ni tampoco dar belleza y "acabado" a nuestra interpretación.

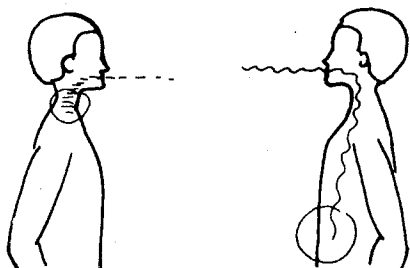
A partir de hoy, vamos a empezar a tocar "lindo", buscando la armonía y la fineza en la ejecución de una pieza, y eso se obtiene de varias maneras:

- Hacer vibrar el sonido
- Según las frases musicales, tocar más fuerte o menos fuerte (es MATIZAR una interpretación)
- Poner, de vez en cuando, algunos efectos que dan un estilo particular a la pieza (apoyatura, mordente, glisado, etc...)

Esta clase, la dedicaremos a la vibración. (En el 2do. Tomo de este Método aprenderemos el mordente, el glisado, etc.)

MANERA FALSA

MANERA CORRECTA



"Vibrar" el sonido, es hacer salir el aire por ondas sucesivas

Pero cuidado: Hay 2 manera de vibrar:

Una falsa y fea.

La otra correcta y hermosa.

La manera falsa consiste en "cortar" o quebrar el aire con la garganta, dando un efecto de "cabra" muy feo.

La manera correcta consiste en **empujar** el aire con la barriga (Músculos Abdominales y Diafragma). Así, el soplo sale con curvas u ondas, dando un efecto emocionante.

En realidad, deberían ya estar empezando a vibrar, porque este efecto viene generalmente por instinto y de manera natural después de un cierto tiempo de practicar un instrumento de viento.

Para practicar el principio de vibración, hay que tocar notas largas, jalándolas con un poco de fuerza. Pueden empezar con las de la primera octava.

Con hacer durar lo más posible una nota con fuerza, van a darse cuenta que su pecho y su barriga quieren empezar a contraerse y vibrar naturalmente, traten de captar estas contracciones abdominales poniéndose una mano sobre la barriga más arriba del ombligo. Cuando estas contracciones estarán perceptibles, sólo necesitarán forzarlas un poco más (sin exagerar) y acentuar el efecto.

Después de algunos días de práctica, verán que ya no podrán quitarse el buen hábito y que nunca más soplarán como antes.

Peró muchas personas equivocadas creen que para emocionar al público, un quenista debe exagerar la vibración (o el "vibrato" en terminología clásica) con la quena. Este razonamiento es falso:

La vibración debe parecer natural y nunca debemos sentir que el instrumentista "quiere, cueste lo que cueste" vibrar.

No es necesario buscar la vibración: ella debe nacer naturalmente. Sólo la ayudará el instrumentista, como ayuda el médico en un alumbramiento.

La vibración no es exclusividad de la quena. Todos los músicos que tocan instrumentos de viento, vibran sus notas, ya sea el trompetista y el clarinetista de jazz, o el flautista y trombonista de orquesta sinfónica.

Con los instrumentos de cuerda, como la guitarra o el violín, se vibra con los dedos de la mano izquierda.

Esta vez, en lugar de ejercicios, vamos a tocar en duo una pieza ideal para la vibración: Un "Yaravi" del Cuzco, el famoso "Ollantay".

Por una vez, no piensen en la técnica, pero piensen en vibrar cada nota y dar una interpretación emocionante.

Para esta partitura, debemos conocer algo más: el signo que anula (o cancela) un sostenido o un bemol. Este signo se llama **el becuardo**. En efecto, van a ver en esa partitura sostenidos o bemoles que aparecen accidentalmente y que se anulan gracias a los becuardos en la misma casilla o en la siguiente (leer atentamente la clase de solfeo No. XV "Signos musicales" y la No. XX "Sostenidos, bemoles y becuardos"). **El becuardo se dibuja así:**



Encontrarán también un SI bemol: miren la digitación del SI B en la próxima clase de quena No. XVI.

OLLANTAY Yaraví del Cuzco (D.R.)

The musical score for "OLLANTAY" is presented in five systems, each consisting of two staves. The notation is in a single melodic line, likely for a quena. The key signature is one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

En realidad, no hemos observado ciertas reglas musicales en esta partitura que por ello, tiene errores de escrituras, pero son voluntarias:

No estamos todavía en condiciones de captar todas las finezas de una partitura normal. En la quinta casilla del Yaraví, en la segunda voz, figura un ejemplo, un SI bajado de un medio tono con un bemol. Normalmente eso no se hace porque en una partitura que lleva sostenidos, no se mezcla bemoles en la obra. Lean atentamente la clase No. XX que habla de los sostenidos, bemoles y becuardos.

Ahora, se preguntarán: ¿Por qué intervienen sostenidos en una partitura en DO que no lleva ningún sostenido en la clave de SOL? Verán también en la clase de solfeo No. XX que muchas veces hay alteraciones (Sostenidos o Bemoles) accidentales, es decir momentáneas, porque tal melodía lo quiere así. Y estas alteraciones accidentales desaparecen en la casilla misma o en la siguiente gracias al becuardo que las anula.

La lección XX es quizás, la más importante de este libro en cuanto a la teoría musical. Apréndanla perfectamente.

Ahora si, a partir de la clase XVI pueden empezar a aprender las partituras en el mismo orden que están escritas. No sirve de nada quererlas tocar todas a la vez. Cada partitura debe durarles una semana ó 10 días tal como cada clase, y no empiezen otra pieza musical antes de saber ejecutar perfectamente la anterior.

LECCION XV:

LOS SILENCIOS, SIGNOS Y VOCABULARIO MUSICAL

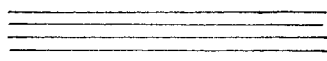
Esta lección nos va a servir de recapitulación de todo lo que hemos visto antes en teoría musical y con los ejercicios de quena, pero también vamos a aprender muchas cosas nuevas en cuanto a la etimología del mundo musical y sus definiciones.

Empecemos por lo más sencillo:

1) La partitura:

Es el "Texto musical" escrito con figuras rítmicas sobre un pentagrama y acompañadas de todos los signos musicales existentes. Se habla de la partitura de una canción o de una sinfonía que permitirá al instrumentista de leerlas.

2) El pentagrama:



Son las 5 líneas sobre las cuales van a aparecer las figuras rítmicas. Sin pentagrama, no se podría escribir la música.

3) La clave de sol:



Al principio de cada pentagrama aparece una figura dibujada como si fuera un adorno: es la clave de sol llamada así porque su dibujo empieza sobre la línea del SOL y nos sirve de referencia para ubicar las otras notas.

Es al costado de la clave de sol que se escriben todas las indicaciones que el músico debe conocer antes de lanzarse a leer una partitura: los sostenidos, bemoles, indicaciones de compás, etc...

Existen otras claves (clave de FA, clave de DO, etc...)

Pero para la quena, sólo nos ocuparemos de la clave de SOL.

4) La Casilla:



Es el espacio comprendido entre las 2 líneas verticales que aparecen en los pentagramas. Las partituras están llenas de casillas que juntan las figuras rítmicas por grupos de tiempos iguales.

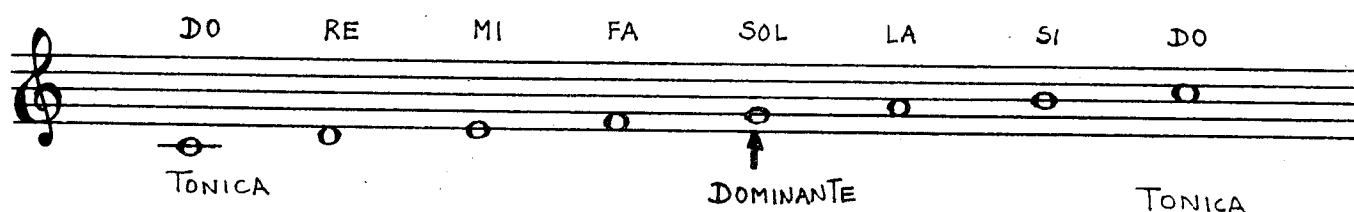
En las partituras largas, las casillas están generalmente numeradas para que el músico pueda ubicarse fácilmente.

5) El compás:

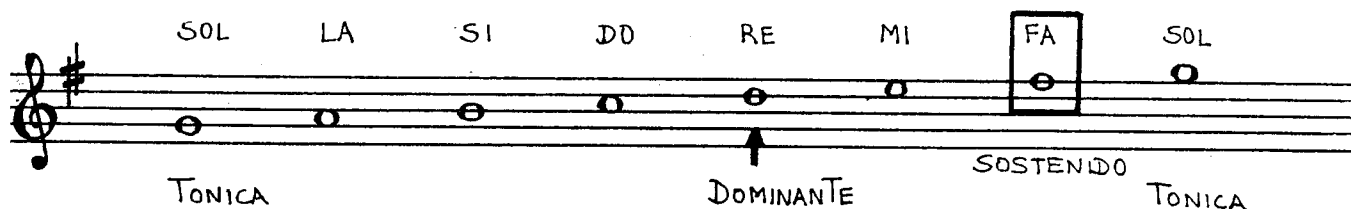
Es la división de toda melodía por tiempos básicos.

Es también la velocidad propia de cada melodía: seguir el compás es decir seguir el ritmo de la melodía con una velocidad determinada de constante regularidad.

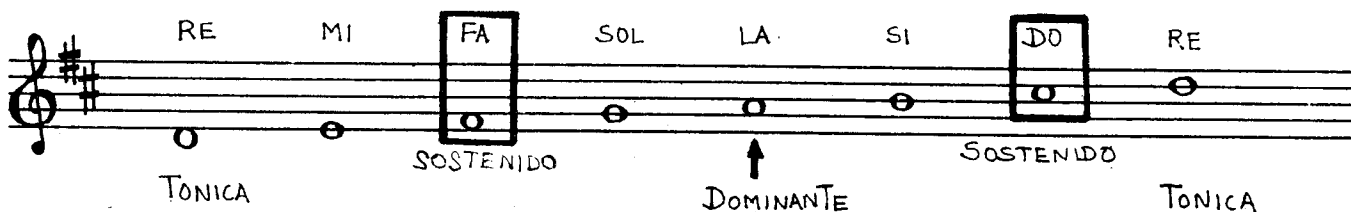
- 6) **El tiempo:** Es el "latido" de toda la música que debe tener la regularidad y la exactitud de un reloj.
- 7) **Unidad de tiempo:** Es la representación del tiempo por una figura rítmica que generalmente es la negra, pero hay casos particulares en los cuales la unidad de tiempo es la corchea y muy raramente, la blanca.
- 8) **La escala musical:** Es la subida o la bajada de 8 notas vecinas seguidas, y que debe empezar y terminar por la misma nota.
Esta primera y última nota dará su nombre a la escala: DO RE MI FA SOL LA SI DO = escala de DO.
Se puede construir una escala desde cualquier nota.
Hay también escalas mayores y escalas menores.
- 9) **La tónica:** La primera y última nota que da su nombre a una escala se llama tónica.
- 10) **La dominante:** La quinta nota después de la tónica lleva el nombre de dominante porque es la nota de segunda importancia en una escala.
- 11) **Escala de "DO":** Es la escala natural universal que no tiene ninguna corrección a sus notas.
Ella va de DO a DO.
El DO es su tónica, y el SOL es su dominante.



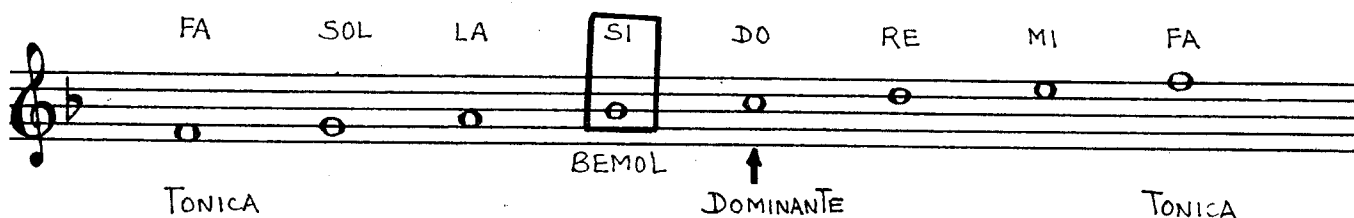
- 12) **Escala de "SOL":** Empieza por el SOL y tiene 1 sostenido fijo, el FA.



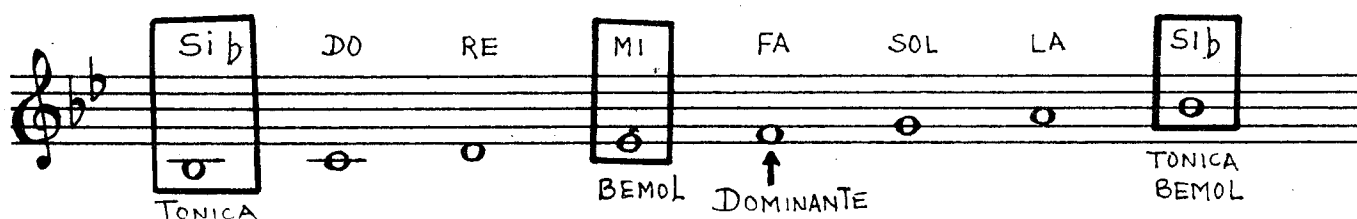
- 13) **Escala de "RE":** Empieza por el RE y tiene 2 sostenidos fijos, el FA y el DO.



- 14) **Escala de "FA":** Empieza por FA y tiene 1 bemol fijo, el SI.



- 15) **Escala de "SI bemol":** Empieza con un SI ya corregido (que no es natural) con un bemol y esta escala tiene 2 bemoles fijos, el SI por supuesto y el MI.



- 16) **La Tonalidad:** Viene a ser el registro, la escala usada para escribir una melodía. Si no hay ni sostenidos, ni bemoles en la clave de sol, sabemos que la partitura está en DO, es decir en la tonalidad de DO. Si vemos un bemol en la clave de SOL que será obligatoriamente el SI, estaremos en la tonalidad de FA. La tonalidad de una melodía depende directamente de la escala usada para escribirla.

- 17) **La octava:** Es el espacio entre las tónicas. Como una escala se puede repetir varias veces a diferentes niveles en los graves y los agudos, puede haber 4, 5 ó 6 tónicas a cada "piso". Cada piso de ese edificio musical será una octava. Con las octavas se mide la capacidad de una cantante o de un instrumento: el piano tiene un registro de 7 octavas. La soprano de coloratura peruana, Ima Sumac, tenía un registro de más de 4 octavas. Una buena quena debe llegar a un registro de casi 3 octavas completas.

- 18) **Figuras rítmicas:** Son las figuras con las cuales escribimos el ritmo de una melodía: blancas, negras, corcheas, etc...

- 19) **La plica:** Es la "colita" de las figuras rítmicas. Pueden ser dirigidas hacia arriba o abajo.

- 20) **El sostenido:** Es el signo que nos hace subir una nota de un medio tono. Cada nota de la escala musical puede recibir un sostenido, por ello hay 7 sostenidos en la música. Existen 2 tipos de sostenidos: los que están fijos en la tonalidad y que están indicados en la clave de SOL. Los otros sostenidos son ocasionales y aparecen en la partitura solo momentáneamente.



- 21) **El bemol:** Es el signo que nos hace bajar una nota de un medio tono. Cada nota de la escala musical puede recibir un bemol, por ello hay 7 bemoles en la música. Existen también 2 tipos de bemoles: Los que están fijos en la tonalidad y que están indicados en la clave de SOL. Los otros bemoles son ocasionales y aparecen sólo momentáneamente en la partitura.



- 22) **El becuardo:** Es el signo que anula un sostenido o un bemol. Su efecto puede ser momentáneo o definitivo. Pero su acción tiene valor sólo en la casilla donde el está. Si el becuardo cancela un sostenido o un bemol fijo (que está mencionado en la Clave de SOL) su efecto es momentáneo, porque en la casilla siguiente, si se encuentra la misma nota, ello aparecerá de nuevo con su sostenido o bemol fijo. Pero si el becuardo cancela un sostenido o un bemol accidental (que no está en la Clave de SOL) su efecto será definitivo (o por lo menos hasta que aparezca de nuevo una corrección accidental en la misma nota), porque en la casilla siguiente todo vuelve a la normalidad y la misma nota sigue nuevamente natural.



- 23) **La ligadura de prolongación:**

Es una ligadura que une a 2 ó 3 notas del mismo nivel a fin de aumentar la duración de dicha nota. Puede traspasar de una casilla a otra.



24) La ligadura de expresión:



Es una ligadura que une una cierta cantidad de notas diferentes a fin que ellas no estén picadas por el ataque de lengua. También puede traspasar de una casilla a otra.

25) El calderón:



Generalmente este signo está en el final de una frase musical encima de la última nota de dicha frase. Nos indica alargar esta nota (el músico estando libre de decidir la duración de ésta) a fin de dar un final majestuoso a la melodía, o para hacer una pausa, suspendiendo la melodía un rato, para luego seguir con más vigor.

Ahora veamos los **silencios musicales**.

En música, los sonidos tienen una duración determinada por las varias figuras rítmicas. Entonces, los momentos de silencio deben también tener una duración determinada por un signo que corresponda exactamente a cada figura rítmica.

Hágamos pues el cuadro siguiente:

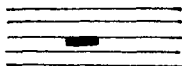
Figuras rítmicas:

El signo de silencio que le corresponde y donde colocarlo sobre el pentagrama:

LA REDONDA



4 TIEMPOS

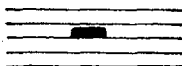


Un rectángulo dirigido ABAJO de la línea central del pentagrama.

LA BLANCA



2 TIEMPOS



Un rectángulo dirigido ARRIBA de la línea central del pentagrama.

LA NEGRA



1 TIEMPO



Un signo especial que parece un poco a una "Z".

LA CORCHEA



1/2 TIEMPO



Como si fuera un "siete" (7).

LA SEMI CORCHEA



1/4 TIEMPO



Un "siete" con doble barra.

LA FUSA



1/8 TIEMPO



Un "siete" con triple barra.

LA SEMI FUSA

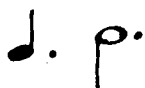


1/16 TIEMPO



Un "siete" con cuádruple barra.

25) El puntillo:



El puntillo plazado al costado de una figura rítmica, **alarga ésta en la mitad de su valor inicial**. Ejemplos:

Una negra con puntillo = 1 tiempo y 1/2
Una CORCHEA con PUNTILLO = 3/4 de tiempo
Una REDONDA con PUNTILLO = 6 tiempos

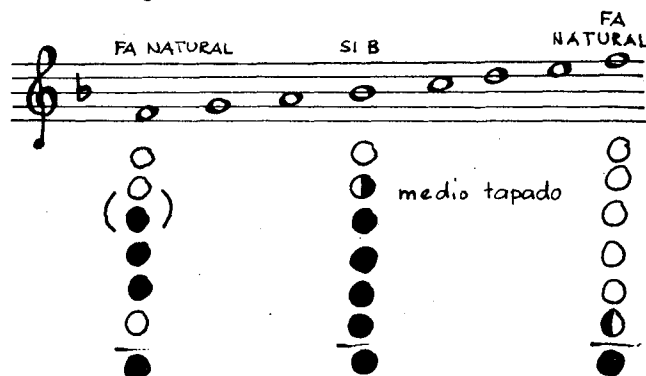
LECCION XVI:

LAS ESCALAS DE FA Y DE SI BEMOL

Hoy aprendemos varias digitaciones nuevas y subimos un poco más en los agudos con las escalas de FA y de SI bemol. Estas escalas tienen una particularidad: no usan sostenidos (#) pero usan bemoles (b). Vean atentamente la clase No. XV que habla de los signos musicales.

Escala de FA con una digitación nueva: el SI B

Esa escala es bastante sencilla. Además, aprenderemos sólo una octava porque no hay FA grave y el tercer FA agudo es sumamente difícil de sacar con la quena, y su timbre muy fastidioso al oído. También acá sólo nos ocupamos del SI bemol mediano.



La escala de SI bemol es mucho más delicada, y se ejecuta sobre 2 octavas. Ella tiene 2 bemoles: el SI que ya encontramos en la escala de FA y el MI bemol que nos va a obligar a hacer un poco de virtuosidad con los medio-tapados. Ahora, encontramos los 3 SI B (grave, mediano y agudo) que se logran de 2 maneras diferentes. Y también el MI B que tiene varias digitaciones (sobre todo para los que quieren evitar el medio-tapado) según sea grave o agudo.

Escala de SI bemol

Más que nunca, aprendan todas esas digitaciones, porque la necesitaremos todas en cualquier momento. Las diferentes variaciones van a ser muy útiles según las partituras.

Acuérdense de trabajar con regularidad ante todo. No se trata de tocar rápido y parar cuando hay una dificultad! Trabajen en los pasajes difíciles primero y empiecen lentamente. Para que cada nota siga en una continuación con la misma velocidad, marquen siempre el compás con el pie. Ahora sí, los ejercicios van a tener un cierto sabor!

Ejercicio No. 58:

Ejercicio No. 59:

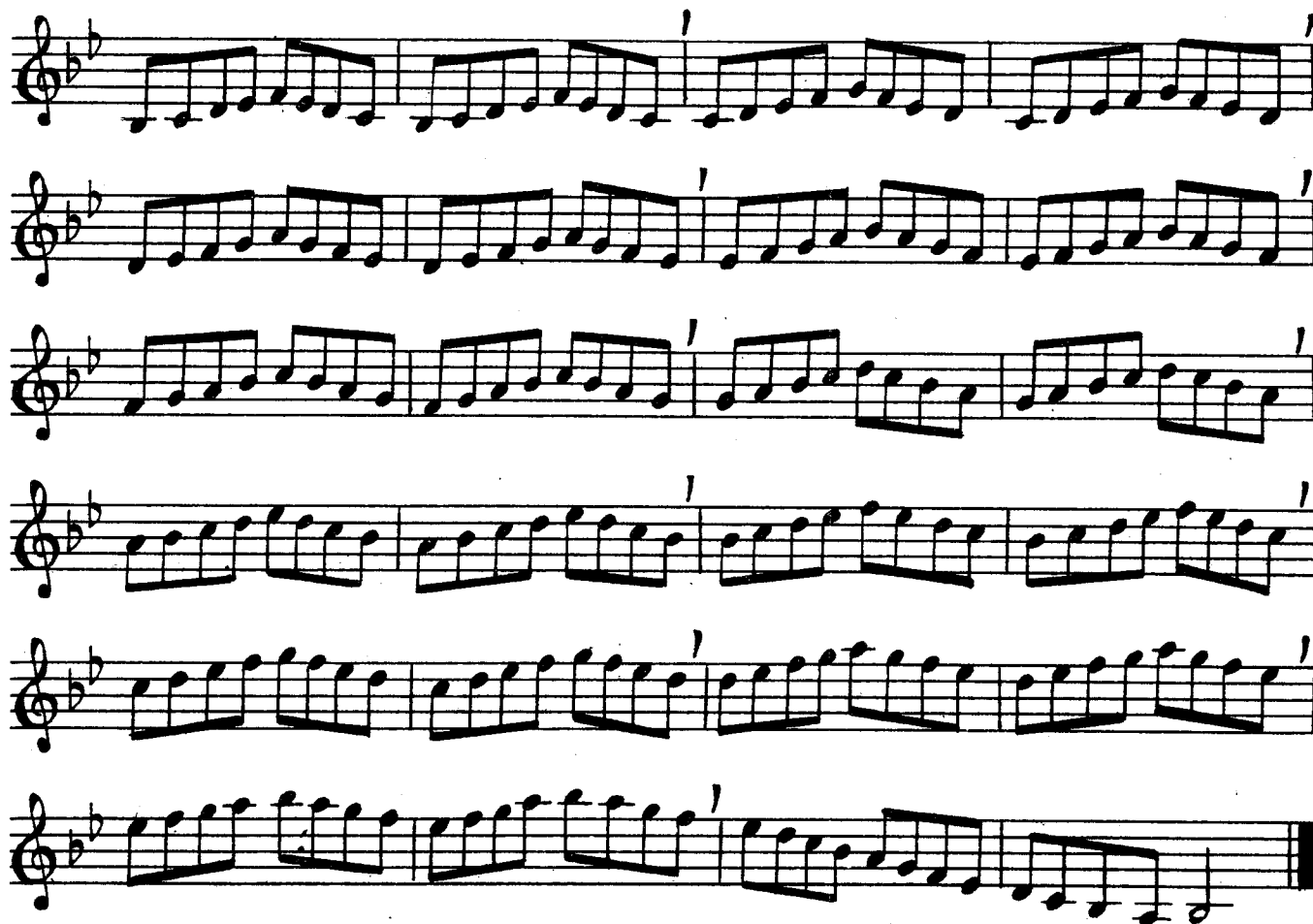
Ejercicio No. 60:



Ejercicio No. 61: muy difícil



Ejercicio No. 62:



Ejercicio No. 63:



Ejercicio No. 64:



Ejercicio No. 65:



LECCION XVII:

ESCALA PENTAFONICA Y ARPEGGIOS

Si quitamos de una escala, la cuarta y la séptima nota, obtenemos una escala quebrada de cinco notas:

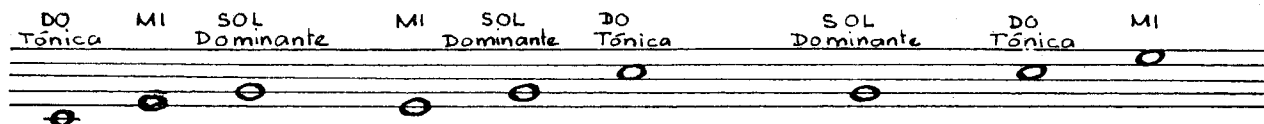
Ejemplo en DO:	DO	RE	MI	SOL	LA	DO	RE	MI	SOL	etc...
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	

Es la famosa escala pentafónica usada por los pueblos de Asia y los indígenas de toda América. Practicaremos las escalas Pentafónicas con los primeros ejercicios de esta clase, en todas las tonalidades que ya conocemos, porque el folklore andino que se toca con la quena es, generalmente, pentafónico.

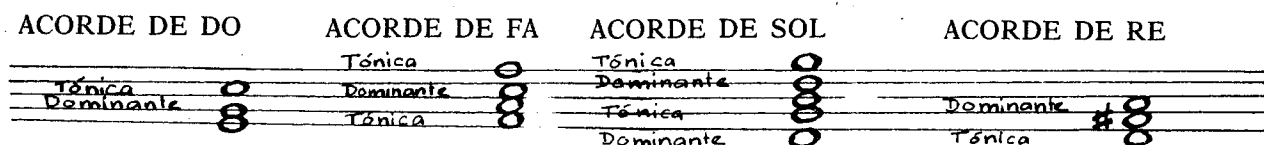
Ahora, si quitamos de nuestra escala de 7 notas, la segunda y la sexta (además de la cuarta y séptima), nos quedarán tan solo 4 notas, que ya no forman una escala, pero nos dan un arpeggio, es decir, notas salteadas tal como la hemos ya encontrado en los ejercicios de las lecciones anteriores.

Un arpeggio está formado de un mínimo de 3 notas: la tónica (la primera de la escala), la nota del tercer grado (la tercera de la escala) y la dominante (la quinta). Vean nuevamente la clase No. XV con las explicaciones de la terminología musical.

Esas 3 notas (o más) del arpeggio pueden estar en cualquier orden, es decir que podemos empezar por cualquiera de las 3:



Hay instrumentos que pueden tocar juntas las notas de un Arpeggio, de un golpe en el mismo tiempo. La formación de esta interpretación se llama entonces: ACORDE y el conjunto de notas se escribe así:



En cambio, la escritura de la formación del arpeggio es la que ya conocemos:

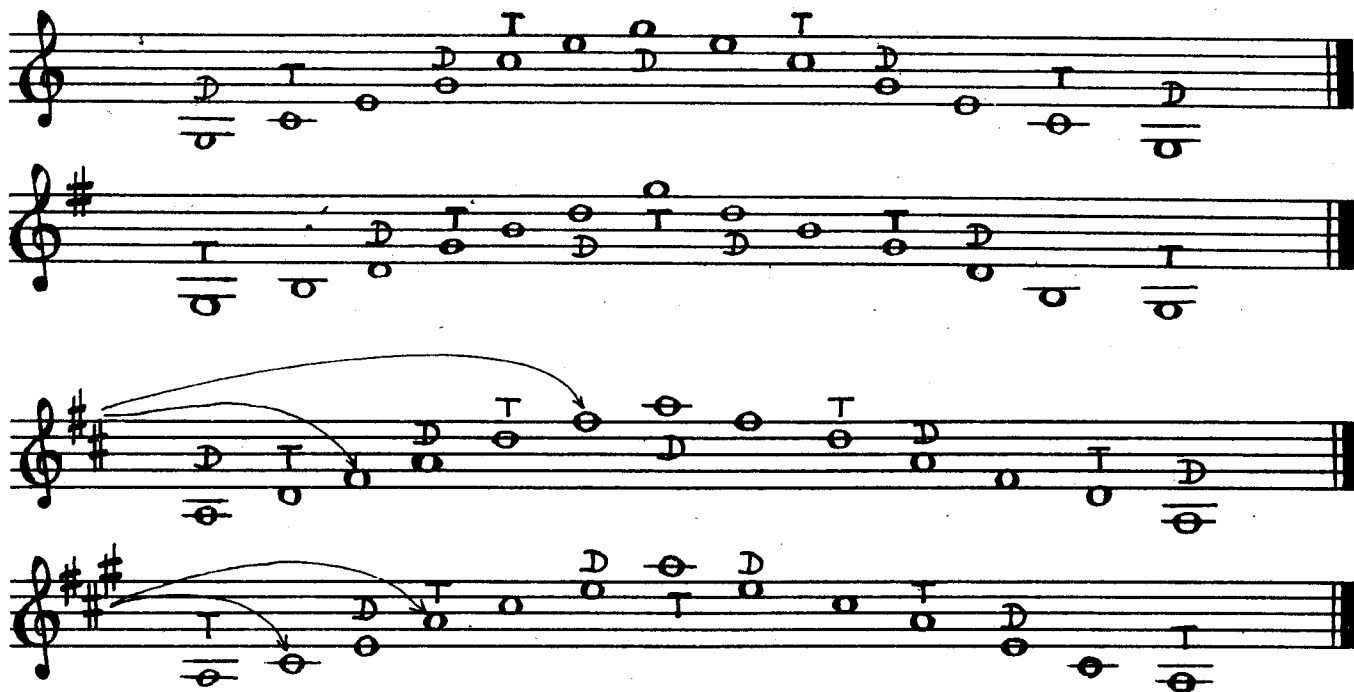


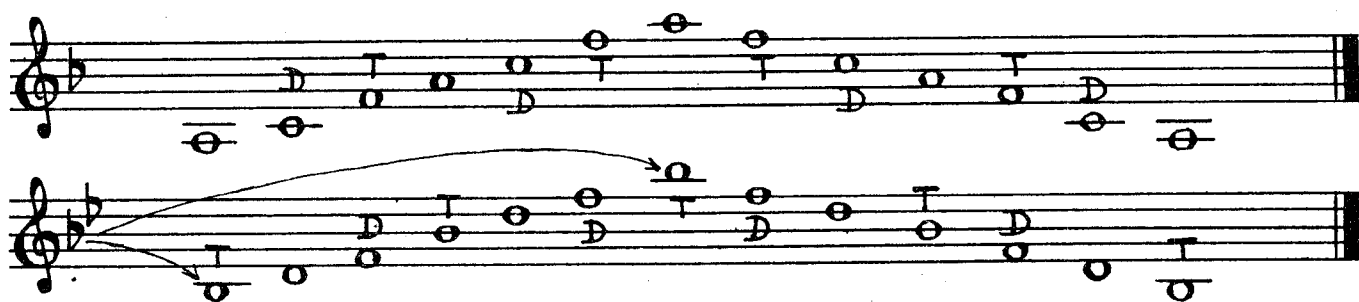
El piano, la guitarra, el arpa, el acordeón, etc... pueden tocar acordes hasta de 5, 6 ó 10 notas (en el caso del piano) porque los 5 dedos de una mano tocarán cada uno una nota.

Pero, los instrumentos de viento (trompeta, saxófono, flauta y por consecuencia la quena también) pueden solamente tocar una nota a la vez. Se tendrán que juntar varios instrumentos de viento para tocar un acorde.

Por ello, nosotros nos ocuparemos únicamente del arpeggio. Los otros ejercicios de esta lección están dedicados a los arpeggios.

Antes de empezarlos, miremos y toquemos esos arpeggios desde la nota más grave hasta la nota más aguda que conozcamos y aprendamos a identificar esos arpeggios por sus diferentes tonalidades. Están indicadas la Tónica (T) y la Dominante (D):





Se dieron cuenta que hay un salto de 2 notas entre la dominante y la tónica. En cambio, entre las otras notas, sólo hay un salto de 1 nota. Es precisamente lo que nos permite ubicar donde está la tónica y, por consecuencia, reconocer la tonalidad del dicho acorde, tonalidad que nos confirmara el o los sostenidos o bemoles señalados en la Clave de SOL.

Ahora, pasamos a los ejercicios, primero los pentafónicos, luego los de arpeggios.

Ejercicio No. 66: Pentafónico en DO



Ejercicio No. 67: Pentafónico en SOL



Ejercicio No. 68: Pentafónico en RE



Ejercicio No. 69: Pentafrónico en FA



Ejercicio No. 70: Pentafrónico en SI b



Ejercicio No. 71: Arpeggios variables, cuidado!



Ejercicio No. 72: Con estos arpeggios cambiamos de armonía (o tonalidad) en cada casilla.
Este es especialmente indicado para trabajar el tipo de "fuga" en los huaynos puneños. El LA # es como un SI b y el RE # es como MI b



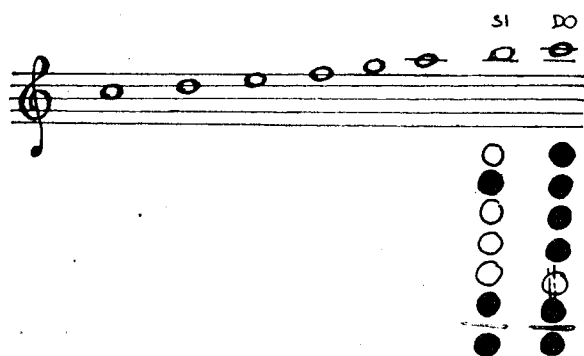
Ejercicio No. 73: Un combinado muy lindo. Cuidado al DO #



LECCION XVIII:

LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "DO"

Como hacía tiempo que no subíamos en los agudos de la tercera octava de la quena, hoy aprovechamos de aprender 2 nuevas notas que nos van a permitir terminar la segunda octava de la escala de DO. Nos falta solamente el SI y el DO agudos. Veamos:



Ahora sí, tienen que usar todos los recursos para lograr estos agudos. Revisen los puntos esenciales y las reglas de respiración, ataque de lengua, maneras de soplar tal como están dictadas en las clases IV y VII. El tercer SI es una nota muy delicada en la quena. Ella es débil y no saldrá sin esfuerzos y voluntad del alumno.

Si por casualidad, alguien de Ustedes tiene una quena que suena un poco alto en el DO, esta posición les da la posibilidad de tapar a medio o a 1/4 el hueco libre con el dedo mayor de la mano izquierda:

Antes de pasar a los ejercicios, prueben con tranquilidad las 2 notas lentamente y con suficiente tiempo. Hay que fijar bien la digitación primero. Además, los 3 ejercicios para el SI y el DO son los últimos que tocamos con corcheas! Los siguientes estarán con semi-corcheas!

Ejercicio No. 74:



Ejercicio No. 75:



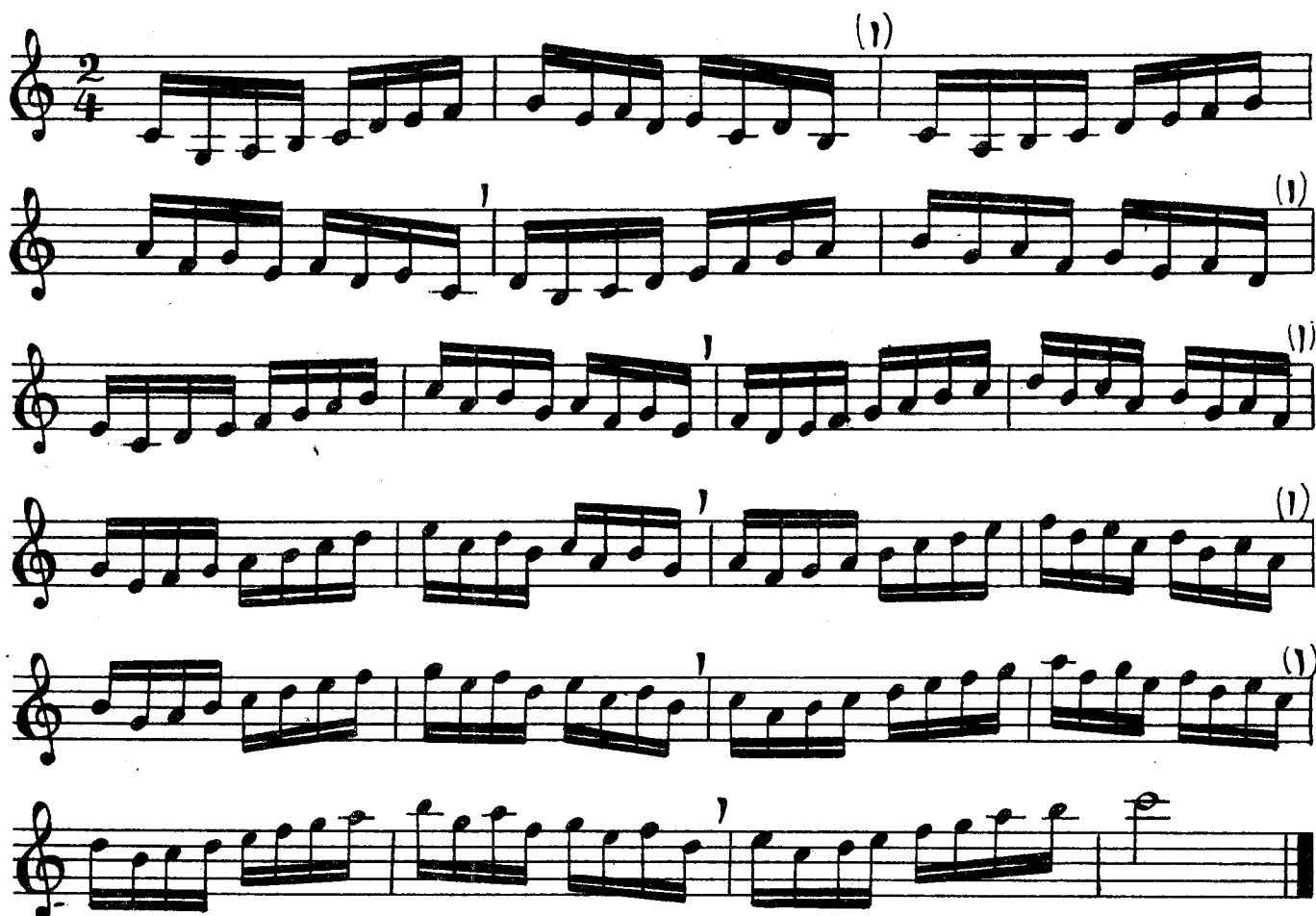
Ejercicio No. 76:



Ejercicio No. 77: Cuidado, son semi-corcheas! Empezamos a tocar rápido.



Ejercicio No. 78: El mismo en DO. Parece fácil al principio, pero ...



LECCION XIX: INTRODUCCIONES O ENTRADAS DE PIEZAS FOLKLORICAS CONOCIDAS COMO EJERCICIOS

En esta clase hemos juntado algunos pasajes más característicos y difíciles de ciertas melodías folklóricas, que, generalmente presentan un verdadero problema para el alumno quenista. Pensamos también que lo más importante es poder ejecutar la misma digitación de una melodía, en diferentes tonalidades sin que el quenista se sienta "prisionero" de una tonalidad. El buen quenista puede ser llamado para acompañar tal o cual cantante que no interprete la misma canción en una única tonalidad.

Por ello, dedicamos esta clase al trabajo en detalle de estos pasajes dificultosos, tomándolos como si fueran ejercicios, acompañados de su debido comentario, y repitiéndolos en diferentes tonalidades.

Empecemos con la escala final de la parte huayno del "Cónдор Pasa" tal como fue escrita por su compositor, Daniel Alomia Robles. Primeramente en LA menor (digitación de la escala de DO), luego en SOL menor (digitación de la escala de SI bemol) y en RE menor (digitación de la escala de FA): Cuidado, con las muchas alteraciones accidentales! Hay que tratar también de hacerlo de un solo tiro sin respirar (no hay sitio donde cortar!)

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody, featuring a measure with a rest and a sixteenth note. The third staff concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers in parentheses above certain notes.

Seguimos con la famosa entrada del Huayno "Llaullillay" del Departamento de Apurímac. Lo tocaremos seguidito con las 3 tonalidades en cadena: MI menor, RE menor y LA menor (SOL / FA / DO).

MI menor



Acuérdense de fijar lentamente la digitación antes de acelerar poco a poco. Trabajar separados los sitios donde hay fallas.

La entrada del Pasacalle / Canción ancashina "El Huascarán" del compositor peruano Maximiliano Shuan, no es muy complicada. Así que podremos tocarla en 6 tonalidades diferentes!

- FA # menor = digitación de la escala de LA (más alteraciones accidentales)
- SI menor = digitación de la escala de RE (más alteraciones accidentales)
- MI menor = digitación de la escala de SOL (más alteraciones accidentales)
- LA menor = digitación de la escala de DO (más alteraciones accidentales)
- RE menor = digitación de la escala de FA (más alteraciones accidentales)
- SOL menor = digitación de la escala de SI \flat (más alteraciones accidentales)

FA # menor



SI menor



MI menor



LA menor



RE menor



SOL menor



La introducción del Huayno Pandillero puñeno "Ramis", no ocasiona problemas. La tocaremos en las mismas tonalidades.



La composición del violinista cajamarquino Ramiro Fernández Bringas, "A las orillas del Chonta", es muy interesante desde el punto de vista de digitación, ya sea para violín o para cualquier otro instrumento. La vemos primero en SI menor, luego en LA menor y finalmente, en RE menor. Noten que los finales no son siempre iguales, por razón de registro de la quena.

SI menor: Cuidado el final es difícil con el LA y el DO sostenidos!



LA menor: más fácil, pero sube muy alto en los agudos.



RE menor: sin comentario!



Y para terminar esta clase de ... tortura, una introducción de cueca chilena. Cuidado a las ligaduras de expresión y al ritmo! Primero en DO y luego en RE.



Acuérdense que cada uno de estos ejercicios se deben trabajar separadamente, 20 ó 30 minutos por tonalidad. Ubiquen los pasajes y las casillas más delicados y difíciles para trabajarlos separados primero antes de unirles a la melodía entera.

LECCION XX: UN POCO DE SOLFEO: "SOSTENIDOS, BEMOLES, BECUARDOS, TONOS Y SEMI-TONOS Y CONSTRUCCION DE UNA ESCALA"

Esta clase, quizás, es la más importante en teoría, de todo el método. Es el mecanismo vital de la armonía musical y más que nunca, esta lección debe ser leída hasta su total comprensión. Es un poco larga, pero van a ver que vale la pena ¿Empezamos?

El número 7 tiene un lugar importante en la música: hay 7 notas básicas y también hay 7 **sostenidos** y 7 **bemoles**. Es decir que cada nota básica puede recibir cualquiera de los 2 signos.

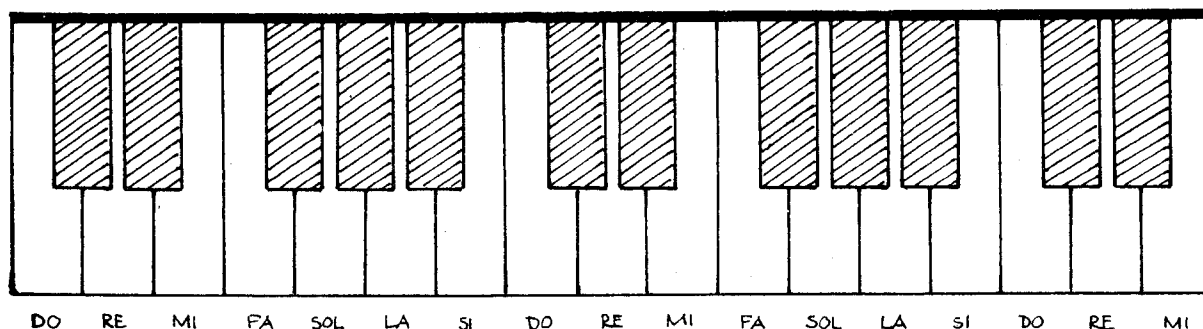
Así, la música está formada de 2 clases de notas:

notas naturales y

notas alteradas (o corregidas)

Los espacios entre las notas se miden en **tonos** y **semi-tonos**.

El mejor ejemplo de todo ello es el teclado del piano:



Las teclas blancas son las notas naturales

Las teclas negras son las notas con alteraciones (sostenidos y bemoles)

Entre el DO y el RE (por ejemplo) hay un espacio de 1 tono completo. Era necesario entonces, de poner una tecla negra a fin de crear un sonido intermediario que se sitúe entre los dos a un 1/2 tono del DO y a un 1/2 tono del RE. Es la razón de todas las otras teclas negras puestas entre las otras notas.

Pero vemos que existen 2 excepciones que se repiten en cada octava: entre el MI y el FA, así que entre el DO y el SI, no hay tecla negra. Es porque esos 2 espacios son normalmente ya reducidos a un 1/2 tono en la escala natural sin alteraciones. Ello nos lleva a estudiar la sucesión de tonos y semi-tonos en la escala universal natural:



Este orden de continuación nunca cambia y hay que restablecerlo cuando construimos una escala a partir de otra nota que no sea el DO.

Es por eso que necesitamos 1, 2, 3, 4 o más sostenidos y bemoles en las otras escalas.

Ya vimos que al empezar una escala por la nota SOL, tuvimos que poner un FA sostenido para conservar el orden 1 1 1/2 1 1 1 1/2. A partir de RE son 2 # que se necesitan (DO y FA). La escala de LA pide 3 # etc...

Y pasa lo mismo con los bemoles: Escala de FA = 1 bemoles, escala de SI = 2 bemoles, etc...

Así es que de una vez, vamos a aprender la lista de los 7 sostenidos y bemoles en su orden respectivo y ver inmediatamente que nueva escala nos dan:

ORDEN DE LOS 7 # :

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
1ero.	2do.	3ero.	4to.	5to.	6to.	7mo.



ORDEN DE LOS 7 b :

SI	MI	LA	RE	SOL	DO	FA
1ero.	2do.	3ero.	4to.	5to.	6to.	7mo.



Y ahora, cual es el truquito para reconocer de que escala se trata, tan solo mirando el número de sostenidos o bemoles que están señalados en la Clave de SOL.

Muy simple:

Para los # se aumenta mentalmente de 1 tono, la nota designada por el último sostenido.

Ejemplo:

- 1 # el último siendo FA # + 1 tono = SOL, es decir escala de SOL
- 2 # el último siendo DO # + 1 tono = RE, es decir escala de RE
- 3 # el último siendo SOL # + 1 tono = LA, es decir escala de LA
- 4 # el último siendo RE # + 1 TONO = MI, es decir escala de MI
- 5 # el último siendo LA # + 1 TONO = SI, es decir escala de SI
- 6 # el último siendo MI # + 1 TONO = FA # (y no FA natural) = escala de FA #
- 7 # el último siendo SI # + 1 TONO = DO # (y no DO natural) = escala de DO #

Para los b es el penúltimo bemoles de la lista que da su nombre a la escala (a partir de un mínimo de 2 bemoles por supuesto!).

Ejemplo:

- 2 b el penúltimo siendo el SI b = escala de SI b
- 3 b el penúltimo siendo el MI b = escala de MI b
- 4 b el penúltimo siendo el LA b = escala de LA b
- 5 b el penúltimo siendo el RE b = escala de RE b
- 6 b el penúltimo siendo el SOL b = escala de SOL b
- 7 b el penúltimo siendo el DO b = escala de DO b

Cuidado con este detalle curioso:

un MI sostenido	=	FA natural
un SI sostenido	=	DO natural
un FA bemoles	=	MI natural
un DO bemoles	=	SI natural

Esa curiosidad se encuentra sólo en la escala con 6 ó 7 bemoles y sostenidos que pocas veces o casi nunca tocamos. Pero hay que entender el por qué del mecanismo: En la escala de SOL b, por ejemplo, el DO b sonará como SI natural pero teóricamente es un DO b porque en esta escala, nuestro SI verdadero, está ya alterado con un bemoles y no se pueden confundir.

Ahora, si analizamos a fondo el mecanismo de esta teoría musical, nos damos cuenta que el juego de los # y b está hecho de tal manera que en cada 1/2 tono, se puede construir una escala.

Hagamos esa lista de escalas con el número de \sharp y \flat que le corresponde:

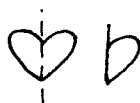
SUCESION DE 1/2 TONOS	ESCALAS QUE LLEVAN SOSTENIDOS	ESCALAS QUE LLEVAN BEMOLES
DO NATURAL		
DO \sharp	DO \sharp (7 \sharp)	RE \flat (5 \flat)
RE	RE (2 \sharp)	
RE \sharp		MI \flat (3 \flat)
MI	MI (4 \sharp)	
FA		FA (1)
FA \sharp	FA \sharp (6 \sharp)	SOL \flat (6 \flat)
SOL	SOL (1 \sharp)	
SOL \sharp		LA \flat (4 \flat)
LA	LA (3 \sharp)	
LA \sharp		SI \flat (2 \flat)
SI	SI (5 \sharp)	DO \flat (7 \flat)
TOTAL:	7 ESCALAS CON SOSTENIDOS	7 ESCALAS CON BEMOLES

Nos damos cuenta así que finalmente:

un RE sostenido suena igual que un MI bemol
un FA sostenido suena igual que un SOL bemol
un LA sostenido suena igual que un SI bemol
etc ...

y si miramos el teclado del piano, averiguamos que efectivamente es la misma tecla negra que da el RE \sharp / MI \flat , el LA \sharp / SI \flat , etc...

Ah! Un truco fácil para caligrafiar de manera exacta el bemol: es una mitad derecha de un corazón. Dibujen un corazón, pártanlo en dos y ya está.



Ahora, completemos esta clase con el último signo de suma importancia:

EL BECUARDO

Se ha dicho en la lección XV que el becuardo anula el efecto de los sostenidos y bemoles y que su acción puede ser definitiva o momentánea.

- 1) Es **momentánea** cuando el \natural vuelve natural una nota que está con \sharp ó \flat en la clave de SOL (porque se supone que la dicha nota regresará a la normalidad en la casilla siguiente, estando su estado normal (para la partitura) señalado en la Clave de SOL).
- 2) Es **definitiva** cuando el \natural cancela un sostenido o un bemol accidental en la partitura (es decir, que no está previsto en la Clave de SOL).

Esta última regla, nos lleva a hablar de las **alteraciones accidentales**:

Son correcciones que cambian momentáneamente lo que está indicado en la Clave de SOL y que aparecen y desaparecen a lo largo de la partitura. Es decir que un sostenido, un bemol o un becuardo puede surgir en la partitura por un breve instante y luego, desaparecer.

Aquí va un ejemplo: una melodía de vals en SOL con un corte medio "jazz".



El doble papel del becuardo en esta frase musical es evidente:

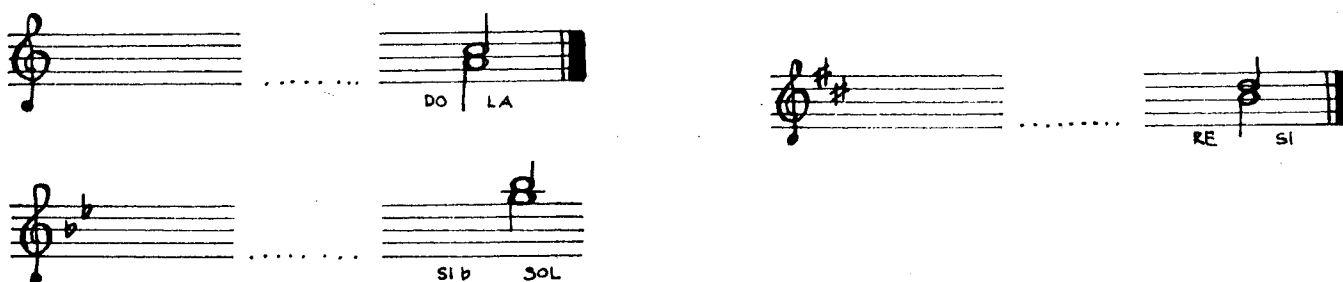
“COMO TRABAJAR LAS PARTITURAS”

Nunca, pero nunca, intenten de tocar una partitura a primera vista con el instrumento. La primera lectura se hace con los ojos y no con los dedos!

¿Acaso el corredor de fórmula 1 se lanza de arranque a 300 km/h. sobre la pista de la carrera? No. El piloto llega 1 ó 2 días antes al lugar para estudiar en detalle el circuito, comprobar cual es la velocidad máxima posible en tal y cual curva, averiguar si las rectas tienen defecto de pavimento, sentir cuales son los grados de cada curva, etc... El, estudia el circuito a velocidad moderada o por lo menos prudente. Luego, recién, se hacen las pruebas en las vísperas de la carrera a velocidad casi definitiva (y, a pesar de todo ello, ciertos corredores se matan en estas pruebas, justo antes de la verdadera carrera!).

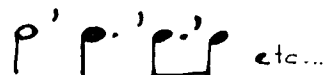
Frente a una partitura, el músico tiene que proceder igual. Sin instrumento, debe analizar lo siguiente:

- Comprobar primero la tonalidad (confirmada por los \sharp o los \flat que están en la Clave de SOL y la última nota de la partitura, que debe ser la tónica o la nota del sexto grado). Ejemplos:



- Luego, debemos mirar si hay alteraciones accidentales y en que lugar se encuentran.
- Después, tenemos que detectar los pasajes difíciles o bastante delicados (por ejemplo, donde hay saltos grandes de notas o dónde están grupos importantes de semi corcheas, etc ...).
- También hay que averiguar ya, los sitios dónde podremos tomar aire: Después las notas largas y las veces que hay un breve “respiro” en el ritmo de la melodía.

Porque, eso sí, las partituras no tienen marcados los apóstrofes de respiración!




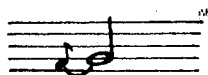
Una vez que este primer “desenredo” mental está hecho, pueden agarrar el instrumento, pero no vayan a lanzarse todavía a la partitura.

Lo más recomendable es tocar varias veces la escala de la tonalidad en la cual está la partitura y también ejecutar algunos arpeggios de esta escala (acuérdense de la lección XVII) para calentar los dedos.

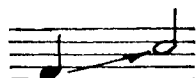
Es solamente a partir del momento que los \sharp o los \flat de la tonalidad estarán bien fijados en la mente y en los dedos, que podrán empezar el segundo desenredo “físico” con la quena.

Pero antes, tenemos que aclarar algo: estas partituras están escritas ya de manera definitiva, es decir que ellas contienen ya todas las señales de interpretación que debe llevar una partitura profesional. En consecuencia, hay algunas cositas que no se han estudiado todavía en este primer tomo del Método:

Por ejemplo:  este signo de la Ñ española indica el efecto de MORDENTE.



La pequeña nota ligada es una APOYATURA



La flecha ante una nota nos indica hacer el efecto del “GLISADO”.

Todas esas cosas estarán estudiadas en detalle en el segundo Tomo. Por lo tanto, no se preocupen de estos signos y toquen la partitura de manera simple, respetando sólo las ligaduras de expresión y sobre todo, el ritmo.

La primera pasada de la partitura con la quena debe ser solamente para ubicar los pasajes difíciles. Tomen un lápiz y encierran en un círculo estos grupos de notas que va a demandar un trabajo especial y muy aparte.

Ejemplos:

"Todos Vuelven"



o el "Cóndor Pasa"



Etc ...

Todo lo que puede presentar un problema debe estar identificado anticipadamente. Porque van a tener que trabajar estos pasajes ante todo, lentamente, analizando la digitación y poco a poco, llevar estos grupos de notas a su velocidad normal, de acuerdo con el resto de la partitura.

Tocar varias veces toda la partitura de principio a fin, sería un trabajo inútil y totalmente negativo, porque no solucionaría los sitios dificultosos y en estos, el ejecutante estaría cayendo cada vez, interrumpiendo el ritmo, bajando la velocidad, etc...

Es por esto que se debe hacer un trabajo de nivelación. Las cosas fáciles pueden esperar! Ellas saldrán bien en cualquier momento. Hay que dar preferencia a las cosas difíciles. Imagínense tocando con acompañamiento: Este no va a esperar que ustedes resuelvan el asunto difícil. Si ustedes caen en la trampa, los que acompañan estarán bloqueados y tendrán que parar!

Han asistido ya a un concierto sinfónico? Antes que aparezca el director de orquesta, los 80 ó 100 músicos están probando cada uno por su cuenta, la afinación de su instrumento y los pasajes complicados de la partitura que se va a tocar. Es el último calentamiento antes de la prueba final. Todo ello provoca esta pequeña bulla laberíntica y tan característica de los preludios de un concierto sinfónico.

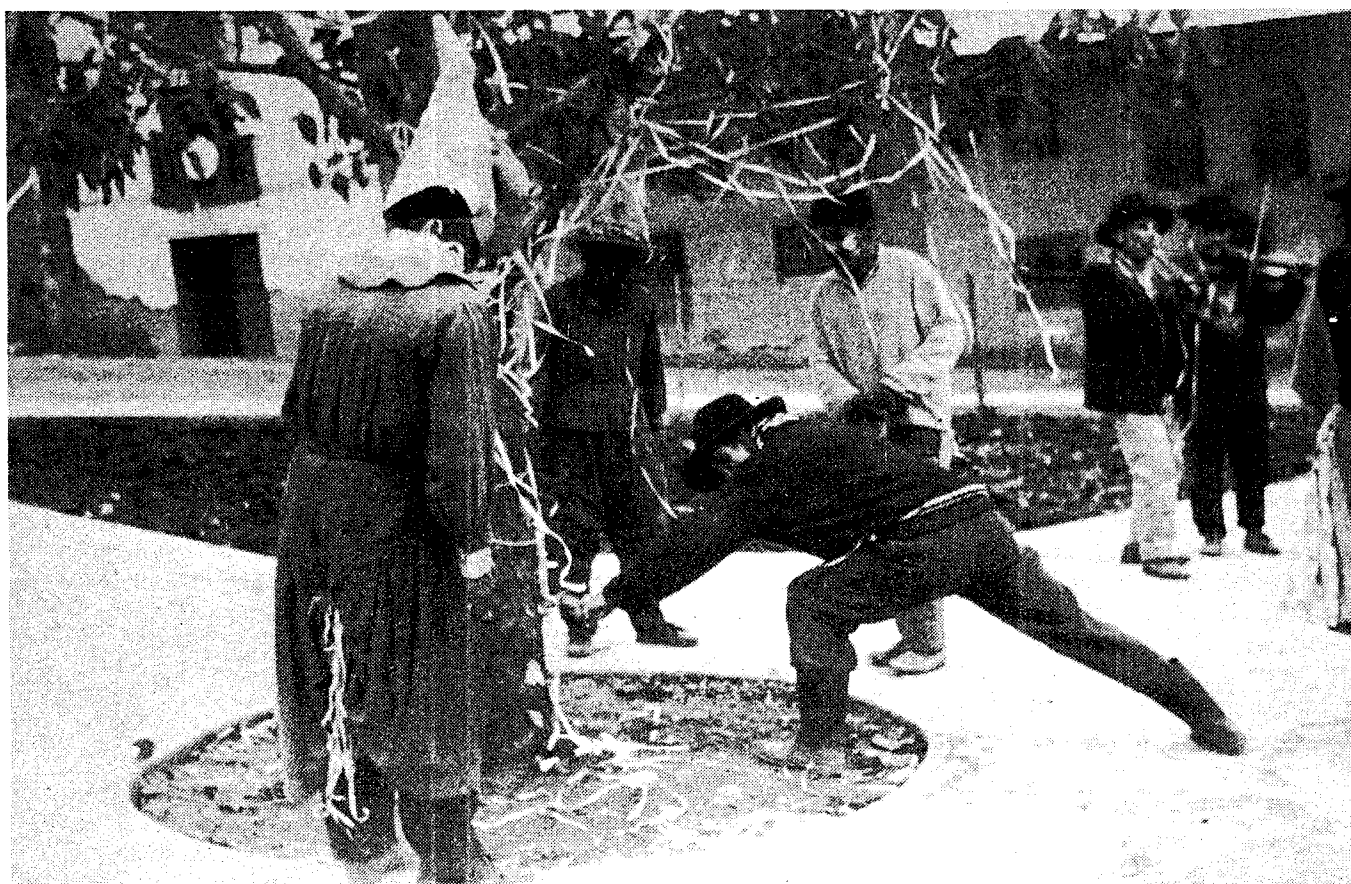
Lo cierto es que: el músico debe trabajar una partitura en detalle, minuciosamente. Sin este estudio metódico, el ejecutante nunca logrará una buena interpretación y su afición quedará siempre en un nivel muy mediocre.

No olviden que la velocidad de estudio debe ser progresiva. Las 3 ó 4 veces que repetirán la partitura, trabajando los sitios complicados primero, lo harán a velocidad lenta. Luego, juntarán los diferentes pasajes delicados con lo más sencillo y llevarán todo, poco a poco, a una velocidad definitiva. A la décima vez, la partitura debe ser leída ya completa con bastante limpieza y regularidad. Traten de aumentar la velocidad hasta llegar al tiempo rítmico casi ideal para dicho tema. Es después de haber repetido la partitura 20 ó 30 veces que empezarán a sentir más seguridad. Y recién en este momento, empezará el trabajo de "interpretación", es decir, buscar su manera personal de ejecutar la pieza y luego (con experiencia) tocar los efectos señalados (glisados, mordentes, apoyaturas, etc...).

Consigan las versiones grabadas de estas partituras. Porque, una vez que sabrán leer perfectamente una de ellas, la podrán empezar a memorizar y también tratar de seguirla de oído con el disco o el cassette. Escuchen la misma pieza tocada por varios artistas, para hacer comparaciones y elegir la que prefieren. A partir de este momento, podrán alejarse de la partitura, tocar de memoria y acercarse del arreglo del artista que más les gusta. A este nivel, estarán ya libres de interpretar a su gusto los temas estudiados.

Lean atentamente la explicación que figura antes de cada partitura. En ellas, están ciertos datos útiles, algunos consejos de estudio y también está indicado en que disco encontrarán el tema, a fin de tener un modelo de ejecución.

Terminaremos con esto: aprendan a ser exigentes con ustedes mismos. Cualquier dificultad es superable, a condición de tener voluntad, perseverancia, constancia y precisión. Si el alumno está con la meta de volverse un buen quenista, es sólo con cierto sacrificio y obstinación que lo logrará. Qué importa el trabajo duro, si al final, la satisfacción personal y el orgullo de ser bueno, son grandes!



"Corta Monte" en San Juan de Tantaranche.

PARTITURAS

Partituras:

OLLANTAY (lección 14)	39
CUANDO EL INDIO LLORA	67
CHINCAY PAMPA	71
BALSEROS DEL TITICACA	72
EL HUASCARAN	75
UCHURACCAY	77
PANDILLAS PUNEÑAS	80
MUNAHUANQUI	81
TODOS VUELVEN	83
EL CONDOR PASA	86
YASMINACHA	90
DANZA DE LAS COLLAS	92
A LAS ORILLAS DEL CHONTA	94
CUANDO ME VAYA	96

“OLLANTAY”

Yaraví del CUZCO

En LA menor

Tradicional

Escrito para dúo de quenás

El nombre de “Ollantay” es toda una página de Historia en el Perú (o quizás, varias). Primeramente, es una famosa leyenda de época incaica que pretende relatarnos como nació la quena (aunque sepamos con seguridad, ahora, que la quena existía mucho antes de la civilización de los Incas del Cuzco). Durante la Colonia española, la leyenda fue reescrita en idioma quechua y llevada al teatro. Hoy es el drama más importante y completo que nos queda, como obra de teatro en quechua. La leyenda nos cuenta lo siguiente: “Un indio humilde estaba enamorado de una princesita Inca, pero como se supone, toda esperanza de matrimonio era imposible, porque era prohibido que los miembros de la dinastía inca se casen con extraños. Y un día, la princesita se murió de tristeza. El indio vino a llorar sobre su sepultura y tiempo después, con sorpresa y angustia, escuchó un silbido curioso que salía de entre las piedras de la tumba. Era el viento que al pasar a través de los huesos de la momia, producía ese ruido. Eso dio al indio la idea de hacer una flauta con una tibia de su amada para llorar su pena”.

El más famoso YARAVÍ del Cuzco también se llama “OLLANTAY”. Es la partitura que les proponemos en la clase XIV. Una melodía muy antigua, ideal para dúo de quenás. El ritmo “Yaraví” (que se encuentra también en Bolivia bajo el nombre de “Triste”), es una melodía melancólica, lenta, de carácter pentafónico, muchas veces de origen precolombino, y generalmente cantada en quechua o castellano. Los 3 departamentos del Perú donde reina el Yaraví son: el CUZCO, AREQUIPA y AYACUCHO.

En cuanto a las dificultades:

No habrá ninguna dificultad de digitación si el alumno ha trabajado bien sus ejercicios hasta la clase XIII. El único problema que puede surgir es el de la respiración. Como la melodía es lenta, las notas largas van a demandar al alumno una buena capacidad pulmonar. Acuérdense bien las reglas de respiración y, sobre todo, no olviden que el hecho de tomar aire no debe influenciar la cadencia rítmica. El compás debe seguir a manera de un reloj. Por ello, corten las notas largas un poco antes para tomar rápidamente aire con la boca. Grabé este tema en el L.P. “UNA QUENA A TRAVÉS DE AMÉRICA LATINA” RCA No. 005, en la misma tonalidad.

“CUANDO EL INDIO LLORA”

Fox Incaico

En RE menor y RE mayor

Carlos A. SACO

Escrito para dúo de quenás

Esta partitura forma parte de la gran familia de los temas de inspiración folklórica, imaginados en los años 20/30, por pianistas de formación clásica que quisieron idealizar poemas musicales de corte andino, basados sobre el conocimiento clásico que tenía cada uno de los compositores. Los más conocidos de estos “ensayos” sinfónicos son: EL CONDOR PASA de Daniel Alomías Robles, VIRGENES DEL SOL de Jorge Bravo de Rueda, LA PAMPA Y LA PUNA de Carlos Valderrama y el presente CUANDO EL INDIO LLORA de Carlos A. Saco. Todas estas partituras fueron escritas originalmente para piano y la mayoría de ellas fueron registradas como “FOX INCAICO”, justamente, porque estaba de moda en estos años el ritmo FOX (y FOX-TROT). En consecuencia, y por esta influencia de moda extranjera, estos temas no eran folklóricos. Entraron muchos años después, en la música popular, para ser, luego, interpretados definitivamente de manera folklórica.

En cuanto a las dificultades:

Su principal característica es el cambio de RE menor a RE mayor (es decir, para nosotros: escala de FA con 1 # a escala de RE con 2 ♯). La primera subidita cromática que se repite varias veces a lo largo de la partitura, puede ocasionar problemas así que ... a trabajar separado. Mucho cuidado con los medio-tapados, ¡son numerosos! Grabé este tema en el L.P. “UNA QUENA A TRAVÉS DE LOS ANDES” Vol. I RCA No. LPPS 179, en la misma tonalidad.

CUANDO EL INDIO LLORA

(Fox Incaico)
Carlos A. SACCO

Introducción libre

dr.m

Sib FA Sib

FA Sol FA RE m. Sib

FA Sib FA Sol FA RE m

LA 7 RE m. LA 7

RE m. LA 7 RE

RE LA7 Sol

LA7 RE RE7 Sol

RE LA7 RE

Sib FA Sib FA

Sol FA RE m. Sib

FA Sib FA 3 Sol FA RE m.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as triplets, slurs, and accents. Chord labels are written below the staves.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. Bass staff has a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. Chord labels: LA_7 , $REm.$, LA_7 .

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Chord labels: $REm.$, LA_7 , RE .

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Chord labels: LA_7 , SOL , LA_7 .

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Chord labels: RE , RE_7 , SOL .

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Chord labels: RE , LA_7 , RE .

“CHINCAY PAMPA”

Pasacalle / Canción de ANCASH

En RE menor

Manuel GUIMARAY

Para 1 quena

Del mismo corte que “EL HUASCARAN”, la composición de Manuel Guimaray “CHINCAY PAMPA” es un tema lírico escrito en el estilo de la música netamente ancashina. La canción fue difundida en todo el Perú por varias cantantes vernaculares, pero su melodía se presta muy bien, también para una interpretación instrumental.

En cuanto a las dificultades:

El tema, sencillo, no llama muchos comentarios. Su introducción es simple. Sólo las 12 semi-corcheas al final de la frase A y de la frase B, son delicadas. Es un adorno facultativo que le agregué en mi arreglo. En cuanto al huayno final, debe ser interpretado de manera ágil y liviana. Su melodía debe “saltar” alegremente. No olviden de respetar las ligaduras de expresión, que justamente, le dan a la fuga todo su carácter pintoresco.

Grabé este tema en el L.P. “LA QUENA DEL INKA” RCA No. 028 en la misma tonalidad.

“BALSEROS DEL TITICACA”

Huayno de PUNO

En RE menor

Rosendo HUIRSE

Escrito para dúo de quenás

El tema es del compositor peruano Rosendo Huirse, pianista y Director de orquesta, de origen puneño y establecido en Lima. La canción alcanzó bastante popularidad en Europa y Japón, gracias a la interpretación de Uña Ramos, que descuadró voluntariamente las frases musicales del tema para quizás, volverla más indígena. En realidad la melodía no gana nada con esta versión descuadrada. Además, Uña le puso otro título: “KACHAR-PARI”, nombre boliviano. Pero lo más grave, es que en los discos de Uña, no figura el nombre de Huirse como compositor. Es el problema de siempre en el folklore: cualquiera puede atribuirse una melodía tradicional u “olvidar” el verdadero autor de una composición. En resumen, la regla es simple: si una melodía no tiene autor, ella perteneciera al primero que la pondrá por escrito o que registrará un arreglo definido de esta. Aunque Huirse se haya inspirado de una melodía tradicional anónima que existía (que sea en el Altiplano peruano o boliviano), el tiene de toda manera, el derecho de firmarla, si él es el primero en haber hecho un arreglo escrito de ella. Si la melodía es verdaderamente una composición de Huirse, el tema es, por consecuencia, francamente peruano. Si la melodía existía ya (de una forma primitiva) en el folklore del Altiplano, siempre quedará una duda: podrá ser de Puno (Perú) o del otro lado del lago Titicaca (Bolivia).

Recordemos al aficionado, que el Titicaca es el lago navegable más alto del mundo: 3.854 m. sobre el nivel del mar y que los balseros son los indígenas del lago (como los uros) que viven sobre las islas flotantes de paja y caña y que se desplazan con las típicas balsas de totora (barquitas fabricadas de una paja especial llamada totora).

En cuanto a las dificultades:

La mayor dificultad de los temas latino-americanos, son las numerosas síncopas que llevan, es decir, cadencias irregulares, ritmos quebrados, tal como notas entre los tiempos (adelantadas o atrasadas), silencios sobre los tiempos, etc... Tomen en cuenta que en el presente arreglo, las repeticiones de una misma frase se repetirá con 2 síncopas de acentuaciones distintas. La segunda voz es un poco más delicada por los numerosos SI ♯ que ella contiene (medio tapados). La fuga, que es corta, tiene muchas semi-corcheas y hay que dominar perfectamente los arpeggios y las escalas de las tonalidades de FA y DO, para superarla.

CHINCAY PAMPA

Introducción

(Pasacalle)

Manuel GUIMARA

FA

1. 2.

FA Rem.

A

Rem FA Rem.

FA

B

Rem Sib FA Sib

FA

1. 2. Introducción y tema B

Rem.

HUAYNO

FA

Rem. FA

Rem. FA

2 4

LA 7 Rem. FA

Rem. FA

3 4

Rem. FA

Rem. FA

LA 7 Rem.

BALSEROS DEL TITICACA

(Huayno)

Rosendo HUIRSE

Introducción 1 quena (Kacharpari)

The musical score is written for a quena (Kacharpari) introduction and a main melody. It consists of several staves of music with lyrics in Spanish. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The melody is written in a single staff, while the accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are: FA rem. Sib. Do FA Do FA Sib. FA rem. Sib. Do FA Do FA Sib FA LA7. rem. FA LA7. rem. LA7. rem. LA7. rem. LA7. rem. FA rem. Sib Do FA Do FA Sib FA FA rem. Sib Do FA Do FA Sib FA FA LA7. rem. FA Do FA LA7. rem. FA

TEMA A

FA Rem. FA DO FA LA7. Rem.

FA Rem. Sib DO FA DO FA Sib FA

Rem. Sib DO FA DO FA Sib FA

LA7 Rem. FA DO FA LA7 Rem.

FA Rem FA DO FA LA7 Rem.

TEMA B DO FA LA7 Rem.

“EL HUASCARAN”

Pasacalle / Canción de ANCASH

*En MI menor y SI menor
Para 1 quena*

Maximiliano SHUAN

Tema folklórico del Departamento de ANCASH (Cordillera Norte del Perú), compuesto por Maximiliano Shuan. Con un ritmo de pasacalle en la introducción y de vals en la canción, esta melodía permite una linda interpretación con la quena. Este tema fue motivo de la mejor venta de discos 45 por parte del cantante “Jilguero del Huascarán”.

Acordamos, a título informativo, que el HUASCARAN es la cumbre más alta del Perú (más de 6.000 metros) y que cada año, muchos alpinistas de Europa y de EE.UU. se vuelven “andinistas”, escalando las paredes del Huascarán, conocido en el mundo como un cerro de gran dificultad.

En cuanto a las dificultades:

Lo único delicado de la partitura, es la parte Pasacalle con semi-corcheas. Por lo tanto, antes de tocar la canción, trabajen a fondo la introducción que debe ser interpretada muy rápidamente. La tienen como ejercicio en la lección No. XIX. La parte designada por “libre con expresión...” se toca al gusto del intérprete. El valor rítmico de las notas está indicado sólo aproximadamente. Cada uno tiene que “sentir” como interpretarla. En estos casos, es bueno tener como modelo, la grabación de un artista a fin de guiarse con esta referencia y, luego acomodar su propia ejecución a su gusto. El resto del tema no presenta problema. Es una melodía ideal para ejecutar el efecto de “glisado” (indicado por flechitas entre las notas). Si lo saben hacer, pueden intentar de interpretarlo en los lugares apropiados marcados. Cuidado también, en la parte marcada por una B, al cambio de tonalidad en la repetición de la canción, con 2 # (escala de RE).

Grabé este tema en el L.P. “YAWAR INKA” RCA No. 836, en la misma tonalidad.

EL HUASCARAN

(Canción / Pasacalle)
Maximiliano SHUAN

Introducción 1 quena

Do

SOL

Libre y expresivo.

Mim.

A Si₇ RE SOL RE SOL Si₇ Mim.

SOL RE SOL Si₇ Mim.

RE SOL RE SOL RE

SOL Si₇ Mim. RE SOL RE

SOL RE SOL Si₇ Mim.

Do

La_m. SOL

Si₇ Mim.

rall.

B

“UCHURACCAY”

En MI menor

Escrito para duo de quenás

Huayno de AYACUCHO

Raymond THEVENOT

El más amplio y rico folklore netamente peruano está, sin ninguna duda, en los 3 Departamentos sureños de AYACUCHO, APURIMAC y CUZCO. Ayacucho goza de una fama especial por la calidad interpretativa de sus guitarristas, charanguistas y arpistas. La ejecución instrumental llegó, en este Departamento, a un nivel sin igual en comparación de las otras regiones del Perú.

Este tema, es el segundo huayno de tipo ayacuchano que compongo. Inspirado en los penosos eventos socio-políticos que sufrió este Departamento en el año 83, el tema se particulariza por su rica armonización, típicamente ayacuchana, y su balanceo medio “cojo”, propio del estilo musical de la tierra de Huamanga.

En cuanto a las dificultades:

¡En realidad, el tema es más difícil de acompañar que tocar! ¡Pero eso sí: Es sumamente importante respetar las ligaduras de expresión y, si es posible, las “apoyaturas” (indicadas por las pequeñas notas ligadas) que le dan a la canción su verdadero carácter ayacuchano. Mucho cuidado también con las escalas de los intermedios (donde calla la segunda quena), por la cantidad de alteraciones accidentales que llevan (son también cromáticas típicamente ayacuchanas). Por ello, no hay secretos: a dominar perfectamente bien las escalas y ejercicios primero!

“UCHURACCAY”

(Huayno Ayacuchano)
R. THEVENOT

Introducción 1 quena

The musical score is written for a quena introduction. It consists of several systems of staves. The first system has two staves with lyrics: Si 7, Mi m, RE, SoL, Si 7. The second system has two staves with lyrics: Mi m., Si 7, Mi m., Si 7, Mi m. The third system has two staves with lyrics: Mi m., Si m., Mim., Mi b, RE, Si m, Sol. The fourth system has two staves with lyrics: Sol, Mi m., Sol, Mi m., Mi b, Si m., RE, Sol, Mi m., Sol. The fifth system has two staves with lyrics: Mi m., Mi b, Sol, Si 7, Mi m., Mi m., Si 7, Mi m., Si 7. The sixth system has two staves with lyrics: Mi m., Si 7, Mi m., Mi m., Si m, etc. 15, Mi m., etc. 15. The score includes various musical notations such as notes, rests, and repeat signs.

2.

Mim. Si7 Mim. Si7 Mim. Si7 Mim.// Si7

FUGA

Mim. Do Sim. LAm Sol RE Sol Mim. Sol Do

Sim. LAm. Sol RE Sol Si7 Mim. Do

Sim. LAm Sol RE Sol Mim. Sol Do Sim. LAm.

Sol RE Sol Si7 Mim. Si7 Mim.

“PANDILLAS PUNEÑAS”

*Huaynos Pandilleros
Tradicionales de PUNO*

*En LA menor
Para 1 quena*

En el Perú, se acostumbra hablar de PUNO como “Capital folklórica” por la gran variedad de danzas que tiene esta región del Altiplano. Tal vez esta opinión está un poco exagerada, en el sentido de que, de todo, el panorama folklórico de Puno, una buena parte de las danzas se encuentran también del otro lado del lago Titicaca en Bolivia (como la LLAMERADA, MORENADA, SICURIS, DIABLADAS, etc...) y nos encontraríamos frente al problema de saber de que lado proviene tal o cual baile. Sería como la gallina y el huevo: ¿Quién empezó primero? Además, hace 2 siglos atrás, no había frontera en esta región. Sólo existían el Alto Perú y el Bajo Perú, y toda la música de la región del Titicaca está sometida a la misma influencia del pueblo Aymara. Pero todo ello no quita nada a la grandeza del folklore puneño, porque este tiene otros bailes netamente propios y de gran valor tradicional como el KAJELO, el CARNAVAL DE ICHU, el CARNAVAL DE ARAPA, los TUCUMANOS, sin olvidar la famosa PANDILLA PUNEÑA. La partitura de PANDILLA (o de HUAYNO PANDILLERO) que les proponemos, tiene todas las características de la música puneña: lenta, majestuosa, sincopada, con frases musicales “serpentinadas”.

En cuanto a las dificultades:

La digitación no es tan complicada como parece. Es un tema calmado y las semi-corcheas pueden ser tocadas casi como si fueran corcheas ágiles. Para este tipo de melodía, es indispensable dominar perfectamente las escalas y sus arpeggios, sobre todo para la fuga. No olviden que cada frase se repite 2 veces, lo que simplifica bastante la lectura, porque en realidad, esta partitura es solamente constituida de 2 temas de 2 frases cada uno, más una introducción y una fuga. Cuando hay grandes saltos de notas, trabájelos lentamente primero para fijarlos bien.

“MUNAHUANQUI”

Huayno tradicional del CUZCO

*En MI menor y LA menor
Para 1 quena*

Como la mayoría de los huaynos del Ande Peruano, esta melodía costumbrista del CUZCO tiene frases musicales irregulares que no encajan con una repartición de tiempos “cuadrada”. Es por ello que, a pesar que el huayno sea un ritmo binario (es decir de 2 tiempos), estamos obligados de agregar de vez en cuando una casilla de 3 tiempos al final de las frases, a fin de equilibrar nuevamente la escritura musical. Esta particularidad no debe afectar al alumno en su lectura. ¡No se dejen intimidar! Sigán tocando las notas que vean, sin preocuparse de los números. De toda manera, una vez que conozcan un poco mejor la melodía, se darán cuenta que ya se estarán acostumbrando fácilmente a la división irregular de las frases musicales y que las tocarán sin pensar en esta particularidad.

En cuanto a las dificultades:

A parte de la división melódica irregular, la dificultad principal es, la velocidad misma de interpretación. Porque los huaynos cuzqueños son bastante rápidos y hay que tocarlos de manera ágil. Son muchas “sincopas” y semi-corcheas, cuidado. Para su Fuga (parte marcada por una C, hay también un cambio de tonalidad: pasamos a LA menor (escala de DO).

Grabé este tema en el L.P. “LA QUENA DEL INKA” RCA No. 028, en la misma tonalidad.

PANDILLAS PUNEÑAS

(Huaynos Pandilleros)
Tradicional

Introducción

The musical score for 'Pandillas Puneñas' is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various musical ornaments such as trills and grace notes. The lyrics are written in Spanish and are placed below the corresponding notes. The piece begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody concludes with a double bar line and repeat dots.

FA-II Do-II Mi-II LA m-II
Sol Do Mi LA m.
Sol Do Mi LA m. Mi LA m.
LA m. FA Sol Do Sol Do FA Sol
Do RE Do Sol Do FA Sol Do RE Do
Sol Do LA m-II Sol Do Mi
LA m-II Sol Do Mi LA m. FA
Sol Do FA Sol Do
Sol Do Sol Do FA
Do Mi LA m Sol Do Sol Do
FA Do Mi LA m. Sol Do

Mi LAm. Sol Do Mi LAm. Mi LAm.

MUNAHUANQUI

Introducción

(Huayno)
Tradicional

Mim. Sim. Sol Mim Sim. Mim. Sim. Mim Sim.

Mim. Sim. Mim. Sol Do RE

Sol Mim. Sol Do RE Sol

Si7 Mim. Sol

Si7 Mim. Sol Do

RE Sol Mim. Sol Do RE

Sol Si7 Mim. Sol

Si7 Mim. Sol

Mim. Mim. Sol Mim.

Sol Mim. Mi LAm. Mi LAm.



“TODOS VUELVEN”

Vals Criollo

En MI menor

César MIRO

Para 1 quena

El Vals Peruano, de la costa, llamado también “Vals Criollo” o “Vals Limeño”, es mucho más sincopado que su hermano mayor europeo. Tiene un balanceo rítmico de 3 contra 2, es decir que, mientras que una mano bate 3 tiempos, la otra marca o golpea 2 tiempos. Se le dice Criollo a todo lo que es de origen español, mezclado con el carácter y la mentalidad de la nueva colonia humana establecida en tierra peruana. El género criollo fue también, poco a poco, influenciado por la música de los esclavos negros traídos desde Africa por los españoles (por ello, entró definitivamente en la música criolla este instrumento de percusión tan particular: el “Cajón”). Los estilos del Vals peruano son numerosos: Por ejemplo, el vals criollo tiene temas alegres en tonalidades mayores (como el vals de “Jarana” especial para bailar) u otros más románticos y nostálgicos con tonalidades menores. También ahora, una nueva categoría de vals modernos apareció durante estos últimos años, con armonías disonantes, parecidas a las del Bossa Nova.

Esta composición de César Miró forma parte de los temas nostálgicos, en tonalidad menor pero hay que tocarlo lo suficientemente rápido porque su cadencia debe ser bastante ágil.

En cuanto a las dificultades:

No hay mucho que decir. El tema no es muy complicado. Sólo hay que cuidar la cadencia de la melodía que es muy sincopada y la parte en semicorcheas de la introducción, que debe ser trabajada separadamente.

Grabé este tema en el L.P. “Una Quena a través de los Andes” Vo. I RCA No. LPPS 179, en la misma tonalidad.

TODOS VUELVEN

(Vals criollo)

Cesar MIRO

Introducción

Mi7 Lam. Mim. Si7 Mim. Mi7. Lam. Mim. Am. SoL FA#7 Si7 Mim. TEMA A Mim. Lam. Mim. Mi7. Lam. Mim. SoL FA#7 Si7 Mim. Lam. Mim. Mi7. Lam. Mim. SoL Si7 Mim. 3 Mim.

TEMA **B**

Mim. Lam. Mim. Lam. Mim. Lam. Mim.

RE7 Sol RE7 Sol

RE7 Sol Si7 Mim. Lam. Mim. Lam.

Mim. Lam. Mim. Lam. Mim.

Si7 Mim. Mi7 Lam.

Mim. Si7 Mim.

Mi7 Lam Mim.

Si7 Mim. Mi7

Lam. Mim.

Lam. Sol FA#7 Si7 Mim.

"EL CONDOR PASA"

Motivo Andino

En RE menor

Daniel Alomía ROBLES

Escrito para duo de quenás

Es seguramente el tema folklórico latinoamericano más discutido y esto, por varias razones. Primero, tenemos que explicar que en el folklore sud-americano y especialmente en la música popular andina, existe un desorden increíble, creado en mayor parte por el espíritu regionalista y la envidia de ciertos folkloristas. A veces, varios de ellos "agarran" la misma melodía tradicional, o la misma pieza musical aparece en 3 discos distintos con 3 títulos diferentes, varios países reclaman la misma melodía como suya, algunos conjuntos toman un tema de una región teniendo su estilo propio, bien definido y lo interpretan con el estilo de otra región, poniendo así en duda al aficionado en cuanto a la procedencia de ese tema (ese sucede frecuentemente en el Perú), etc...

Es lo que pasa con EL CONDOR PASA, mundialmente conocido, composición del autor peruano Daniel Alomía ROBLES:

- Los bolivianos y los argentinos reivindican cada uno la procedencia de esta melodía.
- El tema se encuentra en algunos discos argentinos y bolivianos bajo la denominación genérica "Folklore tradicional"
- El director del conjunto "Los Incas", argentino, firma "El Cóndor Pasa" bajo el seudónimo de "El Inca" (cuando lo único que hizo fue arreglarlo), y ciertos quenistas y conjuntos argentinos, chilenos, bolivianos establecidos en Europa siguen grabando El Cóndor Pasa con el nombre de "El Inca" en lugar del compositor verdadero.
- El duo americano "Simón & Garfunkel" usan el arreglo del conjunto "Los Incas" (Llamado "Urubamba" en EE.UU.), para ponerlo como fondo a la versión en inglés que pronto da la vuelta al mundo y se vuelve "Hit" internacional.
- En el Perú mismo, ciertos folkloristas niegan la obra como composición, diciendo que Robles se contentó con recopilar varias melodías tradicionales y juntarlas para hacer un tema andino largo.
- En general, los peruanos lo interpretan con un estilo cuzqueño, cuando en realidad, la obra no tiene estilo bien definido.

Bueno, la verdad es esta: Con seguridad se puede afirmar que la partitura original es de Daniel Alomía ROBLES, compositor huanuqueño (de Huánuco, Perú) nacido en 1871 y fallecido en 1943. El tema El Cóndor Pasa está registrado oficialmente en los Estados Unidos (Copyright) desde el año 1933.

La obra original es para piano y se presenta un poco como poema sinfónico:

- 1) Una primera parte de introducción (1 página de adornos y arpeggios simbolizando el cóndor volando).
- 2) Luego viene el tema principal con un ritmo de PASACALLE lento (y no tanto en "Fox Incaico" como lo llamó el mismo Daniel Alomía Robles).
- 3) Y se termina por un Huayno (más rápido).

Al escuchar la pieza interpretada con piano, no es tan folklórico y hace pensar más en una "Fantasía Andina" de tipo clásico.

Cuando los conjuntos peruanos empezaron a interpretar la obra, la volvieron más folklórica, cambiándole el "color" y el "ambiente" de la manera siguiente:

- Suprimen la parte de introducción (la página de adornos pianísticos).
- Empiezan directamente con el tema principal repetido 2 veces: a) Una primera parte lenta como un Yaráví cuadrado y b) Una segunda parte con el mismo tema más rápido como un Pasacalle ágil.
- Terminan con el Huayno aumentado de varias repeticiones.

Debemos reconocer que esta nueva versión es más folklórica y suena más bonito que lo escrito por D. Alomía Robles. Es también la versión más generalizada en el Perú ahora. Los bolivianos y los argentinos tocan El Cóndor Pasa sin la parte central (la segunda que repite el tema principal con ritmo de pasacalle peruano). En cuanto a Simón & Garfunkel ¡ni hablar! Dejaron de lado el Huayno final.


La única duda que podría subsistir es saber si la melodía central y el Huayno fueron de la imaginación de Daniel Alomía Robles, o si fueron inspirados de unos temas tradicionales escuchados por él.

Sólo Daniel Alomía Robles hubiera podido contestarnos.

En cuanto a las dificultades:

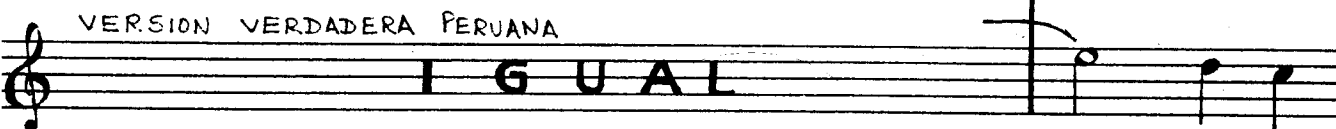
El motivo principal es tan conocido que no debería presentar problemas, pero cuidado por ser muy popular, el tema sufrió muchas deformaciones por parte de todos los grupos latinoamericanos establecidos en Europa que lo tocaron y la versión de "Los Incas"/"Urubamba" es, por supuesto, la más difundida. Pero tiene partes melódicas que nunca compuso Daniel Alomía Robles ! Especialmente la repetición de esta primera frase:

VERSION LATINOAMERICANA



VERSION VERDADERA PERUANA

I G U A L





En el álbum de 20 partituras titulado "Quena y Folklore Latinoamericano" escribí la partitura del Cóndor Pasa en LA menor (escala de DO), tal como lo tocan los conjuntos costumbristas del Perú con un pequeño arreglo personal en la segunda voz y en la introducción. En este Método, decidimos poner nuevamente el Cóndor, pero en una tonalidad un poco más difícil: RE menor (escala de FA) y con una introducción original totalmente diferente, que grabé una vez para una cantante peruana. Por ello, el alumno estará sorprendido por el presente Cóndor Pasa, pero el "cuerpo" de la melodía quedó intacto: directamente inspirado en lo que escribió Daniel Alomía Robles, con el color y ambiente que le dan los músicos tradicionales de la Sierra peruana. En esta tonalidad, tenemos bastantes SI Bemoles (medio tapado), y sobre todo en la segunda voz. El Huayno final es para trabajarlo cuidadosamente, porque es muy rápido (semi corcheas) y como de costumbre, chequeen bien los lugares penibles y trabájelos separadamente.

Grabé este tema en el L.P. "UNA QUENA A TRAVES DE LOS ANDES" Vol. I RCA No. LPPS 179 en la tonalidad de LA menor (escala de DO).

Nota de último momento: Hace poco, nos enteramos que el tema del Cóndor Pasa formaba parte de una opereta (tipo zarzuela) del mismo Daniel Alomía Robles, presentado por primera vez en 1914/15 en Lima, y que, según los periódicos de la época recibió una acogida triunfal tal, que la dieron cerca de 3,000 noches consecutivas en el teatro de la Capital. El argumento de la obra era sobre el mal trato de los mineros y el motivo del Cóndor Pasa (que tenía letra) era cantado en el final de la obra, representando la esperanza de los humildes, simbolizada por el cóndor ancestral volando libre en el cielo.

"YASMINACHA"

Vals Incaico

En RE menor / MI menor / LA menor

Raymond THEVENOT

Para 1 quena

El ritmo peruano llamado "Vals Incaico" es el Vals de origen europeo, acomodado a las armonías andinas y me parece que sería más lógico llamarlo "Vals Andino". Varios compositores probaron este estilo y los Valses Incaicos del Perú más conocidos, son seguramente "QUENAS" de Luis Dunker Lavalle y "PUNCHAUNQUIPI" de Baltazar Zegarra. Me animé también a componer uno, que dediqué a mi hija Yasmina.

En cuanto a las dificultades:

La introducción (con ritmo libre) es al gusto del intérprete. Los valores rítmicos están escritos sólo como indicación o consejo aproximativo. El único problema es el cambio a tres tonalidades diferentes. La melodía está dividida en 3 frases musicales que se repiten 2 veces cada una dentro de cada tonalidad. Hay que señalar también que las frases siempre empiezan después del primer tiempo, es decir, que el tiempo fuerte de arranque es mudo (indicado por un silencio de corchea). La escala final de fantasía en fusas es muy delicada y demandará mucho trabajo para llegar a una cierta precisión y fluidez.

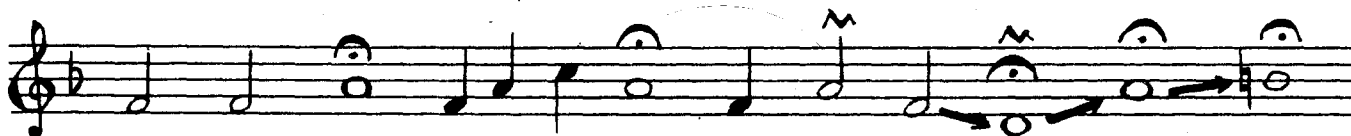
Este tema aparece en 2 de mis discos L.P.: "LA QUENA DE THEVENOT" RCA No. 012, "QUENA MAGICA" RCA. No. 024, en las mismas tonalidades.

EL CONDOR PASA

(Fox Incaico)

Daniel ALOMIA ROBLES

Introducción 1 quena sola libre



A YARAVÍ.

Rem FA DO FA LA₇

1. 2. **B**

Rem. Rem. Sib FA DO

FA Sib FA DO FA

C PASACALLE

LA₇ Rem. FA Rem. FA Rem. FA sol_m FA Rem.

Rem. Rem. DO FA DO FA LA₇ Rem.

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem Sib

[D]

FA DO FA Sib FA DO FA

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem FA Rem FA Rem. LA7

[E] HUAYNO

Rem. FA Rem. FA Rem.

FA LA7 Rem. FA Do FA LA7.

Rem. LA7 Rem. FA LA7 Rem. FA

FA Do FA LA7 Rem FA LA7

Rem. FA Do FA FA Do FA FA LA7

Rem. Rem. LA7 Rem. FA Do FA Do FA

Si b FA LA7 Rem. Si b FA

FA LA7 Rem. Rem

YASMINACHA

(Vals Incaico)
R. THEVENOT

Introducción

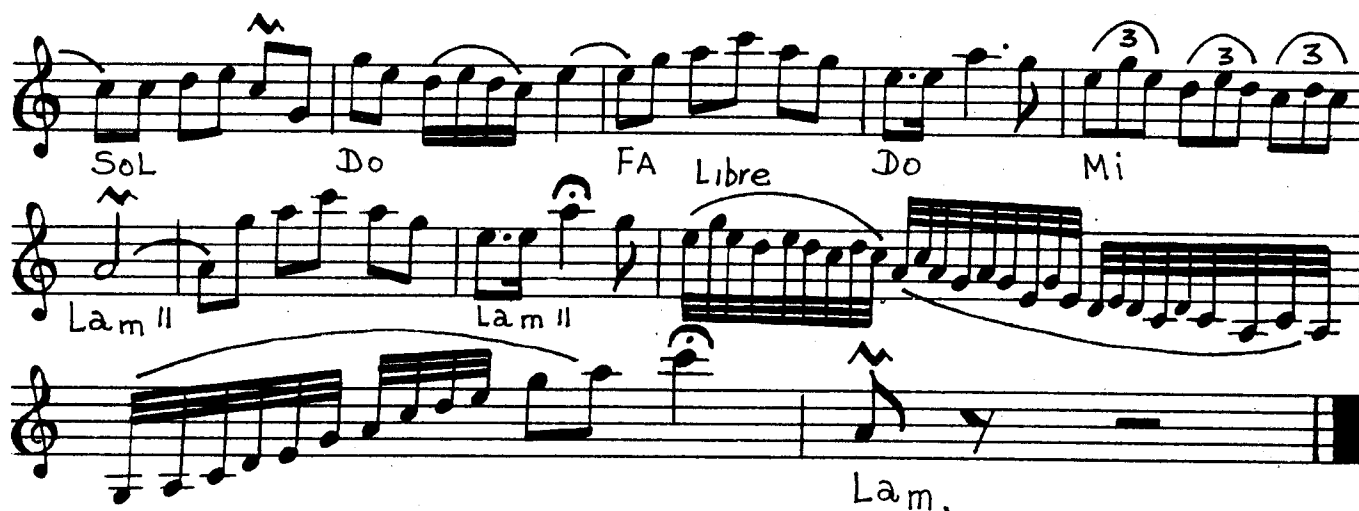
The musical score for the introduction of 'Yasminacha' is written for a single melodic line. It consists of two systems of staves. The first system is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with a 'y' (likely a grace note). The second system is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It also contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with a 'y'. The score includes various chord labels and melodic markings.

System 1 (3/4 time, B-flat key signature):

- Staff 1: Introduction with a half note rest, followed by eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Labeled **A**. Notes: Rem. (Re minor), Do, FA, Sib, FA.
- Staff 3: Notes: LA₇, Rem II, Sib, FA.
- Staff 4: Notes: LA₇, Rem II, Rem.
- Staff 5: Notes: Do₇, FA II, FA, LA₇, Rem.

System 2 (3/4 time, F# and C# key signature):

- Staff 6: Notes: Mi m., RE, SOL, Do, SOL.
- Staff 7: Notes: Si₇, Mi m. II, Do, SOL.
- Staff 8: Notes: Si₇, Mi m. II, Mi m., RE₇, SOL.
- Staff 9: Notes: SOL, Si₇, Mi m. II, La m.



“DANZA DE LAS COLLAS” *Danza Tradicional del CUZCO*

En FA # menor

Para 1 quena

Este tema es conocido bajo varios títulos: Como “MAMACHA CARMEN” porque se toca durante las fiestas de la Virgen del Carmen en el pequeño pueblo de PAUCARTAMBO del Departamento del CUZCO. También fue llamado simplemente “PAUCARTAMBO” por su procedencia. El conjunto “Los Incas” (grupo argentino establecido en París) grabó el tema bajo la denominación de “CANTARO”, como alusión al Manchaypuytu (manera precolombina de tocar la quena dentro de una cerámica llamada “Cántaro” llena de agua, lo que producía sonidos extraños y lúgubres).

Como para el Huayno Munahuanqui, tenemos nuevamente una división de frases musicales muy irregular, lo que nos obliga a jugar con las casillas de tiempos distintos. La melodía, seguramente muy antigua, es generalmente cantada en idioma Quechua.

En cuanto a las dificultades:

Es un tema calmado y debe ser ejecutado con tranquilidad. Sus únicas dificultades son, por un lado, la tonalidad con 3 Sostenidos (escala de LA) y las numerosas sincopas que hacen “saltar” a la melodía. Mucho cuidado con la división “coja” de las frases musicales y con el DO # que es medio tapado.

Grabé este tema en el L.P. “YAWAR INKA” RCA No. 836, en la misma tonalidad.

DANZA DE LAS COLLAS

(Motivo tradicional)

Introducción

[illegible]

“A LAS ORILLAS DEL CHONTA” *Cashua de CAJAMARCA*

En LA menor
Para 1 quena

Ramiro FERNANDEZ BRINGAS

Ramiro FERNANDEZ B., músico peruano de origen cajamarquino, es solista del violín y compositor notable. Fue primer violín de la agrupación ancashina “ATUSPARIA”. Ramiro trabajó en varias oportunidades conmigo, pues él hacía parte del grupo “Perú Folklórico” en los años 70. Acompañó con su violín a la mayoría de las cantantes peruanas, especialmente dentro del folklore de género andino norteño (Cajamarca, Ancash). Como intérprete, le gusta la digitación brillante y dificultosa. Como compositor, dejó buenos temas folklóricos para violín (Chuscadas, Cashuas, Marineras Norteñas, Fox Incaicos, etc...).

“A las orillas del Chonta” es una cashua de puro estilo cajamarquino y el Chonta es el río que irriga toda la región de Cajamarca.

Aprovechamos de precisar, para nuestros amigos extranjeros, que es en la ciudad de CAJAMARCA (ortografiado CAXAMARCA en antiguo español) que se decidió el destino del futuro Perú y de las otras naciones andinas, cuando las tropas españolas de Francisco PIZARRO derrotaron al ejército inca en 1532, haciendo prisionero al Inca ATAHUALPA y pidiéndole de llenar de oro la celda en la cual estaba cautivo, a cambio de su liberación. Hoy, todavía, se puede visitar esta celda llamada “El Cuarto de Rescate”. También en CAJAMARCA están los “Baños del Inca”, baños termales calientes a los cuales iba a bañarse la nobleza incaica en el siglo XV.

En cuanto a las dificultades:

El tema es un excelente ejercicio para los dedos (tanto con el violín como con la quena). Como ocurre muchas veces, es la introducción del huayno (o de la cashua) que es la más espectacular. A trabajar minuciosamente y sobre todo, LENTAMENTE. La partitura demandará un estudio con bastante perseverancia para llegar a una interpretación viva y ágil. Los huaynos y cashuas de Cajamarca tienen una cadencia particular (marcada por un golpe de bombo o tinya característico). Por ser brillante, la pieza debe ser tocada rápidamente.

Grabé este tema en el L.P. “LA QUENA DEL INKA” RCA No. 028 en la misma tonalidad.

“CUANDO ME VAYA”

Huayno de AYACUCHO

En LA menor
Para 1 quena

Recopilación del “Trío Ayacucho”

El último huayno de esta serie de partituras es una pieza brillante, casi de virtuosismo. No tanto por su melodía, pero más por su introducción, diabólica para la digitación. Este tema presenta una excelente preparación para el segundo Tomo de este Método que estará dedicado al profesionalismo. Menos mal que hemos escrito el huayno en la tonalidad más sencilla: LA menor!

CUANDO ME VAYA, huayno sureño recopilado por el “Trío Ayacucho”, conoció una gran popularidad en la época durante la cual el guitarrista ayacuchano Daniel KIRWAYO integraba el famoso Trío. La introducción espectacular fue imaginada para guitarra por Kirwayo y Amilcar GAMARRA. A pesar de tener un estilo más parecido al de APURIMAC, es en el Departamento de AYACUCHO que este huayno fue el más tocado y escuchado.

En cuanto a las dificultades:

Por su velocidad, es un tema que demanda un trabajo continuo, primeramente lento y un estudio minucioso de los pasajes más delicados. Sobre todo, la introducción debe ser analizada en detalles. La melodía es un poco más fácil y tiene las sincopas habituales del huayno. Acuérdense que una partitura de este tipo nunca será dominada si el trabajo de base no se ha efectuado diariamente con tranquilidad, sin ningún apuro. Los dedos deben aprender a recorrer el camino lleno de dificultades, como un bebe aprende a caminar: poco a poco, tomando seguridad y velocidad a lo largo de los días y de las semanas.

Grabé este tema en el L.P. “LA QUENA DEL INKA” RCA No. 028 en la misma tonalidad.

A LAS ORILLAS DEL CHONTA

(Cashua)

Ramiro FERNANDEZ

Introducción

Do FA Do

Lam. FA

Do FA Do Mi Lam. FA Do FA

Do Mi Lam. Mi Lam. Mi Lam

Do SOL Do

Lam.

Do

Lam. Mi LA Mi

FUGA

Lam. SOL Do Mi SOL Do Rem

SOL Do Do Mi Lam. SOL



CUANDO ME VAYA

(Huayno)
Tradicional

Introducción

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#). The introduction consists of ten staves of music. The notes are often beamed in groups of four, creating a rhythmic pattern. The lyrics are written below the notes, with some notes having multiple syllables or accents. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Lyrics (from top to bottom):

Do FA FA Sol

Do II Do FA FA Sol Do

FA Do Mi Lam.

FA Do Mi Lam. Sol

Do Mi Lam. Sol Do Mi Lam. mim. Lam.

Do

Do Lam.

Lam. Sol Do Mi Lam. Sol Do Mi

Lam. mim. Do

Lam. Lam. Do

Lam. Do
 Lam. Sol Do Mi Lam Sol
 Do Mi Lam. mim. Lam. Do
 FUGA.
 Do mim.
 Lam. Sol Do mim. Lam. Do Lam. Lam. Mi Lam.



Fortaleza de Sacsayhuaman, Cuzco.

PARTE DOCUMENTAL

EL HUAYNO, REY DE LOS ANDES	100
YARAVI, MULIZA, PASACALLE, SANTIAGO Y TORIL	106

EL HUAYNO, REY DE LOS ANDES

Tenemos ahora que hablar y analizar ese ritmo andino muy importante e íntimamente ligado a la vida de la quena: EL HUAYNO.

Según el Dr. Uriel GARCIA, la palabra "Huayno" o "Huayño" es derivada de "HUAILLU" que significa "Cariño" en quechua.

Según otra fuente de información, "HUAYNITO" vendría de JUANITO (explicación que satisface mucho a los ecuatorianos que pretenden que el ritmo peruano/boliviano, es derivado de los "San Juanitos" ecuatorianos). Pero esa segunda explicación parece muy capriciosa, porque sabemos que el HUAYNO es un ritmo precolombino y muy probablemente pre-incaico.

Para explicar la evolución del HUAYNO en la historia de Los Andes, necesitamos hacer un rápido análisis de ciertos datos históricos de época precolombina.

Y ante todo, debemos clarificar esas grandes equivocaciones que existen en la opinión del público internacional a propósito del verdadero significado de las palabras "QUECHUA" e "INCA".

La palabra INCA se aplicaba especialmente a la serie de emperadores (13 en total) que poco a poco iban a forjar ese inmenso imperio: EL TAHUANTINSUYO, conquistando una multitud de tribus y poblaciones indígenas que tenían sus culturas e idiomas propios.

De esas, se sabe pocas cosas porque los conquistadores incas borraron voluntariamente el pasado de las poblaciones sometidas, conservando solamente algunos hechos históricos que podrían servir a la gloria mística de la historia Inca.

La dinastía Inca se inició alrededor del siglo XIII después J.C. Del primer Inca, Manco Cápac, queda una famosa leyenda, siendo la única explicación que tenemos a propósito del nacimiento de los Incas.

Es solamente a partir del 9º Inca, en el año 1438, que comienzan las grandes conquistas y la expansión extraordinaria del Tahuantinsuyo.

Cuando los blancos llegaron en 1532, los cronistas españoles aplicaron por extensión, la palabra "Inca" a toda la nobleza imperial. Pero sería falso de hablar de un "Pueblo Inca".

La lengua oficial del TAHUANTINSUYO era el RUNA SIMI que fue impuesto a todas las poblaciones conquistadas por los Incas.

¿Por qué hoy, llamamos a ese idioma: QUECHUA?

Una vez más, los españoles tienen la culpa involuntaria:

Los Incas habían apellidado a los grupos de razas formando parte del Tahuantinsuyo, con relación a las zonas climáticas del territorio imperial.

1) Las tribus o pueblos que vivían sobre la COSTA y en la SELVA (nivel del mar hasta 1.000 metros: regiones cálidas) recibieron el nombre de: YUNGAS.

2) Las poblaciones que habitaban la Cordillera en zona climática templada o fría (de 1.000 a 4.000 metros) recibieron el nombre de: QUECHUAS.

3) Y todos los indígenas que vivían en la Puna y en el Altiplano (más de 4.000 metros: regiones heladas) recibieron el nombre de una tribu potente habitada alrededor del Lago TITICACA: los COLLAS (o KOYAS) de habla AYMARA, idioma que sigue hoy siendo hablado por los descendientes de los Collas: los "indios" Aymaras del Perú y Bolivia actuales.

Lógicamente, los Españoles llegando a la Sierra, empezaron a hablar de "Indios Quechuas" y de "Idioma Quechua".

Efectivamente, es cierto que la denominación "QUECHUA" a propósito del idioma, es muy reciente, y que nació durante la época Colonial.

Finalmente, los Incas representan el único caso en la historia de las regiones andinas de que una pequeña tribu belicosa alcance la hegemonía casi total en un territorio que va del Sur de Colombia hasta el Centro de Chile.

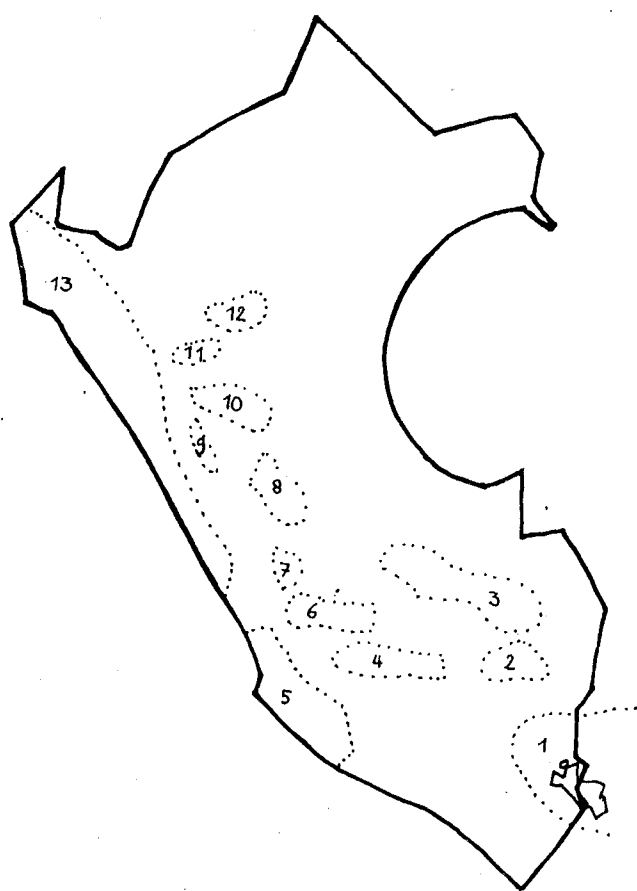
Nos parece interesante presentar un cuadro (muy simplificado) de las principales CULTURAS y CIVILIZACIONES precolombinas en el territorio del Perú actual, a manera de hacer entender al aficionado el complejo histórico en el cual ha nacido uno de los folklores más hermosos y emocionantes del mundo:

AÑOS	Regiones del NORTE PERUANO	Regiones del CENTRO PERUANO	Regiones del SUR PERUANO
900	CHAVIN (Costa y Sierra)		
400		PARACAS (Costa)	
J.C. 300			
	Cultura MOCHICA (Costa)		Cultura NAZCA (Costa)
800	TIAHUANACO (Sierra y Altiplano)		
1.200	CHIMU (Confederación) (Costa)	CHANCAY	INCA PROVINCIAL Manco Cápac Sichi Roca Lloque Yupanqui Mayta Cápac Cápac Yupanqui Inca Roca Yahuar Huaca Huiracocha
1.438	INCA IMPERIAL		
			Pachacútec Túpac Inca Yupanqui Huayna Cápac Huáscar Atahualpa
1.532	CONQUISTA ESPAÑOLA / MUERTE DE ATAHUALPA		

Es imposible determinar si el HUAYNO fue creado por los Incas mismos (del Cuzco), o por una de las razas indígenas existentes en el Perú antes de la expansión de los Señores del Cuzco, y luego anexada a la vida incaica. Del mismo modo, no se puede hablar tampoco con seguridad de "Música Inca" o de "Folklore Inca", porque no sabemos con exactitud hasta que punto los Incas han sido influenciados por las costumbres musicales de las tribus indígenas conquistadas por ellos.

A título informativo, miremos un mapa del Perú indicándonos las principales poblaciones aborígenes, razas "indias" y naciones indígenas organizadas, antes de su anexión al Estado "Imperialista-Socialista" de los Incas:

EL PERU EN LOS SIGLOS XIII / XIV CON SUS PRINCIPALES GRUPOS ETNICOS Y CULTURAS INDIGENAS



1. COLLAS (o KOYAS)
2. INCAS (principio de la Dinastía en Cuzco)
3. ANTIS
4. CHANCAS
5. CHINCHAS
6. HUANCAS
7. TARAMAS
8. HUANUCOS
9. HUAYLAS
10. HUACHACHUCOS
11. CAXAMALCAS
12. CHACHAPUYAS
13. CONFEDERACION CHIMU

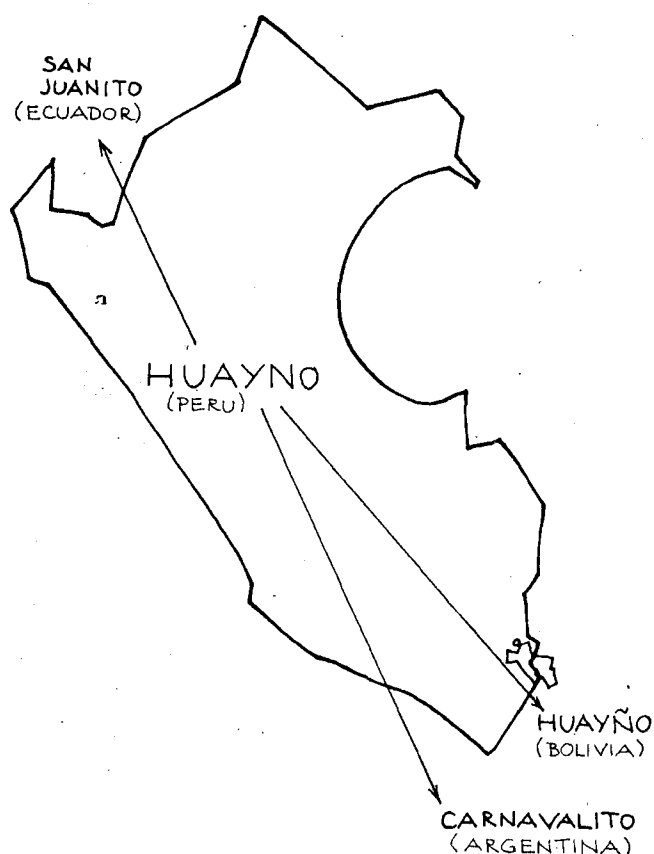
Lo que parece más probable es que una de estas sociedades indígenas sea la legítima creadora del ritmo "Huayno" y que luego, éste haya seguido la expansión conquistadora de los Incas.

Porque efectivamente, se sabe con exactitud que a partir de 1438, con el Inca PACHACUTEC, empezaron las grandes conquistas del poderoso ejército inca, ocupando primeramente los territorios que formaron el Perú actual y luego, al principio de los años 1500, a las regiones lejanas formando los actuales países de Ecuador, Bolivia, Norte de Argentina y de Chile, más la parte Sur de Colombia.

La organización del gran Imperio conocido bajo el nombre de TAHUANTINSUYO tuvo así un papel unificador en esa parte de América Latina. Pero también, esa tremenda expansión causó su pérdida, porque permitió la fácil infiltración de los primeros grupitos de conquistadores españoles a través del territorio.

Así que, a partir del siglo 1500, el HUAYNO estaba ya propagado en todo el Imperio y cada región del Tahuantinsuyo lo desarrolló de manera diferente, propia y personal. El ritmo sobrevivió muy bien a la época Colonial y lo encontramos hoy, en todos los países del Medio Andino Central, con muchas variaciones de estilo, de acentuación y también, bajo varios nombres.

El ritmo conservó su nombre legítimo sólo en el Perú y Bolivia, porque estos dos países eran uno solo durante la Colonia: Los españoles designaban toda esta región como BAJO PERU (el Perú actual) y ALTO PERU (Bolivia actual). Cuando se liberó Latino-América de los españoles, recién nacieron las 2 repúblicas de Perú y Bolivia. En este último país, la palabra HUAYNO lleva una "Ñ" (Huayño). Debemos notar que "Huayno" con "H" corresponde a la ortografía española del sonido "HUA" y que los lingüistas del Quechua prefieren escribir este sonido como "WA" (WAYNO, WAYÑO). En Argentina, el mismo ritmo se llama ahora "CARNAVALITO". En Ecuador, existe una variación del Huayno con una rítmica derivada que lleva el nombre de "SAN JUANITO":



Como es de suponerse, los siglos, la colonización y luego la vida republicana y el desarrollo de la era moderna de cada país, influyó bastante sobre el folklore de las Repúblicas de América del Sur. Hasta la religión católica importada de Europa, tuvo una influencia cierta sobre la música y el Huayno en particular. Esta influencia, mala o buena según los casos, se sumó a la llegada de los instrumentos de cuerdas, traídos por los europeos: Bandurrias, Mandolinas, Guitarras, Arpas, Violines, entraron rápidamente en las costumbres musicales y algo muy importante nació: La ARMONIZACION del folklore musical andino y de toda América Latina.

Porque no hay duda sobre este punto de la Historia precolombina de América: Ninguna civilización, ninguna tribu indígena o grupo étnico inventaron un instrumento de cuerdas antes de la llegada de Cristóbal Colón, de Pizarro y de Cortéz. El Continente americano entero sólo conoció los instrumentos de percusión y de viento.

Si el Huayno es el "denominador común" de los ritmos andinos, tenemos que analizar ahora, las formas distintas que lleva, según las múltiples regiones del Ande, porque ello nos interesa directamente: Nuestra interpretación en la quena dependerá de nuestro conocimiento del folklore con todos sus matices, región por región. Y justamente, el Huayno es el ritmo más complejo de la Cordillera por la cantidad de variaciones que tiene, sobre todo en el Perú.

Primeramente, veamos cómo se escribe musicalmente el ritmo de Huayno:

Cada tiempo dividido en una corchea y 2 semi-corcheas.

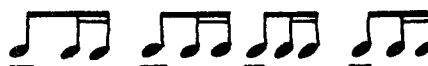


Es la rítmica de base que debe ser tocada por los instrumentos de percusión y los bajos. Ahora, empecemos a ver lo que pasa de país en país.

ARGENTINA: En todas las regiones de JUJUY, SALTA y TUCUMAN en el Norte del país, el CARNIVALITO se toca con la instrumentación universalmente conocida: QUENA, CHARANGO, GUITARRA y BOMBO. Muchas veces los conjuntos forman duo de quenás. Uno de los ejemplos más conocidos y característicos del Carnavalito fue la composición de Edmundo ZALDIVAR: "El Humahuaqueño" que logró un éxito mundial en los años 53 / 54. Fue el primer tema andino al llegar a Europa en esta época, bajo el nombre de "Fiesta de las Flores" (título que tenía en Francia, Alemania, Suiza, etc...), cuando todavía nadie, allá, conocía los sonidos de la quena y del charango.

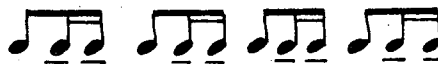
La acentuación rítmica del Carnavalito se hace sobre el primer tiempo del compás:

Es decir que el tiempo fuerte está sobre la corchea



El ritmo que lleva el charango es sencillo. La guitarra pasa las armonías sin adornar mucho, dejando el primer papel a la o las quenás. El Carnavalito se toca en 2 partes iguales, repetidas con la misma introducción. Generalmente, está cantado en castellano y muy poco en quechua.

BOLIVIA: El HUAYÑO empieza a tener aquí una interpretación más majestuosa y una acentuación contraria a la del Carnavalito argentino. Esta vez, el tiempo fuerte está sobre los 2 últimos golpes del compás, es decir las 2 semi-corcheas:



Además de los instrumentos tradicionales, aparece el acordeón en el Huayño, desde Cochabamba hasta La Paz. Entre la capital boliviana y el lago TITICACA, en toda la región denominada ALTIPLANO, hacen su aparición las ZAMPOÑAS o SICUS (flautas hechas de varios tubos de caña y parecidas a la flauta del Dios Pan en la mitología griega) y las TARKAS (flautas de madera, cuadradas y talladas de labrados incaicos). Esta vez, el Huayño está cantado de igual manera en los tres idiomas: CASTELLANO, QUECHUA y AYMARA. También empieza a hacerse sentir una diferencia notable entre los Huayños de distintas regiones: en el este de Bolivia los Huayños son más suaves rítmicamente. En cambio, en la región del Titicaca, con la influencia de la instrumentación Aymara, la percusión toma más importancia y el apoyo rítmico del Huayño es más fuerte y duro (bombos, tambores, cajas, etc ...) Estos instrumentos dan síncopas combinadas atrás las tarkas y zampoñas o atrás el charango y la quena. En toda Bolivia, el Charango toma mucha más importancia que en los otros países, y su ejecución se hace con gran maestría por fabulosos virtuosos de fama internacional. Existe también una variación del Huayño, más melódica y con un "sabor" un poco tropical: se trata del famoso TAKIRARI que se escucha en todo el país.

Antes de pasar al caso del Perú, vamos a hacer un breve paréntesis para explicar algo que, muchas veces, está confuso en la mente de los aficionados extranjeros cuando se trata de folklore boliviano y peruano. Piensan que no hay ninguna diferencia entre los dos y esto es totalmente falso. Era cierto, quizás, en la época precolombina, pero a partir de la Colonia, y más todavía después de la separación de las 2 Repúblicas, aparecieron diferencias fundamentales por el lento desarrollo de sus poblaciones indígenas, y las influencias occidentales recibidas no fueron las mismas según las regiones del Ande. Es lógico pensar, por ejemplo, que la "modernización" no se ha hecho al mismo ritmo en el Altiplano que en la Cordillera de altura media. Claro que, tampoco, no existen "fronteras que dividan de manera nítida el folklore en categorías". Los límites políticos no tienen nada que ver con las costumbres de los pueblos vecinos porque existe siempre un margen de influencia recíproca de cada lado. Pero ahora, en nuestra última parte del siglo XX, hay algo que salta a la vista (o mejor dicho, a los oídos!) cuando uno se da el trabajo de escuchar atentamente algunas piezas musicales originales de cada uno de los 2 países: el Perú conservó la instrumentación adquirida durante la Colonia y desarrolló bastante la técnica de los instrumentos de cuerdas. En cambio, Bolivia desarrolló más la "sección" de los instrumentos de viento (principalmente quenás y zampoñas) y se preocupó mucho del arte del charango. Pero desaparecieron el arpa, la bandurria, la mandolina y el violín en su folklore o quizás, nunca tuvieron influencia en él. Esto es la principal y primera diferencia. No significa que no haya arte de quena en el Perú, sólo que el uso de la quena en este país es un poco distinto. El folklore del Perú está basado sobre la idea de conjunto y las quenás forman parte de ello, de igual manera que los otros instrumentos. Es decir que en el 80% de los casos, la quena está mezclada con mandolina y violín que llevan la melodía conjuntamente con ella, mientras que en Bolivia, la quena es el instrumento solista que alterna sus melodías con el charango.

Y efectivamente, hasta hace 15 / 20 años, habían muy pocas grabaciones dedicadas exclusivamente a la quena en el Perú (a pesar que el instrumento nació indudablemente en su territorio). A partir del fin de los 60, hubo un renacimiento del folklore en el Perú a nivel de grabación, y se escuchó un poco más de quena en las disqueras (debido quizás a la nueva hola de nacionalismo dictada por la revolución de 1968!). Hoy quedó, hasta en la Capital de Lima, el gusto del gran público para el folklore, pero asistimos estos últimos años a una "bolivianización" de la música andina del Perú por parte de ciertos grupos jóvenes, que es muy lamentable. Y la característica típicamente peruana de los conjuntos folklóricos nuevos está en peligro de perderse si sigue esta nueva moda. También la manera de tocar la quena, por ejemplo, en los 2 países es muy distinta. Eso lo veremos en el Tomo II de este Método, cuando estudiaremos las clases dedicadas a los diferentes efectos que se pueden lograr con la quena. No se puede decir si un folklore es más "puro" que otro, porque cada uno de los 2 países tiene ciertas regiones donde la música autóctona es igualmente primitiva y auténtica. Pero en el Perú existe un folklore muy antiguo y nativo tocado con cuerdas. En cambio en Bolivia, el folklore indígena, más autóctono está sólo tocado por vientos y tambores. Tampoco no se puede decir que un folklore es más rico que otro. Pero si hablamos de riqueza en cuanto a los matices interpretativos, hay que reconocer que el Perú gana a sus vecinos andinos. No estamos hablando de la calidad instrumental de los intérpretes, pero la multitud de variaciones y formas que lleva el Huayno en el Perú. Veamos:

PERU: Aquí, el Huayno cambia de carácter de una provincia a otra, de un pueblito a otro, distante a veces de apenas 100 kilómetros uno del otro. Como en Bolivia, la acentuación se hace a contra-tiempo, aunque la tendencia del Perú es de marcar el golpe fuerte especialmente sobre la primera semi-corchea:



Existen algunas excepciones como la CHUSCADA, la TUNANTADA o el HUAYNO PANDILLERO que tienen los bordoneos de guitarra acentuado sobre el primer tiempo. La sutilidad de la diferencia reside muchas veces sólo en las distintas velocidades de ejecución, o los bordoneos y bajos de las guitarras que son muy característicos, y que permiten rápidamente al aficionado reconocer de que provincia proviene el tema o el baile. A todo esto, se suman las numerosas danzas que usan el ritmo básico del Huayno y de las cuales podemos destacar los "KACHAMPA" y "Q'ANCHIS" del Cuzco, el "KAQ'E-LO" o "LOS TUCUMANOS" en Puno y todos los CARNAVALES del Centro y Sur Andino que también están cantados y bailados sobre el ritmo de Huayno (Departamentos de AYACUCHO, APURÍMAC, CUZCO, AREQUIPA). La familia del Huayno es tan grande que muchos "hermanos" llevan otros nombres: la PAMPEÑA en Arequipa, la CASHUA en Cajamarca, el HUAYLASH y la TUNANTADA en el Departamento de Junín, la CHUSCADA en Ancash, la WIFALA y PANDILLA en Puno.

Las diversas instrumentaciones regionales ayudan también a detectar de donde proviene el tema. En Junín, los conjuntos están conformados por arpa, violín, clarinete y saxofón. En Ayacucho, además de las quenás, dominan la guitarra y el charango (tocado de manera totalmente diferente que su hermano del Altiplano), sin hablar de los solos de arpa que, en la tierra de Huamanga, tienen un sabor particular. En Cuzco y Apurímac reina la mandolina y la bandurria, al lado de las quenás, del violín y del arpa. También está presente en esos Departamentos el pampa piano, antiguo armonio de iglesia, reemplazado poco a poco por el acordeón. En el Norte, en Ancash, está la mandolina nuevamente, pero acompañada por las arpas con cuerdas metálicas (en lugar de cuerdas de tripa de gato o de plástico que usan las arpas del sur). A partir de Cuzco hasta Puno, existe el chillador, pequeño charango de 12 cuerdas metálicas que sirve para los rasgueos y redobles en los Huaynos de la Puna.

Algunos piensan que el Huayno peruano es monótono y triste. Es que no lo han escuchado bien. Lo que pasa también es que hubo antes una discriminación del Huayno, calificado de "musiquita" mediocre, por parte de las poblaciones de la Costa que crearon huaynos "criollos" muy simples, con letra sonsita, para burlarse de los serranos. Todo ello dejó en segundo plano el verdadero Huayno del Ande Peruano. Menos mal que desde los años 50/60, talentosos folkloristas y solistas de origen serrano, se dedicaron, en Lima, a devolver al Huayno su verdadera categoría.

En la mayoría de los casos, el Perú canta sus Huaynos. La letra es generalmente simple, pero muy poética, sobre todo en el idioma quechua. Pero lo que más encanta en el Huayno peruano, es la riqueza y la complejidad de sus acompañamientos. Nada es más complicado que los punteos de la guitarra en una Pandilla de Puno, una Chuscada de Huaraz, o un Huayno ayacuchano. El trabajo de la guitarra en Ayacucho es prodigioso: es de allí que provienen los mejores guitarristas folklóricos del Perú, y las armonías ayacuchanas son estupendas: más de 8 a 10 acordes en el mismo Huayno!

Normalmente, el Huayno se compone de 3 partes: Una introducción, el tema principal y luego para terminar, una "fuga" (o "Estríbillo"). Se acostumbra a veces, usar la melodía de la fuga como introducción. Contrariamente a Bolivia, el Perú no fue tocado por la hola de "Neo-folklore" ocurrida en los años 60/70 y escapó a la comercialización. Pero ahora, con la nueva generación que está dando en las Peñas, un estilo "Altiplano" a todo el folklore del Perú, sin respetar las características de cada región, la autenticidad del verdadero Huayno peruano, podría estar en peligro.

Para terminar, aconsejamos al aficionado de folklore y sobre todo al alumno de quena, de escuchar lo más que pueda, una buena cantidad de grabaciones, a fin de acostumbrar su oído a la música que él tiene intención de tocar, y también para que el vaya haciéndose una opinión personal sobre los estilos, las diferencias grandes o pequeñas que hay en los temas del gigante folklore latinoamericano. Nunca pegarse ciegamente a una partitura o a una sola versión. Escuchar el mismo tema tocado por varios intérpretes y tocar de memoria con ellos "encima" del disco, son las 2 reglas más importantes para volverse buen intérprete.

Encontrarán un Mapa de los Países Andinos, con la lista de algunos ritmos y danzas nacionales principales, de los cuales se consigue fácilmente grabaciones.

ECUADOR

- 1 Pasillo
- 2 Albazo
- 3 Danzante
- 4 Cachullapi
- 5 San Juanito
- 6 Tonada
- 7 Pasacalle

COLOMBIA

- 1 Gaita
- 2 Bambuco
- 3 Cumbia
- 4 Puya
- 5 Paseo Vallenato
- 6 Merengue Vallenato
- 7 Porro

VENEZUELA

- 1 Joropo
- 2 Pasaje
- 3 Seis por derecho
- 4 Porro

PERU

- 1 Tondero
- 2 Marinera Norteña
- 3 Polka
- 4 Vals Criollo
- 5 Marinera Limeña
- 6 Festejo

- 7 Zamacueca
- 8 Lando
- 9 Alcatraz
- 10 Pasacalle
- 11 Chuscada
- 12 Cashua
- 13 Muliza
- 14 Santiago
- 15 Huaylash
- 16 Chonguinada
- 17 Tunantada
- 18 Vals Incaico
- 19 Marinera Andina
- 20 Yaravi
- 21 Pampaña
- 22 Wifala
- 23 Kaq'elo
- 24 Pandilla
- 25 Diablada
- 26 Llamerada

BOLIVIA

- 1 Triste
- 2 Llamerada
- 3 Auquis-Auquis
- 4 Diablada
- 5 Doctorcitos
- 6 San Benito
- 7 Takirari
- 8 Carnaval
- 9 Santa Cruzeño
- 11 Bailecito
- 12 Cueca

CHILE

- 1 Cueca
- 2 Tonada

ARGENTINA

- 1 Cueca
- 2 Bailecito
- 3 Vidala
- 4 Baguala
- 5 Carnavalito
- 6 Zamba
- 7 Chacarera
- 8 Malambo
- 9 Gato
- 10 Escondido



RITMOS Y BAILES DE JUNIN:

YARAVI, MULIZA, PASACALLE, SANTIAGO Y TORIL

Cinco nombres que pertenecen a la misma familia de ritmo. Unos se bailan, otros se cantan, todos nacieron del "JARAWI" precolombino.

El JARAWI del antiguo pueblo Quechua era un canto nostálgico, lleno de tristeza, que era destinado al culto de los muertos, a cantar el amor de seres divinos o simplemente cantar los sentires del alma. Existía una variación más ligera del JARAWI que el indio precolombino tocaba con su quena o su pinkillo: el "YARAVI".

El JARAWI se quedó como género característico del Sur Andino peruano. En cambio, al igual que su hermano el HUAYNO, el YARAVI siguió la extensión cultural de los Incas a través de las conquistas del Tahuantinsuyo. Hoy, lo encontramos todavía en los territorios de Bolivia y Argentina bajo nombres y formas distintos. Y por supuesto, la influencia de la colonización española afectó bastante su evolución. Los españoles llamaron al Yaravi "TRISTE" y es bajo esta denominación que se canta hoy día en Bolivia. Las canciones de amor o de pena del Norte argentino tal como la "VIDALA" o la "BAGUALA" son parientes directos del Yaravi, pero con acompañamiento mestizo de 3 tiempos de origen español.

En el Perú mismo, JARAWI y YARAVI sobrevivieron hasta nuestra época y el triángulo geográfico-cultural formado por los Departamentos de AYACUCHO, AREQUIPA, CUZCO, cultiva el Yaravi con gran orgullo, cada lugar teniendo su matiz propio. Hoy los Yaravis de Arequipa y de Ayacucho son los más estelares del Perú, generalmente cantados en castellano o en quechua con acompañamiento de guitarras y de charango, o con arpa y quena.

Actualmente, las principales diferencias que podemos notar entre el Triste boliviano y los Yaravis peruanos son las siguientes: el del Perú se termina casi siempre por una parte rápida llamada "FUGA" o "ESTRIBILLO": Fuga con ritmo de Huayno para los Yaravis de Ayacucho y Cuzco, y Fuga de Marinera para los de Arequipa. El Triste de Bolivia no tiene fuga y su ritmo es más "cuadrado" que su hermano peruano. En Arequipa, las estrofas se cantan con ritmo libre y entre cada una de ellas las guitarras empiezan nuevamente con ritmo arpegiado y bordones. En Ayacucho el Yaravi también tiene sus paradas (o interrupciones). En Bolivia las guitarras o charangos no interrumpen el acompañamiento y siguen marcando el compás a lo largo de toda la melodía.

Hay que destacar que el Yaravi del Sur peruano y del Altiplano boliviano no es música "muerta" porque hoy mismo, muchos nuevos compositores ayacuchanos, arequipeños y bolivianos perpetúan la tradición con sus inspiraciones, rivalizando de talento y sentimiento.

Para cerrar este pequeño panorama del Yaravi, nos queda precisar que existe un TRISTE peruano de esencia criolla en la costa norte del Perú y que lleva fuga de TONDERO.

Pero veamos ahora algo que ocurrió en el siglo XVIII en la región de la Cordillera Central del Perú y que iba enriquecer el folklore peruano de 4 ritmos más. Allí existía también el Yaravi, pero este iba a desaparecer poco a poco en su forma primitiva, para ser reemplazado por algo nuevo.

Alrededor del año 1785, cuando se creó la Independencia de TARMA (ciudad del actual Departamento de Junín), esta se convirtió en un centro clave para el comercio, especialmente el de las mulas y se volvió punto central para las postas de correos las cuales usaban en cantidad mulas y caballos. Efectivamente todo el transporte de carga en la Cordillera se hacía por la ruta TARMA - CUZCO - PUNO hasta TUCUMAN sobre la ladera oriental de los Andes y puerta abierta para las inmensas pampas de la futura Argentina. Este camino representaba más de 3.000 kilómetros de pistas difíciles por las cuales transitaban miles de caravanas cruzando los territorios de los actuales países de Perú, Bolivia y Argentina. Se cuenta que uno de los requisitos para ingresar en el correo de las mulas era el de saber cantar y tocar la Virhuela. Como esas travesías eran tremendamente largas, en los descansos y mesones, estos arrieros se transformaban en trovadores y músicos, interpretando sus Zegueles, Vidalitas y ... Yaravis, los cuales empezaron a predominar entre los arrieros. Pero sucedió que, debido al compás del trotar de las mulas, la cadencia del Yaravi fue cambiando poco a poco y esta versión nueva de "Yaravi de muleros" recibió el nombre de "MULIZA", término que deriva evidentemente de la palabra "mula". La MULIZA se volvió de moda a tal punto que los ricos también quisieron escuchar las coplas románticas de los arrieros y hacerlas tocar en sus fiestas.

Tenemos que considerar que en esta época los dueños de las tierras eran poderosísimos. No hay que olvidar que las fronteras que conocemos, no existían. El Perú de hoy se llamaba "Bajo Perú" y la Bolivia actual era "Alto Perú". Ciertas familias de la aristocracia española eran dueños de territorios inmensos. Las crónicas cuentan por ejemplo, que ciertos propietarios tenían sus minas en Cerro de Pasco, sus residencias en Tarma y sus pastos ... a 3.000 kilómetros en Tucumán! La discriminación racial estaba por supuesto a su paroxismo y esta segregación era tal que, un indio o mestizo no podía caminar por la misma vereda de los mistis (blancos), ni siquiera tocar sus mismas canciones. Paradóji-

camente, los señores de la clase rica se avergonzaban de tocar lo mismo que tocaba el pueblo. Para ellos, la música era tan solo una diversión y no hubieran sido capaces de crear obras propias. Tenían que contratar músicos (del pueblo!) y coros para cantar y orquestar con violines, mandolinas, flautas y guitarras la nueva música de los arrieros. En las Mulizas, el arriero se inspiraba de motivos románticos para cantar sus estrofas. Los mistis ricos agregaron a estos versos religiosos: estábamos frente a 2 formas distintas de Muliza, la de los arrieros y la de salón. Ninguna se bailaba, sólo se cantaba (únicamente en castellano).

Como en aquellos tiempos el pueblo no podía interpretar la misma clase de música que los Señores Principales bajo pena de castigos y de tormentos severos, los mestizos de Tarma crearon una variación de la Muliza, más rápida y que se puede bailar. La Muliza que gustaba tanto a la clase rica "descendió" a la calle de esta forma y la nueva música para fiesta de pueblo se llamó "PASACALLE".

Pero, Muliza y Pasacalle no iban a quedar siempre en Tarma.

En el principio del siglo XIX, durante estos años belicosos en los cuales los colonos nacidos en tierra americana y el pueblo mestizo luchaban para liberarse de la dominación española, los tarmaños ricos habían financiado la campaña del general Arenales durante la época de independencia. Ellos estaban dispuestos a apoyar a San Martín y sus ideas. Luego, cuando se retiró San Martín para dejar campo libre a Simón Bolívar el gran libertador de América del Sur, los tarmaños negaron su apoyo al venezolano y cuando este llegó a Tarma, encontró una ciudad vacía, sin mujeres y sin nadie que atiende su tropa. Fuertemente disgustado, Bolívar dispuso poco tiempo después que la capital del Departamento sea Cerro de Pasco y no Tarma. Por ello, el centro del comercio en la Sierra Central se trasladó a Cerro de Pasco y con él, los arrieros, los músicos y... las Mulizas y los Pasacalles.

Mucho tiempo después, en 1932, la ciudad de Huancayo fue declarada Capital del Departamento de Junín y por consecuencia, las Mulizas empezaron a desarrollarse en todo el Departamento, en el Valle del Mantaro y hasta el Departamento de HUANCANELICA. Hoy casi todas las Mulizas de Junín y de Huancavelica llevan también fugas de Huayno al final de su interpretación.

Por su parte, el Pasacalle viajó mucho más lejos que su hermana la Muliza.

Quizás por serailable y más alegre que la Muliza, el Pasacalle se adaptó a todas las fiestas del Ande peruano y benefició de una difusión más extendida. Se lo escucha hasta Cuzco, pasando por los Departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac. Pero también en el Norte donde los Pasacalles del Departamento de Ancash se hicieron famosos. Del otro lado de la frontera peruana, en ECUADOR, existe también el Pasacalle andino, pero bailado y tocado con un ritmo parecido al de la Polka criolla peruana. Sólo sus tonalidades menores (es decir tristes) hacen recordar que el Pasacalle es de origen mestizo.

Durante las fiestas del mes de Julio en el Departamento de Junín, se interpreta una variación del Pasacalle que se llama SANTIAGO para celebrar la época en la cual señalan al ganado (vacas, llamas, carneros). El SANTIAGO se baila y se canta en castellano y en idioma HUANCA (dialecto hecho actualmente de la mezcla del antiguo lenguaje de los HUANCAS precolombinos y del quechua impuesto por los Incas). Durante todo el mes del Santiago, los animales llevan tiritas y pititas de colores en las orejas. El Santiago es específico del Departamento de Junín. No existe en otros lugares. Las otras regiones del Perú interpretan otros tipos de bailes para estas festividades.

Otra variación del Pasacalle relacionada, como el Santiago, con el ganado, es el TORIL. Esta palabra misma deja entender su fin: Para las fiestas taurinas, el TORIL es una danza costumbrista de burla, parodiando la corrida española, durante la cual 2 bailarines "hacen" de toro disfrazados como tal, mientras que otros los fastidian con capas. El Toril, contrariamente al Santiago, ha traspasado las fronteras del Departamento de Junín: Hay bailes de Toril en Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y hasta Cuzco.

La particularidad principal que diferencia el Pasacalle de sus parientes Santiago y Toril, es que estos últimos están siempre ejecutados en tonalidades mayores (es decir de tono alegre) con una melodía basada sobre las tónicas, la nota del tercer grado y la dominante (DO, MI, SOL, DO si estamos en "DO"). En cambio, el Pasacalle está en tonalidades menores, y es más melancólico de melodía, a pesar que sus pasos de baile son bastante alegres (se corre con pequeños pasos). Por otra parte, la cadencia misma de los Toriles y Santiagos es mucho más veloz que la del Pasacalle.

Este pequeño estudio de Yaravis, Mulizas y Pasacalle no estaría completo si no señalamos que, en realidad, varias otras danzas se han inspirado también del ritmo básico de la Muliza o del Pasacalle para desarrollar sus pasos.

Entre ellas, podemos mencionar a la poca difundida HUACONADA, parecida al Pasacalle, que tiene también una larga fuga de Huayno y que es típica de la región de HUANCAYO-JAUJA.

Otra, es la incomparable y majestuosa CHONGUINADA en la cual los mestizos de la época colonial se burlaban de la aristocracia española, con un vestuario de la burguesía del siglo XVIII y bailando con esa suficiencia arrogante de la clase dominante. El acompañamiento musical un poco pesado de la Chonguinada es una mezcla de ritmo entre el Pasacalle huancaíno y la Muliza tarmaña, lento y solemne.

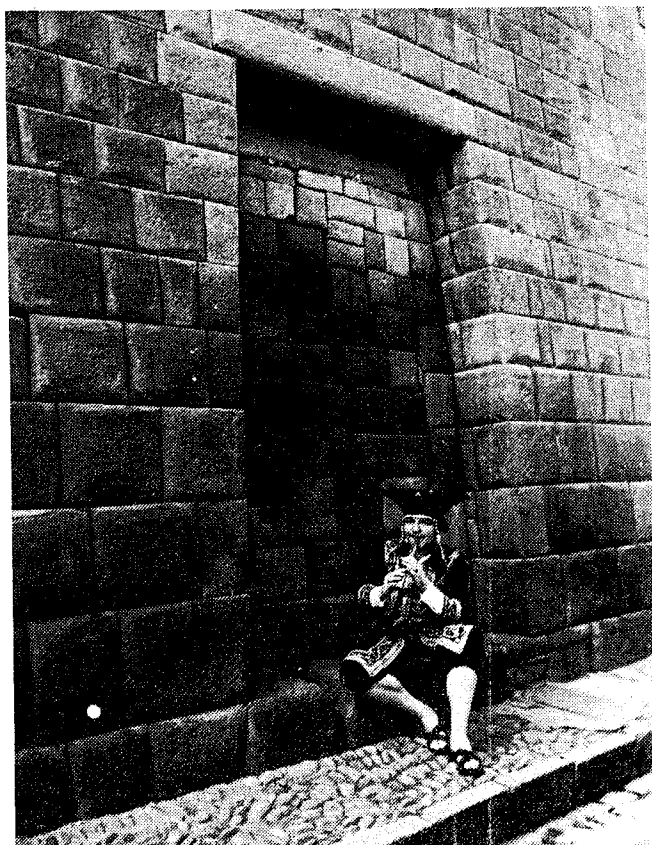
En resumen, hoy tenemos de estos ritmos y generos folklóricos del Departamento de Junín, el cuadro siguiente:

La MULIZA se canta y no se baila. PASACALLES, SANTIAGOS, y TORILES se bailan, los 2 primeros se cantan en castellano, en quechua o en dialecto huanca. La MULIZA se canta sólo en castellano y es más lenta que el PASACALLE. Los SANTIAGOS y TORILES son más rápidos que el PASACALLE. El TORIL no se canta, sólo se toca instrumentalmente. La MULIZA y el SANTIAGO se quedaron definitivamente en los Departamentos de Huancayo y Huancavelica. En cambio, el TORIL se extendió en el Sur peruano (menos Puno, Arequipa y la Costa sur) y el PASACALLE se generalizó en toda la Sierra del Perú y en la del Ecuador. Los 4 nacieron del YRAVI en la segunda mitad del siglo XVIII.

Así fue el desarrollo y la evolución de 5 ritmos y bailes en el Departamento de Junín: La Historia de una pequeña parte del rico folklore de la Sierra Central del Perú.

INDICE

INTRODUCCION	3
LECCIONES	9
PARTITURAS	65
PARTE DOCUMENTAL	99



Calle Loreto, Cuzco.

DISCOGRAFIA DE RAYMOND THEVENOT

- Disco RCA LPPS — 179 Stereo "UNA QUENA A TRAVES DE LOS ANDES"
- Disco RCA XRPL1 — 001 Stereo "UNA QUENA A TRAVES DE AMERICA LATINA" Vol. II
- Disco RCA XRPL1 — 005 Stereo "UNA QUENA A TRAVES DE AMERICA LATINA" Vol. III
- Disco RCA XRPL1 — 012 Stereo "LA QUENA DE THEVENOT"
- Disco RCA XRPL1 — 019 Stereo "QORI MAKI THEVENOT"
- Disco RCA XRPL1 — 024 Stereo "QUENA MAGICA" — Las composiciones de Raymond Thevenot
- Disco RCA XRPL1 — 028 Stereo "LA QUENA DEL INKA"
- Disponible también en cassette — Disponible aussi en cassette
- Disco RCA XRPL1 — 836 Stereo "YAWAR INKA"
- Disco CBS Stereo "LOS VARAYOC"

ALBUM DE PARTITURAS

"QUENA Y FOLKLORE LATINOAMERICANO" con 20 partituras:

Sonccoymán, Yaraví
Dolor Indio, Motivo Andino
Virgenes del Sol, Fox Incaico
Cholo Traicionero, Pasacalle
Carnaval de Tinta, Danza
Los Flecheros del Inca, Danza Cuzqueña
La Quena del Inca, Danza
Valicha, Huayno Cuzqueño
Adiós Pueblo de Ayacucho, Huayno
Phalchay, Danza
Yaullillay, Huayno
El Cóndor Pasa, Fox Incaico con Pasacalle y Huayno
Viva Jujuy, Bailecito
Vasija de Barro, Danzante
Alborozo Colla, Cueca-Carnavalito
El Humahuaqueño, Carnavalito
Chacrita Caprichosa, San Juanito
Alma Llanera, Joropo
Pepe Bailarín, Cumbia
Palmeras, Carnaval Santa Cruceño

12-1-77 744