



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

CARNAVAL DE SOCOROMA

**Composición inspirada en el Carnaval de Socoroma,
para cuatro Tarkas y Orquesta Andina**

Tesis para optar al Magíster en Artes con Mención en
Composición Musical

GUILLERMO ANDRÉS ANDRADE VERA

Profesor guía: Eduardo Cáceres Romero

Santiago, Chile 2018

DEDICATORIA

Dedico este trabajo al alegre pueblo de Socoroma.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi compañera de vida, por apoyarme en este y en todos mis proyectos.

A mi hijo, por traerme las mayores alegrías a mi vida.

A mis padres y hermanos que siempre han estado apoyándome en todos mis desafíos, me han dado toda su confianza y el amor infinito.

A mi familia González-Vera, quienes me acogieron con gran cariño durante mi estadía en Santiago.

Al grupo *Suma Marka*, por acogerme en su agrupación y compartir el hermoso Carnaval de Socoroma.

A don Rodomiro Huanca, por compartir su sabiduría sobre las costumbres y tradiciones del pueblo de Socoroma.

Al maestro Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de la Paz, Bolivia, por abrirme sus puertas y compartir sus experiencias y saberes.

A mis maestros en la composición musical Mario Arenas y Eduardo Cáceres, quienes me orientaron para encontrar mi música.

A mis hermanos de *Sikuris Ayni*, con quienes he crecido en la música.

Al estado chileno, que por medio de Conicyt y el Programa Formación de Capital Humano Avanzado, financió mis estudios de postgrado.

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA	I
DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTOS	III
TABLA DE CONTENIDOS	IV
RESUMEN	VII
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Motivación.....	3
1.2. Fundamentación.....	5
1.3. Objetivos.....	8
1.4. Metodología.....	10
2. MARCO TEÓRICO	
2.1. Orígenes del pueblo Aymara.....	11
2.1.1. Imperio Aymara de <i>Tiwuanaku</i>	12
2.1.2. Imperio <i>Inka</i>	14
2.1.3. Conquista española y el periodo colonial.....	15
2.1.4. Independencia de Perú y períodos republicanos.....	17
2.1.5. Proceso de chilenización hasta la actualidad.....	18
2.2. Cultura Aymara.....	21
2.2.1. Cosmovisión Aymara.....	21
2.3. El pueblo de Socoroma.....	24
2.3.1. Religiosidad Socoromeña.....	24
2.4. El carnaval de Socoroma.....	28
2.4.1. Testimonio Carnaval de Socoroma 2017.....	31
2.5. La Música y los instrumentos del Carnaval de Socoroma.....	37

2.5.1. Tarkeadas.....	37
2.5.1.1. La Tarka.....	37
2.5.1.2. Transcripciones de tarkeadas.....	42
2.5.2. Orquesta de Carnaval.....	44
2.5.2.1. Transcripciones de huaynos de la orquesta de carnaval...	45
2.5.3. Ruedas de Cantores.....	46
2.5.3.1. Transcripciones de ruedas de cantores.....	47
3. ESTADO DEL ARTE	
3.1. La música indigenista en Latinoamérica.....	51
3.2. Elementos de la música Andina utilizada en composiciones doctas.....	56
3.3. Compositores relacionados: Cergio Prudencio, Celso Garrido-Lecca y Félix Cárdenas.....	60
3.4. Orquestas y ensambles indigenistas relacionadas al mundo Aymara...	63
3.4.1. Orquesta Experimental de instrumentos Nativos.....	63
3.4.2. Orquesta Andina.....	64
3.4.3. Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías.....	65
3.4.4. Ensamble Antara.....	65
3.4.5. Orquestas latinoamericanas en Chile.....	66
3.5. Catálogo de obras indigenistas Aymaras.....	67
4. ANÁLISIS DE LA OBRA: “CARNAVAL DE SOCOROMA”	78
4.1. Análisis I movimiento: Permiso.....	83
4.2. Análisis II movimiento: Entrada.....	88
4.3. Análisis III movimiento: Ruedas.....	92
4.4. Análisis IV movimiento: Ch´alla.....	94
4.5. Análisis V movimiento: Cenizas.....	98
4.6. Análisis VI movimiento: Ayni.....	101

4.7. Análisis VII movimiento: 1º viernes santo.....	104
4.8. Análisis VIII y IX movimientos: Fiesta y tentación.....	106
5. CONCLUSIONES.....	117
6. BIBLIOGRAFÍA.....	119
7. ANEXOS	
7.1 Entrevistas	
7.1.1 Entrevista a Celso Garrido-Lecca.....	122
7.1.2 Entrevista a Cergio Prudencio.....	128
7.1.3 Entrevista a Rodomiro Huanca.....	136
7.2 Registros fotográficos.....	141

**PARTITURA ADJUNTA:
“CARNAVAL DE SOCOROMA”**

RESUMEN

El presente documento corresponde a mi proyecto de tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Composición Musical, del programa de Post-Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La Tesis está centrada en la composición de una obra para cuatro tarkas y orquesta andina, inspirada en el Carnaval de Socoroma, es una obra contemporánea de carácter indigenista, que articula aspectos de la etnomusicología y mi vivencia personal de esta fiesta religiosa popular.

El pueblo de Socoroma se encuentra ubicado región de Arica y Parinacota, a 30 km de Putre y 125 km de Arica a 3060 metros de altura. Con una gran influencia cultural Aymara, se aprecia un sincretismo cultural con la cultura occidental y la religión Católica que se expresa en diversas celebraciones populares, el Carnaval de Socoroma, se realiza todos los años en el mes de febrero.

Por medio de investigación bibliográfica, entrevistas y trabajo de campo recopilé material necesario para recrear en un lenguaje de concierto la obra "Carnaval de Socoroma" compuesta en nueve movimientos que hacen alusión directa a los días y momentos de este Carnaval. La obra también presenta un carácter de síntesis, entre las músicas que existen al interior de esta fiesta, compartiendo el mismo espacio sonoro instrumentos del folclore criollo andino con Tarkas cuya afinación no es temperada, dando lugar a nuevas sonoridades.

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis da cuenta de un proceso para llegar a la composición musical de la obra “Carnaval de Socoroma”, considerando elementos históricos, etnomusicológicos y estilísticos de la música contemporánea de carácter indigenista.

En primer lugar he abordado el marco teórico desde lo histórico-cultural del mundo Aymara, ya que el objetivo de este estudio es articular elementos no solo musicales, sino también culturales para luego llevarlo a un plano sonoro en coherencia con lo anterior. La revisión bibliográfica comienza desde lo general hacia lo específico, lo cual está situado en el pueblo de Socoroma y en su festividad del “Carnaval”. Considero importante incorporar en mi investigación mi propio estudio de campo realizado en el Carnaval de Socoroma en febrero del 2017, en calidad de músico junto a la comparsa *Suma Marka*. A partir de esta experiencia pude extraer valiosos registros sonoros para su posterior desarrollo compositivo.

Dadas las características de esta composición indigenista, considero también de gran valor junto a los textos, los testimonios de cultores tradicionales que participan de estas celebraciones, como también la de compositores destacados que han realizado valiosos aportes en el desarrollo de esta estética musical, lo cual está apoyado a través de entrevistas anexadas a este documento.

Se incorpora a esta tesis un estado del arte que da cuenta de una evolución estética de obras indigenistas que van desde un intención fugaz declarada en el título de la obra hacia obras que tiene una relación mucho más compenetradas desde todos los parámetros musicales, con mayor detalle están desarrolladas las líneas de trabajo de los compositores más cercanos a mi poética, como también hago referencia a los ensambles que están idiomáticamente relacionados al tema.

En el análisis de la obra demuestro las relaciones entre cada movimiento de la obra, con su sentido expresivo y el material sonoro al que hace alusión, a través de citas, desarrollos motivicos o generación de texturas.

1.1. Motivación

Nací en Arica en el año 1987 y viví en esa ciudad hasta los 18 años, no tengo ningún vínculo sanguíneo con la etnia Aymara, sin embargo mi relación con esta cultura fue surgiendo naturalmente. A diferencia de otras culturas originarias, lo aymara ha sobrevivido en los espacios urbanos, adoptando un rol identitario aún en quienes incluso no provenimos de esa cultura. El sincretismo cultural se observa con mucha evidencia en todas las fiestas populares, sociales y religiosas, la música llega a todos los rincones con bandas de bronce, sikus, tarkas, grupos folclóricos e influencias en la música popular.

Mi acercamiento a la cultura andina comenzó desde la música popular-folclórica y poco a poco comencé a descubrir las sonoridades más autóctonas. La tarka, en su sonido estridente y su contexto festivo, genera en mí una emotividad única que no es reemplazable en otro instrumento ni contexto. Desde ahí nació la necesidad de explorar las posibilidades tímbricas y su incorporación a la música instrumental convencional.

Por otra parte, la reflexión en torno a la historia de los pueblos originarios, la dominación europea y la post-colonización, me hizo replantear mi estética musical, en busca de una decolonización y un reposicionamiento de la cultura Aymara defendiéndola a través de su música, haciéndome cargo de mi condición de Aymara por herencia cultural y mi estrecha relación con los pueblos precordilleranos de Arica e Iquique, sus costumbres y tradiciones.

Desde hace más de 10 años integro en la ciudad de La Serena la agrupación Sikuris Ayni, en donde hemos recopilado, interpretado y recreado música tradicional aymara, realizando valiosos viajes y descubriendo las sonoridades del mundo andino de forma empírica. Esta práctica musical constante me ha impregnado de principios musicales propios de nuestro continente, lo cual me he planteado como desafío lograr concretar una obra que incorpore algunos de estos elementos, en igualdad de condiciones frente a la estética europea que predomina en la música docta. En ningún caso se trata de desconocer el aporte musical europea, pero si hacerme cargo de la síntesis de la que somos parte cultural y musicalmente.

1.2. Fundamentación

“Nos es tan ajeno lo propio, como propio nos es lo ajeno. Es que seguimos creyendo que estudiar música es estudiar la música de Europa, desde los cantos gregorianos hasta Schoenberg (con suerte). Lo otro es “hacer etnomusicología” que, en los hechos, es como estudiar el fondo del mar desde la playa y con lentes de sol”¹

El sociólogo puertorriqueño Ramón Grosfoguel² plantea un estado de colonialidad que vive gran parte de Latinoamérica (junto a otras regiones no occidentales) en el cual funciona una patrón de poder que jerarquiza todas las relaciones sociales existentes como la sexualidad, género, conocimiento, clase, división internacional de trabajo, epistemología, espiritualidad y obviamente también incluimos el arte.

Grosfoguel reconoce la existencia de un indudable eurocentrismo que otorga a la epistemología cartesiana y su herencia en las ciencias sociales occidentales la capacidad de producir un conocimiento no-situado, neutral y objetivo entendido como verdadero para todos en el universo, estableciendo así un pensamiento de occidente representado como superior a cualquiera que provenga de epistemologías y cosmologías no-occidentales.

Esta colonialidad a jerarquizado el género, espiritualidad, pedagogía, lingüística y también las estéticas, en donde las formas de arte y belleza europeas se privilegian sobre las no-europeas, formando así un sistema

¹ Prudencio, C. (1993). Desde el jardín. En C. Prudencio, *Hay que caminar sonando*. La Paz: Artelibro.

² Entrevista a Ramón Grosfoguel. Angélica Montes y Hugo Busso (2007). Polis, revista Latinoamericana N°18, 2008.

“heterárquico” en el cual diversas jerarquías de poder están entrelazadas y enredadas unas con otras.

Considerando que el fundamentalismo de orden epistemológico y religioso más peligroso es el fundamentalismo Occidentalista eurocéntrico, es importante dar cabida al “pensamiento fronterizo” que reconoce la realidad jerarquizada por occidente, pero que busca romper este discurso tercermundista (impuesto de occidente) para pensar en alternativas posibles más justas al sistema actual.

Esta subversión ya ha sido encabezada en América latina por grupos como los Zapatistas, Aymaras y Quechuas, que no es un mestizaje, entendiendo este concepto como otro concepto occidental para suavizar la colonialidad y que permiten entre otras cosas los gobiernos de minorías occidentales a países no occidentales.

A raíz de este pensamiento de liberación latinoamericana, que sostiene tanto Foguel, como Kush, Dussel, Quijano, entre otros, nace la necesidad de expresión a través de las artes. En el caso de la Música en Chile, podemos comenzar enunciando a Pedro Humberto Allende como un precursor de esta materia a principios del siglo XX, aportando con las 12 tonadas para piano y otros trabajos que tenían la intención de otorgar identidad, pero que estaba siempre tratado desde la técnica europea, en este caso francesa, la cual otorgaba una sonoridad parcialmente situada.

En Latinoamérica destacaban en la primera mitad del siglo XX los trabajos de Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, entre varios más quienes identificaron su música con lo latinoamericano, lo autóctono, también utilizaron e imitaron instrumentos nativos en su música, en los años setenta fueron destacados por la crítica musicológica como la “auténtica voz de América”³, dando paso a nuevos compositores que revelaron un “arte nuevo” sin dejar de lado la identidad, generando la música situada en obras de Celso Garrido-Lecca, Coriún Aharonián, Gabriel Brncic-Isaza, Adina Izarra y Diego Luzuriaga , entre muchos más.

En lo referente a la música contemporánea de carácter Aymara, el compositor boliviano Cergio Prudencio sintetiza esta necesidad por crear desde la identidad sonora en la que vive, formando en el año 1980 la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, abriendo camino a la música que surge desde la música nativa, proyectando su identidad hacia lo contemporáneo.⁴

³ Juan Orrego Salas y José maría Neves, en V.V.A.A. (1977), América Latina en su música. México: Siglo Veintiuno-UNESCO.

⁴ Prudencio, C. (1993). Desde el jardín. En C. Prudencio, *Hay que caminar sonando*. La Paz: Artelibro.

1.3. Objetivos

El objetivo general de esta tesis es componer una obra musical que articule elementos de la etnografía musical del carnaval de Socoroma.

Los objetivos específicos son:

1. Desarrollar las posibilidades sonoras utilizando instrumentos temperados y no temperados simultáneamente.
2. Incorporar texturas musicales propias de los pueblos aymaras, al repertorio de músicas de tradición escrita chilena, validando su naturaleza sonora.

1.4. Metodología

Para realizar este trabajo comienzo un estudio bibliográfico sobre aspectos históricos y culturales relacionados a la cultura Aymara, el Pueblo de Socoroma y el Carnaval de Socoroma, tratando de acercarme a los procesos de cambio e influencias que han vivido.

Paralelo a esto realizo un estado del arte, considerando con gran amplitud obras que tratan la temática indigenista desde diversas perspectivas hasta llegar a compositores que transitan en una poética cercana a mi propuesta.

Además de revisar la música de concierto alusiva a la cultura Aymara, he recopilado música tradicional del carnaval de Socoroma, a través de algunos discos, transcripciones y del aprendizaje directo, a la usanza tradicional de estas manifestaciones tocando tarkeadas con cultores tradicionales de Socoroma pertenecientes al conjunto *Phusiri Marka* en el Carnaval de Arica (2016) y con la agrupación *Suma Marka*, músicos encargados del Carnaval de Socoroma (2017).

En esa misma instancia, cotejo la información bibliográfica respecto a la descripción y las actividades que se realizan en el Carnaval, el cual dura 9 días. Obtengo registros sonoros, fotográficos y audiovisuales.

Para complementar la información recopilada, realizo entrevistas: en Santiago de Chile al compositor Celso Garrido-Leca; en Arica al músico y cultor tradicional oriundo de Socoroma Rodomiro Huanca; y en La Paz, Bolivia al

compositor, investigador, director y educador Cergio Prudencio, creador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos.

Luego de ordenar todos estos antecedentes comienzo los procedimientos de composición musical que explicaré detenidamente en el capítulo de Análisis de la Obra.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Los orígenes del pueblo Aymara

Cuesta definir un inicio temporal de la cultura Aymara, considerando que no existe una respuesta única del poblamiento de América, ya que desde la llegada de los españoles a América en 1492 hasta hoy en día se elaboran diversas teorías basadas en abundante investigación arqueológica y bioantropológica. (Politis, Luciano, & Pérez, 2009). La teoría con mayor aceptación hace referencia al estrecho de Bering durante la glaciación Wisconsin, por donde emigraron hombres y mujeres que provenían de África, pasando por el noreste asiático. (Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, 2008)

Entre el año 20.000 a.C. y el 9.000 a.C. se plantea que los habitantes americanos comenzaron a habitar el sector Andino de América del Sur (Choque, 2005), eran nómades, principalmente cazadores y recolectores de vegetales y convivían con diversas complicaciones, la existencia de grandes animales como el caballo americano y los siervos, el clima frío y húmedo, que recién en el 12.000 a.C. comienza a cambiar generando una región seca y árida muy característica hasta hoy en día. Entre el año 9.000 y 4.000 a.C. predomina la cacería de animales más pequeños que se han adaptado a los nuevos climas como las vicuñas, guanacos, llamas y alpacas y los habitantes se instalan en el sector del altiplano ya que ofrece mejores condiciones de caza que la precordillera, las armas que construyen son más pequeñas y mejor elaboradas. (Santoro & Standen, 2001)

No está definido si los primeros habitantes se asentaron en el altiplano y luego algunos grupos migraron hacia la costa o a la inversa, pero si está evidenciado que durante el mismo período la costa del sur de Perú y norte de Chile se pobló por cazadores y recolectores, que desarrollaron una importante cultura como el caso de la cultura Chinchorro cuyas momias tienen data de hace 8.000 a.C. Posteriormente entre el 5.000 y el 1.000 a.C. se produce un cambio importante entre las culturas andinas, en donde dejan el sistema de vida nómada para comenzar a trabajar la agricultura y ganadería de camélidos americanos, los cuales aportaron de gran manera para la vida de los habitantes ya sea con comida, abrigo o combustible (guano). Esta forma de vida genera aldeas estables comenzando un sistema de comunidad muy característica de la cultura andina. (Choque, 2005)

2.1.1 Imperio Aymara de *Tiwanaku*

“La cultura precolombina más emblemática del altiplano andino fue, sin duda, *Tiwanaku*”⁵, también es difusa la fecha de su inicio, el doctor en antropología Carlos Choque hace referencia al 1.000 a.C., mientras que otros investigadores hablan de 500 a.C. (Berenguer, 2001), lo cierto es que la ciudad capital de este estado estuvo situada a una altura de 3.842 msnm y a 15 km al sudeste del lago Titicaca en lo que hoy es el departamento de La Paz, Bolivia. Choque (2005) plantea que cerca del año 1.000 d.C. ya se hablaba en este

⁵ Jédu Sagárnaga. (2007). Investigaciones arqueológicas en Pariti (Bolivia). Anales del museo de América, 15, p. 68.

sector versiones menos desarrolladas de la lengua Aymara, y otras con mucha similitud como el *Quechua*, el *Uru* y el *Puquina*.

Esta pequeña aldea en su comienzo estuvo en contacto con otras culturas cercanas (*Wankarani*, *Chiripa* y *Pukara*) heredando sus tecnologías, organizaciones políticas y formas simbólicas. Ya en una Fase III como se le denomina (400 a 100 a.C.) *Tiwuanaku* era el centro político y religioso más importante de la zona andina, “en el aspecto cultural se desarrollan las artes y las manufacturas como la cerámica, metalurgia, tejidos, la escultura y la arquitectura, construyéndose así los primeros centros ceremoniales de poder, es decir, es la consolidación de una clase dirigencial de líderes étnicos.” (Choque, 2005).

Esta cultura tuvo su mayor expansión llegando a la sierra y costa de Perú, norte de Chile, norte de Argentina, valles y selva de Bolivia, convirtiéndose en una de las sociedades más poderosas de la región andina. (Berenguer, 2001)

Tiwuanaku llega a su fin entre los siglos X y XI d.C. producto de una seguidilla de desastrosas sequías que desarticulaban toda la red de intercambio de productos que mantenía el imperio, el lago Titicaca (sagrado) retrocedió varios kilómetros, se realizaron sacrificios de niños, adultos y muchos animales para pedir la lluvia, sin tener resultados. Todo esto logró desacreditar las creencias de algunas provincias como Azapa o Moquegua en donde se perdió

el control religioso que operaba, hasta llegar a la propia ciudad de *Tiwanaku* en donde saquearon y quemaron templos sagrados. (Berenguer, 2001)

2.1.2 Imperio Inka

El gobierno *Tiwanaku* desaparece disolviéndose en numerosos señoríos independientes como los *Lupaqas*, *Collas*, *Pacajes*, *Carangas*, *Quillacas*, entre otros. Ocupando la precordillera, altiplano y costa. Estos pueblos que compartían la lengua Aymara (o versiones similares), estuvieron en constantes conflictos por la desorganización que trajo el fin de *Tiwanaku*. De esta forma fue más fácil la expansión de los Incas que venían desde el Cuzco, quienes dominaron a una gran población de diversas culturas precolombinas abarcando desde el sur de Colombia hasta el sur de Chile incluyendo los territorios de Ecuador, Perú, Bolivia y parte del norte de Argentina, lo que llamaron el *Tawantinsuyo*. Es importante mencionar que durante gran parte del dominio Inca al pueblo Aymara existió una fuerte resistencia en sectores de Bolivia, Perú y norte de Chile. (Choque, 2005)

Esta expansión Inca tiene elementos bastante interesantes en cuanto a la forma de dominar, primero el uso de la fuerza solo se realizaba de ser necesario, como en las resistencias mencionadas, pero se trataba más bien de un imperio conciliador, que aceptaba la diversidad cultural, pedía productos y fuerza laboral como impuesto, pero también entregaba lo que los pueblos necesitaban, tecnología para mejorar sus cosechas, técnicas, informaciones astronómicas (asociadas a la agricultura) y hasta comida en tiempos de sequía.

El *inka* solo solicitaba lo razonable y lograba una distribución de la fuerza de trabajo muy equilibrada. (Choque, 2005)

2.1.3 Conquista española y periodo colonial

En el año 1528 comienza la invasión de España desde el norte del Imperio Inca, liderada por Francisco Pizarro y Diego de Almagro, la guerra en contra el *Tawantinsuyo* comienza justo cuando los líderes Inca estaban enfrentados en una guerra civil, facilitando la invasión española.

Un hito importante ocurre en Cajamarca en 1532, en donde se encuentra Atahualpa el líder Inca con el español Pizarro a quien el Inka le declara:

“Obedecer al Papa no está bien, que debe ser loco, porque da lo que no es suyo y le manda a dejar el reino que yo heredé de mis padres y quiere que lo dé a quién no conozco. Religión tampoco quiero más de la que tengo, que de sobra buena es. Yo me hallo muy bien con ella y no tengo para qué poner en disputa cosa tan antigua y aprobada como está. Vosotros tenéis por Dios a Cristo y decís que murió, pues yo venero al Sol que no ha muerto jamás ni morirá, ni la Luna mucho menos, ¿Quién os dijo a vosotros que vuestro Dios creó el mundo...?”⁶

Atahualpa es capturado y luego asesinado por la corona española, en adelante la historia del Pueblo Aymara pasará por el genocidio más grande conocido por la humanidad, eliminando no solo a la gran parte de la población indígena por medio de guerras, masacres y enfermedades de Europa, si no también gran parte de las culturas precolombinas. Un ejemplo de esto son las Recomendaciones del Visitador José Antonio de Areche al Virrey del Perú, a propósito del levantamiento de Amaru:

⁶ Crónica de Fray Prudencio de Sandoval Amberes. Citado por Carlos Choque Mariño. (2005). “PACHAX KUTT’ANXIWA” De Thunupa a Atahualpa: 10.000 años y mas de historia Aymara. Iquique, Chile: GOBIERNO DE CHILE Ministerio de Planificación y Cooperación Programa Orígenes.

"Quedan prohibidos de hablar en lenguas nativas, quedan prohibidos de usar nombres y apellidos de la nobleza indígena, no se les permitirá vestirse a la usanza india, ni peinarse a su manera, ni celebrar fiestas que no sean las que manda nuestra santa religión católica. ¡Tenéis razón, si deseamos mantener estas Colonias para siempre, es preciso que nadie se llame como se llama, que nadie hable como habla, ni piense como piensa! ¡Eso, que nadie piense como piensa!"⁷

Se desarrolla entonces el periodo colonial en donde muchos indígenas pasan a ser esclavos a través de diversas encomiendas, se altera la actividad productiva según las necesidades de los españoles en la extracción del maíz, ganado, algodón, pescado y la minería, siendo esta última de gran interés por la corona española y la Iglesia Católica.

"En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta, derramó la sangre y el vino, encendió la codicia y desató el despilfarro y la aventura. La espada y la cruz marchaban juntas en la conquista y en el despojo colonial. Para arrancar la plata de América, se dieron cita en Potosí los capitanes y los ascetas, los caballeros de lidia y los apóstoles, los soldados y los frailes. Convertida en piñas y lingotes, las vísceras del cerro rico alimentaron sustancialmente el desarrollo de Europa. «Vale un Perú» fue el elogio máximo de las personas o a las cosas desde que Pizarro se hizo dueño del Cuzco, pero a partir del descubrimiento del cerro, Don Quijote de la Mancha habla con otras palabras: «vale un Potosí», advierte a Sancho"⁸

Este estado de dominación se mantiene hasta comienzos del siglo XIX, sin embargo no está ajeno a una serie de rebeliones que comienzan en la mitad del siglo XVIII originadas a raíz de los innumerables abusos en la población indígena a través de altos impuestos presentes en las reformas borbónicas del siglo XVIII. (Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, 2008)

⁷ Citado por Prudencio, Cergio. (2002). Misiones y omisiones: A propósito de los Festivales de Chiquitos. Revista musical chilena, 56(197), 85-88. Recuperado en 21 de junio de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019700006&lng=es&tIng=es.10.4067/S0716-27902002019700006.

⁸ Galeano, Eduardo. (1971). Las venas abiertas de América Latina.(p.14). Buenos Aires: Siglo XXI

2.1.4 Independencia de Perú y períodos republicanos

A comienzos del siglo XIX comienzan los procesos de independencia en los diversos virreinos, capitanías y provincias de América, en Perú comienzan a realizar cambios políticos de espíritu liberal importantes como su reconocimiento como ciudadanos peruanos, decretado por José de San Martín en 1812, posteriormente Simón Bolívar declara la disolución de comunidades indias en Perú, en donde los indígenas podían ser dueños de sus tierras y pasaron de ser una población colonizada que tributaba sus vencedores a ser ciudadanos miembros de un Estado. Se aplicaron diversas reformas para reorganizar la producción en torno a las necesidades del país. Estas políticas republicanas también lograron eliminar las jerarquías que mantenían internamente las comunidades indígenas, como los títulos nobiliarios. (Ruz & González, 2014)

La actividad salitrera comienza a tomar bastante fuerza y los indígenas ocupan mayoritariamente estos puestos de trabajo en Tarapacá, algunos retornaban a sus tierras en momentos de crisis y otros permanecieron en el sistema, el cual tenía grandes falencias en torno a las condiciones laborales y las malas condiciones de los campamentos en donde vivía, además de otros problemas sociales que acarrearaban como el gran desequilibrio entre sexos, debilitando los núcleos familiares. (Van Kessel, 1992)

Esta situación no se interrumpe por la guerra del pacífico en donde la población Aymara de Tarapacá pasa a ser de jurisdicción chilena, aumenta la

producción salitrera, provocando una mayor migración desde las comunidades, hasta el año 1930 en donde colapsa esta actividad.

2.1.5 Proceso de chilenización hasta la actualidad

Es importante señalar que durante el conflicto entre los tres estados, la población Aymara se posiciona al margen de este, pese a que se vieron afectados sobretodo en el registro de sus tierras, procesos que ya habían resuelto con la republica peruana.

El nuevo gobierno chileno trata de eliminar los vínculos de las comunidades Aymaras con su anterior estado peruano, reforzando la chilenización a través de instituciones como la escuela castellanizante que trasmite toda la simbología oficial chilena, el servicio militar obligatorio, la iglesia y los municipios. Se considera un primer proceso de chilenización desde 1879 hasta 1990 y un segundo que comienza en 1980, pero se consolida al culminar la dictadura militar de Pinochet. (Albo, 2000)

Se impone el idioma y se separan a las comunidades de los Aymaras bolivianos con quienes mantenían una relación social, étnica, política y económica desde periodos incaicos, lo mismo ocurre con Perú. (Van Kessel, 1992)

Por su parte la legislación indígena chilena entra en vigencia en 1883, la cual se genera en respuesta también del conflicto Mapuche y su “pacificación”, en donde se ofrecía una base legal para la apropiación de tierras indígenas, lo que en los pueblos aymaras al ser numéricamente más débiles, fueron

ignorados en la legislación, reconociendo las tierras que tenían inscritas y el resto consideradas para el fisco. Al pertenecer a la nueva legislación también se eliminan los cargos indígenas como los caciques y cualquier otro tipo de organización previa para poder defenderse de los abusos, limitando sus funciones a lo meramente religioso autóctono.

El estado chileno continúa reforzando elementos de chilenización como los ya mencionados, en materia de economía se privilegia el apoyo a la minería por sobre la agricultura y ganadería, vendiendo el derecho al agua a diversas empresas extranjeras produciendo la desaparición de pueblos completos como fue el caso de Matilla y Quisma, poblados que desaparecieron por la venta de las aguas de la vertientes de *Chintaguay*. (Van Kessel, 1992)

Entre 1930 y 1960 los gobiernos promovieron el desarrollo del sector pesquero, minero, industrial y agropecuario de las grandes ciudades costeras, desde la década del sesenta se incorporan también las comunidades indígenas a los programas gubernamentales, pero en general la población rural se mantiene ajena a este programa de desarrollo.

En 1973 se instala el gobierno militar, en donde el proceso de chilenización se refuerza notoriamente, la inversión para la escuela fronteriza aumenta en un 400%, se instala el internado de 5º a 8º año, esta junto a otras medidas de carácter militar atraen a los jóvenes a ser parte de esta nueva sociedad ajena a lo Aymara, muchos de ellos migran a las ciudades en donde se generan una serie de problemas sociales de adaptación. (Van Kessel, 1992)

Cabe señalar que las migraciones que se producen a comienzo de los años 30 desde el mundo rural hacia lo urbano y desde lo rural altiplánico hacia lo rural costero o de valles como Lluta y Azapa en el caso del sector de Arica, esta migración progresiva se intensifica a fin de los 50 hasta fines de la década del 70 (momento por el que Chile pasa por una fuerte recesión económica). Grupos aymaras se instalan en las zonas urbanas, manteniendo siempre una relación estrecha con sus localidades de altura de origen, mantienen derechos sobre terrenos y animales. (Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, 2008)

La nueva legislación indígena de la década del 90 elimina la escuela de concentración fronteriza, se cierran muchos establecimientos debido al gran despoblamiento. La población indígena es mayoritariamente urbana según el CENSO de 1992 se reconocen 48.000 personas. De los aymaras que se mantienen en sus tierras, su principal problema es la privatización del agua, la cual es cedida a la actividad minera, provocando un tremendo impacto en su medio ambiente . (Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, 2008).

“El proceso de desarrollo del Estado de Chile, se basa en ideas como el crecimiento, la competencia, la acumulación de capital, la incorporación de tecnologías y el manejo de información. Si bien algunos hermanos han logrado incorporar algunas de estas ideas, la mayoría de ellos que se mantienen en sus comunidades de origen, son personas de edad vinculadas a prácticas tradicionales de cultivo de la Pachamama. Para nosotros el concepto de desarrollo occidental, con cualquier apellido que quiera ponérsele no refleja nuestro pensamiento como Pueblo Aymara. Preferimos hablar de la “Suma Qamaña”, el “vivir bien” en armonía. Esta idea es igual a la sumatoria crecimiento material, más crecimiento espiritual, más gobierno de los ecosistemas”⁹

⁹ Subgrupo de Trabajo Pueblo Aymara. “Informe Final Preliminar” citado en: Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato. (2008). Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas. Santiago: Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas.

2.2 Cultura Aymara

Al igual que la cultura Quechua, los aymaras se organizaban en *Ayllus*, grupos familiares con un terreno en común, liderados por el *Curaca* quien distribuía las tierras. Los aymaras dividían sus tierras en cuatro zonas o *Marka*, también se le denominó Marka a los pueblos que se conformaron producto de la reagrupación que hicieron los españoles, los llamados “pueblos de indios” que son las localidades o pueblos que se mantienen hasta el día de hoy. En la actualidad los aymaras en Chile se organizan en comunidades, participando en muchas actividades comunitarias relacionadas a la producción agrícola principalmente. (Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro, FUCOA, 2014)

Las principales actividades económicas de los aymaras corresponden a la agricultura y el pastoreo de animales. En el altiplano, se desarrolla el pastoreo de llamas, alpacas y ovejas; la agricultura responde a la quinua y la papa principalmente, mientras que en los valles y quebradas precordilleranas, se siembran hortalizas y frutas, algunas familias crían animales como burros y ovejas. En las zonas agrícolas más cercanas a la costa se produce una mayor variedad de vegetales comercializado en los centros urbanos.

2.2.1 Cosmovisión Aymara

Para comprender la cultura Aymara y su relación con su espacio (terrenal

y espiritual) es necesario conocer su visión del mundo, la cual se representa en cada una de sus “costumbres” presentes en el *Acapacha*.

“...estas son las celebraciones culturales dirigidas a los *Mallcus* (los espíritus de las montañas nevadas que circundan sus pueblos)..., a la *Pachamama* (la madre tierra, celebrada en su propio lugar de vivienda, a niveles de 4000 m de altura en la Cordillera o en el Altiplano, y venerada como la siempre fértil madre universal que alimenta toda la vida del mundo) y el *Amaru* (la serpiente, que se vincula a la economía de las aguas de los ríos y canales de irrigación de las tierras agrícolas superiores e inferiores, 2000-3000 m) Estos son los tres sectores del *Acapacha* i.e. "este mundo nuestro." ¹⁰

Junto con el *Acapacha*, está también el *Arajpacha* el cual corresponde a un mundo superior al de los mortales, está compuesto por las deidades tanto españolas: Dios, Cristo, virgen, santos, etc.; como incaicas Inti (dios sol), *Wiracocha* (relacionado con Inti), entre otros. La interpretación de este mundo ha estado siempre influenciado por los poderes de control político externo y se interpreta al Dios como un creador, pero a la vez lejano. En este plano se habla de religión y se desarrolla en las fiestas patronales del cristianismo

Por último y en contraposición del *Arajpacha* se encuentra por debajo del suelo el *Manqhapacha*, aquí conviven los demonios, los condenados, en desorden pero controlados por el *Arajpacha*, son fuerzas destructivas que

¹⁰ Van Kessel, J. (1992). *Holocausto al progreso: los aymarás de Tarapacá* (p.202-203). La Paz, Bolivia: HISBOL.

mantienen el caos, tiene un origen cristiano y autóctono que se redefine cristianamente.

Podemos hablar entonces, de una triada autóctona (Mallcu – Arajpacha – Manqhapacha) caracterizada por una relación ecológica y presente en la vida de la comunidad y de una triada aymara cristianizada (*Acapacha – Arajpacha – Manqhapacha*) visión moderna que refleja los estados de colonizador-colonizado (*Arjapacha-Manqhapacha*). La ideología oficial eclesiástica reconoce que las costumbres del *Acapacha* pertenecen más al *Manqhapacha* (lo diabólico) por su forma de folclor primitivo.

2.3 El pueblo de Socoroma

Conocida como “Socoroma la vieja” durante el siglo XVI fue un espacio territorial ubicado en el Valle de Lluta, en donde convergieron diversas aldeas con distintos orígenes étnicos y culturales. (Choque, 2015), el mismo autor recalca que el espacio territorial también involucra lo sagrado, lo natural y lo humano, incluyendo terrenos, ríos y caminos. Actualmente perteneciente a la región de Arica y Parinacota, a 30 km de Putre y 125 km de Arica a 3060 metros de altura sobre el nivel del mar.

Socoroma se ubicó en el antiguo camino inka y muy cercano al camino que unía Potosí con Arica, gracias a esta estratégica ubicación tuvieron mucho acceso a expresiones culturales, tecnológicas e ideológicas. Fue el epicentro religioso, hasta comienzos del siglo XIX, en donde tras la independencia de Perú se fija al pueblo de Belén como capital de doctrina. En este período desde Arequipa intentaron posicionar autoridades de Belén en Socoroma como representantes del gobierno peruano, lo cual no tuvo éxito debido al rechazo de los socoromeños quienes se ganaron el apelativo de “Rebeldes de Socoroma” (Choque, 2015)

2.3.1 Religiosidad Socoromeña

Al igual que en gran parte de los pueblos andinos su religiosidad está marcada por el sincretismo de lo cristiano con lo propio, instaurando una nueva

forma de fe. “Los pueblos andinos concibieron la tecnología desde una idea asociada a la festividad, la mitología y la cosmovisión; llegando a establecer una relación entre los rituales de producción con los atributos simbólicos y funcionales de los artefactos creados o imaginados.”¹¹

En las fiestas religiosas se considera la interacción entre la naturaleza, la sociedad humana y lo extra humano, tres elementos con los que se busca el equilibrio mediante elaboración de tecnologías simbólicas y complejos ritos que aspiran a una cohesión y equilibrio entre todos ya que aquí participan: “Santos de la iglesia, Jesucristo, cruces de mayo, Pachamama, Sol, Luna, *achachilas*, huacas, difuntos y antepasados, rayo, espíritus protectores, apachetas, sirenos, fuerzas subterráneas, viento, ríos, ojos de agua, estrellas, planetas, plantas, animales y aves.”¹²

Existen tres tipos de fiestas: rituales, religiosas y cívicas; las de carácter ritual están ordenadas en el calendarios según ciclos agrícolas: siembra, pre-cosecha y cosecha. Las fiestas religiosas derivan del hibridismo de las tradiciones andinas y católicas, de las cuales también los socoromeños las asumen como parte de su identidad. Y las fiestas cívicas que se imponen para afirmar el sentido de pertinencia a la sociedad chilena, se conmemoran hitos como los relacionados con la guerra del pacífico, siendo que Socoroma y sus pobladores fueron parte del estado peruano. (Choque, Los Socoromas, 2015).

¹¹ Choque, C. (2015). *Los Socoromas*. (p. 29) Arica, Chile: Tierra viva.

¹² Choque, C. (2015). *Los Socoromas*. (p. 30) Arica, Chile: Tierra viva.

Al interior de estas festividades religiosas se ocupan cargos de gran responsabilidad y jerarquía ordenados de mayor a menor serían: Fabricero, Mayordomos, Alférez y cantores en latín. De este último cargo se encuentran registros desde mediados del siglo XVII en Socoroma.

Para tener una idea más concreta de las fiestas, es importante destacar que en Socoroma se realizan alrededor de 17 fiestas durante todo el año ordenadas según el siguiente esquema: (Choque, 2015)

Fiesta	Fecha	Tipo de celebración	Destinatarios
Santos difuntos	1-2 de noviembre	Ritual y siembra	Difuntos, <i>chullpas</i> ¹³ y Cristo
<i>Pachallampe</i>	Noviembre	Ritual y siembra	Antepasados, <i>Achachilas</i> ¹⁴ y <i>Pachamama</i>
Navidad	25 de diciembre	Religiosa y siembra	Nacimiento de Cristo
Virgen de la Candelaria	2 de febrero	Religiosa y pre-cosecha	Virgen María, <i>Phaxsimama</i> ¹⁵ y lluvias
Carnaval	Febrero o marzo	Ritual, religiosa y pre-cosecha	Antepasados, <i>Achachilas</i> y <i>Pachamama</i>
Semana Santa	Abril	Religiosa y pre-cosecha	Crucificado (Cristo/Dios Sol)
Cruz de Mayo	Primera semana de mayo	Religiosa y ritual, cosecha	<i>Achachilas</i> , cerros y cruces
San Isidro	15 de mayo	Religiosa y ritual,	<i>Watiacuri</i> ¹⁶

¹³ Estructura en forma de torre de carácter funeraria

¹⁴ Divinidades provenientes de las montañas

¹⁵ "...llamada Phaxsimama en Aymara y Mama Quilla en quechua y era la señora del mar y de los vientos, de las reinas y princesas y del parto de mujeres y reina del cielo (Jesuita anónimo1968 [1590])". Cit. en: Choque, C. Fortunato Manzano, el último Yatiri, (p.128) 2012

¹⁶ Deidad de la cosecha

		cosecha	
Glorias Navales	21 de mayo	Cívica	Comunidad y Estado nacional
Corpus Criste	Junio	Religión, cosecha	Cristo y Dios Sol
San Juan	24 de junio	Religión, cosecha	Fiesta solar y "Areteo de las ovejas"
Santa Lucía	6 de julio	Religión, cosecha	Virgen María
Virgen del Carmen	16 de julio	Religión, cosecha	Virgen María y <i>Pachamama</i>
Virgen de Copacabana	5 de agosto	Religión, cosecha	Virgen de las nieves y <i>Mama Cocha</i> ¹⁷
Fiestas Patrias	18 de septiembre	Cívica	Comunidad y Estado nacional
San Francisco	4 de octubre	Religiosa, siembra	Patrón y <i>Achachilas</i>
Virgen del Rosario	Octubre	Religiosa, siembra	Virgen María y <i>Pachamama</i>

¹⁷ Diosa Inca de todas las aguas

2.4 El carnaval de Socoroma

La Anata o Carnaval es considerada una fiesta de la pre-cosecha, la palabra Anata deriva del significado de “juego”. Esta celebración se realiza en el mes de febrero o primera quincena del mes de marzo (Berg, 1989)

Esta celebración se realiza en España como una fiesta lúdica previa a la Cuaresma, mientras que en los Andes hace relación al tiempo de lluvias, la fertilidad y los difuntos, de todas maneras el carnaval es una fiesta y trae consigo muchos juegos, bailes y sensualidad. El personaje principal de la fiesta es el “abuelo” Juan Domingo Carnavalón, quien proviene de España, a este abuelo se le atribuyen poderes sobrenaturales, por lo que es muy respetado y muy bien atendido por toda la comunidad. (Choque, 2015)

La fiesta se realiza de domingo a domingo, el sábado previo al carnaval se desentierra el abuelo¹⁸, se acompaña la ceremonia con una *ch`alta*¹⁹ solicitando autorización a la Pachamama para realizar el desentierro. Luego se realiza una confección del nuevo abuelo, con ropa nueva, elegante y mucha decoración, se realiza la *ch`alta* de los materiales e instrumentos musicales que participaran en la semana de carnaval. (Choque, Los Socoromas, 2015)

¹⁸ La figura del abuelo se mantiene enterrada durante todo el año y solo se desentierra para carnavales.

¹⁹ En otras comunidad se le conoce como Challa y es un acto de reciprocidad con la Pachamama se acompaña con alcohol y hojas de coca

El carnaval comienza oficialmente con la Entrada de Carnaval, recorren las calles del pueblo el abuelo, los alférez y toda la comunidad bailando acompañados de Tarkeadas. “...en décadas pasadas, Ño Carnavalón estuvo acompañado por una orquesta de raigambre española, compuesta esencialmente por quenás, bandolinas y guitarras; y otra netamente andina, en la que se empleaban tarkas y bombos.”²⁰ Al llegar a la plaza se continúa el baile con tarkas, para luego dar paso a “la rueda de carnaval” y “Tuma y Tuma”.²¹ A continuación se lee la declaración de la llegada del abuelo al pueblo, que contiene los hechos importantes del pueblo, defunciones o anécdotas. Para terminar se pasean bailando hacia las casas de las autoridades del pueblo (presidente de junta de vecinos, fabriquero y mayordomos) (Choque, 2015)

El día lunes continúa el recorrido por las casas de los vecinos del pueblo, para finalizar la fiesta en la sede social hasta la media noche.

El día martes es conocido como “Martes de ch’alla” es el día más importante y significativo del carnaval, ya que se lleva al abuelo a realizar el *ch’altado* a las chacras para así asegurar una buena cosecha, también esta acompañados de mucha alegría y juegos, termina el día bailando en la plaza del pueblo y para la noche en la sede social.

El día miércoles para los católicos es de ayuno y abstinencia, se le llama “Miércoles de cenizas”, las cenizas son un signo de caducidad de la condición

²⁰ Choque, C. Los Socoromas (p. 56) 2015

²¹ Ambas formas musicales se interpretan en forma responsorial por cantores acompañados de guitarra.

humana. Este día se realizan dos actividades: el partido de fútbol y la corrida de gallos. La dimensión ritual de la actividad deportiva se explica en la búsqueda del equilibrio y la armonía, donde la libación de alcohol, la *ch'alta* y hasta las riñas que se puedan ocasionar son parte de este equilibrio.

La actividad principal del día jueves es la limpieza de la acequia, en donde tradicionalmente participaba todo el pueblo limpiando el canal de tierra o arbustos, en este día no hay música de tarkas ni orquestas y solo en la sede hay fiesta hasta media noche.

El día viernes es “primer viernes santo” en donde la gente no debe comer carne y bailar, ni beber, dura 24 horas y la media noche comienza nuevamente la fiesta hasta altas horas de la madrugada; durante el día se realizan liturgias acompañadas de los cantores del pueblo, en las últimas décadas se han llevado grupos de lakita al cementerio.

El día sábado se retoma fiesta y se realizan visitas con el abuelo, la música continúa con las tarkas y orquestas, a estas se le agregan (desde las últimas décadas) los conjuntos electrónicos, lo que hace la fiesta aún más masiva.

En el domingo de tentación se conmemora la tentación de Jesús en el desierto, en Socoroma se caracteriza por ser el día más festivo con juegos, sensualidad, fertilidad y tarkeadas. Es el último día de visitas del abuelo y se da lectura al testamento que el deja, el cual contiene bromas y anécdotas que ocurrieron durante la semana. Al finalizar el día se entierra al abuelo junto con las serpentinas, harinas y alcohol sobrante.

2.4.1 Testimonio Carnaval de Socoroma 2017

A continuación, narraré en primera persona mi participación en condición de músico en el Carnaval de Socoroma acontecido entre el 24 de febrero y el 4 de marzo de 2017.

Durante el mes de febrero hago contacto con integrantes de la agrupación “Suma Marka” demostrando mi interés en participar, lo cual es bien recibido, ya que necesitaban sumar músicos para la “orquesta” (guitarra, mandolina y quena). El día sábado 24 de febrero nos dirigimos desde la ciudad de Arica hacia Socoroma. Al llegar se observa un clima lluvioso característico de la zona del altiplánica y precordillerana en esa época, menciono esto ya que dificultó algunas de las actividades de la celebración. Nos incorporamos al gimnasio en donde se realizaron gran parte de las actividades, para esperar que vistieran por completo al “Abuelo”, la Alférez nos pidió reiteradas veces que amenizáramos con música esta actividad, lo cual fue rechazado por los músicos de mayor edad quienes insistieron en que según la tradición no se debe tocar antes de que esté vestido por completo el Abuelo. Los músicos participamos del chaltado con alcohol y coca y luego de que el abuelo estuviera listo interpretamos diversas tarkeadas.

Para el día domingo todo el pueblo se dirigió a la entrada del pueblo, a acompañar al abuelo en su recorrido algunas casas, actividad que duró todo el día y que no cesó pese a fuertes lluvias. La primera detención fue en la plaza del pueblo en donde se daría el comienzo oficial de la Entrada, se leyó la carta

de parte del abuelo²², se bailó huayno con la música de las tarkeadas y luego una rueda, la cual tuvo que ser reproducida desde un parlante ya que no había ningún cantor de rueda preparado. Luego se realizó el recorrido, en donde alrededor de 15 parejas integraban la fila del baile, se tocaban diversas tarkeadas, al llegar a cada casa se continuaba con el baile y luego paraban para *chaltar* la mesa. En algunas casas pedían música de orquestas. Esta actividad duro todo el día, para el atardecer volvimos a la sede a comer y continuar con música y baile. Es importante destacar el entusiasmo de la gente que participa del carnaval, en todo momento demuestran alegría y lo reflejan de igual manera en el baile.

El día lunes se suponía que se debía continuar visitando las casas que no alcanzaron el día domingo, para lo cual los músicos estaban preparados, sin embargo, el mal clima y la fecha (27 de febrero) de término de vacaciones para muchos, provocó que la mayoría de las personas se fueran hacia Arica u otras localidades cercanas, por lo que no se visitó ninguna casa. Fue un día sin actividades solo se tocaron algunas tarkeadas en el gimnasio.

El martes comenzamos en la mañana a caminar en dirección a diversas chacras de algunos pobladores de Socoroma, en todo el camino se tocaban tarkeadas. Al llegar a cada chacra se hacía una mesa y se les convidaba alcohol y bebidas a los asistentes, con especial atención a los músicos.

²² Una carta creada con mucho humor de contingencia nacional y local.

Para el día miércoles, se produjeron algunos desacuerdos entre la alférez y algunos músicos de mayor trayectoria. Durante la mañana subimos a la entrada del pueblo (lo cual debía haber sido después de almuerzo según algunos músicos) y abrieron una mesa para chaltar, al costado estaban los gallos que pronto sería sacrificados, sin embargo, la mayoría de los pobladores estaban atentos a que solo debían chaltar cuando llegaran los galleros²³ quienes venían desde Putre por un camino de arrieros entremedio de los cerros. Los galleros tenían contacto telefónico con algunas personas quienes informaban que aún estaba a varias horas de distancia a caballo, pero al estar la mesa abierta no se podía cerrar (era una falta hacia sus costumbres) por lo que después de mucha insistencia la alférez logró convencer a algunos de hacer la mesa para poder retirarse del lugar. Llegamos con tarkeadas hacia la plaza y se hizo el sacrificio de los gallos afuera de la iglesia, rociando la sangre de los gallos en las paredes del campanario. Luego fuimos a almorzar esperando a que los galleros llegaban. En este día no se jugó el partido de futbol que correspondía debido a la poca gente que se encontraban y principalmente a las condiciones que se encontraba la cancha, la cual estaba completamente cubierta de barro. Al llegar los galleros, descansaron, comieron y prepararon los caballos para la corrida de gallos, en donde debían correr hacia un cordel del cual colgaba un gallo de sus patas, este además era levantado por una persona para dificultar la actividad. Una vez que pudiera

²³ Jinetes que participan en la corrida de gallos

sacar el gallo correctamente se tocaba una diana²⁴ en tarkas y los galleros daban una vuelta a la cuadra. Terminada esta actividad volvimos a la plaza a bailar tarkeadas mientras los galleros nos rodeaban montados a sus caballos con el gallo que habían podido capturar amarrado a su asiento como un trofeo. En la noche cenamos gallos.

El día jueves fue de descanso para los músicos, se suponía que se tocaría un poco en la noche, pero el cansancio de la alférez fue tanto que ni si quiera se abrió el gimnasio durante la noche.

Para el día viernes los músicos nos preparamos con lakitas²⁵ para tocar en el cementerio, antes de partir se integraron a tocar junto a nosotros un grupo de mujeres que venían desde Iquique a participar del carnaval, ellas fueron bien recibidas por la agrupación y nos acompañaron hasta el último día. El recorrido hacia el cementerio comenzaba en el gimnasio (donde “dormía” el abuelo) y se interpretaba una marcha. Al llegar al cementerio la alférez realizó una oración, se tocaron alabanzas mientras se adornaba la cruz principal con serpentinas y se *chaltaba* con inciensos. Luego de la ceremonia oficial, cada familia presente solicitaba a los músicos interpretar un par de canciones a sus difuntos, las familias nos ofrecían diversos tragos de alcohol y cervezas. Fuera del cementerio no se podía tocar música, se realizaron oficios religiosos en la iglesia y también una procesión, a las 12 de la noche se acababa el “1º viernes

²⁴ Pequeña fanfarria

²⁵ Conjunto de zampoñas construidas con PVC, acompañados de bombo, tambor y platillos.

santo” como es conocido el día y se podía hacer una gran fiesta, la cual no se llevó a cabo porque la alférez no abrió las puertas del gimnasio, al día siguiente reconoció haber estado muy cansada y haberse quedado dormida. Bastante gente estaba en la plaza esperando la fiesta, muchos se tuvieron que devolver otros compartieron a la intemperie algunas horas.

Para el fin de semana, mucha gente llega desde Arica, el día sábado se recorren las calles del pueblo, pasando por las casas de los mayordomos, al igual que en la entrada del 1º día de celebración, se continúa con tarkeadas, orquestas y ruedas, en compañía del “Abuelo”. En la noche se realiza un baile con grupos electrónicos de música tropical, con una fuerte influencia de la música andina, esta fiesta dura hasta altas horas de la madrugada.

El día domingo se desarrolla de forma muy similar, pero en la tarde se propone a los nuevos alféreces, para el próximo año. En esta ocasión, se generaron muchos conflictos respecto a los protocolos de nombramiento, ya que la alférez no seguía las instrucciones de la mayoría de los pobladores, lo que provocó estos desencuentros.

Luego de este nombramiento, nos dirigimos (siempre con tarkeadas) hacia el lugar en donde entierran al Abuelo. En ese momento desentierran a los abuelos de los años anteriores, quienes son recordados con mucha emotividad por las familias que estuvieron a cargo de ese año, ya que de alguna forma el abuelo simboliza lo bueno y lo malo que ocurre en ese año. Luego de desenterrar los abuelos anteriores, estos son quemados, lo que provoca aún

más emotividad entre los presentes. El entierro del abuelo se convierte en un ritual de gran carga emocional y sensación de catarsis reforzada por el consumo constante de alcohol. Un contraste entre la tristeza de un funeral, pero a su vez en un contexto festivo y con la misma música alegre que caracterizó toda la semana.

Alrededor del entierro se bailan y cantan ruedas de carnaval, las cuales son distintas de las que se cantaban los días previos, predomina la modalidad menor y se canta en procesión hacia el pueblo, en donde se termina con unas ruedas de cantores, aparecen cantores de avanzada edad para dar cierre al Carnaval.

2.5 La Música y los instrumentos del carnaval de Socoroma

En el Carnaval de Socoroma podemos identificar tres manifestaciones musicales: Tarkeadas, Ruedas de cantores y Orquesta de carnaval, de estas la tarkeada es la que tiene mayor protagonismo, tanto en Socoroma como en otros pueblos Aymaras, en donde incluso el instrumento es llamado igual que el nombre de la fiesta: "Anata" (Cavour, 1994).

2.5.1 Tarkeadas

El conjunto de tarkeros se compone de un grupo variable de músicos, de entre 12 a 18, según cada comparsa, los cuales actualmente son contratados por el alférez de cada carnaval para acompañar todos los momentos de la fiesta. La comparsa suele llevar un bombo y un tambor con bordona (eventualmente se aumenta esta cantidad, en proporción a la cantidad total de músicos), el resto de los músicos se divide equitativamente entre tarkas *malas* (medianas) y *taikas* (grandes), más una o dos tarkas *chullis* (pequeña).

Las melodías son de corta duración y se repiten un número variable de veces, alternando cada cierto tiempo con el canto, el cual suele ser igual a la melodía en la tarkeada o con algunas variaciones. Tanto el canto como la sección instrumental se interpreta lo más fuerte posible para que toda la gente pueda bailar escuchando la música.

2.5.1.1 La Tarka

Es uno de los instrumentos más representativos del carnaval, cumple un rol importante en las fiestas dada su particular sonoridad, se utiliza en el

altiplano, valles, quebradas y en las ciudades, se caracteriza por ser interpretado con vigor buscando un sonido ronco llamado “t’ara”. (Cavour, 1994)

Respecto a su origen no es posible dar información exacta ni del lugar ni de fechas, pero podemos afirmar que ha mediados de los años 30 ya se fabricaba la tarka de caña o de madera, en el sector de Kurahuara de Carangas, Bolivia. Estos instrumentos de caña se le llama Soqos`tarka²⁶ la cual tiene mucha similitud con la construcción de la tarka y su sonoridad. (Borras, 2008) También existe otro tipo de aerófono similar conocido como Pinkillo Anata-carnaval, Toróme²⁷, Pinkullo, Pinkillo labota, Machu pillo, Much’a, etc. Este también se interpreta en las mismas fechas y logra ese sonido ronco característico de la Tarka. (Cavour, 1994)

Según la clasificación de Hornbostel y Sachs se le asigna el número 421.221.12²⁸ al ser un aerófono de la familia de las flautas, con canal de insuflación interno y aislado y con tubo abierto y dotado de agujeros. Este instrumento se interpreta en tropas, en donde varía la cantidad de músicos según el sector donde se practique. En cada tropa se encuentran tres tamaños diferentes llamados: “Taika” (la más grande), “Mala” (mediana) y Chuli (pequeña). A partir de la tarka mas grande la relación es de quinta y octava con las más pequeñas. (Civallero, 2015)

²⁶ En Aymara soqosa se le designa a la caña hueca

²⁷ Su origen proviene de la palabra “thurúmi”, del Aymara “thuru” que significa corpulento

²⁸ 421.221.12 según Gerard, 2007 y 421.221.2 según José Pérez de Arce, 2013.

Existen cuatro tipos de tropas con diferentes medidas, las más pequeñas son las tarkas *Ullaras*, luego siguen las *Kurawara*, *Salinas* y las más grandes son las *Potosinas*, estas últimas llegan a medir más de 65 centímetros en el caso de las taikas, sin embargo sus medidas no son absolutas y varían según el constructor (Borras, 2008) Así como también existen ciertas desigualdades en las alturas de sonidos de una misma tropa y medida la cual puede variar entre 45 a 80 cents para las taikas provocando batimientos importantes al interpretarse en tropas. (Gérard, 2007).

En el siguiente gráfico se indican las alturas aproximadas de las familias de tarkas.

The image shows a handwritten musical score for four groups: ULLARAS, KURAWARAS, SALINAS, and POTOSINAS. Each group is represented by two staves. The notation includes notes with stems, accidentals (sharps, flats, naturals), and rests. Vertical dashed lines indicate bar boundaries. The score is organized into four systems, one for each group. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some accidentals. The ULLARAS group starts with a natural note, followed by a flat, and then a natural. The KURAWARAS group starts with a flat, followed by a natural, and then a flat. The SALINAS group starts with a natural, followed by a sharp, and then a natural. The POTOSINAS group starts with a natural, followed by a natural, and then a flat.

(Borras, 2008, p. 24)

El nombre de la tarka se relaciona con otras palabras de la lengua aymara. se le llama “tarcaca” para señalar una voz ronca, enronquecer, terco, mal mandado, duro. (Cavour, 1994) y “Tara” por su parte hace referencia a ancho, doble o algo que es de a dos (Gerard, 2009), además podemos referirnos al carácter onomatopéyico “tarr” lo cual es característico de la lengua Aymara.

Este particular sonido vibratorio también llamado Tara responde a una estética propia de la música andina, lo cual es tremendamente importante para su comprensión, está presente tanto en instrumentos pre-hispánicos como también de los instrumentos actuales con los que se practica en tropas en donde se produce una pulsación periódica de la intensidad, batimientos y multifónicos, respondiendo al concepto dual de la cosmovisión Aymara (Gerard, 2009). “Es un sonido rico, con una serie armónica numerosa (24 armónicos discernibles), contiene además sobretonos anarmónicos (parciales) y todos ellos de intensidades casi iguales, pero también una fuerte zona de ruido de escurrimiento ubicada entre 4 y 10 KHz. El tercer armónico es el de mayor intensidad, lo que provoca un sonido a la quinta. Es un sonido multifónico que además muestra el efecto de redoble sobre los armónicos 1, 4 y siguientes”²⁹

Culturalmente se le atribuye la función de ahuyentar al enemigo, por eso su sonido grave y de gran intensidad (Huanca R. , 2016), también se asigna la

²⁹ Gerard, 1997; Castellengo, 1982. Cit. en Gérard, A. (2007). Primera aproximación a la acústica de la "Tarka". *Revista Boliviana de Física* (13), (p. 37).

posibilidad de atraer la lluvia con su sonido, lo que justifica su uso exclusivamente para la época de lluvia y sequías (Berg, 1989).

Es interesante destacar que en algunas localidades se realiza una preparación del instrumento y de las melodías que se interpretarán, esta preparación consiste en un encuentro con el sirinu o sereno, quien representa al mismo Supay (diablo) en dicho encuentro el músico debe tener una gran concentración y fuerza espiritual para que lograr que Supay sopla el instrumento entregando las nuevas melodías, sin que este se apodere del alma del músico, lo que provocaría su enloquecimiento. (Berg, 1989)

"Las Tarkas...son apenas flautas de maderas con seis huecos. Pero su sonido fuerte, rico en armónicos, cargado de batimientos, de timbres insólitos, la hacen única. Las tarqueadas son vitales. Suenan como si quisieran alcanzar con su poderoso sonido toda la inmensidad silente del Altiplano. Sus tonadas son sólo uno de los componentes de su música, en la que -además- se pueden escuchar texturas sonoras, discursos internos, y particulares concepciones del tiempo, ¡como en la música de vanguardia!"³⁰

2.5.1.2 Transcripciones de tarkeadas

Las siguientes transcripciones son realizadas por el autor de esta Tesis, en base a la audición de estas en el Carnaval de Socoroma del año 2017. Considerando que existen cuatro familias de tarkas y 3 tamaños distintos, las transcripciones están todas transportadas en La, modo pentatónico B, para ejemplificar el comportamiento rítmico melódico de estas. También es de gran importancia destacar que las alturas son solo referenciales, ya que se trata de un instrumento no temperado.

³⁰ Prudencio, C. (2010). *Hay que caminar sonando* (p. 68). La Paz, Bolivia: Artelibro.

a. En los días de carnavales

Musical notation for the piece 'En los días de carnavales'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff starts with a 4/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and ends with a 4/4 time signature. The second staff starts with a 3/4 time signature, followed by a 4/4 time signature, and ends with a 3/4 time signature. The third staff starts with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and ends with a 4/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes.

*En los días de carnavales
Yo te he conocido
Juraste quererme toda la vida
Ay negrita*

*Cantaremos, bailaremos
Tocaremos, brindaremos
En los días de carnavales
Ay negrita*

b. "Pueblito de Socoroma" o "Aquella chica bonita"

Musical notation for the piece 'Pueblito de Socoroma' or 'Aquella chica bonita'. It consists of two staves of music in treble clef. The first staff starts with a 4/4 time signature and ends with a double bar line. The second staff starts with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and ends with a 4/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes.

*Aquella chica bonita
Anda buscando marido
Lo único que le pido
Que haga el amor conmigo*

*Pueblito de Socoroma
Callecitas empedradas
Suma Marka está tocando
La gente esta bailando*

c. Mariposita



*Mariposita, mariposita
Quién te ha dicho que soy casado*

*Soy casado por esta noche
Soy soltero toda la vida*

2.5.2 Orquesta de carnaval

“...Las orquestas que son tipo estudiantinas con guitarras, queñas, mandolinas, violines, con eso baila la juventud generalmente en Socoroma y la gente adulta se caracteriza por bailar con la tarkeada”³¹,

Respecto a las “orquestas” tal como indica Huanca se refieren a ensambles con instrumentos criollos como queñas (temperadas), cuerdas pulsadas como la guitarra, mandolina y bandola; y el violín. “La orquesta empezó a desaparecer a fines de la década de 1980 y solo aparece de manera simbólica en ciertos momentos de la semana de fiestas.”³² Esta orquesta se

³¹ Huanca, R. (26 de julio de 2016). Entrevista a Rodomiro Huanca. (G. Andrade, Entrevistador) Arica, Chile

³² Choque, C. (2015). *Los Socoromas* (p. 56). Arica, Chile: Tierra viva.

integra por los músicos de las tarkeadas y otros músicos que se acoplan con sus instrumentos. Se suele tocar las orquestas en los patios de las casas por donde se realizan las visitas, se interpretan de dos a tres canciones sin parar de tocar, mientras se baila en pareja.

2.5.2.1 Transcripciones de huaynos de la orquesta de carnaval

Las siguiente transcripciones las realizó el autor de esta tesis, basado en la audición de estas en el carnaval de Socoroma del año 2017.

a. Maldito Amor

*Maldito amor
Maldito cariño, maldito corazón
Maldita tu
Que me has engañado
Negra traicionera*

*Que te ha pasado
Que te ha sucedido
Que te ha hecho padecer*

*Para que tu
Me estés engañando
Negra traicionera*

*De esto te acordarás
De esto te acordarás
Mañana cuando me vaya
De esto, de esto
Te acordarás*

b. Dale duro

*Dale duro, dale fuerte
A la modita de Putre*

*Con compás, sin compás
A la modita de la Paz*

*Aroma, aroma, ay mi paloma
A la modita Socoroma*

2.5.3 Ruedas de cantores

Por último, las ruedas de cantores ocupan un lugar no menos importante en esta celebración, puede estar a cargo de un cantor o un grupo, quienes se

instalan en el centro acompañados de guitarra y la gente los rodea tomados de la manos, realizando cantos (la mayoría responsoriales), danza y zapateos según cada canción.

2.5.3.1 Transcripciones de ruedas de cantores

Las siguientes transcripciones fueron realizadas por el Profesor de Educación musical Eric Rodríguez en colaboración con el folklorista Rodomiro Huanca. (Huanca R. , 2016).

a. Jacha Anata

The musical score for 'Jacha Anata' is written in G major (two sharps) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first five staves are numbered 1, 5, 9, 13, and 17 respectively. The sixth staff is numbered 21. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Las estrofas se cantan repitiendo la melodía de los compases 1 al 12 y entre cada estrofa se canta un estribillo con los compases 13 al 24. El estribillo

dice: *Digo la verdad, digo la verdad* (c. 17-20) y luego todo se canta pronunciando: *lai la la* (c. 17-24). Las estrofas tienen el siguiente texto:

*Ármese la rueda con formalidad
Qué dirá la gente somos para nada
Alegres cantemos, alegres bailemos
Pal` año que viene cuantos faltaremos
Carnaval alegre al fin has llegado
Trayendo alegrías al amartelado
Una vez al año llega el carnaval
Jóvenes y viejos vengan a bailar
En esta casita siempre suena y truena
Siempre suena y truena porque hay gente buena
En esta casita azucenas crecen
Dueña de la casa corona merece
Cantemos bailemos sobre esta granada
Hasta que reviente agua colorada*

*Agua colorada no pierde el color
Así yo contigo no pierdo el amor
Enero, febrero tiempo de aguacero
Enero es poco, febrero es loco
La nube en el cielo no quiere llover
Porque el tata cura tiene tres mujeres
Estos carnavales quien lo inventaría
Algún borrachito como yo sería
Cordillera brilla, mira como brilla
Si fuera soltero así brillaría
Aunque nos critiquen poco nos importa
En los carnavales todo se soporta
Cantemos la rueda, rueda general
Muchachos y viejos vengan a bailar*

*A esta casa vengo sin ser convidado
Pero no por eso seré desairado
Carnaval alegre, triste para mí
Alegre para todos, menos para mí
Una palomita yo me la he criado
Viéndose con alas volando se fue
Maldigo la hora de haberla criado
Maldigo la hora de haberla amado
Quitarme la vida no fuera razón
Lorito bonito cásate me dices*

*Casarme quisiera no hallo con quien
Quiero mancebarme por no padecer
Tus falsos amores tu mal proceder
Lorito bonito cástate me dices
Casarme quisiera no hallo con quien
La mujer que quiero también tiene dueño
La joven que quiero esta por casarse*

*Muchacha bonita, chica de quién eres
Avisa tu nombre sabré respóndete
Repiquen campanas doblen para mi
Toquen mi partida para no volver
Ayer por la niebla no he conocido
Ahora que te veo me muero por ti
Cantar cantaremos, bailar bailaremos
Las glorias pasadas hoy recordaremos
Recuerdas que un día juraste amarme
Igual yo recuerdo juré el quererte
Esos juramentos tu los has olvidado
Dejándome sólo, triste y abandonado
Cuando yo me pongo camisa y corbata
Las jóvenes dicen que yo tengo plata
Cuando yo me pongo camisa prestada
Las chiquillas dicen que no valgo nada
Si tu me quisieras como yo te quiero
Te dieras las llaves de mi corazón
Al querer quisiera a la más bonita
Como por ejemplo a la fulanita*

*Desde Lima vengo en barco fletado
A ver mis amores que corazón tiene
Lo malo que encuentro falsos corazones
Amores ingratos faltos de pasiones
Cuando yo me muerda no quiero que lloren
Solo las campanas llorarán por mi
Las flores del campo cubrirán mi tumba
Y un fiel pajarito cantarán mi adiós
Los casados andan por el empedrado
Repartiendo chispas como el condenado
Los solteros andan por el alfombrado
Todos amorosos bien aperfumados*

b. Rueda del Caderazo

La parte A corresponde del compás 1 al 16, la parte B del compás 17 al 20



A

*Ármese la rueda ayaguayanatay, con formalidad ayaguayanitay
Qué dirá la gente ayaguayanitay, somos para nada ayaguayanitay
Alegres cantemos ayaguayanitay, alegres bailemos ayaguayanitay
Pal año que viene ayaguayanitay, cuantos faltaremos ayaguayanitay
En esta casita ayaguayanitay, siempre suena y truena ayaguayanitay
Dueño de la casa ayaguayanitay, corona merece ayaguayanitay*

A

*Vámonos vidita ayaguayanitay, para los sauzales ayaguayanitay
A vivir a gusto ayaguayanitay, libre de pesares ayaguayanitay
Wuifalalita ayaguayanitay, jacha lalita ayaguayanitay
Entreveradito ayaguayanitay, para responder ayaguayanitay
Para responder ayaguayanitay, libre de pesares ayaguayanitay*

B

*Ármese la rueda, ármese la rueda
Con formalidad, con formalidad
Mañana es cuaresma Tumay, Ayunan los santos
Qué son de papel, esta noche es cuando Tumay
Pierdo la vergüenza, ay mamita ay mama Tumay
Llámame a tu cama, dale un cariñito Tumay
Disimuladito, dale un Caderazo Tumay
Háganse pedazos*

3 ESTADO DEL ARTE

3.1 La Música indigenista en Latinoamérica.

Por música indigenista, el musicólogo y compositor Rafael Díaz se refiere a "un tipo de música de tradición académica que presenta rasgos idiomáticos provenientes de la música aborigen" (Díaz, 2008, p. 12). Esta música comienza a desarrollarse a partir de la música española y luego de otros países de Europa y con el paso de los siglos comienza a tomar una identidad latinoamericana; la música autóctona de Latinoamérica coexiste en el espacio y tiempo de la academia compartiendo elementos musicales, produciéndose mezclas y superposiciones diversas. (Petrozzi, 2009)

Este proceso de mestizaje natural sucede durante la colonia, hasta el siglo XIX en donde comienza a surgir el nacionalismo musical producto de la independencia de los distintos estados en América en donde los criollos buscaban identificarse a si mismos logrando un nacionalismo romántico, incorporando música "exóticas" (al igual que en Europa), produciéndose una extensa variedad de música popular criolla e incorporando una búsqueda de una sociedad con identidad cultural propia. Muchas de estas obras nacionalistas se relacionaban a su nación por la temática, nombre o texto, pero musicalmente hacían referencia a un estilo clásico-romántico y europeo, esto se puede encontrar en los trabajos de Antonio Carlos Gómez. (Guembe, 2008) (Petrozzi, 2009)

El mayor desarrollo de la música indigenista ocurre en el siglo XX. En Argentina destaca el nacionalismo de Carlos Gustavino, y Carlos López Buchardo quienes incluyen elementos rítmicos y melódicos del folclor en su música, sin abandonar la armonía, ni el timbre de la música europea, en estilos impresionista o neoclásico. Ya en la primera mitad del siglo XX destacan los trabajos de Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, entre varios más quienes identificaron su música con lo latinoamericano, lo autóctono; también utilizaron e imitaron instrumentos nativos en su música, en los años setenta fueron destacados por la crítica musicológica como la “auténtica voz de América”, dando paso a nuevos compositores que revelaron un “arte nuevo” sin dejar de lado la identidad, generando la música situada en obras de Celso Garrido Garrido-Lecca, Coriún Aharonián, Gabriel Brncic Isaza, Adina Izarra, Blass Emilio Atheortua, Jorge Sarmiento, Mesias Maihuashca y Diego Luzuriaga , entre muchos más. (Guembe, 2008)

En Perú, Clara Petrozzi en su tesis doctoral organiza los periodos de la música docta peruana en: “Transición e inicio del modernismo” (1945-1960) compositores como: Rodolfo Holzmann (Suite Arequipeña, 1945), Enrique Iturriaga (Canción y muerte de Rolando, 1947) y Armando Guevara Ochoa (Danza criolla, 1951); “Vanguardia y revolución” (1960-1975) en donde destaca la música de: Enrique Pinilla (Canto para orquesta nro1, 1963), Enrique Iturriaga (Vivencias, 1965), Celso Garrido Lecca (Elegía a Machu Pichu, 1965), Edgard Valcarcel (Checñan II, 1970), Francisco Pulgar Vidal (Cantata Apu Inqa, 1970) y

Walter Casas (Anta karana, 1972); “Pluralismo y crisis” (1961-1991) destacando la música de Seiji Asato (Preludio y Ricercar, 1979), Celso Garrido-Lecca (Concierto para violonchelo y orquesta, 1989), José Sosaya (Texturas para orquesta, 1990-1991) y Aurelio Tello (Otro elogio de Falami, 1991); y “Globalización” (1992-2005) destacando la música de Celso Garrido-Lecca (Eventos, 1993), Enrique Iturriaga (De la lírica campesina, 1995), Francisco Pulgar Vidal (Sinfonía Nasca, 1996-1997), Sadiel Cuentas (Crónica del Verano, I: Lamento, 2000), José Carlos Campos (Cuadros fantásticos andinos, 2000-2001), Jimmy López (Carnynx, 2001), Jorge Villavicencio Grossmann (Pasiphaë, 2002), Fernando Fernández (El norte del sur, 2003), Edgard Valcárcel (Concierto indio para violonchelo y orquesta, 2004) y Rafael Leonardo Junchaya (Sincronismos II Op. 10, 2005) (Petrozzi, 2009)

En Bolivia, Camila Nicolini publica “crónica de la música boliviana para piano” realizando las siguiente categorías: “Música Republicana”, de mediados del siglo XIX y con mucha dependencia a la música europea. “Música nacionalista”, composiciones que ya dan cuenta de un paisaje sonoro propio y consiente de su colonización y mestizaje. “Compositores de conciliación”, tiene que ver con la manera en que se adapta la música contemporánea europea, con la música con mayor tradición (también europea) sin dejar de lado la integración de lo propio. “Música de vanguardia”, compositores nacidos después de 1950. (Prudencio, 2010) Entre los que destacan: Alberto Villalpando con un catálogo que cuenta con alrededor de 70 obras escritas en muy diversos

géneros y para formatos muy diferentes y Cergio Prudencio, compositor con un amplio catálogo de obras indigenistas y que además tiene el mérito de crear la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos.

Fernando García (García, 2004) define tres momentos en las que se acelera el mestizaje durante el siglo XX: entre 1920 y 1930 en donde coincide la revolución mexicana con la creación de movimientos indigenistas y nacionalistas en todas Latinoamérica. En Chile un grupo de compositores se adentraban en la música Mapuche, destacándose Carlos Isamitt (*Friso araucano*, 1931; *Mito Araucano*, 1935; *Cantos araucanos*, 1932; *Amul püllü*, 1932; *Pichi pürun*, 1933; etc), Carlos Lavín (*Lamentaciones huilliches*, 1926; *Cantos de la Mahuida*, 1928; *Cadencias tehuelches*, 1933; *Mitos araucanos*, 1928; *Fiesta araucana*, 1932; etc.). También destaca Pedro Humberto Allende quien resalta la música criolla en su composición y agrega importantes obras de carácter nacionalista (*Escenas campesinas chilenas*, 1914; *La voz de las calles*, 1920; *Paisaje chileno*, 1913; *Tonada sin gracia*, 1926; *Doce tonadas de carácter popular chileno*, 1918-1922; etc).

Desde finales de la década del 50 hasta septiembre de 1973 se le llama “Vanguardia del 60”, marcado por el sentimiento latinoamericano y las luchas sociales. Se incorporan a la música popular y de concierto elementos del norte de Chile, instrumentos como el charango, la quena y la zampoña, como también los ritmos característicos de la zona andina; inspirados en esta sonoridad destacan compositores como: Roberto Falabella (*Estudios emocionales*, 1958),

Luis Advis (Cantata Santa María de Iquique, 1971; Suite Latinoamericana 1976-1978, Los tres tiempos de América, 1987) y Sergio Ortega (compositor de cuantiosos himnos, cantatas y canciones de alto contenido social) crean diversas obras en un lenguaje híbrido entre lo docto-popular-folclórico, lo cual es continuado por Gustavo Becerra (Canciones de alta copa, 1962; Cueca larga, 1961; La araucana, 1965; Américas, 1978; Allende, 1980; Memento, 1980) y Juan Orrego-Salas (Un canto para Bolívar, 1981).

El tercer momento importante se genera a fines del siglo XX, la música ancestral de las culturas australes aparecen en las composiciones de Guillermo Rifo (Ballet Ritual de la tierra, 1988), Rafael Díaz (Requiem Selk` Nam, 1988; Kewaskar, 1991; El sur comienza en el patio de mi casa, 1996), Jorge Springinfeld (Krá, 2001). También la música con elementos Mapuches aparecen en la música de Guillermo Rifo y Rafael Díaz, pero destacando principalmente a Eduardo Cáceres (Epigramas mapuches, 1991; Entrelunas, 1996; Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi, 2004). Las referencias hacia la cultura Andina en música indigenista se han hecho presente en la música de Carlos Zamora (El pukara, 1997; Antara, 2001; Tres visiones de un sikuri atacameño, 1998), Jorge Martínez (Canto General Ed altri in-Canti, 1983; Leivmotiv nº6, 2000; Tríptico para orquesta "Arbeit Macht Frei" 2002), Gabriel Mathey y Juan Mouras (Constelaciones andinas 2000).

3.2 Elementos de la música Andina en las composiciones doctas.

Podemos identificar algunos elementos más representativos en la música Andina, precolombina y mestiza, los cuales han sido utilizados por distintos compositores de la Academia en Latinoamérica.

Uso de terceras

El uso de intervalos de terceras menores y mayores aparecen reiteradamente en el canto en gestos melódicos descendente, también como de “ornamento” melódico en forma de *appoggiaturas* (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016)

Interés por lo agudo

Dentro de la estética musical Andina existe interés por la sonoridad aguda especialmente en el repertorio vocal, en la música criolla se privilegia la voz aguda de las mujeres jóvenes, por sobre los registros medios y graves. También sucede en lo instrumental en donde la mayoría de los aerófonos están contruidos para un registro agudo. (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016)

Aspecto rítmico-melódico y uso de pentafonía

En 1925 se publica “la Música de los Incas” por los esposos d`Harcourt, cuyo estudio ha sido uno de los más completos y ambiciosos de la música

Andina, en el señalan que la música andina pre-colonial era principalmente pentáfona e identificaron 5 modos identificados por las letras A, B, C, D, E; en donde el modo B era el más recurrente y común (en forma descendente sería: Sol, Mi, Re, Do, La y transportable a cualquier altura). Esto se encuentra muy presente a gran cantidad de composiciones del siglo XX, sin embargo otros estudios han demostrado que la música incaica no estaba compuesta de exclusiva pentafonía. (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016)

Para Celso Garrido-Lecca existe un elemento muy trascendental en la música latinoamericana, que tiene que ver con lo dancístico, eso lo reconoce en gran parte de la producción de carácter indigenista, también son parte importante los elementos rítmico-melódicos y el uso de pentafonías que en la composiciones académicas han evolucionado desde lo melódico hasta lo más contrapuntístico. (Garrido-Lecca, 2016). La métrica binaria y los ritmos sincopados aparecen con mayor protagonismo, pese a que existe una gran variedad de ritmos utilizados en la música andina (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016)

Textura y timbre

La utilización de instrumentos de origen pre-colombinos y criollos ha estado presente en distintas composiciones, de forma exclusiva (un buen ejemplo es la música compuesta para la Orquesta de Instrumentos Nativos, Bolivia) y también

en combinación con instrumentos “tradicionales” de la orquesta o el repertorio de cámara europeo (Huasquiña, 2002 de Rafael Díaz para tarkas, zampoña y flautas traversas; Musicharán, 2005 de Celso Garrido-Lecca para charango y orquesta sinfónica)

Los aerófonos precolombinos incorporan en su sonoridad el uso de armónicos a través de diversas técnicas como el sobre-soplido, que difieren de su utilización europea. En el caso de la Tarka esta se interpreta en forma homofónica a distancias de quintas y octavas produciendo una textura densa y un sonido ronco y rico en armónicos. (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016) Esta textura de quintas y octavas también se encuentran presente en muchas manifestaciones de origen precolombino como los *sikuris* de *Khantus*, provenientes de la región de Charazani, Bolivia. (Cavour, 1994)

Elementos opuestos y complementarios

Parte de la cosmovisión andina incorpora lo opuesto y complementario, esto se aplica claramente en la ejecución de sikus en forma “pareada” en donde la escala musical esta repartida entre dos filas de sikus, permitiendo la melodía solo a través de la ejecución en parejas o grupos llamados Ira y Arca³³ (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016)

³³ Ira es la fila que domina la melodía, Arca es la fila con mayor numero de tubos que sigue a la Ira, similar a la técnica de Hoquetus.

Temperamento

Celso Garrido-Lecca hacia finales de 1940 experimenta con antiguas zampoñas de arcilla provenientes de Nazca y confirma que su afinación no es occidental y que incluían intervalos más pequeños que un semitono.

María Ester Grebe en 1974 concluye que las flautas de Pan (sikus) de la zona de Tarapacá utilizan una interválica desigual, dando lugar a escalas de cinco, seis y siete sonidos con presencias de diatonismo no temperado. (Grebe, 1974)

Cergio Prudencio, compositor y creador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos , plantea que en el mundo Aymara y Andino no existe el criterio de lo absoluto, por lo que las alturas son relativas en cuanto la emisión de un sonido desde un aerófono andino, en completa oposición al sistema cartesiano europeo.

3.3 Compositores relacionados: Cergio Prudencio, Celso Garrido-Lecca y Félix Cárdenas.

El aporte realizado por los siguientes compositores genera un marco en donde se podría ubicar la presente Tesis, destacaré los elementos más importantes de cada uno.

Cergio Prudencio (1955)

Compositor boliviano, director de orquesta, teórico e investigador, docente y gestor cultural. Desde la década del `70 ha trabajado intensamente en su música incorporando elementos de identidad e interculturalidad de Bolivia y Latinoamérica. (Paraskevaídis, 2011) Su principal aporte esta relacionado a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos OEIN, de cual fue su fundador y Director hasta el año 2016.

Ha compuesto para diversos instrumentos solistas, grupos de cámara, música sinfónica y electroacústica, estrenando obras en América y Europa, ha recibido encargos de festivales de Australia, Suiza, Alemania, Italia y Argentina. También a compuesto más de 50 piezas para cine, teatro, video y danza. Como compositor y Director a grabado 12 discos. (Paraskevaídis, 2011)

En su propuesta con la OEIN, Cergio utiliza instrumentos autóctonos Aymaras respetando las sonoridades propias de cada instrumento, destacando las alturas no temperadas y las posibilidades timbrísticas de cada instrumento y sus combinaciones al interior de esta orquesta. En su libro “Hay que caminar

sonando” refuerza constantemente la idea de generar una identidad con su música, la cual nace producto de la creatividad constante, no considera la pentafonía como el camino en la composición contemporánea, pero tampoco las técnicas europeas como la dodecafonía u otras. También propone una valoración por la música nativa, la cual afirma la identidad de las personas, mientras que su música podría proyectar esta identidad. (Prudencio, 2010)

Celso Garrido-Lecca (1926)

Compositor peruano, con una gran trayectoria en Chile, estudia con Frederick Focke, discípulo de Anton Webern, de quien aprende técnicas serialistas, años mas tarde recibe clases de orquestación dictadas por Aaron Copland en Estados Unidos. Trabajó en el teatro experimental de la Universidad de Chile durante 10 años en donde experimenta la música incidental. Dirige entre 1976 y 1979 el Conservatorio de Lima en donde promueve el aprendizaje de instrumentos nativos. Es galardonado con el premio Tomás Luis de Victoria en el año 2008. (Niño, 2016)

Celso, habla de tres periodos compositivos, el primero da cuenta de las técnicas de la segunda escuela de Viena y se encuentra presente en sus composiciones en Chile entre 1953 y 1973, en un segundo estado compositivo se observa con mucha claridad elementos de la música folclórica y popular de la región andina, lo cual desarrolla entre 1974 y 1984. El tercer periodo comienza en el año 1985 y se considera de síntesis, en donde evoca muchos

elementos de la tradición musical andina con un tratamiento de gran complejidad compositiva. Este último período también tiene mucha influencia de la nueva canción chilena, incorpora elementos de este periodo y algunas citas. (Niño, 2015)

“La música nativa, popular y académica son combinadas de manera consistente en sus obras, creando un lenguaje original y contemporáneo que algunos de sus colegas han definido como “ecléctico”, equivalente al “hibridismo” exhibido en las producciones de Luis Advis y otros compositores chilenos conectados con la estética de la Nueva Canción.”³⁴

Félix Cárdenas (1972)

Compositor chileno, ha desarrollado un amplio catálogo para agrupaciones y solistas. Fundador y director de la Orquesta Andina, conjunto con más de 15 años de trayectoria en donde el compositor ha podido desarrollar un marco estilístico propio mezclando la música popular de raíz folclórica chilena y latinoamericana y la música docta. (Diaz, 2008)

Entre sus obras destaco Misa Alférez, compuesta para la orquesta andina en donde desarrolla la sonoridad y los aspectos culturales de los tradicionales “bailes chinos” del valle del Aconcagua, articulado en una forma de misa. “La resonancia de las flautas chinas son metaforizadas en la Misa Alférez por las

³⁴ Niño, N. (2016). Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos. (p.93) (E. U. Valparaíso, Ed.) Valparaíso, Chile.

zampoñas cromáticas que aportan aquel elemento distintivo del sonido chino: la emisión de dos sonidos fundamentales simultáneos a distancia microtonal, y una gran cantidad de armónicos agudos disonantes que caracteriza el sonido “rajado”.³⁵

Este concepto de exponer con gran desarrollo musical una manifestación tradicional se encuentra muy cercano a mi propuesta en Carnaval de Socoroma, la cual está también escrita para esta formación instrumental.

3.4 Orquestas y ensambles indigenistas relacionados al mundo Aymara

El indigenismo musical desarrollado por los compositores en Latinoamérica ha requerido de conjuntos instrumentales que no corresponden a la tradición europea, dando lugar a ensambles de diversas características, entre los más cercanos a la propuesta estética que desarrollo, se encuentran aquellos que involucran instrumentos criollos o nativos dentro de su organología, me referiré a algunos de estos.

3.4.1 Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)

Fundada por el compositor Cergio Prudencio en La Paz, Bolivia, en el año 1980. La orquesta nace “por una necesidad de sobrevivencia, de encontrar un lugar, un sentido a estar y a pertenecer a un lugar, normalmente en América latina los intelectuales migran porque no tiene un lugar supuestamente, eso es debido a que en general nuestra educación nos condiciona a eso, nos

³⁵ Diaz, R. (2008). *Cultura originaria y música chilena de arte*. Santiago: Amapola Editores. (p.239)

desarraiga a la naturaleza de nuestra cultura y terminamos de tan desarraigados terminamos migrando generacionalmente”³⁶

Esta orquesta, compuesta en la actualidad por más de 20 músicos, interpreta diversos instrumentos nativos provenientes de mundo Aymara, tales como: *mohoceños, pífanos, pinkillus, queñas, sikus, tarkas*, percusiones y en ocasiones también consideran los instrumentos criollos como la guitarra, el charango y otros. Su propuesta estética giro en torno a un sonido decolonizado, aceptando el timbre y el temperamento natural que los instrumentos nativos ofrecen. (Prudencio, Hay que caminar sonando, 2010)

3.4.2 Orquesta Andina

La Orquesta Andina nace en el año 2002 en Valparaíso, Chile al alero del instituto de música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es dirigida por el compositor Félix Cárdenas. “Su repertorio se ha nutrido desde distintas vertientes musicales con raíz en las expresiones musicales de Latinoamérica y en especial las tradiciones musicales de los pueblos originarios, poniendo un especial énfasis en la creación de nuevas formas de expresión sonora desde la experimentación.”³⁷ Su instrumentación incorpora cuerdas pulsadas: Charango, ronroco, guitarra, tiple, bajo eléctrico; aerófonos:

³⁶ Prudencio, C. (29 de julio de 2016). Entrevista a Cergio Prudencio. (G. Andrade, Entrevistador) La Paz, Bolivia.

³⁷ Orquesta Andina. (s.f.). *Orquesta Andina*. Recuperado el 5 de diciembre de 2017, de Orquesta Andina: <http://www.orquesta-andina.cl/rese%C3%B1a.html>

flauta travesa, quena, sikus y percusiones: Marimba, diversos membranófonos e idiófonos. A diferencia de la OEIN, sus instrumentos provenientes de las culturas andinas, son utilizados con temperamento y afinación occidental.

3.4.3 Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías

La Orquesta fue fundada en Buenos Aires, Argentina en el año 2004, por su director Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres. Está integrada por estudiantes de licenciaturas y post-gradados de la Universidad Tres de Febrero.

Tal como su nombre lo indica interpretan instrumentos nativos tanto de América como de otros continentes, los cuales son eventualmente combinados con tecnologías sonoras.

En sus obras incorporan la *performance* a través de la vestimenta y la coreografía, incorporan la teatralidad reforzando el sentido ritual que rescatan de los instrumentos nativos.

3.4.4 Ensamble Antara

El ensamble Antara es fundado en el año 1999, por su director Alejandro Lavanderos. En palabras del ensamble, se definen como: “..un verdadero referente de proyecto transdisciplinario cuyo objetivo es la creación de un imaginario sonoro a partir de la reutilización del patrimonio musical precolombino y tradicional americano y su fusión con las flautas travesas modernas occidentales desplegando su labor a la formación y perfeccionamiento de músicos; la investigación etnomusicológica; la sistematización de técnicas multiculturales de ejecución en instrumentos

tradicionales; el desarrollo de nuevas lutherías y el uso de las nuevas tecnologías en la creación e interpretación.”³⁸

Antara además de haber realizado aportes desde la investigación y la interpretación, ha desarrollado estudios organológicos para la Tarka y el Sikus, dirigidos ha compositores que quieran incorporar estas sonoridades, incluyendo una extensa muestra de técnicas extendidas indicadas con gran precisión desde la notación musical. **(Proyecto Música Antara)**

3.4.5 Orquestas latinoamericanas en Chile

Pese a ser aún una minoría las orquestas y ensambles que se relacionan con lo indigenista (en comparación con los ensambles de tradición europea), entre Chile y Argentina ya se han realizado a la fecha siete encuentros de orquestas latinoamericanas, menciono alguna de las orquestas en Chile: Ensamble Trigales – Valdivia, Orquesta Fusión del Liceo Francisco Bascuñan – Quilleco, Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos Liceo Camilo Henríquez – Lanco, Orquesta Latinoamericana del Colegio Aragón – Angol, OIAP – Putaendo, OLIAC - San Felipe, Orquesta Latinoamericana Sinfónica – Cunco, Orquesta KUPAI WINTU – Osorno, Ensamble Latinoamericano Abya Yala – Valparaíso, Orquesta de instrumentos latinoamericanos del Colegio Artístico Santa Cecilia – Osorno, Ensamble Latinoamericano Víctor Jara – Santiago y Orquesta de Instrumentos Andinos COMDES - Calama.

³⁸ Ensamble Antara. (s.f.). *Proyecto Antara*. Recuperado el 5 de diciembre de 2017, de Ensamble Antara: <https://antara.cl/ensamble-antara/>

Este evidencia refuerza la necesidad de crear música contemporánea de carácter indigenista.

3.5 Catálogo de obras indigenistas aymaras

A continuación indico un catálogo de obras consultadas tanto desde la partitura, bibliografía o como de la audición, en la que existe una relación con el estado del arte presentado.

Compositor	Obra	Año	Instrumentación
ARGENTINA			
Ginastera, Alberto	Impresiones de la puna		Flauta y orquesta de cuerdas
Iglesias Rossi, Alejandro	De las fases de la inmovilidad en el vuelo	2004	Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías
	Ritos ancestrales de una cultura olvidada	1984	Soprano y 6 percusionistas
	Intimidación del Mallku	2015	Guitarra y voz
	Manchay Puitu	1987	Soprano, flauta y dos percusionista
Bolivia			
Gutierrez, Carlos	Ch'ipa	2015	OEIN
	Wiiris	2010-2011	OEIN
Parrado, Javier	Pirqa, braza y ceniza	2002	3 flauta, piccolo, flauta baja, oboe, 2 zampoñas y 2 bajones
Llanque, Miguel	Jiwaki	2010	OEIN
Palacios, Canela	La permanencia	2007	OEIN
Prudencio, Cergio	Gestación	1976	Cuarteto de cuerdas
	Angustia	1978	flauta y trompeta
	Circunstancias	1978	Oboe, fagot, trompeta, corno, violín, chelo y contrabajo. Percepciones, 3 flautas y 3 violines.
	Perpetuidad	1978	conjunto de percusión.

La ciudad	1980	Orquesta experimental de instrumentos nativos (OEIN)
Música para el largometraje Los hermanos Cartagena de Paolo Agazzi	1984	OEIN
Música para el video documental Arqueología andina de Alfredo Ovando.	1984	OEIN
Música para el video documental Arquitectura colonial de Alfredo Ovando.	1985	OEIN
Tríptica	1985/1986	Siete charangos amplificados (cuatro ejecutantes).
Awasqa	1986	Electroacústica
Juegos imaginados	1985/1987	2 percusionistas.
Música para el documental El legado de nuestros dioses de Alfredo Ovando.	1987	OEIN
Música para la obra teatral El zoológico de cristal de Tennessee Williams.	1987	OEIN
Cantos de piedra	1988	OEIN
Música para el largometraje La nación clandestina de Jorge Sanjinés.	1988	OEIN
Cantos de tierra	1990	OEIN
Música para la obra teatral Las troyanas de Eurípides (en la versión de J.P. Sartre)	1990	OEIN
Música para el largometraje en video De lo que avino a Don Quijote	1990	OEIN
Música para la obra teatral La buena mujer de Chuquiago, versión libre de La buena alma de Sechuán de Bertolt Brecht.	1990	OEIN
Música para el video de animación Pintemos el mundo de colores de Alfredo Ovando.	1991	OEIN
Música para el corto de animación Paulina y el cóndor de Marisol Barragán	1992	OEIN
Música para el largometraje de video Khunuskiw (Nieva) de Silvia Rivera Cusicanqui	1992	OEIN

Música para el corto de animación en video El quirquincho músico de Alfredo Ovando	1992	OEIN
Música para el largometraje de video El último realista de Jean Claude Eiffel	1993	OEIN
Música para el cortometraje documental Los rostros de los Andes de Antonio Eguino	1993	OEIN
Música para el largometraje de video Qamasan Warmi (Mujer valiente) de Liliana de la Quintana	1993	OEIN
Solo	1994	Violín
Paisaje con habitantes	1994	Violín, chelo y contrabajo.
Los peregrinos	1994	Instrumental altiplánico, más trompeta, guitarra eléctrica, electrónica, percusión, voz femenina y barítono.
Música para el largometraje Sayariy (¡Levántate!) de Mela Márquez.	1994	OEIN
Música para el video de animación Vocabulario ecológico.	1994	OEIN
Música para el largometraje Para recibir el canto de los pájaros de Jorge Sanjinés.	1994	OEIN
Música para el video didáctico El partido debe continuar.	1994	OEIN
Umbrales, piano. Música para el video-clip Te cuento.	1994	OEIN
Música para el video de animación Una guerra interior de Jesús Pérez.	1995	OEIN
Música para el video de animación El bosque aún vive de Jesús Pérez.	1995	OEIN
Cantos meridianos	1996	OEIN
Música para el video de animación En camino de Jesús Pérez	1996	OEIN
A la sombra de una higuera	1996/1997	4 percusionistas
Música para la obra radial Diario de un destino.	1996/1997	OEIN

Música para el video de animación El lustrabotas de Jesús Pérez	1996/1997	OEIN
Ámbitos	1998	Piano
Soledanza	1998	Flauta
Epicedia	1998	Guitarra
Uyariwaycheq (¡Escúchanos!), Texto de Enrique y Severo Ticona (Q'echua) y el Padrenuestro (latín).	1998	Mediosoprano (con registro amplio), orquesta de sikus, 2 charangos, 2 wankaras, 2 bombos, 2 teponaztles, 4 tambores de agua.
Música para el largometraje El día que murió el silencio de Paolo Agazzi	1998	OEIN
Cantos crepusculares	1999	OEIN
Deshoras	1999	Clarinete
Música para el cortometraje Sueño en el cuarto rojo de Silvia Rivera Cusicanqui.	1999	OEIN
Música para el video de animación Miteinander (Juntos) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para el video de animación Meine, deine, unsere Welt (Mi mundo, tu mundo, nuestro mundo) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para el video de animación Eine nasse Geschichte (Una historia húmeda) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para el video de animación Alles Banane (Todo banana) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para el video de animación Das Spiel (El juego) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para el video de animación Der Ton macht die Musik (Depende de cómo se diga) de Jesús Pérez	2000	OEIN
Música para la obra teatral La misión. Puesta en escena y dirección de Alexander Stillmark	2000	OEIN
Música coreográfica para La casa de fulano	2000	Electroacústica
Solar	2001	Flauta contralto
Horizontes	2001	Piano

Vértices	2001	Flauta bajo y guitarra. Abismales, conjunto (flautín, flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola, chelo, contrabajo).
Música para el largometraje restaurado Wara Wara (1930/2000) del cineasta y compositor boliviano José María Velasco Maidana.	2002/2012	OEIN
Sawuta Saltanakani (Tejido con figuras)	2003	Dos pares de sikus, wanakara y bombo del oriente boliviano
La piedad	2003	Voz femenina, arpa y 2 percusionistas. Arcana, oboe.
Música para la obra radial Emilia (libreto y dirección de César Brie).	2003	OEIN
Música para el largometraje El atraco de Paolo Agazzi.	2003	OEIN
La piedad, 2a versión	2004	Clarinete, arpa y 2 percusionistas.
Lejanas lejanías	2004	Piano
Cercanas	2004	Flauta travesera de madera y voz femenina.
Música para la obra teatral En un sol amarillo (Libro y dirección de César Brie).	2004	OEIN
Música para el corto de animación ...Punkt & Striche (Punto y raya) de Jesús Pérez	2004	OEIN
Titánias (siete piezas)	2005	Electroacústica
Otra ciudad	2005	Orquesta de sikus: tropa de sikus Sikureada de 17 tubos, con cuatro pares de sanqas y dos pares de maltas; tropa de sikus Q'antus Niño Corín con dos pares de sanqas, dos pares de maltas y dos pares de ch'ulis.
Gestuales: I. Ceremonial. II. Autómata. III. Galante.	2005	Electroacústica
Eriales	2006	Electroacústica
Figuraciones: I. Sonerías. II. Cántico. III. Reflejos.	2006	Piano
Transfiguraciones	2006	Cuarteto de cuerdas.
Esta distancia	2006	Chelo
Imagen de Puraduralubia en el abismo	2006	Voces elaboradas electrónicamente.

El Sirpa	2006	Tambores indios y sikus.
Música para el corto de animación Ich ... und die anderen (Yo... y los otros) de Jesús Pérez.	2006	OEIN
Música para el corto Lecciones de democracia de Jesús Pérez.	2006	OEIN
Música para el largometraje No le digas de Mela Márquez.	2006	OEIN
Otras figuraciones (versión alternativa del segundo movimiento de Transfiguraciones).	2007	OEIN
No te duermas, niño. Texto de Cergio Prudencio.	2007	Voz femenina y piano.
Cantos ofertorios	2007/2009	OEIN
Seis movimientos en el horizonte	2008/2009	Electroacústica
El alto nombre	2009	Orquesta sinfónica y cinta pregrabada.
Música para el largometraje Zona Sur de Juan Carlos Valdivia.	2009	OEIN
Rastros / Vestigios / Sombras	2010	Marimba
Música para el cortometraje de animación Der grosse Bruder (El hermano mayor) de Jesús Pérez.	2010	OEIN
Música para el cortometraje de animación Ernesto de Jesús Pérez.	2010	OEIN
No digas nada	2011	Clarinete bajo.
Música para el largometraje Insurgentes de Jorge Sanjinés.	2011	OEIN
Preludio y canon aparente	2011	Electroacústica

Villalpando, Alberto	Su catálogo cuenta con alrededor de 70 obras escritas en muy diversos géneros y para formatos muy diferentes: 11 obras para piano (solo, a cuatro manos, con sonidos electroacústicos); siete ciclos de canciones (para voz y piano, voz y ensamble, voz y orquesta de cámara); tres obras para coro a capella (o acompañado por sonidos electrónicos); cinco obras para solistas, coro y orquesta (tres cantatas, un Te Deum y un ciclo de motetes); tres conciertos para solista y orquesta (auta, piano y violín), además de otras dos obras para solistas y orquesta de cuerdas; 15 obras para tríos, cuartetos y otros ensambles de cámara (combinando vientos, cuerdas y percusión), entre las que se encuentran algunas de sus 13 piezas denominadas Místicas; cinco obras para dúos e instrumentos solos; 10 obras para orquesta sinfónica (Música para orquesta I - V, 2 sinfonías, entre ellas); cuatro obras electroacústicas; tres ballets y una ópera. Además, musicalizó 10 largometrajes, dos medietrajes, tres documentales, dos videos de cción, cuatro obras de teatro y realizó cinco arreglos de música folklórica boliviana para orquesta.		
Brasil			
Taborda, Tato	Estratos	1999	OEIN
CHILE			
Avis, Luis	Cantata Santa María de Iquique	1971	Para ensamble instrumental andino y voces
	Suite latinoamericana		Orquesta
	Los tres tiempos de América		Ensamble instrumental andino y solista femenina
Aguilera, Carmen	Oratorio a la virgen del Carmen	2002	Orquesta de cuerdas, cuarteto de saxofones y dos percusionistas
Alvarado, Boris	Tarkeada Antáríka		Piccolo, zampoñas, tarkas y didjiridú
	AN-TA-RA	2001	4 flautas, 3 piccolos, 2 bajones y didjiridou
	Duelo de Rhim y Merlot	2002	Clarinete y 2 bajones cromáticos
Baudrand, José	Ektáreas	2003	Clarinete y didyiridú
Becerra, Gustavo	Oratorio Macchu Picchu	1966	Narrador y orquesta
Botto, Carlos	Cuatro Cantares Quechuas para contralto y piano (1959)	1959	Contralto y piano
Cáceres, Eduardo	Cuidado esta obra es de un sudaka	2002	Flauta Piccolo, Flauta Do, Flauta baja, Tarkas (2) Mi, Bajo cromático, Zampoña, voces y pito
	Síncopa Nórtica	1980	Piano

	Kónkopas Eléutrikaz	2005	12 guitarras electricas y 4 bajos eléctricos
	Amer-rica existia antes de Amer rico Vespu?	2015	Ensamble Antara
	Cuarteto Antiguo		4 percusionistas
Cárdenas, Félix	Misa Alférez	2005	Solistas, coro y orquesta de cámara
	Quena 3001	2007	Flauta
	Rito	2002	Flauta
	Küin	2014	2 flautas y Orquesta andina
	Desde mi ventana	2006	Orquesta andina
Cori, Rolando	Cantata Redemptoris Mater	1987	Ensamble transciente
Díaz, Rafael	Al sur del empampado Riquelme (2006)	2006	Cuarteto de flautas traversas y base pregrabada
	Huasquiña	2002	Ensamble de flautas traversas y flautas precolombinas
	Sur	2005	Flauta en Do, 3 flautas tradicionales y cinta
García, Fernando	Cuatro Entramados Sonoros	2005	2 piccolos, flauta en Do, flauta baja, 3 tarkas, clarinete, bajón cromático, contrabajo y percusión
	Dos piezas	2001	Piccolo, flauta, flauta en sol y flauta baja
García, Leonardo	Tumy	1987	Ensamble de flautas
Lopez, Cristian	El resplandor de la noche	2004	Cuarteto de flautas y base de sonido diferida
Martinez Ulloa, Jorge	Estudio para charango	1997	Charango
	Candelaria	1994	Guitarra
	tres micropiezas para guitarra (huayno)	1993	Guitara
	migraciones	1992	Tuba
	Leimotiv nº4	1992	Flauta traversa
	divertimento para ojos azules	1998	Arpa y marimba
	Me moriré en Paris	1989	Voz, arpa y guitarra
	Obertura para Hydra de Lerna	1994	7 intérpretes, flautas andinas, claves, un parque
	Paseo rítmico	1993	15 intérpretes, flautas andinas, claves, una plaza
	Canto General Ed altri in-Canti	1983	voz rec., dos cantantes, guitarra, mandolina, chrango, cuatro, flautas andinas, percusión
	Leimoriv nº7	2000	Violoncello, cinta magnética digital
	Leimotiv nº6	2000	Trombón, cinta magnética
Triangulo andino	1983	Banda Magnética, kena	

	Mallku	1981	Instrumentos electrónicos autoconstruidos
	Tinku	2000	Sonidos concretos
	Zampoña	2005	Instalación con tubos de PVC
	Proteo	1999	Computer music, gráfica computalizada, diseño de objeto, diseño página web
	Triptico para orquesta "Arbeit Macht Frei"	2002	Orquesta
Maupoint, Andrés	El prisionero de la luz	2006	Gran orquesta, banda magnética Tarka y Zampoña
Mouras, Juan	Constelaciones andinas		Flauta, oboe, guitarra y quinteto de cuerdas
Rifo, Guillermo	Fejelé	1997	Flauta y percusión
Silva, Rene	Anta-kolla	2010	Orquesta de flautas traversas y precolombinas
	Tirana	2008	Tuba y orquesta
	Suite Andina		Guitarra
	Ventolera	2008	Cuatro multiflautistas y contrabajo
Springinsfeld, Jorge	Objetos Alternados (2002)	2002	Piccolo, flauta, flauta en sol, flauta baja, dos zampoñas y bajón
	Golpes (1990)	1890	Flauta en sol
Solovera, Aliocha	Resonandes	2003	4 flautas en Do y 6 flautas bajas pregrabadas
Urrutia Blondel, Jorge	Musica folclórica ritual de la tirana para coro op. 44	1963	Coro mixto a 4 voces
Vera, Santiago	Silogística I	1989	Guitarra y flauta
	Pajarito volador: aire del norte andino	1983	Voz, flauta y percusión
Wang, Patricio	Que mas quiere que te diga		Orquesta andina
	Transiente	1983	Conjunto andino
Zamora, Carlos	El pukara	1997	Ópera
	Quinteto de vientos N°1		Quinteto de vientos
	Antara	2001	Quinteto de vientos
	Tres movimientos	2000	Saxofón y percusión
	Tres visiones de un sikuri atacameño	1998	Orquesta
	Padre nuestro Kunza	1995	Coro mixto
	Hayna Atacama	2003	Orquesta
	Sonidos		cuarteto de flautas y orquesta andina
	Andesina	2012	Orquesta

	Concierto para flauta dulce alto, flauta traversa y orquesta de cuerdas	2004	Flauta dulce alto, flauta traversa y orquesta de cuerdas
	Concierto para saxofón y cuerdas	2014	Saxofón y cuerdas
	Pieza de concierto	2000	flauta y cuerdas
	Tres Momentos	2003	Violín
Costa Rica			
Cardona, Alejandro	Sawutanaka	2011	Ensamble de instrumentos nativos altiplánicos
	Rítmicas Paceñas (tejidos rebeldes III)		Ensamble de instrumentos nativos altiplánicos
Ecuador			
Mauguashca, Mesias	Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas	2010-2011	OEIN
Perú			
Asato, Seiji	Preludio y Ricercar	1979	Orquesta
Campos, José Carlos	Cuadros fantásticos andinos	2001	Orquesta
Casas, Walter	Anta karana	1972	Organo eléctrico y orquesta
Cuentas, Sadiel	Crónica del Verano, I lamento	2000	Orquesta
Fernandez, Fernando	El norte del sur	2003	Orquesta
Garrido-Lecca, Celso	Retablos sinfónicos	1980	Orquesta
	Danzas populares andinas	1977	Violín y piano
	Intihuatana	1967	Cuarteto de cuerdas
	Antaras	1968	Doble cuarteto de cuerdas y contrabajo
	Elegía a Machu Pichu	1965	Orquesta
	Pequeña suite Peruana	1979	Piano
	Simpay	1988	Guitarra
	Poéticas	2000	2 guitarras
	Canciones de hogar	1997	Mezzo, guitarra, 2 violines, viola y cello
	Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales	1990	Guitarra y orquesta con arpa y sintetizador
	Musicharan	2003	Charango y orquesta
	Duo concertante	1991	Charango y guitarra
	Trío para un nuevo tiempo	1989	Piano violín y cello

	Donde nacen los cóndores	1977	Instrumentos folclóricos y voces masculinas
	Laudes I	1963	Orquesta
	El movimiento y el sueño	1984	Orquesta, guitarra, charango, dos narradores y cinta.
	Cuarteto de cuerdas N°2	1987	Cuarteto de cuerdas
	Sonata Fantasía	1989	Cello y piano
Guevara Ochoa, Armando	Danza criolla	1951	Orquesta
Iturriaga, Enrique	De la lírica campesina	1995	Orquesta
Junchaya, Rafael Leonardo	Sincronismos II Op.10	2005	Orquesta
López, Jimmy	Carnynx	2001	Orquesta
Pinilla, Enrique	Canto para orquesta n°1	1963	Orquesta
Pulgar Vidal, Francisco	Cantata Apu Inqa	1970	Soprano, recitador, coro mixto y orquesta
Sossaya, José	Texturas para orquesta	1991	Orquesta
Tello, Aurelio	Otro elogio de Falami	1991	Orquesta
Valcarcel, Edgar	15 obras sinfónicas, 9 piezas vocales orquestales, más de 40 obras de cámara para diversos ensambles y música electrónica y electroacústica con uso de instrumentos autóctonos		
Villavicencio Grossmann, Jorge	Pasiphaë	2002	Orquesta
Suiza			
Furrer, Beat	Melodía tellurica	2011	OEIN
Uruguay			
Paraskevaídis, Graciela	Y allá andará según se dice	2005	OEIN
	Magma V	1977	4 quenás
	Bajo otros cielos	2011	Palo de lluvia grande, 2 chajchas y 1 par de vainas de semillas de jacarandá

4 ANÁLISIS DE LA OBRA: CARNAVAL DE SOCOROMA

Esta obra se presenta desde la perspectiva indigenista, en donde se combinan aspectos estéticos, desde lo docto o académico, lo folclórico-popular y lo tradicional, articulado en todo momento por la festividad del Carnaval de Socoroma.

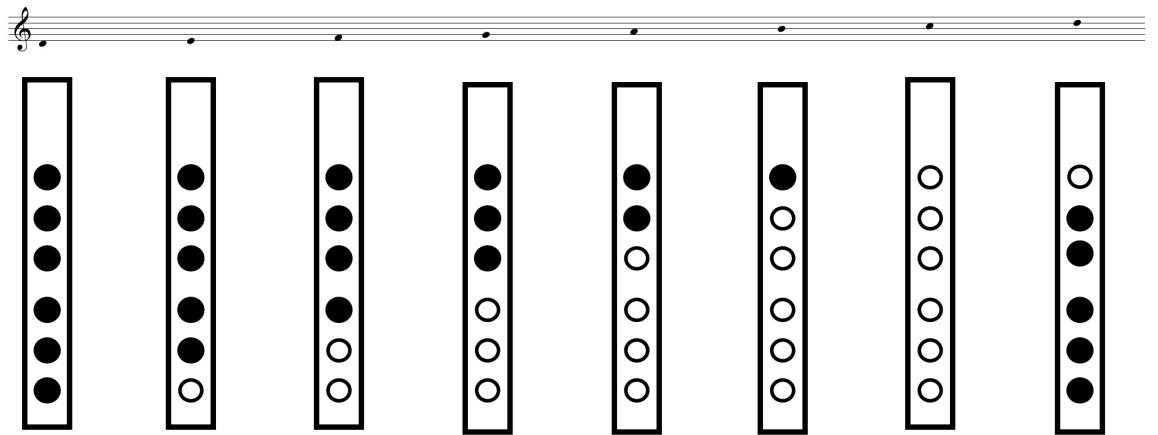
Se puede apreciar el análisis desde las variaciones rítmico-melódicas que se realizan sobre transcripciones, como también desde la conexión histórico-cultural sobre la cual se construye esta obra, en este aspecto toma gran importancia el elemento instrumental, el cual está combinado entre los instrumentos criollos temperados y las tarkas tradicionales no temperadas, su timbre y cualidades interpretativas a veces cercanas al concepto occidental de “ruido”.

La instrumentación utilizada varía en cada movimiento, está compuesta para 4 intérpretes de tarkas y una orquesta andina, entendiendo a este ensamble como una orquesta de instrumentos criollos, con un dominio técnico instrumental profesional, para la composición de esta obra se ha tomado como modelo de orquesta la Orquesta Andina de la Universidad Católica de Valparaíso y se requiere de un mínimo de intérpretes para su interpretación, desglosados de la siguiente manera:

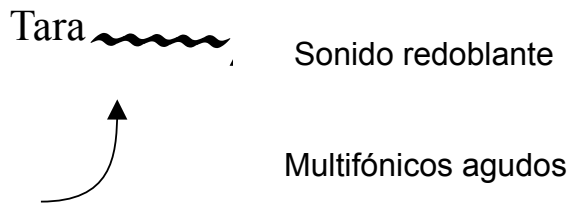
- 4 intérpretes de tarka

- 5 intérpretes de aerófonos andinos criollos (sikus, quena y quenacho)
- 5 intérpretes de cuerdas pulsadas (tiple, charango, guitarra y bajo), de preferencia 8 intérpretes: 4 charanguistas y 4 guitarra-tiple .
- 2 percusionistas

Es importante resaltar tanto para el estudio de este análisis como para la interpretación de la obra, que en el caso de las tarkas, estas corresponden a una tropa salina y en donde la tarka malta (mediana) mide aproximadamente 58 cm. a partir de esta medida (y no de la altura temperada) se construyen a distancia de 4º justa ascendente la tarka chuli y 5º justa descendente la tarka taika, dichos intervalos tampoco son temperados, ni exactos y entre dos tarkas del “mismo” tamaño existen diferencias microtonales. Para el caso de la notación se hace referencia a la digitación de los dedos, lo cual va explicado en la partitura de la siguiente forma:



Según la intensidad y el tipo de soplido estas posturas producirán sonidos a la octava (no exacta), armónicos muy agudos, multifónicos y sonido Tara, de los cuales algunos son indicados con la siguiente nomenclatura:



Mientras que otros casos no serán indicados, sino que se regularán por su intensidad.

El resto de los instrumentos está escrito con sonido real, exceptuando la guitarra y el bajo eléctrico que están escrito una octava por sobre su sonido real

Análisis Formal

La obra está compuesta por 9 movimientos, los cuales hacen referencia directa a los días en los que se desarrolla la festividad, por lo que partiré explicando el análisis formal, desde lo general hacia lo específico, haciendo hincapié a la relación entre las situaciones del carnaval y la obra.

Días del Carnaval:

Día	Actividades	Música
1	Se pide permiso a la tierra y se arma el abuelo.	Solo se tocan las tarkas unas vez que el "abuelo" este listo.
2	Todo el día está presente la música y la danza, se recorre el pueblo.	Tarkas y orquesta.
3	Todo el día está presente la	Tarkas y orquesta.

	música y la danza, se recorre el pueblo, pero con menor intensidad.	
4	Se camina hacia las chacras durante todo el día.	Tarkas.
5	Se espera a los galleros y se realiza la corrida de gallos.	Tarkas.
6	Se realiza la limpieza de canales	Día de poca música, solo tarkas.
7	Se visita el cementerio, solo ahí se bebe y se hace música.	Exclusivamente se tocan sikus.
8	Comienza la fiesta en la media noche y durante el día se recorre la ciudad con mucha música y baile.	Tarkas, orquesta y ruedas, en la noche se incorporan orquestas de música tropical.
9	Se recorre la ciudad, se desentierran los abuelos anteriores y se realiza el entierro del abuelo actual.	Tarkas, orquestas y ruedas.

Esta es solo una tabla de resumen de las actividades explicadas en el marco teórico, a partir de esto y basándome en mi experiencia y en la bibliografía previamente citada, realizo las siguientes propuestas en mi obra.

Movimiento	Título	Carácter	Instrumentación				
			Tarkas	Queñas	Sikus	Cuerdas	Percusión
I	Permiso	Ritual, misterioso, con ruptura abrupta de tarkas	X	X	X	X	X
II	Entrada	Tutti, alegre, tempo agitado y rítmico.	X	X		X	X
III	Ruedas	Continuidad con el carácter anterior, mayor presencia de percusión y menor intensidad instrumental.	X			X	X
IV	Ch´alla	Marcha, gran presencia de la pulsación.	X	X		X	X
V	Cenizas	Reflexivo, énfasis en el tratamiento tímbrico de los aerófonos.	X		X		
VI	Ayni	Articulación rítmica de mayor complejidad.	X	X		X	X
VII	1º viernes santo	Sin tarkas, solo sikus. Evolución desde lo ritual hacia lo festivo			X	X	X
VIII	Baile	Recapitulación de motivos iniciales. Ritmos de huayno con mayor presencia	X	X	X	X	X
IX	Tentación	Continúa la gestualidad anterior, llevando la música a un punto de catarsis.	X	X	X	X	X

La duración aproximada de cada movimiento y del total de la obra es la siguiente:

Movimiento	Título	Tiempo
I	Permiso	2`30``
II	Entrada	3`15``
III	Ruedas	3`
IV	Ch`alla	2`30``
V	Cenizas	3`30``
VI	Ayni	3`15``
VII	1º viernes santo	3`30``
VIII	Baile	3`30``
IX	Tentación	5`30``
Total aproximado de la obra		30`30``

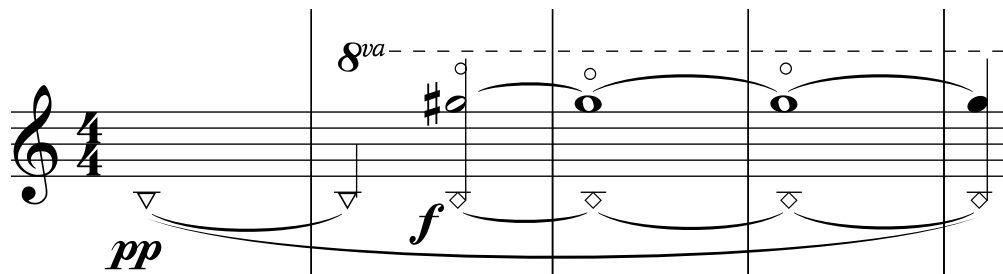
4.1 Análisis I movimiento Permiso

Esquema formal

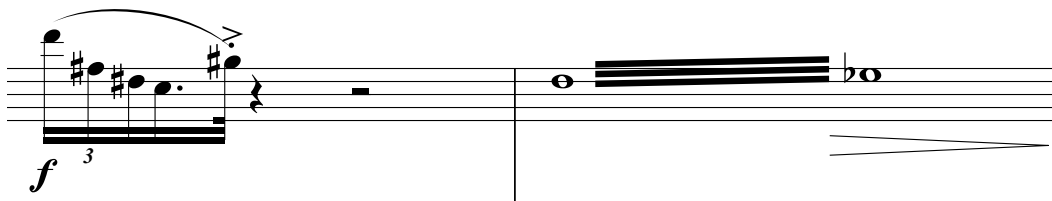
Sección	A	B	C
Compases	1-22	23-42	43-48
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> - Texturas en aumento de sonoridad - Sonidos eólicos - Armónicos - Trémolos - Pequeños gestos melódicos 	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo melódico - Contraste de arpegios - Acentos irregulares - Crescendo constante 	<ul style="list-style-type: none"> - Llamada tradicional de tarkeadas - Tres gestos descendentes - Presentación sonora de la orquesta completa - Gran intensidad sonora

El primer movimiento funciona como una introducción a la obra, generando texturas que se caracterizan por los sonidos eólicos y armónicos en los sikus, para luego dar paso a pequeños gestos melódicos en la quena de carácter decorativo y acompañados de trémolos.

Ejemplo N°1. Transición del sonido eólico, al sonido armónico del sikus (c.1-5):



Ejemplo N°2. Gestos en la quena (c. 14-15):



Durante el desarrollo se presentan diversos arpeggios en las cuerdas pulsadas, al comienzo son contrastados con acentos irregulares y luego se genera una polirritmia y acumulan la tensión hacia el final de movimiento.

Ejemplo N°3. Comportamiento rítmico en cuerdas al inicio.

Musical score for Example 3, showing three staves: Chgo. (Charango), Gtr. 1 (Guitar 1), and Gtr. 2 (Guitar 2). The score is divided into two measures, with measure numbers 25 and 26 indicated. The Chgo. staff features a melodic line with a sharp sign and a natural sign. The Gtr. 1 staff features a rhythmic pattern with sixteenth notes and a '6' marking. The Gtr. 2 staff features a rhythmic pattern with eighth notes and a '6' marking.

Ejemplo N°4. Comportamiento polirítmico entre guitarra y charango

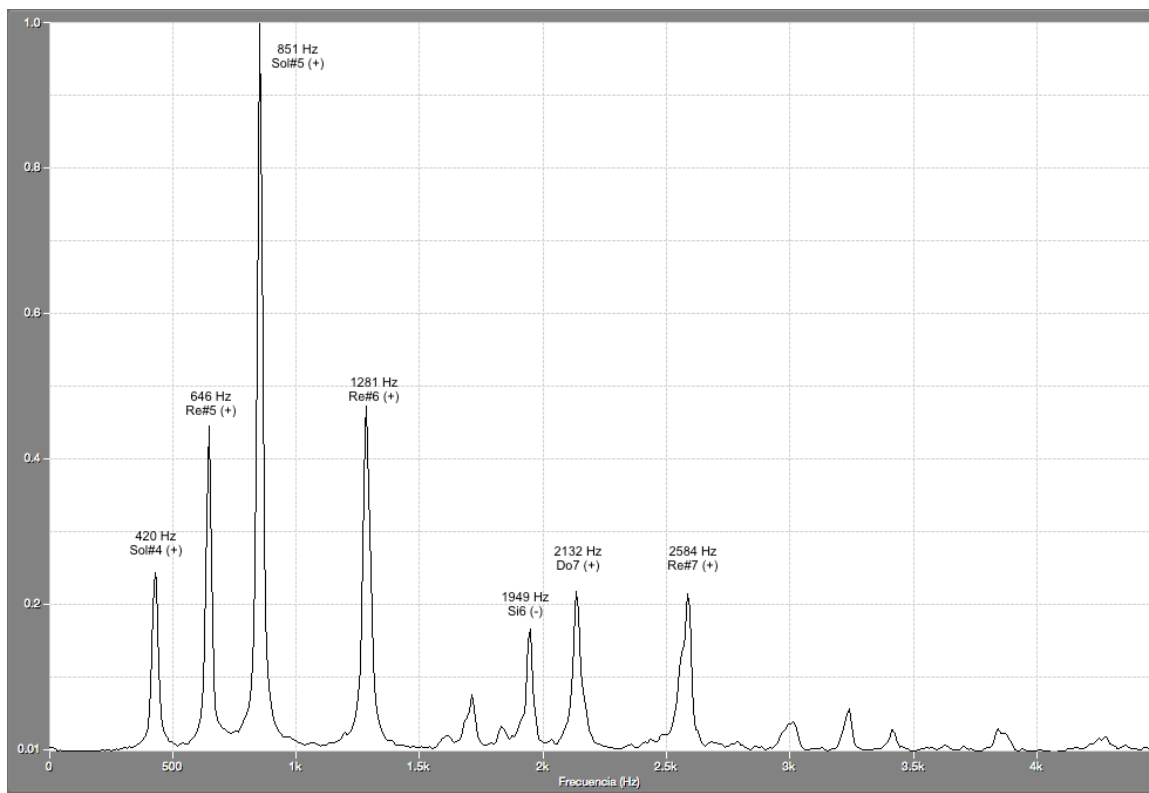
Musical score for Example 4, showing two staves: Chgo. (Charango) and Gtr. (Guitar). The score is divided into two measures, with measure numbers 33 and 34 indicated. The Chgo. staff features a melodic line with a sharp sign and a natural sign, and a 'mp' marking. The Gtr. staff features a rhythmic pattern with eighth notes and a '3' marking, and a 'mp' marking.

Las tarkas operan de forma independiente a la orquesta, manteniendo un pulso propio, susurrando una melodía de tarkeada tradicional: En los días de carnavales, casi de forma inaudible y solo se articulan con la orquesta al finalizar.

El movimiento acumula tensión progresivamente para llegar al punto climático en el compás 43, en donde recién aparece el sonido tara de las tarkas, acompañado de un armónico muy ruidoso, el cual caracteriza a este instrumento y a esta obra. Toda la orquesta se suma a este gesto cadencial, el cual se realiza 3 veces. El acorde está construido a partir del espectro que

generan las notas de las tarkas taika y mala con la digitación *La*, con sonido tara, el segundo acorde se construye desde la posición *Mi* de ambas tarkas y el último nuevamente desde *La*. Este gesto se encuentra presente al comenzar y finalizar el repertorio tradicional de Tarkas.

Ejemplo N°5 Análisis espectral de tarkas mala y taika en posición de La



Ejemplo N°6. Llamado de tarkas

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2:** Four staves for Tom-toms, each starting with a *ff* dynamic and a *ffff* crescendo leading to a *f* dynamic. Each staff includes a wavy line labeled "Tara" above the notes.
- Qna. (Quina):** Starts with *mf*, has a *gliss.* marking, and a *fff* crescendo leading to *mf*.
- Qno. (Quina):** Starts with *mf*, has a *gliss.* marking, and a *fff* crescendo leading to *mf*.
- S.c. 1, S.c. 2, S.c. 3:** Three staves for Cymbals, each starting with *pp* and a *ff* crescendo leading to *mp*.
- Chgo. (Chango):** Starts with *pp* and a *ff* crescendo.
- Gtr.1, Gtr.2:** Two staves for Guitars, both starting with *ff*.
- B.E. (Bateria):** Bass drum part with *ff* dynamic and rhythmic markings: *> PO* PO. H* PO. PO. H PO. PO.*
- Perc.1:** Percussion 1, starting with *f* and a *pp* dynamic.
- Perc.2:** Percussion 2, starting with *ff* and a *p* dynamic.

The score is in 4/4 time and spans measures 43 to 44. A vertical dashed line is placed between measures 43 and 44.

4.2 Análisis II movimiento Entrada

Esquema formal

Sección	A	B	C
Compases	1-28	29- 45	46-72
Descripción	- Solo tarkas - texturas homofónica y polifónica. Sonido Tara en tarkas	- Se agrega la orquesta. - Desarrollo motivico en cuerdas y vientos - Aceleración del moto rítmico hacia C	- Arpeggio constante en cuerdas - Melodías en bloques: tarkas, quenás, quenacho con bajo eléctrico - Sonido Tara en tarkas

El segundo movimiento comienza con una exposición del sonido de las Tarkas, primero individualmente y luego con una homofonía entre las cuatro tarkas. Se presenta el sonido tara, acompañado de un aumento de intensidad que llega hasta los armónicos más agudos del instrumento.

Ejemplo N°7. Exposición del sonido de las tarkas

The musical score displays four staves for different tarkas. The first two staves, Tarka Mala 1 and Tarka Mala 2, and the last two staves, Tarka Taika 1 and Tarka Taika 2, each feature individual tara sounds. The middle two staves, Tarka Taika 1 and Tarka Taika 2, show a homophonic texture. The score includes dynamic markings (p, mp, ff) and crescendo/decrescendo hairpins. The word 'Tara' is written above the notes in several places.

Está homofonía, se produce microtonalmente entre cada tarkas de “igual tamaño”³⁹ y a distancia cercana a 5º justa. Progresivamente se separan en más melodías generando texturas polifónicas, encontrándose en acordes ocasionalmente.

A partir del compás 29 la orquesta comienza a aparecer con un gesto rítmico melódico extraído de la canción Dale duro (pág. 26 de esta tesis.) el cual es desarrollado primero en las cuerdas, luego en los vientos.

Melodía original	
Variaciones de la melodía original en bajo y guitarra. Compás 29-31.	
Variaciones de la melodía original en tiple y charango. Compás 32	

³⁹ Las tarkas son construidas artesanalmente por lo que no son idénticas, enriqueciendo el timbre de estas al tocarse juntas.

<p>Variaciones de la melodía original en quena y quenachos. Compás 32-33</p>	
----------------------------------------------------------------------------------	--

La textura en la sección B se vuelve polifónica, las tarkas realizan en gran parte de la sección dos melodías las cuales son conducidas en paralelo entre tarka malta y tarka taika, a intervalo similar a una quinta justa, alternadamente se presentan gestos melódicos en donde se duplican las melodías en los vientos a distancia de unísonos, quintas y octavas con evidentes diferencias microtonales, generando una homofonía de gran riqueza tímbrica.

Ejemplo N°8. Texturas en la sección B

Esta sección B comienza a precipitarse, aumentando la presencia de subdivisiones de la unidad de tiempo y aumentando la densidad instrumental hasta llegar al compás 46 en donde el sonido Tara reaparece con gran protagonismo acompañado de arpeggios en subdivisión de la unidad de tiempo, manteniendo un ritmo constante hasta el final del movimiento. Este gesto rítmico constante funciona como arpeggio, notas repetidas y octavas; es contrastado con un rasgueo con ritmo dáctilo.

Ejemplo N°9. En el compás 67 se observa el arpeggio en el tiple, rasgueo dáctilo en la guitarra y notas repetidas con octavas en la guitarra 2 y el bajo eléctrico.

67

Chrg.

Tpl.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

4.3 Análisis III movimiento Ruedas

Esquema formal

Sección	A	B	C	D	E
Compases	1-38	39-72	73-96	97-113	114-142
Descripción	-Solo de percusiones	-Sonidos de tarkas sobre la percusión -Duraciones no medidas	-Ingreso de cuerdas	-Solo de guitarra	-Síntesis de ideas presentadas

Este movimiento tiene mucha relación con la canción Jacha Anata, presentada en esta tesis, la cual corresponde a una tradicional rueda de cantor, el motivo rítmico de su melodía principal es desarrollado por las percusiones en la sección A y tratada también en las otras secciones.

Melodía Tradicional	
Desarrollo rítmico en las percusiones en la sección A.	<p>♩ = 150 Palo de agua</p>
	<p>Maraca Chajchas <i>mp</i></p>




La sección B mantiene estos ritmos, pero con mayor discreción. Se incorporan progresivamente las tarkas con duraciones no medidas, generando atmosferas de sonidos largos, cortos, trémolos y sonido Tara.

El paso a la sección C se produce de forma brusca, se incorporan las cuerdas, las percusiones son mas austeras y las tarkas se entremezclan con melodías de charango y tiple. Al final de la sección, el tiple y la guitarra anticipan el rasgueo que ocupará el protagonismo de la sección E. También se incorpora en el compás 83 de esta sección las articulaciones vocales en la tarkas con los fonemas “k” y “t”.

Ejemplo N°10. Articulaciones en tarkas

The musical score for Example 10, titled "Articulaciones en tarkas", is presented in four staves. The first staff is for T.Chulli, the second for T.M., the third for T.T.1, and the fourth for T.T.2. The score begins at measure 83. The first two measures show rhythmic patterns with articulations 't' and 'k'. The third measure shows a change in articulation to 't k t k t'. The instruments are marked with a piano 'p' dynamic.

La sección D también comienza de forma abrupta y es la única en la obra que expone la guitarra como solista, realizando rasgueos con ritmos tradicionales del Carnaval de Socoroma, y solo 5 acordes, lo cuales se desprenden del comportamiento previo y se mantienen en la sección final.

<p>Sección C c.73</p>		<p>Notas: Si-Mib-Lab</p>
<p>Sección D c.97</p>		<p>Se agrega el Mi grave a las alturas anteriores</p>
<p>Sección E c.114</p>		<p>Se mantienen las alturas, aumentando la densidad instrumental. Las tarkas taikas 1 y 2 suenan en alturas cercana a Lab y la tarka Malta realiza un trémolo dejando su sonido más grave cercano a Mib</p>

La sección final reúne los acordes generados, los gestos rítmico melódicos ya expuestos, se agregan soplos irregulares en las tarkas y se mantiene con la orquestación completa del movimiento (percusión, cuerdas y tarkas) hasta el final del movimiento. Es una sección de síntesis.

4.4 Análisis IV movimiento Ch'alla

Ch'alla hace referencia al Martes de Ch'alla, día en el que se camina hacia las chacras, se ofrenda y se regresa al pueblo, es por eso su carácter de marcha y su forma ABA entendiendo la segunda A como el regreso por el

mismo camino, pero en un estado de la conciencia mucho más alterado producto del consumo de alcohol.

Esquema formal

Sección	A	B	A
Compases	1-24	25- 44	45-67
Descripción	-Carácter de marcha -Marcada acentuación en tiempos fuertes	-Abandono del pulso -Ritmos no medidos -Gestos puntillísticos	-Carácter de marcha -Marcada acentuación en tiempos fuertes -Texturas homofónicas alternadas y superpuestas entre quenas y tarkas

La primera sección comienza muy pulsativa, con carácter de marcha y con acordes que se construyen por sucesión de intervalos de 4º justa ascendente: Fa-Sib-Mib-Lab, cuyas alturas son transportadas una 3º menor ascendente. La percusión refuerza constantemente el pulso, combinando subdivisiones ternarias y binarias. Por su parte las tarkas apoyan rítmicamente a la guitarra y charango generando una homofonía y ya en el compás 10 comienza a diferenciarse, manteniendo una unidad rítmica en las tarkas.

Ejemplo N°11. Textura homofónica y contrastes desde el compás 11

The musical score for Example 11, measures 7-12, features a homophonic texture. The top four staves (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) show a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Chrg. staff provides harmonic support with chords. The Gtr. staff has a steady eighth-note accompaniment. The E.B. staff has a simple bass line. Perc. 1 and Perc. 2 provide a rhythmic foundation with eighth-note patterns and accents.

Hacia el final de la primera sección A se incorporan dos sikus, un quenacho y dos quenás, realizando pequeños gestos melódicos, anticipando la sección B.

Ejemplo N°12. Ingreso de vientos con nuevos gestos desde compás 21.

The musical score for Example 12, measures 21-24, shows the entry of wind instruments. The Qna. 1, Qna. 2, and Qno. staves have melodic lines starting in measure 21, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Sk. 1 and Sk. 2 staves have a more rhythmic accompaniment, also marked with mf. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

En el inicio de la sección B se mantienen solo estos gestos, abandonando por completo el sentido pulsativo que mantenían las cuerdas y la percusión, posteriormente se reincorporan es espacios de tiempo no

mesurados, los cuales se abandonan por medio de acentos, hasta retomar la segunda sección A,

Ejemplo N°13. Hacia el final del sistema se retoma el pulso abandonando el carácter de B

The musical score for Example N°13 consists of 13 staves. The top four staves (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) are for string quartet parts. The next three staves (Qna. 1, Qna. 2, Qno.) are for two quenenas and a quena. The two staves below (Sk. 1, Sk. 2) are for sikus. The Chrg. staff is for a charango. The Gtr. and E.B. staves are for guitar and electric bass. The Perc. 1 and Perc. 2 staves are for two percussionists. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Above the first four measures, there are markings for 6'', 6'', 5'', and 4'', likely indicating tempo or pulse changes. Dynamic markings include sfz, ff, f, pp, mp, and mf. The Perc. 1 staff has a marking 'Vibra Slap' at the beginning. The Perc. 2 staff has a marking 'mf' at the end.

En la segunda sección A opera nuevamente la idea inicial, ahora con más instrumentos y mayor polifonía, los sikus se mantienen apoyando las cuerdas, mientras las quenenas alternan texturas con las tarkas, hasta terminar de forma repentina con un fuerte acento.

4.5 Análisis V movimiento Cenizas

Este movimiento es el que se distancia más del resto de la obra, se incorporan diversas técnicas extendidas, está instrumentado exclusivamente con aerófonos y posee un alto grado de variabilidad rítmica.

Esquema formal

Sección	A	B	C	D	E
Descripción	-Sonido de tarkas con voz	-Sonido de tarkas con voz y armónicos en sikus	--Sonido tarkas con voz y whistle tone en sikus	-Whistle tone en tarkas y whistle tone con armónicos en sikus	- <i>Crescendo tutti</i> -Ataques irregulares -Final con gran intensidad

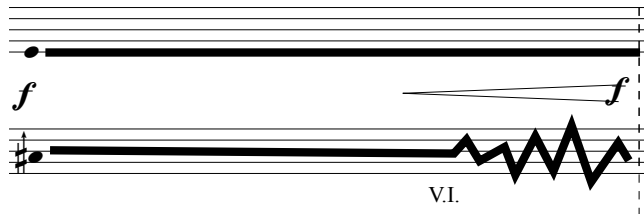
La primera técnica extendida aparece en la tarka en donde se pide cantar mientras se sopla afinando a un determinado intervalo, tomando como única referencia la altura de la tarka, sin importar su temperamento.

Ejemplo N°14. Tarka y voz.

The image shows a musical score for two parts: 'Tarka Mala 1' and 'Voz'. Both are written in 4/4 time. A bracket above the staves indicates a 15-second interval. The 'Tarka Mala 1' part is marked with a forte-piano (*fp*) dynamic. The 'Voz' part is marked with an 8 and the instruction 'Afinar la voz al unísono con la tarka, la altura escrita es solo referencial'.

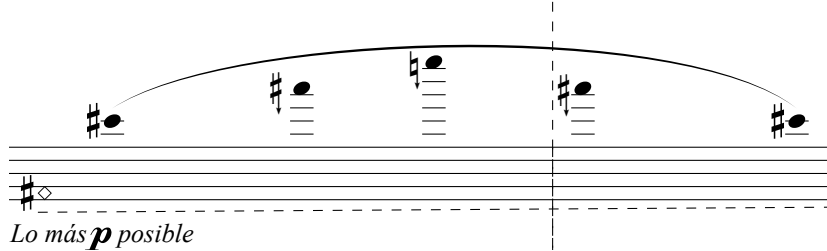
Aparece en la misma sección un vibrato irregular que pese a estar escrito en la voz, afectará la suma de ambos sonidos.

Ejemplo N°15. Vibrato irregular



En la segunda sección se destaca el uso de armónicos en los sikus, los cuales se mezclan con los sonidos de las tarkas con voz. Los armónicos se desprenden desde las tubos con alturas: Si-Do-Re-Mi-Fa# y se utilizan los armónicos N° 3, 5 y 7, de los cuales el 5° y 7° armónico resultan naturalmente más graves en los sikus.

Ejemplo N° 16. Armónicos sobre el tubo Fa#.



La sección C retoma el sonido de la tarka con voz, pero esta vez con movimientos melódicos en la tarkas, manteniendo la voz en un pedal. Reaparece el sikus sutilmente con la técnica de silbido o Whistle tone, a partir de los tubos Sol-La-Si-Do-Re generando una textura de gran aleatoriedad.

En la sección D se complejizan las técnica agregando trémolos y mezclando armónicos con W.T. en los sikus.

Ejemplo Nº 17. Sección D

The musical score is divided into two sections: 30'' and 15''. The woodwinds (T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2) play a wavy line with 'W.T.' and 'mp' markings. The strings (Sk. 1-5) play a sustained note with 'continuar con W.T.' and 'fp' markings. A 'fp' marking is also present at the bottom of the string section. The instruction 'Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades' is repeated for each string part.

El movimiento concluye con un crescendo tutti desde el silencio hacia un forte fortissimo, acompañado de sonidos rajados, ataques irregulares y sonidos armónicos muy agudos.

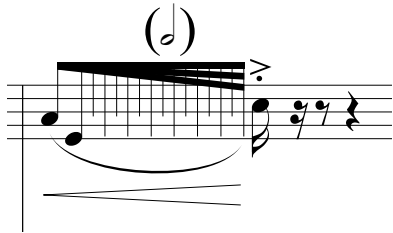
4.6 Análisis VI movimiento Ayni

Esquema formal

Sección	A		B
	a	b	
Subsecciones	a	b	B
Compases	1-32	33- 39	40-63
Descripción	-Tarkas y percusión -Melodía acompañada	-Incorporación de cita del acorde "Mestizo"	-Textura compleja en tarkas -Desarrollo del acorde "Mestizo"

Ayni comienza con un solo de tarka taika, acompañado de bombo, posteriormente se incorpora el resto de las tarkas generando una textura de acompañamiento y entregando el solo a la tarka malta, se destaca el uso de trinos y trémolos con aumento en la velocidad de ejecución.

Ejemplo N°18. Trémolo con aumento de velocidad en compás 32.






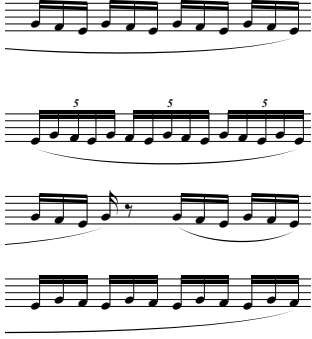
La segunda parte de esta primera sección comienza al aparecer el charango y la guitarra con una breve cita del acorde "Mestizo" utilizado en la pieza Dúo concertante del compositor Celso Garrido-Lecca. (Niño, Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos, 2016, p. 188)

Ejemplo N°19. Acorde Mestizo, cita de Celso Garrido-Lecca.

The musical notation shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a complex chordal structure, followed by a series of notes with a tremolo effect indicated by a wavy line. The dynamic markings *ff* and *p* are present. The lower staff is in bass clef with the same key signature, showing a melodic line with staccato articulation and dynamic markings *ff*.

En la segunda parte de la sección A, se repite el mismo acorde 3 veces, mientras las tarkas realizan pequeños gestos de 2 y 3 notas, aumentando su frecuencia, el último acorde de charango es seguido de un rasgueo en trémolo el cual crece hacia la sección B.

En la sección B las tarkas generan una textura nueva compuesta de sonidos staccatos, los cuales varían en su articulación en el compás 46 y luego cambian su acentuación en el compás 49, en el compás 56 cambian a subdivisiones irregulares.

Compás	Descripción	Ejemplo
40	Sonidos staccatos	
46	Sonidos staccatos y ligados	
49	Cambio de acentuación	
56	Subdivisiones irregulares	

El gesto rítmico del charango se repite con distintas alturas y luego se varía rítmicamente hasta llegar a ataques sorpresivos y fuertes, en paralelo la guitarra mantiene un pulso constante con arpeggios en subdivisiones de la unidad de tiempo y aparece una melodía en el quenacho la cual es duplicada dos octavas abajo por el bajo eléctrico. La percusión por su parte articula los distintos acentos que llevan los demás instrumentos manteniendo una polirritmia de 3:4 desde el compás 49 hasta el 58. El final del movimiento es anticipado por espacio de silencio tutti, hasta terminar en un arpeggio de guitarra sola, el cual se repetirá hasta el compás 6 del movimiento siguiente.

4.7 Análisis VII movimiento 1º Viernes Santo

Esquema formal

Sección	A	B	C
Compases	1-16	17-42	43-54
Descripción	-Viene ligado del movimiento anterior -Protagonismo de sikus en tubos Mi y Si	-Ingreso de cuerdas -Desarrollo polifónico -Cita de melodía tradicional religiosa	-Melodía en Sikus, acompañado de sikus y guitarra

Este movimiento guarda estrecha relación a lo que acontece en la música del carnaval de Socoroma para el día viernes, ya que en este día no se tocan tarkeadas, ni ruedas, ni orquestas, solo sikus en el cementerio, es por esa razón que este movimiento está compuesto para percusión, cuerdas y seis intérpretes de sikus. El repertorio que se realiza en esta formación de "lakita"

comúnmente se desarrolla en tonalidad de Mi menor, cadenciando los finales de frases con las notas Mi y Si. A partir de estos tubos, los sikus 1 y 2 de esta pieza comienzan a interpretar los armónicos nº 3 y 5, los cuales pese a estar escritos con precisión rítmica, generan una sensación de ambigüedad rítmica, éstas alturas se mantienen en casi toda la pieza exceptuando la sección entre los compases 26-27 en donde el tubo Si, es reemplazado por el tubo Re.

Ejemplo N° 20. Armónicos en sikus 1 y 2.

The image shows a musical score for two sikus, labeled Sk.1 and Sk.2. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 18. Sk.1 plays a series of notes, including a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4, with a slur over the last two. Sk.2 plays a series of notes, including a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4, with a slur over the last two. The notes are written as whole notes with stems pointing up, and there are small circles above the notes, likely indicating harmonics or specific playing techniques.

El inicio también está reforzado con los tubos Mi y Si en los Sikus 3-4-5-6. Durante el desarrollo de la sección B, el charango ocupa gran protagonismo alternando y duplicando su melodía con los sikus 3-4.

Del alzar del compás 33 hasta el primer tiempo del compás 34, irrumpe una cita de una melodía tradicional religiosa en el sikus 3-4 y el tiple, esta a su vez es parcialmente encubierta por los arpegios del resto de las cuerdas.

Ejemplo N°21. Cita

The image shows a musical score for a piece titled 'Cita'. It consists of six staves: Sk. 3-4 (Siku 3-4), Sk. 5-6 (Siku 5-6), Chg. (Chacha), Tpl. (Tiple), Gtr. (Guitarra), and Bajo (Bajo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Sk. 3-4 staff begins with a melodic line of eighth notes, followed by a rest and then a melodic phrase starting with a forte (f) dynamic. The Sk. 5-6 staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Chg. staff has a rest followed by a melodic phrase starting with a forte (f) dynamic. The Tpl. staff has a rest followed by a melodic phrase starting with a forte (f) dynamic. The Gtr. staff has a rest followed by a melodic phrase starting with a forte (f) dynamic. The Bajo staff has a rest followed by a melodic phrase starting with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamics.

Esta cita, ayuda a recalcar el carácter religioso que tiene este movimiento, el cual surge desde la inspiración de un cementerio católico-aymara.

En la sección B también se desarrolla una melodía con bastante cromatismo, la cual se presenta en distintas octavas entre los sikus 3-4-5-6 y el bajo junto al tiple.

La última sección baja considerablemente la intensidad del movimiento, desaparecen los armónicos de sikus que estuvieron en todo momento para terminar con una melodía tranquila en los sikus acompañado de dos arpeggios en guitarra que se alternan hasta el final.

4.8 Análisis VIII y IX movimientos Baile y Tentación

Estos dos últimos movimientos ocupan casi un tercio de la extensión de la obra, exponen varios de los argumentos presentados anteriormente y acumulan

la mayor concentración de Tensión-Reposo. Pese a corresponder a dos movimientos realizaré el análisis junto, ya que así está presentado para su interpretación (sin pausas) y entre ambos existen secciones en común.

Estructura formal

Baile

Sección	A	B	C
Compases	1-36	37-64	43-93
Descripción	-Introducción -6/8 -Motivo melódico	-Arpeggios con ritmo dácilo -4/4 -Tutti -Sonido Tara	- Ritmo de huayno en rasgueo -Superposición melódica

Tentación

Sección	D	E	C`
Compases	94-117	118-137	138-160
Descripción	-Aumento de tempo -Gran homofonía rítmica -Gesto melódico descendente -Uso de la voz	-Tempo inicial -Melodías en sikus y queñas -Arpeggios apoyados con acentos	-Ritmo de huayno -Superposición melódica

Sección	F	D`	H	C`
Compases	161-191	192-208	209-227	228-251
Descripción	-Solo de percusiones -Tarkas con percusión	-Aumento de tempo -2 texturas homofónicas -Crescendo	- Superposición melódica -Acumulación de tensión	-Ritmo de huayno -Síntesis de secciones -Catarsis

Estos movimientos finales de la obra retoman ideas expuestas en los movimientos anteriores, al comienzo aparece el motivo de la canción Dale duro, que se presentó en el movimiento II Entrada, el cual nuevamente es desarrollado.




Melodía original	
Variaciones en guitarra. Compás 5-6.	
Variaciones en tiple, guitarra y bajo. Compás 14-16	
Variaciones en quena. Compás 23-24	


Este motivo reaparece entremedio de arpeggios en las cuerdas y melodías agudas en la quena, la sección termina con cuatro acentos y cambia a 4/4 manteniendo el mismo valor en corcheas.

En la sección B también es desarrollado este motivo, con mayor variación de alturas y añadiendo una apoyatura.

Melodía original	
Variaciones en quena y quenacho. Compás 39-42	
Variaciones en tiple, guitarra y bajo. Compás 53-54	

El gesto rítmico-melódico comienza a dialogar con un segundo motivo extraído de canciones populares del pueblo de Socoroma, que se mantiene durante la sección, variando principalmente en alturas e interválica.

Melodía original	
Variaciones en quena, quenacho y tiple. Compás 42-48	
Variaciones en quena y quenacho. Compás 47-50	

Variaciones en sikus. Compás 56-57	Sks. 1 
---------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------

La sección aparece en tres oportunidades y se caracteriza por incorporar un ritmo de huayno con bastante similitud con su forma de interpretarse tradicionalmente, en la guitarra se mantiene un ritmo dáctilo constante, el charango da cuenta de ritmos con mayor complejidad, lo cual al igual que el tambor es idiomático al estilo sugerido, por tal razón se deja explícito que puede variar sus ritmos mientras mantenga el carácter. En los vientos, las tarkas realizan melodías a dos voces, simultáneamente a las quenás y los sikus, dejando expuesta una superposición de melodías, sin ninguna intención contrapuntística armónica, sino más bien de texturas, lo cual se mantiene hasta el final de la sección

Ejemplo N°22. Exposición de melodías sobrepuestas.



Tentación

El inicio de este movimiento final hace referencia directa a una rueda de cantor recopilada el último día del carnaval, la cual se canta entre varias personas sin lograr identificar la altura principal, pero entendiendo un gesto melódico claro, el cual se reconstruye a partir de las tarkas acompañadas de la guitarra y luego de toda la orquestación. A esto se le suma la articulación ya sea en la voz, o con la voz dentro del instrumento. Es una sección bastante estática, que permite preparar el nuevo ritmo.

Ejemplo N°22. Sección D

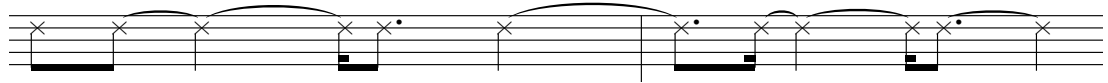
The musical score for 'Tentación' Sección D is a complex orchestral and vocal arrangement. It consists of the following parts:

- Vocal Parts:** T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2, Chgo., Tpl., Gtr., B.E., and Perc. 2.
- Instrumental Parts:** T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2, Chgo., Tpl., Gtr., B.E., and Perc. 2.

The score is written in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The vocal lines feature a repetitive melodic motif: **Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)**. This motif is repeated across all vocal parts, with some parts including the word "hablado" (spoken) and a dynamic marking of *sfz* (sforzando). The instrumental parts, particularly the strings and percussion, provide a rhythmic accompaniment for the vocal lines. The score concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

La sección E se instala con una acentuación compleja, de dos compases de extensión.

Ejemplo N°23. Ritmo de sección E



Este ritmo es reforzado por el arpeggio de guitarra, el bajo eléctrico, el platillo ride, mientras las melodías de quena y sikus, recrean un contrapunto con mucho diálogo y sutileza, los acordes generados organizan la estructura de alturas y se acumulan sonoridades.

En la sección C se retoman las ideas principales de la sección C: ritmo de huayno, superposición de melodías y surge un nuevo motivo, el cual se desarrolla en los vientos.

Melodía original	
Variaciones en quena, quenacho y sikus. Compases 140, 142, 150-151	

Para el final de esta sección C` un gran crescendo de cinco compases, desde el silencio hasta lo más fuerte posible.

En la sección F, se desarrolla una polirritmia de gran complejidad, entre ambos percusionistas, a esto se le suman las tarkas, con similitud a lo expuesto en el movimiento III Ruedas y el comienzo de VI Ayni. Se destaca el uso de tresillo, seisillos y ocasionalmente quintillos que contrastan con los sonidos más largos de las tarkas.

Ejemplo N°24. Contraste rítmico en sección F

The musical score for Example 24 consists of six staves. The top four staves are for T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, and T.T. 2, each starting at measure 184. The bottom two staves are for Perc. 1 and Perc. 2, also starting at measure 184. The percussion parts are highly complex, featuring polyrhythmic patterns with triplets, sextuplets, and quintuplets. The T.M. and T.T. parts have a more melodic and harmonic structure, with some triplets and longer note values.

Luego de esta sección, reaparece la idea expuesta en D, tímidamente, pero en constante crescendo hasta llegar a un plano principal, el cual es rápidamente abandonado por un espacio de 6 compases en donde se articula el pulso y se acelera el tempo.

Ejemplo N°25. Fin de la sección D`.

The musical score for Example No. 25, titled "Fin de la sección D'", is a multi-staff arrangement. It includes the following parts: Qna. (Flute), Qno. (Oboe), Sks. 1 (Violin I), Sks. 2 (Violin II), Chgo. (Clarinet), Tpl. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B.E. (Bass), Perc. 1 (Percussion 1), and Perc. 2 (Percussion 2). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The percussion parts include a variety of rhythmic patterns, with Perc. 1 featuring a prominent snare drum line and Perc. 2 featuring a more complex, multi-layered pattern. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, with the strings often playing a steady, rhythmic accompaniment. The overall texture is dense and complex, reflecting the "irregular accents" mentioned in the text.

La penúltima sección contiene acentos bastante irregulares destacado en las cuerdas y la percusión. Los vientos comienza a recopilar con gran densidad, motivos expuestos en durante el movimiento o los anteriores, generando bastante inestabilidad.

Ejemplo N°26. Superposición de melodías.

221

accel.

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Qno.

Sks. 1

Sks. 2

La última sección reafirma este estado de catarsis, de inestabilidad y desorden, pero lo organiza al interior de un ritmo de huayno, con las mismas alturas ya expuestas anteriormente, se acelera el pulso nuevamente para poder llegar al clímax de la obra en donde se realizan tres llamados de tarkas, muy similares a los que se realizaron en el movimiento I Permiso. La obra termina en una intensidad de *ffff* y *tutti*.

Ejemplo N°27. Final de la obra.

The musical score for Example No. 27, Final of the work, is presented in a multi-staff format. The top four staves are marked with a wavy line above them labeled "Tara" and a dynamic marking of *fff*. The fifth and sixth staves are marked with a dynamic of *mf* and the word "gliss." below the notes. The seventh and eighth staves are marked with *fff*. The ninth and tenth staves are marked with *fff* and *mf*. The eleventh and twelfth staves are marked with *fff* and *mf*. The score concludes with a final chord and a melodic line.

5 CONCLUSIONES

La inclusión de instrumentos tradicionales como las tarkas al repertorio docto, trae consigo un claro aporte al aspecto tímbrico de la música, en el desarrollo de esta tesis he demostrado que además de esta propiedad, es posible incluir y validar la naturaleza de este instrumento, sin tratar de ajustarlo a las normas occidentales en cuanto a afinación, temperamento o control absoluto de sus cualidades sonoras, dada su construcción artesanal rica en armónicos y desigualdades físicas que alteran sus alturas entre una tarka y otra. Esta característica, lejos de ser un problema es aprovechado para combinarlo con otros instrumentos temperados como los que utiliza una orquesta andina, generando nuevas formas de escuchar estas diferencias microtonales.

La obra Carnaval de Socoroma abre un nexo entre la música tradicional, junto a las tradiciones y costumbres que esta hereda y la música de concierto, pese a que está estructurada según una vivencia personal del compositor durante el Carnaval de dicho pueblo, la música está creada con un fin de Arte, que a su vez rescata valores propios de la cultura Aymara y que claramente tendrá un sentido absolutamente distinto para quienes están más familiarizados con estas sonoridades.

Esta obra permite acercarse a un hecho puntual que es el carnaval andino, el cual esconde entre sus códigos una realidad mucho mayor, que es nuestra cultura mestiza, ante la cual lo indígena ha perdido identidad en las ciudades

más grandes, reduciéndolo a un exotismo o un “otro”, en este sentido me complace presentar esta composición que rescata y defiende el carácter mestizo del cual me siento parte, sin desconocer lo europeo u occidental, pero valorando y reposicionando el patrimonio indígena.

6 BIBLIOGRAFÍA

1. ALBO, XAVIER. (2000). Aymaras entre Bolivia, Perú y Chile. *Estudios Atacameños* (19), 43-73.
2. BERENGUER, JOSÉ. (2001). *Tiwanaku Señores del Lago Sagrado*. Santiago, Chile: Museo chileno de arte precolombino.
3. BERG, HANS VAN DEN. (1989). *"La tierra no da así no mas" : los ritos agrícolas en la religión de los Ayrnara-cristianos de los Andes*. Amsterdam: CEDLA.
4. BORRAS, GERARD. (2008). Organología de la tarka en la zona circumlacustre del Titicaca.
5. CAVOUR, ERNESTO. (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz, Bolivia: CIMA.
6. CHOQUE, CARLOS. (2005). "PACHAX KUTT'ANXIWA" *De Thunupa a Atahualpa: 10.000 años y mas de historia Aymara*. (C. C. Región, Ed.) Iquique, Tarapacá, Chile: GOBIERNO DE CHILE Ministerio de Planificación y Cooperación Programa Orígenes.
7. CHOQUE, CARLOS. (2012). *Fortunato Manzano, el último Yatiri*. Arica, Chile: Corporación Nacional de Desarrollo Indígena y Sucesión Fortunato Manzano.
8. CHOQUE, CARLOS. (2015). *Los Socoromas*. Arica, Chile: Tierra viva.
9. CIVALLERO, EDGARDO. (2015). *Introducción a las tarkas*. Madrid.
10. COMISIÓN VERDAD HISTÓRICA Y NUEVO TRATO. (2008). *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Santiago: Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas.
11. DÍAZ, RAFAEL. (2008). *Cultura originaria y música chilena de arte*. Santiago: Amapola Editores.
12. ENSAMBLE ANTARA. (n.d.). *Proyecto Antara*. Retrieved 5 de diciembre de 2017 from Ensamble Antara: <https://antara.cl/ensamble-antara/>
13. FUNDACIÓN DE COMUNICACIONES, CAPACITACIÓN Y CULTURA DEL AGRO, FUCOA. (2014). *Aymara, serie introducción histórica y relatos de los pueblos originario de Chile*. Santiago, Chile.

14. GALEANO, EDUARDO. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
15. GARCÍA, FERNANDO. (octubre de 2004). Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. Santiago, Chile.
16. GARRIDO-LECCA, CELSO. (25 de mayo de 2016). Entrevista a Celso Garrido-Lecca. (G. Andrade, Entrevistador) Santiago, Chile.
17. GÉRARD, ARNAUD. (2007). Primera aproximación a la acústica de la "Tarka". *Revista Boliviana de Física* (13), 33-38.
18. GERARD, ARNAUD. (2009). Sonidos «ondulantes» en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista Española de Antropología Americana* , 39 (1), 125-144.
19. GREBE, MARÍA ESTER. (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena* (128), 5-55.
20. GUEMBE, MARÍA GABRIELA. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. *Tópicos del seminario* , 157-175.
21. HUANCA, RODOMIRO. (26 de julio de 2016). Entrevista a Rodomiro Huanca. (G. Andrade, Entrevistador) Arica, Chile.
22. HUANCA, RODOMIRO. (2016). *Armamos la rueda con formalidad*. Arica.
23. NIÑO, NELSON. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena* , 21-46.
24. NIÑO, NELSON. (2016). Celso Garrido-Lecca Síntesis musical de dos pueblos. (E. U. Valparaíso, Ed.) Valparaíso, Chile.
25. ORQUESTA ANDINA. (n.d.). *Orquesta Andina*. Retrieved 5 de diciembre de 2017 from Orquesta Andina: <http://www.orquesta-andina.cl/rese%C3%B1a.html>
26. PARASKEVAÍDIS, GRACIELA. (2011). Imaginemos músicos: Cergio Prudencio, caminante altiplánico. Montevideo, Uruguay. From Latinoamérica Música: <http://www.latinamerica-musica.net>
27. PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de

instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena* (219), 42-80.

28. PETROZZI, CLARA. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad*. Helsinki: Tesis doctoral Universidad de Helsinki Instituto de investigación de las artes. Musicología.
29. POLITIS, GUSTAVO, PRATES LUCIANO, E IVAN PÉREZ. (2009). *El poblamiento de América. Arqueología y bio-antropología de los primeros americanos*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
30. PROYECTO MÚSICA ANTARA. (n.d.). Técnicas instrumentales contemporáneas de ejecución.
31. PRUDENCIO, CERGIO. (2010). *Hay que caminar sonando*. La Paz, Bolivia: Artelibro.
32. PRUDENCIO, CERGIO. (29 de julio de 2016). Entrevista a Cergio Prudencio. (G. Andrade, Entrevistador) La Paz, Bolivia.
33. RUZ, RODRIGO, Y HÉCTOR GONZÁLEZ. (2014). Estado peruano, liberalismo y tierras indígenas en la precordillera de Arica (1854-1880). *Revista de estudios Transfronterizos Si somos Americanos* , XIV (1), 41-60.
34. SANTORO, CALÓGERO, Y VIVIEN STANDEN. (2001). Pueblos originarios. In V. autores, *Pueblos del Desierto. Entre el Pacífico y los Andes* (pp. 19-24). Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
35. VAN KESSEL, JUAN. (1992). *Holocausto al progreso: los aymaras de Tarapacá*. La Paz, Bolivia: HISBOL.

7 ANEXOS

7.1 Entrevistas

7.1.1 Entrevista a Celso Garrido-Lecca

Entrevista realizada por Guillermo Andrade Vera, en Santiago de Chile, el 25 de mayo de 2016

1. ¿Cómo nace su inquietud por agregar elementos de la música de los pueblos originarios de América del Sur en sus obras?

Bueno, esto es el inicio casi de mi carrera como músico y especialmente como compositor, quería buscar elementos nuestros que nos identificaran, que nos dieran un sello nuestro, obviamente partí por la música popular, la música un tanto de la región del Perú, que hay una gran tradición en cuanto al pasado y me relacioné con músicos populares y tuve ya un contacto directo, como una fuente muy rica en cuanto a expresiones del pueblo de diferentes regiones del Perú: del norte, del centro y sur y que son diferentes, uno tiene más influencia andina otros menos, mas evolucionada de la música de conciertos, etc. En fin esa fue mi primera inquietud

2. ¿Por qué incorporó instrumentos propios del folclor andino a la orquesta?

Al usar elementos populares obviamente su espíritu, su naturaleza esta relacionado con esta característica del instrumento andino, entonces, tuve una preocupación de estudiar por ejemplo las zampoñas que se usan en diferentes regiones del Perú para ubicar mas la naturaleza de la música, eso fue fundamentalmente mi acercamiento.

Yo creo que tuve contacto sobretodo con instrumentistas populares y eso me dio una gran riqueza en cuanto al espíritu de lo popular y lo folclórico

¿Y en ese espacio de tiempo cómo era la relación entre el músico popular con el músico de clásico? ¿Había una relación o eran mundos muy alejados unos de otros?

Si, en general cuando uno estudia la música, la música tiene su lenguaje que hay que poseerlo, pero ese lenguaje está adscrito a lo europeo a la tradición, a la gran tradición musical de Europa, lo folclórico siempre es un tanto de acercamiento lateral, salvo que sea una persona folclorista que se dedica al estudio específico de un instrumento, de una tradición andina, entonces yo creo que al tomar una cosa más amplia uno va ideando ciertos tipos de lenguajes, ciertos tipos de acercamiento mayor a un bagaje andino, eso es lo que al final somos, venimos de las culturas pasadas también.

3. ¿Considera que este tipo de orgánica acerca a los auditores de las músicas folclóricas y doctas a un lenguaje en común?

No creo, no sé, no podría responder a esa pregunta, pero sí, yo creo que todavía hay una gran división y divorcio entre estos dos mundos, una en que los músicos de la gran tradición musical académica, se suscriben a los avances tecnológicos y avances de la propia naturaleza de la música en sí, por decir desde Bach a nuestros días. La otra vertiente que viene de lo popular, es una vertiente que hay que primero buscarla, asumirla y ver como puede haber una posibilidad de expresar aquello que tiene en su interior que es muy complicado por que se hacen citas directas, pero buscar ya el espíritu interior de este lenguaje popular de las antaras por ejemplo o del uso del charango, implica una entrada mucho más profunda del conocimiento de la gran tradición popular de nuestros países que no se enseñan en nuestros conservatorios.

4. Además de los elementos más característicos de la música andina como los ritmos o el uso de la pentafonía. ¿Qué elementos musicales rescató para incorporar en sus obras?

Bueno, fundamentalmente yo diría que es algo que no es muy racional es algo que uno va sintiendo y va incorporando. Si me piden una explicación clara, lógica del desarrollo de un lenguaje musical que vaya evolucionando, no podría hacerlo, es una cosa que nace de una manera natural, ahí de todas maneras un contacto con toda la cultura Andina, está relacionado con una cultura del pasado desde los Huacos o los dioses símbolos hasta nuestros días, esto de una manera activa en ciertos pueblos más alejados del grandes centros urbanos, pero que son vigentes.

5. Luego de 23 años en Chile, vuelve a Perú y compone grandes obras entre esas: Danzas populares andinas y retablos sinfónicos utilizando un lenguaje más cercano a lo tonal, me podría comentar como vivió este periodo compositivo.

Es curioso, uno cuando comienza la instrucción musical siempre es la parte académica, el pasado musical que nos llega y nos toca obviamente porque el lenguaje musical viene de la edad media, pero cuando tu ya te sumerges en realidades como nuestra cultura Andina, vas leyendo hacia el pasado todo lo que continua vivo, conoces a personajes que han tenido gran importancia como en mi caso, por ejemplo de Don José María Arguedas, pues eso está todavía vivo, el contexto no solamente musical específico sino la propia vivencia de los pueblos que siguen en sus grandes tradiciones eso evidentemente no es una cosa marginal aparte, te va tocando y lógicamente fluye muy poderosamente, no hay una actitud consiente, intelectual de acercamiento a un uso de tal giro, no , es algo de espíritu general que te toca y te va llamando y te va conduciendo a determinadas situaciones de tipo rítmico, de tipo melódico, que uno no puede mucho racionalizar, están ahí. A veces uno de manera posterior puede decir que es bastante parecido a determinado uso de las zampoñas en el lago Titicaca o en Puno, eso es de una manera no tan racional, es una vivencia.

6. Siente que se han abierto los espacios suficientes para la música nacional tanto en Perú como en Chile, ¿Qué cambiaría?

Yo creo que hay etapas, etapas necesarias que van pasando, una fue el primer acercamiento a la naturaleza nuestra a la tradición a la música popular de varios años atrás y posteriormente esto se va fusionando y creando giros, características melódicas, rítmicas de lo que es la música popular. Yo creo que a veces el acercamiento demasiado intelectual a la música popular le da cierta artificialidad, yo creo que hay algo que deberían hacer, hacer de forma mas tradicional, entrar al propio espíritu del instrumento del giro melódico, de la melodía que uno escucha de los pueblos y eso es una vivencia, más que un acercamiento puramente racional o intelectual.

7. Así como la década del 50 estuvo muy marcada en la música de la academia chilena por el serialismo, técnicas que ya venían desde Europa, ¿cómo observa los compositores de la última década en nuestro continente? ¿Hay un discurso musical latinoamericano más independiente?

Si, evidentemente el compositor al recibir tantos elementos melódicos o rítmicos, sobretudo la música en Latinoamericana surge y no se separa del aspecto rítmico y dancístico, ese llegar a la producción de la música puramente en si mismo y el uso de los elementos de la propia naturaleza de la música, eso va viniendo de a poco, pasan algunos años, del uso del folclor la invitación a veces de nuestros pueblos comienzan imitando o usando cosas muy peculiares y directas como melodías pentafónicas y cosas así, después fue cambiando a una técnica mas amplia al uso de cómo introducir elementos de la gran tradición europea dentro de nuestra música, quiero decir, como se pueden usar elementos mas contrapuntísticos que melódicos. Antes eran mas melodías simples y poco a poco viene esta evolución más hacia las complicaciones armónicas, contrapuntísticas, esto tarda algunos años, no es de la noche a la

mañana, es decir si nosotros pensamos los primeros compositores en Latinoamericana estaban todavía en una manera muy elemental del uso de estos elementos tanto contrapuntísticos como rítmicos, pero poco a poco se va ampliando y enriqueciendo este lenguaje, por ejemplo si tomamos algunos primeros compositores en países como Brasil que hay gran influencia nativa, entonces con compositores como Villalobos empiezan a buscar ciertas ventanas que es la naturaleza de su propio pueblo, eso pasa con los años, cuando hablo en el caso de Villalobos eso ya es hace 50 años mas o menos, eso es muy paulatino, no es inmediato; ahora en el caso mío especialmente fue una manera de buscar nuestros giros melódicos, elementos rítmicos que nos da cierta peculiaridad, ciertas cosas muy relacionad todavía con la danza, ojo la música Latinoamericana siempre ha sido el elemento fundamental dancístico, es una cosa que no se dice, pero poco a poco fue saliendo de este aspecto rítmico dancístico hacia la especulación de las formas, del elemento del propio lenguaje en el caso por ejemplo Ginastera ya comienza su evolución musical hacia otras esferas. Yo creo que son muchos años de paso.

8. ¿Qué sugerencia podrías darle a la nueva generación de compositores?

Yo diría que no se olviden de nuestro pasado, que estén siempre relacionados al elemento popular, que es una nutriente muy viva y que puede siempre vincularlo al compositor a su propia tierra, a su propia tradición, yo diría eso y que dejen un poco a veces la especulación puramente teórica de elementos musicales de búsquedas que son importante yo no digo que no lo sea, pero que en el caso nuestro tenemos todavía un camino que recorrer amplio sobre este aspecto de búsqueda de lo nuestro, no conocemos profundamente los aspectos vivos de la cultura musical, que todavía existen y creo que eso nos enfoca, nos da cierto norte para nuestra búsqueda, esa es mi

posición, puede ser para muchos muy retrógrada, pero en fin es lo que yo siento y pienso y lo que he hecho siempre en mi música.

7.1.2 Entrevista a Cergio Prudencio

Entrevista realizada por Guillermo Andrade Vera, en La Paz, Bolivia; el 29 de julio de 2016.

1. ¿Cómo nace su idea de crear la OEIN?

Por una necesidad de sobrevivencia, de encontrar un lugar, un sentido a estar y a pertenecer a un lugar, normalmente en América latina los intelectuales migran porque no tiene un lugar supuestamente, eso es debido a que en general nuestra educación nos condiciona a eso, nos desarraiga a la naturaleza de nuestra cultura y terminamos de tan desarraigados terminamos migrando generacionalmente, de generación tras generación, eso ha pasado en América latina y de muchas maneras sigue pasando. Era mi persistencia de encontrar un sentido en mi país donde dios me había puesto de alguna manera, lo que en términos generales me llevo a la OEIN, la OEIN es la consecuencia de una manera de reflexionar mi país y de reflexionarme a mi mismo respecto de este país.

2. ¿Cómo seleccionó los instrumentos a utilizar cuando hizo su catálogo de instrumentos Aymaras?

Fue determinada por el asombro básicamente, el asombro de descubrir unas sonoridades simplemente magnificas, por ponerles un calificativo, el asombro que había otras formas de concebir el sonido y las formas de articular el hecho musical como un hecho social y lo primero que encontré a mano es lo primero que me permitió trabajar a mi mismo en función de mi necesidad expresiva. Nosotros con mi hermano en la Universidad Mayor de San Andrés, mi hermano José Luis y otros compañeros habíamos ido a la comunidad de Walata Grande en la provincia de Omasuyos del departamento de La Paz, es una comunidad fantástica porque está dedicada casi en exclusiva a la construcción de instrumentos musicales de la cultura aymara en particular, de

manera que son los proveedores para el inmenso espacio altiplánico y allá mandamos a hacer simplemente todo lo que sabían hacer ellos, todas las tropas, sin nosotros tener una idea de lo que era. Entonces una vez comprados todos esos instrumentos, por cuenta de la Universidad Mayor de San Andrés, debo admitir con muchísima gratitud siempre, es que yo empecé a hacer una indagación en esos instrumentos, empírica, probando, yo había estudiado flauta, sabía como funcionaban los aerófonos, entonces abriendo esas puertitas, pues terminé abriendo un horizonte infinito de posibilidades en la que todavía sigo navegando.

3. ¿Que pasa con los instrumentos de cuerdas, quedaron postergados?

No, no hay ninguna postergación, ni a priori ni dogmática, en el mundo indígena de raíz prehispánica en Bolivia los Quechua son los que tienen el cordófono que se conoce como charango o el cordófono que se conoce como “Khonkhota”⁴⁰, no es parte del mundo Aymara realmente y entre otras cosas porque es un instrumentos extremadamente individualista, la naturaleza, el concepto instrumento musical en el mundo Aymara no es unitario, no es un instrumento, en realidad es una colectividad lo que se da en una tropa, entonces, no se si por disposición histórica, cultural o lo que fuera, pero en el mundo Aymara los cordófonos no han sido parte de la representación de su universo. Sin embargo yo en lo personal ya como compositor nunca he desdeñado esos instrumentos, de hecho tengo una obra para cuatro charangos llamada Tríptica y forma parte del haber sonoro de la OEIN hoy en día de muchas maneras.

⁴⁰ Conocidos también como “guitarrones”, “mokholos”, “guitarrillas”, “machus” o “bandola”

4. ¿Cómo resolvió el tema del temperamento en los aerófonos, al momento de componer?

Esa es una larga y una ardua batalla interior y exterior también, desconstruir la idea de lo afinado, que se nos instala en la educación académica es probablemente de los puntos más difíciles, de las rupturas más trascendentales que hay, en el sentido de que no es un sistema de disposición de alturas que se opone a otro sistema de disposición y de ordenamiento de alturas, no es eso, como en el caso de la música “indúbica”, no es temperada tampoco, pero hay unos “ragas” que igual se predeterminan en qué frecuencias vibran, las alturas como se relacionan etc., etc. en este caso 36 años después lo puedo decir, así con este desparpajo, se trata de oponer un relativo a un absoluto, el sistema temperado es un absoluto, es una categoría absoluta, sustentada en la filosofía aristotélica, cartesiana, determinista, tal altura es tal frecuencia vibratoria y no es otra, es absolutamente eso, mientras que en el mundo aymara, andino, quechua también y frecuentemente indígena americano no hay el criterio de lo absoluto, hay el criterio de lo relativo, entonces las alturas son relativas, hay un margen de ambigüedad, hay un margen de ambivalencia tanto en la forma de tocar un sonido, de emitir un sonido desde un aerófono, cuando el músico tiene instalado ese pensamiento musical, como en la manera de construir los instrumentos, como la manera de tocar el conjunto o la tropa, como en la manera de disponer en definitiva eso que en el mundo occidental entendemos como altura, como nota. Para sintetizar es un relativo que se opone a lo absoluto, por lo tanto hay un enorme grado de incompatibilidad con la que hay que aprender a sobrevivir. *-Entonces al momento de escribir ¿utilizan el sistema convencional occidental, el cual se interpretará de manera relativa?-* Si, bueno primero la notación no es un fin, es realmente un medio, pero efectivamente esta conflictividad tiene su propia historia en las partituras de la OEIN muchas de ellas más y no solo más sino de otros compositores, yo he trabajado de las dos formas; una de manera predominante que es representando no el hecho

sonoro, sino la fuente sonora, por decir se escribe el tubo nº4 de tal Sikus, sin precisar que eso fuera X, Z o Y el sonido, para evitar la trampa de lo absoluto, porque si usted escribe en un pentagrama una nota Re eso es Re está connotado culturalmente un significado y una semántica sonora, entonces para evitar ese condicionamiento, ese magnetismo, esa polaridad tan fuerte del significante de la notación occidental yo frecuentemente he ido por el camino de no representar la altura propiamente tal sino la fuente, el número de tubo, la posición del instrumento, lo cual también la música occidental lo tiene, que son los instrumentos transpositores: clarinetes, cornos, trompetas, etc. Eso por una parte y por otra parte, nunca pretender que la partitura lo diga todo, la partitura debe ser un generador de, un incitador, un insinuador, un detonador, pero no necesariamente la representación absoluta del hecho sonoro musical, una vez mas es recurrente la idea del absoluto como una transversal cultural occidental, con la que nosotros estamos como latinoamericanos atravesados, porque procedemos de muchas maneras, culturas donde esas categoría no forman parten de la cotidianidad cultural del pensamiento. -¿Su escritura respondió a una evolución?- Si, y a una necesidad, ya en la primera partitura que escribí, me planteé yo que no iba a escribir alturas, sino signos de representación de fuentes como acabo de explicar, me di cuenta de que muy pronto me iba a quedar atrapado en esa noción absoluta de la escritura de que cuando uno pone una nota es esa nota y no puede ser otra.

5. ¿Le ha costado a los compositores de la OEIN separarse de las técnicas o el discurso heredado de la música europea?

En mi caso ha sido una travesía realmente, todas las conclusiones que estoy diciendo ahora son producto de año y años no solo de reflexión, sino de experiencia, de conflicto, de dificultad y finalmente de opción que a la larga termina siendo de opción política, efectivamente hay un margen de desprendimientos que son necesarios, que no necesariamente de exclusiones,

pero si desprendimientos en el sentido de que para poder comprender una u otra forma de razonamiento hay que hacerle espacio en la forma de razonamiento de la que provenimos, donde hemos nacido culturalmente y esa dicotomía no siempre es fácil porque la cultura nos graba profundamente, la lengua materna nos graba, la clase social nos graba, la cultura hegemónica dentro de la cual nos hemos educado y hemos desarrollados nos graba profundamente también, de manera que incorporar en ese haber tan fuertemente instalado otras formas de pensar, otras formas de concebir el universo no es fácil, a mi me ha significado en lo personal una travesía, por lo demás fascinante, porque cada revelación llevaba a la próxima y la acumulación de esas dos revelaciones hacían que la tercera fuera aún mas significativa y mas trascendental y mas extraordinaria.

Ese es mi testimonio, es un testimonio que además me permite decir que mi condición de fundador o co-fundador de la OEIN para mi no fue fácil, ceder esa magnífica fuente a otros compositores y esta es una confesión que estoy haciendo, yo a un punto me sentí propietario por el grado de compromiso y de involucramiento casi religioso que tuve con esas fuentes de conocimiento y de cultura, pero al mismo tiempo mi razonamiento me indicaba que había que hacerlo, que era fundamental ver que pasaba con esas fuentes desde otra forma de razonar esas fuentes, entonces de ahí vino lo que hoy se llama el programa de residencias de compositores de la OEIN por el cual han pasado muchísimos compositores, todos de gran trayectoria antes de venir acá y creo que en todos los casos con resultados altamente significativos en cuanto a la propuesta que nos han hecho. Ahora en la inter-relación con ellos ha sido muy difícil llevarlos al territorio de las desconstrucciones, obligarlos a pensar el sonido de otra manera, la forma de organizarlo y representarlo también, no ha sido fácil, recuerdo un dialogo con Beat Furrer que es un compositor austriaco muy importante en Europa, esta haciendo una gran carrera en Europa central como compositor, fue residente acá, compuso una obra magnífica para

nosotros, excepcionalmente difícil dicho sea de paso, pero él confesaba, él me decía: “si tu me quitas el parámetro de las alturas yo no sé de dónde agarrarme, simplemente me caigo, mi referencia central al lenguaje de la composición son las alturas” y si tu le pides a alguien que relativice ese parámetro específico lo dejas sin piso, sin sostén.

Cada compositor ha sido una experiencia diferente ha sido una respuesta diferente, hoy entiendo que todas interesantes a mi gusto, en su momento han sido partos conjuntos, habían cosas que a mí como director de la OEIN y como compositor para estas fuentes me revelaba, porque decía este compositor no está entendiendo algo estructural, pero después terminaba pronto siendo que era yo quien no estaba entendiendo algo de él, en fin una dialéctica, una dinámica muy interesante, muy compleja, muy enriquecedora, que nos ha nutrido mucho.

6. ¿Qué elemento contribuyeron al desarrollo de la OEIN en estos 35 años?

Su lealtad con las fuentes, su compromiso ético con las fuentes, esto es básicamente lo que explica la OEIN, es decir, nunca doblegamos la naturaleza de sus instrumentos a necesidad de control y de subordinación, siempre hicimos el ejercicio contrario y seguimos haciéndolo, subordinarnos nosotros, nuestros pensamientos, nuestra necesidad a la cualidad orgánica original de los instrumentos; hoy lo puedo decir así sintéticamente eso es el sustento, porque en general la cultura hegemónica doblega a la cultura dominada, aún cuando toma elementos de la cultura sometida, los doblega y los articula en función de su propia necesidad y de su propia cosmovisión, en la OEIN siempre hemos hecho el ejercicio contrario, no mirar, no escuchar con ojos ajenos, sino desarrollar ojos y oídos acordes con esa realidad sonora en un sentido integral.

7. ¿Cómo logra llegar usted llegar a jóvenes y niños con esta música que podríamos considerarla contemporánea?

Pienso que a los jóvenes les atrapa dos aspectos de este programa; uno, una suerte de llamado ancestral, en Bolivia predominantemente todos lo cargamos, de una u otra forma todos venimos de algún indio, casi en la mayoría de la población, entonces ahí hay una génesis referencial, en las profundidades del ser que seguramente se mueven más intensamente en Bolivia que en otros países; entre otras cosas porque además son prácticas vigentes, no hay que salir fuera de la ciudad siquiera para escuchar en las praderas y ni que se diga en el mundo rural, practicas que forman parte de una cotidianidad, de una ritualidad, del calendario agrícola, etc. Eso por una parte, es decir es un factor identitario, es un factor con la que los muchachos sienten una conexión profunda y superficial al mismo tiempo, eso por una parte. El otro elemento que vincula a los jóvenes con el proyecto de una manera muy intensa es la posibilidad de expresarse ellos mismo y ahí entra lo contemporáneo, es decir nos remitimos, nos referimos a un legado tradicional de las profundidades de la historia, lo comprendemos en su naturaleza, en su origen, en su organicidad, en su complejidad, pero al mismo tiempo constituimos en él nuestra herramienta, nuestro instrumento de autorepresentación en nuestra conflictividad identitaria compleja, mestiza, en dispuesta dicotómica permanentemente; entonces el poder hacer de esa herramienta esos instrumentos un recurso de expresión propia les interesa muchísimo, porque además en el programa de iniciación a la música la composición entre comillas se da de una manera muy lúdica, debo ser muy justo en mencionar a Carlos Gutiérrez y Daniel Calderón como artífices de unas metodología de iniciación en la creación, por la vía de lo lúdico que han dado extraordinarios resultados y ahí también tenemos niños, niñas jóvenes, muy jóvenes, haciendo sus experiencias de exploración con la misma naturalidad de quien agarra un crayón y traza libremente en un papel. *-Es difícil lograr eso en la música-* Absolutamente, sobretodo en la vertiente occidental

que hemos heredados, donde eso está reservado para los iniciados y condicionado a un haber académico preliminar que es duramente castrante.

7.1.3 Entrevista a Rodomiro Huanca

Entrevista realizada por Guillermo Andrade Vera, en Arica, Chile; el 26 de julio de 2016.

1. ¿Cómo comienza su relación con la música folclórica?

Creo que yo nací con la música folclórica, puesto que mis abuelo por parte padre y por parte madre eran músicos, me cuenta la gente ya abuelos, que yo desde niño a los tres o cuatro años ya cantaba todas las ruedas de mi pueblo y bailaba con mi hermana mientras la gente adulta se divertía bailando, yo bailaba con mi hermanita, entonces prácticamente yo nací con eso y no he podido dejarlo, incluso temas antiguos he recuperado como quien dice, llega de repente a mi mente y es como que alguien me entrega espiritualmente la música, es muy hermoso la sensación que uno siente y la alegría, se mezcla la alegría el regocijo, cuando la gente acepta lo que tu haces y te da mas fuerza mas ímpetu para continuar, porque cantar un carnaval para hacer bailar a mucha gente y tener que respetar el protocolo, el orden de las estrofas de las canciones que no es fácil, así que yo nací con eso, nací con ese don y lo he ido explotando poco a poco hasta plasmar en grabaciones, en discos, en documentales, ahora tengo un libro en donde también cuento todas las historias prácticamente de niño de cuando yo nací, de niño ya dos o tres años yo ya tengo memoria y eso es lo que le llama la atención a la gente de mi pueblo que siendo tan pequeño yo guardo toda esas melodías de esos tiempos. *-¿Para ser un poco más exactos podría decirme de que años estamos hablando?-* 55 yo creo 1955 a 1957, yo siempre soñaba, añoraba y siempre me imaginé y pensé que sería yo el cantor de mi pueblo y de la zona, porque yo hago la música de toda la zona andina

2. ¿Cuál es el rol que cumple la música en los carnavales?

Una fiesta sin música, no es fiesta. Lógicamente en Socoroma hay distintos tipos de música para celebrar los carnavales, están las ruedas, las orquestas que son tipo estudiantinas con guitarras, quenás, mandolinas, violines, con eso baila la juventud generalmente en Socoroma y la gente adulta se caracteriza por bailar con la tarkeada y entre todos se bailan las ruedas de los carnavales en la plaza, entonces la música es muy importante, diríamos lo básico para hacer la fiesta.

3. A que le atribuye la importancia de la tarka sobre otros instrumentos

En la zona andina la tarka se ejecuta a partir de noviembre, después pasa la fiesta de San Andrés y recién tu puedes empezar a tocar tarkas hasta para ensayar, hasta después de carnavales, termina carnavales se seca la tarka se deja orear, se envuelve en papel o en un paño y se guarda hasta el otro año. Y la tarka tiene un sonido muy importante por que se dice que por su sonido grave, dicen que con ese tronar de la tarka se llama la lluvia y mucha gente está pendiente de eso.

Originalmente en Bolivia decían que era una danza guerrera, bueno todo de transmisión oral, decían que con ese sonido de las tarkas ahuyentaban al enemigo, porque tiene un sonido como el toro, las tarkas grandes si tuviera las salinas, las grandes, te da un sonido grave que a veces te daña hasta el oído, por eso cuenta la gente que era una danza guerrera y al mismo tiempo ahuyentar al enemigo, incluso la tarka deriva de un instrumento alemán, curiosamente en el museo precolombino de Santiago, hay un instrumento, eso si con boquilla de flauta, pero el sonido, la octava más grave tiene el sonido de la tarka y es de origen alemán, con la misma digitación, todo eso deriva de la flauta dulce, la quena, el moceño tiene una afinación que la tarka. *-¿Puede tener una influencia europea su construcción?*- Si, de todas maneras, la boquilla

tiene similitud, como el clarinete, la confección llama la atención, porque hay tarkas incluso cóncavas porque hacen el hoyo cuando la madera está verde y con el tiempo la madera se tuerce, otras se rajan la boquilla también. Ya la materia ya se ha ido acabando en Bolivia, la madera le llaman torco ellos, es una madera blanca que hay que procesarla bien, imagínate en la de 80 cm. como le hacen ellos el hoyo central, el boliviano se ingenia para hacer ese instrumento que es el alma del carnaval, en la mayoría de los pueblos andinos hablar de carnaval es hablar de tarka o anata como le dicen, carnaval o anata es juego.

4. ¿Usted recién mencionó la tarka salina que es la más grandes, ustedes cuál ocupan en Socoroma?

La más chica siempre fue la *Ullara*, después esta la *Kurawara* y la *Salina*, incluso han hecho unas más grande que la salina, nosotros tocamos la salina con mi grupo Phusiris de 58, después hay una de 65 y una 70, imagínate la fuerza que hay que tener para impulsar ese sonido y hay tremendos grupos que las tocan, porque es parte de su vida, por eso que el boliviano se molesta cuando hablan de carnaval boliviano y sale un diablo, un caporal y que no es representativo del país, porque el carnaval de Oruro es una muestra turística, una atracción turística, quieres estar a la par con el carnaval de Río –Al igual que el Carnaval de Arica- lo mismo y han ido minimizando incluso las faldas cierto, ya no son falda, la música de trompeta en los tobas que no son selváticos no se conocían los bronces, los tinkus que es una danza ceremonial de encuentro, ahora todo es con bronce, es una manera de ir a la par con Río de Janeiro y mucha gente en Bolivia, folcloristas que yo conozco no están de acuerdo que se diga carnaval de Bolivia y salga una mascararas de diablo, salgan un bailarín de caporal.

5. ¿Esto que menciona de los instrumentos tendrá que ver con la cualidad del sonido, que buscan instrumentos que suenen más fuertes?

Eso es parte de la evolución porque incluso nosotros antes en la disco bailábamos con un pequeño equipo, ahora tiene que ser con un grupo en vivo sino no es buena la fiesta. Antes en Socoroma y en la zona andina lo más chico era la Rueda, se ubicaba el cantor con una guitarra, dos o tres guitarrero y listo. Las orquestas igual, no habían amplificación ni nada, esa es la evolución, hoy día entras a una disco y no puedes ni escuchar lo que están tocando por la bulla pero igual te metes a bailar, pero es parte de la vida.

6. ¿Cómo surge la orquesta de carnaval?

Esto también es transmisión europea, todos los instrumentos de cuerdas, en la orquesta se usa: mandolina, mandolín, quenas, guitarras, violines, nosotros usamos eso por que es así la música –Charango también- charango también, formamos una tipo de estudiantina, en Perú se utiliza bastante, en Bolivia igual, igual que en Socoroma, los huaiñitos, todo eso es transmisión europea, llegó a Perú, Bolivia y luego al norte de Chile.

7. ¿Usted lo viene escuchando desde que era niño?

Desde niño, por eso te menciono que antes en Socoroma la juventud con la orquesta, la tarkeada con la gente adulta y después se juntaban todos en la plaza y bailaban la rueda, pero siempre empezaban bailando rueda porque la rueda es la que habla, canta, la parte de las estrofa dice:

Estos carnavales

Quien los inventaría

Un borrachito

Como yo sería

Cantemos, bailemos

Sobre esta granada

Hasta que revienta

Agua colorada

Hay mucho que decir, la parte estrófica es muy hermosa, todo relacionado la fiesta de carnaval.

8. ¿Se han incorporado instrumentos nuevos al carnaval de Socoroma?

Ha llegado influencia tropical, es un hecho de que hay orquesta electrónica, también debido a que hay electricidad todo el día, exclusivamente el día viernes y sábado por la noche, pero el resto es todo tradicional -¿Y esos elementos nuevos han sido bien recibidos por todos?- Por la juventud solamente, ellos son los que vibran con eso todos los fines de semana en Arica y después lo llevan para allá, pero no ha reemplazado lo tradicional.

7.2 Registro fotográfico



Entrada de Socoroma 2017. (Guillermo Andrade Vera)



Ruedas de cantores en la plaza de Socoroma. (Guillermo Andrade Vera)



Regreso al pueblo desde de las chacras. (Guillermo Andrade Vera)



Agrupación *Suma Marka* y Guillermo Andrade interpretando tarkeadas. (Ignacio Gajardo Cortés)



Agrupación *Suma Marka* y Guillermo Andrade interpretando lakitas en el 1º viernes santo (Ignacio Gajardo Cortés)



Bailes en las calles de Socoroma (Guillermo Andrade Vera)

Carnaval de Socoroma

Para cuatro tarkas y orquesta andina

Guillermo Andrade Vera (1987)

Planta instrumental

La obra está compuesta para 4 tarkas y orquesta andina, la cantidad de músicos de la orquesta podría variar y entre cada movimiento hay cambios de instrumentos en algunos intérpretes.

Los instrumentos a utilizar son:

- Tarka salina chulli
- Tarkas salinas malta (2)
- Tarkas salinas taika (2)
- Quenas (2)
- Quenacho
- Sikus (5)
- Charango
- Tiple
- Guitarras (2)
- Bajo eléctrico
- Percusiones (2)

Percusión I: tambor, platillo crash, woodblocks (2), palo de agua, maracas, vibra-slap y chajchas.

Percusión II: Chajchas, Bombo (tipo legüero andino, con pedal), toms (3), Platillos crash y ride, maracas y woodblocks (2).

Glosario



Comenzar o terminar la nota desde o hacia el silencio



Sonido eólico



Sonido susurrado

S.I.

Soplido irregular



Baqueta dura, de madera



Mazo de bombo



Baqueta media blanda, de fieltro.



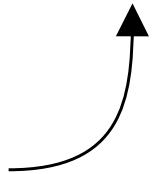
Sonido redoblante "Tara"



Mantener el gesto



Mantener la nota



Multifónicos agudos

- En “Ruedas” la percusión está escrita según el siguiente esquema:

Percusión 1

Percusión 2

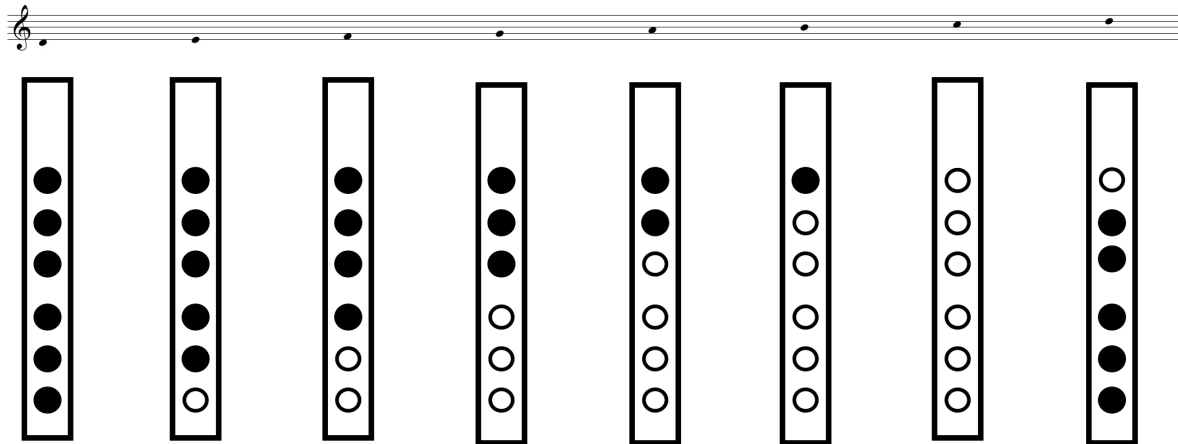
• Baqueta dura, de madera
 ◊ Baqueta media blanda, de fieltro

- En “Baile y Tentación” la percusión está escrita según el siguiente esquema

Perc. 1

Perc. 2

- En las tarkas, su escritura de alturas hace referencia con las posturas de los dedos, ya que se trata de instrumentos no temperados.



- Las quenenas y quenachos están escritos en sonido real.

Score

Permiso I Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

$\text{♩} = 80$

Tarka Mala 1

Tarka Mala 2

Tarka Taika 1

Tarka Taika 2

Quena

Quenacho

Sikus cromático 1

Sikus cromático 2

Sikus cromático 3

Charango

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo Eléctrico

Percusión 1

Percusión 2

Chajchas

ppp *mf* *mf*

pp *f* *pp* *f* *mp*

pp *p* *pp* *mf* *pp* *mf*

pp *p*

mp

Pulso independiente cercano a $\text{♩} = 85$

▼ Sonido susurrado
▽ Sonido eólico

Permiso

Musical score for "Permiso" featuring the following instruments and parts:

- T.M.1:** Treble clef, melodic line with accents and slurs.
- Qna.:** Treble clef, melodic line with a forte (*f*) dynamic and a triplet.
- Qno.:** Treble clef, melodic line with a piano (*p*) dynamic and a triplet.
- S.c. 1:** Treble clef, melodic line with a piano (*p*) dynamic.
- S.c. 2:** Treble clef, melodic line with a piano (*p*) dynamic.
- S.c. 3:** Treble clef, melodic line with a piano (*p*) dynamic.
- Chgo.:** Treble clef, guitar accompaniment with a piano (*p*) dynamic and chord diagrams.
- Perc. 1:** Percussion line with a crash cymbal (*pp*) and a snare drum (*mp*).
- Perc. 2:** Percussion line with a bombo drum (*mp*) and a melodic line.

Permiso

17

T.M.1

Pulso independiente cercano a $\bullet=81$

pp

Qna.

Qno.

mf

S.c. 1

S.c. 2

S.c. 3

Chgo.

gliss.

mf

13fr.

Gtr. 1

f

4fr. Golpear las cuerdas con la palma, cerca del puente

Gtr. 2

f

4fr. Golpear las cuerdas con la palma, cerca del puente

Perc. 1

W.B.

mp

Perc. 2

p

Permiso

21

T.M.1

T.M.2

T.T.1

Qna.

Qno.

S.c. 2

S.c. 3

Chgo.

Gtr.1

Gtr.2

B.E.

Perc.2

Pulso independiente cercano a $\bullet = 83$

pp

mp ——— *mf*

p ——— *mf*

sfz (t-k)

(t-k)

mp

fff

mp

Golpear las cuerdas con la palma *cel.*

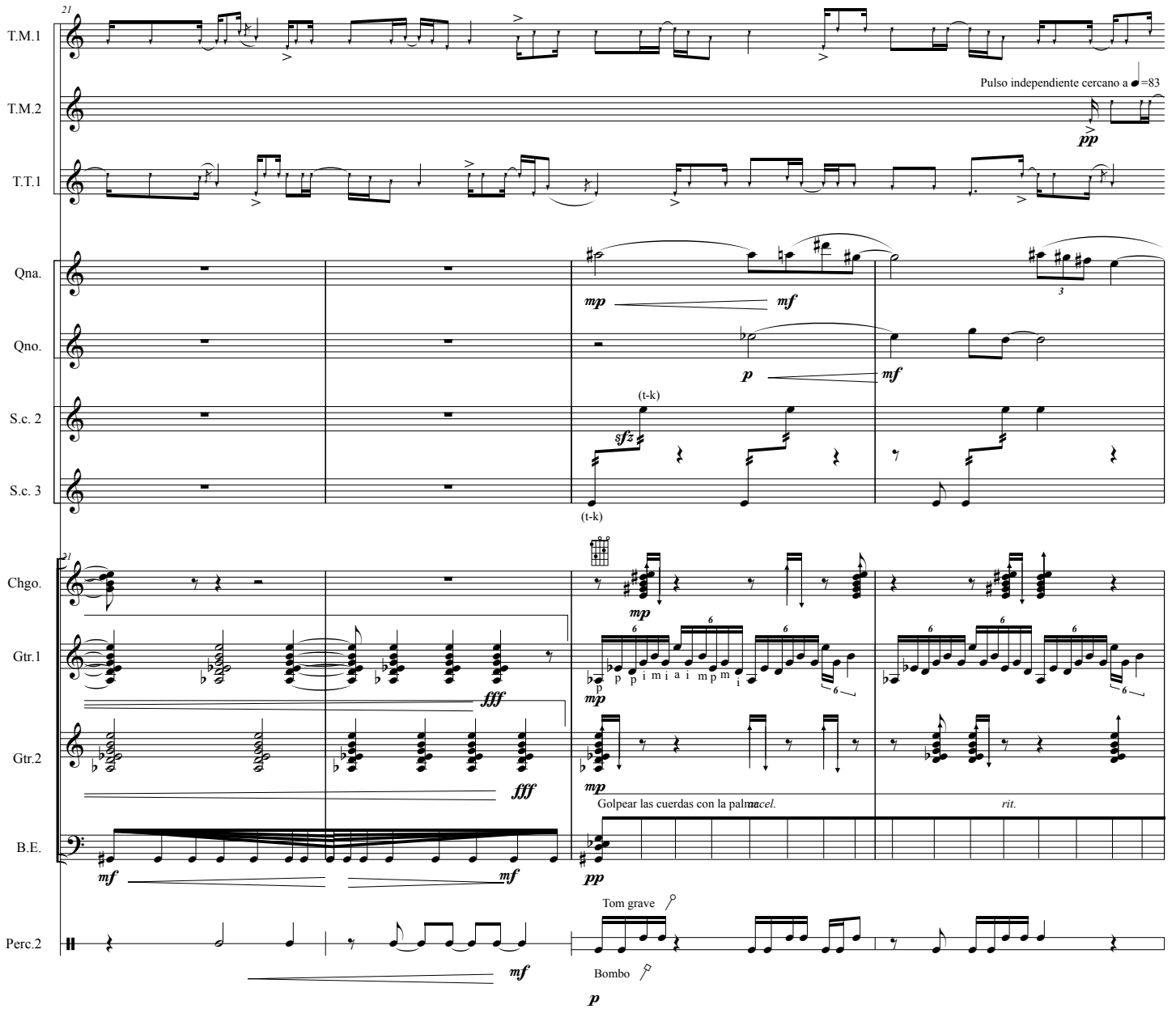
mf ——— *mf*

pp

Tom grave

Bombo

p



Detailed description: This is a page of a musical score for 'Permiso'. It contains ten staves. Staves 1-3 (T.M.1, T.M.2, T.T.1) are for trumpets and trombones. Staves 4-6 (Qna., Qno., S.c. 2, S.c. 3) are for woodwinds. Stave 7 (Chgo.) is for a cor anglais. Staves 8-9 (Gtr.1, Gtr.2) are for electric guitars with a fretless neck. Staff 10 (B.E.) is the bass line. Staff 11 (Perc.2) is for a drum set, specifically Tom grave and Bombo. The score includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, *fff*, *p*, *sfz*, and *rit.*. There are also performance instructions such as 'Golpear las cuerdas con la palma' and 'Pulso independiente cercano a 83'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time.

Permiso

25 Repetir hasta silencio tutti

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- T.M.1**: Trumpet 1, playing a long sustained note.
- T.M.2**: Trumpet 2, playing a melodic line.
- T.T.1**: Trombone 1, playing a melodic line.
- T.T.2**: Trombone 2, playing a melodic line.
- Qna.**: Clarinet in A, playing a melodic line.
- Qno.**: Clarinet in Bb, playing a sustained note.
- S.c. 1**: Saxophone 1 (Soprano), playing a melodic line.
- S.c. 2**: Saxophone 2 (Alto), playing a melodic line.
- S.c. 3**: Saxophone 3 (Tenor), playing a melodic line.
- Chgo.**: Chorus guitar, playing chords.
- Gtr.1**: Electric guitar 1, playing a rhythmic pattern with sixteenth notes.
- Gtr.2**: Electric guitar 2, playing chords.
- B.E.**: Bass, playing a rhythmic pattern.
- Perc.2**: Percussion 2, playing a rhythmic pattern.

Key performance instructions and dynamics include:

- mp* (mezzo-piano) for S.c. 1 and Perc.2.
- pp* (pianissimo) for T.T.2.
- f* (forte) for Qna. and S.c. 1.
- a tempo* for T.T.1.
- accel.* (accelerando) for B.E. in the first measure.
- rit.* (ritardando) for B.E. in the second measure.
- Normal* for B.E. in the third measure.

Permiso

28

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.
pp *mf*

Qno.
mp *f* *mp*

S.c. 1
pp *mf*

S.c. 2
(t-k)

S.c. 3
(t-k)

Chgo.
pp *mf*

Gtr. 1
p *mf*

Gtr. 2
pp

B.E.
pp *mf*

Perc. 1
Tambor c/b
pp

Perc. 2

Permiso

31

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno.

Chgo.

Gtr.1

Gtr.2

B.E.

Perc.1

Perc.2

Repetir hasta silencio tutti

pp *mf* *f*

pp *mf* *f*

mp

pp *mf*

mp

Permiso

39

Musical score for "Permiso" starting at measure 39. The score includes staves for T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2, Qna., Qno., S.c.1, S.c.2, S.c.3, Chgo., Gtr.1, Gtr.2, B.E., Perc.1, and Perc.2. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *mf*, *ff*, *pp*, and *f*.

Permiso

47

T.M.1 *fff*

T.M.2 *fff*

T.T.1 *fff*

T.T.2 *fff*

Qna. *mf* gliss. *fff* *p* *mf*

Qno. gliss. *fff* *p* *mf*

S.c. 1 *pp* *ff* *mp*

S.c. 2 *pp* *ff* *mp*

S.c. 3 *pp* *ff* *mp*

Chgo. *pp* *ff*

Gtr.1 *mp* *ff*

Gtr.2 *mp* *ff*

B.E. *ff* *PO.* *PO.* *H PO.* *PO.* *H PO.* *PO.*

Perc.1 *f* *pp*

Perc.2 *ff* *p*

Tara

Entrada

II

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

$\text{♩} = 80$

Tarka Mala 1

Tarka Mala 2

Tarka Taika 1

Tarka Taika 2

Quena

Quenacho 1

Quenacho 2

Charango

Tiple

Guitar 1

Guitar 2

Electric Bass

Percussion 1

Percussion 2

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Musical score for 'Entrada' featuring four trumpets (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) and an Euphonium (E.B.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *ff*, along with articulation like accents and slurs.

Measures 14-21:

- T.M.1: *mp* (6), *mf* (3), *p*, *mf*, *ff*
- T.M.2: *mp* (6), *mf* (3), *p*, *mf*, *ff*
- T.T.1: *mp* (6), *mf* (3), *p*, *mf*, *ff*
- T.T.2: *mp* (5), *mf*, *ff* (Tara), *ff*

Measures 22-29:

- T.M.1: *mf*, *ff* (Tara), *mp*, *ff*, *mf*, *ff*
- T.M.2: *mf*, *ff* (Tara), *ff*, *ff*
- T.T.1: *mf*, *ff* (Tara), *mp*, *ff*, *mf*, *ff*
- T.T.2: *mf*, *ff* (Tara), *ff*
- E.B.: *mp*

30

T.M.1 *f*

T.M.2 *f*

T.T.1 *f*

T.T.2 *f*

Qna. *f*

Qno. 1 *f*

Qno. 2 *f*

Chrg. *f*

Tpl. *f*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*

E.B. *f*

Perc. 1 *p* Tambor c/b

Perc. 2 *mf* Platillo Bombo Ride

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, titled 'Entrada' and numbered '3'. The score begins at measure 30. It features 14 staves for various instruments: Trumpets 1 and 2 (T.M.1, T.M.2), Trombones 1 and 2 (T.T.1, T.T.2), Saxophone (Qna.), Trumpets 3 and 4 (Qno. 1, Qno. 2), Chroma (Chrg.), Trumpet (Tpl.), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), Electric Bass (E.B.), and two Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2). The percussion parts specify 'Tambor c/b' and 'Platillo Bombo' for Perc. 2, and 'Ride' for Perc. 1. The score is written in treble clef for most instruments and bass clef for the electric bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 32. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

36

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno. 1

Qno. 2

Chrg.

Tpl.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

f

f

f

This musical score page, titled "Entrada" and numbered "5", contains measures 42 through 45. The score is arranged in a system of 14 staves, each with a specific instrument or part label on the left:

- T.M.1**: Trumpet 1, Treble clef, 4/4 time.
- T.M.2**: Trumpet 2, Treble clef, 4/4 time.
- T.T.1**: Trombone 1, Treble clef, 4/4 time.
- T.T.2**: Trombone 2, Treble clef, 4/4 time.
- Qna.**: Clarinet in A, Treble clef, 4/4 time.
- Qno. 1**: Clarinet in Bb, Treble clef, 4/4 time.
- Qno. 2**: Clarinet in Bb, Treble clef, 4/4 time.
- Chrg.**: Bassoon, Treble clef, 4/4 time.
- Tpl.**: Tenor Saxophone, Treble clef, 4/4 time.
- Gtr. 1**: Guitar 1, Treble clef, 4/4 time.
- Gtr. 2**: Guitar 2, Treble clef, 4/4 time.
- E.B.**: Electric Bass, Bass clef, 4/4 time.
- Perc. 1**: Percussion 1, Percussion clef, 4/4 time.
- Perc. 2**: Percussion 2, Percussion clef, 4/4 time.

The score is divided into four measures, each with a different time signature: 4/4, 2/4, 3/4, and 4/4. The key signature changes from one flat (Bb) to two flats (Bb, Eb) between the second and third measures. The percussion parts feature a consistent rhythmic pattern, with Perc. 1 playing a series of eighth notes and Perc. 2 playing a series of quarter notes. The string parts (Gtr. 1, Gtr. 2, E.B.) provide harmonic support with various rhythmic figures. The woodwind and brass parts (T.M., T.T., Qna., Qno., Chrg., Tpl.) play melodic and harmonic lines, with some parts featuring slurs and accents. The score concludes with a double bar line at the end of measure 45.

This musical score page, titled "Entrada" and numbered "6", contains the following staves and musical elements:

- T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2:** Four staves for timpani and tom-toms. Each staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin crescendo leading to *ff* (fortissimo). Above the first two staves, the word "Tara" is written with a wavy line indicating a roll. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- Qna. (Quadrante):** A staff with a *ff* dynamic marking, featuring a long, sustained note with a hairpin crescendo.
- Qno. 1, Qno. 2 (Quadrantes):** Two staves for quadrants. Qno. 1 starts with *ff* and changes to *mf* (mezzo-forte) later. Qno. 2 starts with *ff* and changes to *mf*.
- Chrg. (Chordos):** A staff for chords with a *ff* dynamic marking, showing a progression of chords.
- Tpl. (Tamborim):** A staff with a *ff* dynamic marking, playing a continuous eighth-note pattern.
- Gtr. 1, Gtr. 2 (Guitarras):** Two guitar staves with a *ff* dynamic marking, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- E.B. (Bateria):** A bass drum staff with a *ff* dynamic marking, playing a rhythmic pattern.
- Perc. 1 (Percussion 1):** A staff with a *mf* dynamic marking, playing a rhythmic pattern with a "Crash" symbol.
- Perc. 2 (Percussion 2):** A staff with a *ff* dynamic marking, playing a rhythmic pattern.

The score includes various dynamic markings (*p*, *ff*, *mf*) and performance instructions such as "Tara" and "Crash".

This musical score page, titled "Entrada", is page 7 of a piece. It features a multi-staff arrangement with the following parts and markings:

- T.M.1 & T.M.2:** Trumpet parts with "Tara" markings and dynamic markings *mf* and *ffp* < *ff*.
- T.T.1 & T.T.2:** Trombone parts with "Tara" markings and dynamic markings *mf* and *ffp* < *ff*.
- Qna.:** Clarinet part with a melodic line and dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.
- Qno. 1 & 2:** Horn parts with sustained notes and dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.
- Chr.:** Chromatic instrument part with complex rhythmic patterns.
- Tpl.:** Timpani part with sustained notes and dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.
- Gtr. 1 & 2:** Guitar parts with intricate rhythmic patterns.
- E.B.:** Electric Bass part with a steady rhythmic accompaniment.
- Perc. 1 & 2:** Percussion parts with rhythmic patterns and dynamic markings *p* and *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins, indicating a dynamic range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo).

54

T.M.1 *pp* ————— *fff*

T.M.2 *pp* ————— *fff*

T.T.1 *pp* ————— *fff*

T.T.2 *pp* ————— *fff*

Qna. *mf*

Qno. 1 *mf*

Qno. 2 *ff*

Chrg. *ff*

Tpl. *ff*

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf* *sim.*

E.B. *mf*

Perc. 1 *p* *f*

Perc. 2

Musical score for measures 58-61, titled "Entrada". The score includes parts for T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2, Qna., Qno. 1, Qno. 2, Chrg., Tpl., Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., Perc. 1, and Perc. 2. The music is in 4/4 time and features various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. The score includes rests, melodic lines, and complex rhythmic patterns.

58

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno. 1

Qno. 2

Chrg.

Tpl.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

f

f

f

f

mp

mp

mf

mp

mf

ff

ff

ff

ff

ff

62

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno. 1

Qno. 2

Chrg.

Tpl.

Gtr. 1

Gtr. 2

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

p

sim.

subito p

f

ff

Musical score for measures 67-70. The score includes parts for Qna., Qno. 1, Qno. 2, Chrg., Tpl., Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., Perc. 1, and Perc. 2. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with sixteenth notes and sixteenth rests, including sixteenth-note triplets and sixteenth-note sextuplets. The guitar parts consist of rhythmic patterns with chords and single notes. The bass line provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 71-74. This section features a double bar line at the beginning of measure 71. The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) play a series of chords with a tremolo effect, indicated by a wavy line. The bass line (E.B.) continues with a steady accompaniment. The percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2) play a rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *ff* and *f*.

Score

Ruedas

III

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

♩=150

Tarka Chuli

Tarka Mala

Tarka Taika 1

Tarka Taika 2

Charango

Tiple

Guitar 1

Guitar 2

Electric Bass

Percussion 1

Percussion 2

Palo de agua

Maraca

Chajchas

p

mp

ff



Perc. 1

Perc. 2

mp

ff

subito p

Perc. 1 *ff* *mp*

Perc. 2 *mp*

T.C. *mf* *mf*

T.M. *mf*

T.T.1 *f*

T.T.2 *f* Tara

Perc. 1

Perc. 2

T.C. *mp* *f* *p* *fz*

T.M. *mp* *f* *p* *fz* Tara

T.T.1 *mp* *f* *p* *f* Tara

T.T.2 *mp* *f* *p* *f* Tara

Perc. 1 *mp* *f*

Perc. 2 *mf* *p* *mf* *mp* *f*

61

T.C. *subito p* *mf* *ff* *mf*

T.M. *subito p* *mf* *ff* *mf*

T.T.1 *p* *mf* *ff* *mf*

T.T.2 *fz* *fp* *mf* *ff* *mf*

Perc. 1 *subito p* *f* *mp*

Perc. 2 *subito p* *f* *mp*

72

T.C. *ff*

T.M. *ff* *mf* *subito p* *mp* *p*

T.T.1 *ff* *mf* *subito p*

T.T.2 *ff* *p*

Chrg. *mf* *f*

Tpl. *mf* *f*

Gtr. 1 *mf* *mf*

Gtr. 2 *mf* *mf*

E.B. *mf* *mf*

Perc. 1 *ff* *Vibra slap*

Perc. 2 *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ruedas'. The score is arranged in a multi-stem format. The top section, starting at measure 61, features four string staves (T.C., T.M., T.T.1, T.T.2) and two percussion staves (Perc. 1, Perc. 2). The string parts use various dynamics including *subito p*, *mf*, *ff*, and *p*. The percussion parts include *subito p*, *f*, and *mp*. A double bar line with a repeat sign is present between measures 61 and 72. The bottom section, starting at measure 72, includes staves for Chrg., Tpl., Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., Perc. 1, and Perc. 2. The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) feature *mf* dynamics and include 'LV' markings. The Chrg. and Tpl. parts use *mf* and *f* dynamics. The E.B. part uses *mf*. Perc. 1 includes a *ff* dynamic and a 'Vibra slap' instruction. Perc. 2 uses *ff*. The score concludes with a fermata on the Perc. 1 staff.

83

T.C. *p* *mf* t k t k t t-k

T.M. *p* *mf* t k t k t t-k

T.T.1 *p* *mf* t k t k t t-k

T.T.2 *p* *mf* t k t k t t-k

Chrg. *mf*

Tpl. *mf*

Gtr. 1 *mf* L.V. L.V.

Gtr. 2 *mf* L.V. L.V.

E.B. *mf*

Perc. 1

Perc. 2

93

Chrg. *mf*

Tpl. *mf*

Gtr. 1 *ff* *ff* *mp* *simile* *f* *p*

Gtr. 2 *mp* *simile* *f* *p*

E.B. *mp* *simile* *f* *p*

Perc. 1 Chajchas

Perc. 2

103

Gtr. 1

f *p* *ff*

113

T.C.

T.M.

mp

T.T.1

mp

Tara

T.T.2

mp

Tara

Chrg.

4fr. 2fr.

mp

Tpl.

f

Gtr. 1

mp *simile*

Gtr. 2

f

E.B.

mf

Perc. 1

113

Perc. 2

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ruedas', page 5. The score is arranged in a multi-stem format. At the top, the first guitar (Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 103 with a series of chords, marked with dynamics *f*, *p*, and *ff*. Below this, there are staves for T.C., T.M., T.T.1, and T.T.2. T.M. and T.T.1 have a mezzo-piano (*mp*) dynamic. T.T.1 and T.T.2 include 'Tara' markings with wavy lines. The Chrg. staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes fingering instructions '4fr.' and '2fr.'. The Tpl. staff has a forte (*f*) dynamic. The second guitar (Gtr. 2) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb), starting at measure 113 with a forte (*f*) dynamic. The E.B. (Electric Bass) staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2) are shown at the bottom, with Perc. 1 starting at measure 113. The time signature for all staves is 3/4.

(♩=♩)

121

T.C. *f*

T.M. *f*

T.T.1 S.I. *f*

T.T.2 *f*

Chrg. *f* *mp* *f*

Tpl. *f* *f*

Gtr. 1 *f* *p* *f*

Gtr. 2 *ff* *fz*

E.B. *ff*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *p* *f*

S.I Soplido Irregular

This musical score is for the piece "Ruedas" and covers measures 137 to 141. The instrumentation includes T.C., T.M., T.T.1, T.T.2, Chrg., Tpl., Gtr. 1, Gtr. 2, E.B., Perc. 1, and Perc. 2. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *mp* to *ff*. The Chrg. part features a 2fr. (two fret) barre starting in measure 140. The Gtr. 2 part includes a *f* dynamic and a *L.V.* (left hand) marking. The Perc. 2 part uses 'x' marks to indicate specific drum hits.

Ch'alla

IV

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

$\text{♩} = 110$

Tarka Mala 1

Tarka Mala 2

Tarka Taika 1

Tarka Taika 2

Quena 1

Quena 2

Quenacho

Sikus 1

Sikus 2

Charango

Guitar

Electric Bass

Percussion 1
Tambor c/b

Percussion 2
Chajchas
Bombo

pp *f* *sim.* *f* *pp* *mf* *f* *mf*

7

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Chrg.

Gtr.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

14

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Chrg.

Gtr.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Musical score for 'Ch'alla' page 3, measures 19-23. The score includes parts for vocalists (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2), guitar (Qna. 1, Qna. 2, Qno.), skits (Sk. 1, Sk. 2), and percussion (Perc. 1, Perc. 2). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score features various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The word 'Tara' is written above the vocal lines in measures 19 and 20. The dynamic marking *mf* is used throughout the instrumental parts. The percussion parts include complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets.

24

T.M.1 *ff* Tara

T.M.2 *ff* Tara

T.T.1 *ff* Tara

T.T.2 *ff* Tara

Qna. 1 *ff*

Qna. 2 *ff*

Qno. *ff*

Sk. 1 *ff*

Sk. 2 *ff*

Chrg.

Gtr.

E.B. 3 3

Perc. 1 6 6

Perc. 2

Ch'alla

20''

31

Qna. 1 *f*

Qna. 2 *f*

Qno. *f*

Sk. 1 *f*

Sk. 2 *f*

Chrg. *f*

Gtr. *f*

Perc. 1 *f* Chajchas

Perc. 2 *f* W.B.

This musical score is for the piece 'Ch'alla' and is divided into two systems. The first system (measures 39-42) features four vocal parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) with melodic lines and four strings (Qna. 1, Qna. 2, Qno., Sk. 1) with sustained notes. The second system (measures 43-46) includes a double bass (Sk. 2) with a rhythmic pattern, a choro (Chrg.) with sustained chords, a guitar (Gtr.) with arpeggiated chords, an electric bass (E.B.) with a rhythmic pattern, and two percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

System 1 (Measures 39-42):

- Vocal Parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2):** Melodic lines with slurs and accents. Dynamics include *f*.
- Strings (Qna. 1, Qna. 2, Qno., Sk. 1):** Sustained notes with slurs.
- Sk. 2 (Double Bass):** Rhythmic pattern with accents and dynamics *sfz*, *ff*, and *f*.

System 2 (Measures 43-46):

- Chrg. (Choro):** Sustained chords with dynamics *pp*, *ff*, and *f*.
- Gtr. (Guitar):** Arpeggiated chords with dynamics *mp* and *ff*.
- E.B. (Electric Bass):** Rhythmic pattern with dynamics *mp* and *ff*.
- Perc. 1:** Vibra Slap with dynamics *pp* and *mf*.
- Perc. 2:** Rhythmic pattern with dynamics *pp* and *mf*.

50 Tara

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna. 1

Qna. 2

Qno.

Sk. 1

Sk. 2

Chrg.

Gtr.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

fp *f*

fp *f*

fp *f*

ff *f*

simile

simile

6 6 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ch'alla', page 7. The score is arranged for a large ensemble. It begins at measure 50. The vocal parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) feature a melodic line with a 'Tara' marking and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The string quartet (Qna. 1, Qna. 2, Qno.) plays a similar melodic line with dynamics ranging from *fp* to *f*. The woodwinds (Sk. 1, Sk. 2) have a more rhythmic part, with Sk. 1 playing a melodic line and Sk. 2 providing a bass line, both reaching a fortissimo (*ff*) dynamic. The brass section (Chrg., Gtr., E.B.) provides harmonic support with chords and a steady bass line. The percussion (Perc. 1, Perc. 2) includes complex rhythmic patterns with sixteenth-note runs and triplets. The score is divided into measures with changing time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, and 4/4.

55

T.M.1 *f*

T.M.2 *f*

T.T.1 *f*

T.T.2 *f*

Qna. 1 *mp* *f*

Qna. 2 *mp* *f*

Qno. *mp* *f*

Sk. 1

Sk. 2

55

Chrg. *mf* *mf* *ff*

Gtr. *mf* *mf*

E.B. *mf*

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *mp*

This musical score is for the piece "Ch'alla" and is located on page 9. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) are written in treble clef and include dynamic markings such as *ff*, *fp*, *sfz*, and *f*. The string quartet (Qna. 1, Qna. 2, Qno.) and two skiffle parts (Sk. 1, Sk. 2) are also in treble clef, with dynamics ranging from *mf* to *mp*. The guitar (Gtr.) and electric bass (E.B.) are in bass clef, with the E.B. featuring triplet markings. The percussion (Perc. 1, Perc. 2) is shown in a simplified notation at the bottom. The score is divided into measures, with a measure number of 59 indicated at the beginning of the first system.

This musical score is for the piece "Ch'alla" and spans measures 64 to 67. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) begin with a piano (*p*) dynamic and conclude with a fortissimo (*ffz*) dynamic. The string quartet (Qna. 1, Qna. 2, Qno.) and string duo (Sk. 1, Sk. 2) also start piano and end fortissimo. The guitar (Gtr.) and electric bass (E.B.) play a rhythmic accompaniment, with the E.B. featuring triplets and sextuplets. The percussion (Perc. 1, Perc. 2) provides a steady beat, with Perc. 1 playing a more complex rhythmic pattern. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

Ceniza

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

V

A

	15''	5''	10''	4''
Tarka Mala 1	<i>fp</i>		<i>f</i>	
Voz	Afinar la voz al unisono con la tarka, la altura escrita es solo referencial		<i>f</i> V.I.	
Tarka Mala 2	<i>fp</i>		<i>f</i>	
Voz	Afinar la voz a la octava inferior con la tarka, la altura escrita es solo referencial		<i>f</i> V.I.	
Tarka Taika 1	<i>fp</i>		<i>f</i>	
Voz	Afinar la voz a la quinta justa inferior con la tarka, la altura escrita es solo referencial		<i>f</i> V.I.	
Tarka Taika 2	<i>fp</i>		<i>f</i>	
Voz	Afinar la voz a la quinta justa inferior con la tarka, la altura escrita es solo referencial		<i>f</i> V.I.	

V.I. Vibrato Irregular

Ceniza

2
B

5'' 5'' 15'' 3''

T.M. 1
Voz

T.M. 2
Voz

T.T.1
Voz

T.T.2
Voz

Sk. 1

Sk. 2

Sk. 3

Sk. 4

Sk. 5

ff

Glissando

Lo más p posible

Ceniza

[C] 15'' 2'' 5'' 5''

T.M. 1
mp
Voz
Afinar la voz al unisano con la tarka y mantener pedal
f VI

T.M. 2
mp
Voz
Afinar la voz a la octava inferior con la tarka y mantener pedal
f VI

T.T.1
mp
Voz
Afinar la voz a la quinta justa inferior con la tarka y mantener nota pedal
f VI

T.T.2
mp
Voz
Afinar la voz a la quinta justa inferior con la tarka y mantener nota pedal
f VI

Sk. 1
W.T.
p

Sk. 2
W.T.
p

Sk. 3
W.T.
p

Sk. 4
W.T.
p

Sk. 5
W.T.
p

mantener W.T. durante 30 segundos

W.T. Whistles Tones

30'' 15'' 2''

D

W.T.

T.M. 1 *mp*

T.M. 2 *mp*

T.T.1 *mp*

T.T.2 *mp*

Sk. 1 continuar con W.T. *fp* Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades

Sk. 2 continuar con W.T. *fp* Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades

Sk. 3 continuar con W.T. *fp* Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades

Sk. 4 continuar con W.T. *fp* Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades

Sk. 5 continuar con W.T. *fp* Mantener armónico y W.T. equilibrando sus intensidades

Ceniza

E

30''

Ataques irregulares aleatorios con sonido rajado y *sfz*

T.M. 1

Musical staff for T.M. 1. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

T.M. 2

Musical staff for T.M. 2. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

T.T.1

Musical staff for T.T.1. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

T.T.2

Musical staff for T.T.2. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Sk. 1

Musical staff for Sk. 1. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Sk. 2

Musical staff for Sk. 2. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Sk. 3

Musical staff for Sk. 3. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Sk. 4

Musical staff for Sk. 4. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Sk. 5

Musical staff for Sk. 5. It features a treble clef and a whole note. The staff contains a dynamic marking *cresc.* at the beginning, a dashed line with the text *sempre crescendo* in the middle, and a *fff* dynamic marking at the end. Above the staff, there are several comma-like symbols and a dotted line with the text *sfz*.

Ayni

VI

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

$\text{♩} = 75$

Tarka Taika 1

Percusión 2

bombo

espress.

mf

ff

mf

11

T.M.2

T.T.1

ff

p

mf

f

fp

mf

Perc. 2

21

T.M.1

f

p

T.M.2

mf

p

T.T.1

mf

p

T.T.2

mf

p

Perc. 2

f

p

28

T.M.1 *f* *p* *f* *p* *f*

T.M.2 *mf* *p* *f*

T.T.1 *mf* *p* *f*

T.T.2 *mf* *p* *f*

Chrgo. *ff p*

Gtr. *ff*

Perc. 2

34

T.M.1 *f > p* *mp* *ffz* *f*

T.M.2 *f > p* *mp* *ffz* *f*

T.T.1 *f > p* *ffz* *f*

T.T.2 *f > p* *ffz* *f*

Chrgo. *ff > p* *ff* *ff p*

Gtr. *ff*

Perc. 1 H.W.B. L.W.B. *f*

Perc. 2 *f*

40

T.M.1 *p*

T.M.2 *p*

T.T.1 *p*

T.T.2 *p*

Qna. *p*

Qno. *ff*

Chrgo. *ff p*

Gtr. *mf*

B.E. *mf*

Perc. 1
vibraslap

Perc. 2
ride
bombo *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Ayni', is page 3. It features a complex arrangement of instruments. The top section includes four string parts (T.M.1, T.M.2, T.T.1, T.T.2) and two harp parts (Qna., Qno.), all marked with a piano (*p*) dynamic. The Qno. part is marked *ff*. The middle section includes a Chrgo. part with *ff p* dynamics, a Gtr. part with *mf* dynamics, and a B.E. part with *mf* dynamics. The bottom section features two percussion parts: Perc. 1 (vibraslap) and Perc. 2 (ride and bombo), with the bombo part marked *mf*. The score is divided into four measures, with a rehearsal mark '40' at the beginning of the first measure. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings throughout.

This musical score is for the piece "Ayni" and is marked with a rehearsal cue **44** at the beginning of the first system. The score is arranged for the following instruments:

- T.M.1** and **T.M.2**: Two Tenor Trombones, playing eighth-note patterns.
- T.T.1** and **T.T.2**: Two Trumpets, playing eighth-note patterns.
- Qna.**: Horn in C, playing a sustained note.
- Qno.**: Horn in F, playing a melodic line.
- Chrgo.**: Clarinet in G, playing a melodic line with dynamic markings *ff* and *p*.
- Gtr.**: Electric Guitar, playing a rhythmic pattern.
- B.E.**: Bassoon, playing a melodic line.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a rhythmic pattern.
- Perc. 2**: Percussion 2, playing a rhythmic pattern.

The score is divided into three measures. The first measure includes a guitar chord diagram for the first fret. The second measure includes a guitar chord diagram for the second fret. The third measure includes a guitar chord diagram for the second fret with a **2fr.** marking. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for 'Ayni' page 5, featuring multiple instruments including T.M., T.T., Qna., Qno., Chrgo., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Instrumentation:

- T.M.1
- T.M.2
- T.T.1
- T.T.2
- Qna.
- Qno.
- Chrgo.
- Gtr.
- B.E.
- Perc. 1
- Perc. 2

Key Features:

- Measures 47-50:** The score begins at measure 47. The T.M. and T.T. parts feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Qna. part consists of sustained notes with a sharp sign (#).
- Chrgo. Part:** The Chrgo. part includes guitar chord diagrams and dynamic markings: *ff p*, *ff p*, and *ff p*. It also features a 2fr. (two fret) instruction.
- Gtr. Part:** The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.
- B.E. Part:** The B.E. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.
- Perc. 1 Part:** The Perc. 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.
- Perc. 2 Part:** The Perc. 2 part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. It includes performance instructions: "crash", "ride", and "3".

This musical score is for the piece 'Ayni' and is marked with a rehearsal cue '51' at the beginning of the first system. The score is arranged for a large ensemble of instruments:

- T.M.1 and T.M.2:** Two timpani parts, both playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- T.T.1 and T.T.2:** Two tom-tom parts, also playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Qna.:** A snare drum part, consisting of a series of quarter notes with a sharp sign above them.
- Qno.:** A bass drum part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Chrgo.:** A choro part, which includes guitar chords and melodic lines. It starts with a *ff* dynamic and includes markings for *ff*, *p*, and *ff* throughout the system.
- Gtr.:** A guitar part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line.
- B.E.:** A bass line, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Perc. 1:** A first percussion part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. It includes a *p* dynamic marking.
- Perc. 2:** A second percussion part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. It includes a *f* dynamic marking.

55

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno.

Chrgo.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

55

56

57

p

mp

3fr.

6

3

3

3

3

3

3

58

T.M.1

T.M.2

T.T.1

T.T.2

Qna.

Qno.

Chrgo.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

62

Gtr.

p

pp

p

solo tres guitarras

solo dos guitarras

solo una guitarra

Mantener arpeggio hasta los primeros 6 compases del movimiento siguiente

1º Viernes Santo

Carnaval de Socoroma

VII

Guillermo Andrade Vera

♩ = 60

Sikus 5 - 6

Guitarra

Percusión 1

Percusión 2

mp

pp viene del movimiento anterior
mantener hasta que todos los músicos
cambien de instrumentos

*Palo de agua

Bombo

mp

* La flecha en el palo de agua indica el gesto que se debe realizar en el instrumento.

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

Gtr.

Perc.1

Perc.2

mp

mf

3

3

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top four staves are for strings: Sk.1 (Violin I), Sk.2 (Violin II), Sk.3-4 (Viola and Violoncello), and Sk.5-6 (Double Bass). The bottom four staves are for guitar and percussion: Gtr. (Guitar), Bajo (Bass), Perc.1 (Percussion 1), and Perc.2 (Percussion 2). The score begins with a double bar line and a dynamic marking of *mf*. Sk.1 features a melodic line with slurs and accents. Sk.2 has a similar melodic line. Sk.3-4 includes triplets and a quintuplet. Sk.5-6 provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The guitar and bass parts are mostly silent until the final measure, where they play a short phrase marked *mf*. Perc.1 has a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a note labeled "Palo de agua". Perc.2 plays a steady eighth-note pattern.

18

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk.5-6

Tpl.

Gtr.

Bajo

Perc.1

Perc.2

mf

3

5

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled "1º Viernes Santo" on page 3. It consists of eight staves. The first four staves are for string quartet parts: Sk.1 (Violin I), Sk.2 (Violin II), Sk.3-4 (Viola and Violoncello), and Sk.5-6 (Double Bass). The next three staves are for Tpl. (Trumpet), Gtr. (Guitar), and Bajo (Bass). The final two staves are for Perc.1 and Perc.2. The score begins at measure 18. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The string parts feature complex rhythmic patterns with many slurs and ties. The Tpl. part has a dynamic marking of *mf*. The Gtr. part has a consistent rhythmic accompaniment. The Bajo part provides a steady bass line. Perc.1 has a melodic line with dynamic markings, and Perc.2 has a rhythmic accompaniment. There are some markings like "3" and "5" above notes in the string parts, possibly indicating triplets or quintuplets.

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

Chg.

Tpl.

Gtr.

Bajo

Perc.1

Perc.2

1° Viernes Santo

This musical score is for the first Friday of Holy Week. It features a variety of instruments and voices. The vocal parts (Sk.1, Sk.2, Sk.3-4, Sk.5-6) are in treble and bass clefs. The guitar (Gtr.) and bass (Bajo) parts are in treble and bass clefs respectively. The choral group (Chg.) is in treble clef. The percussion parts (Perc.1, Perc.2) are in common time. The score is divided into four measures, with a measure rest in the final measure of each part. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

31

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

Chg.

Tpl.

Gtr.

Bajo

Perc.1

Perc.2

Bombo

Tambor c/bordona

mf

f

f

f

mf

35

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

Chg.

Tpl.

Gtr.

Bajo

Perc.1

Perc.2

mf

f

subito p

mp

subito p

subito p

subito p

mf

pp

subito p

Sk. 1

Sk. 2

Sk. 3-4

Sk. 5 - 6

Chg.

Tpl.

Gtr.

Bajo

Perc. 1

Perc. 2

38

mf

f

mf

f

mf

f

mf

mp

mf

f

mf

f

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

mp

mp

mp

mp

Chg.

Tpl.

Gtr.

Bajo

p

mp

mp

Perc.1

Perc.2

Sk.1

Sk.2

Sk.3-4

Sk. 5 - 6

Gtr.

mp

mp

The musical score is arranged in five staves. The top staff, labeled 'Sk.1', begins with a measure rest followed by a melodic line starting on the second measure. The second staff, 'Sk.2', also starts with a measure rest and then provides a counter-melody. The third and fourth staves, 'Sk.3-4' and 'Sk.5-6', are grouped together and play a harmonic accompaniment of chords. The fifth staff, 'Gtr.', features a rhythmic pattern of eighth notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Baile y Tentación

Carnaval de Socoroma

Guillermo Andrade Vera

VIII - IX

Baile
♩ = 65

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Tarka Mala 1**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Tarka Mala 2**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Tarka Taika 1**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Tarka Taika 2**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Quena**: Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic melody with *mf* dynamics.
- Quenacho**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Sikus 1**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Sikus 2**: Treble clef, 6/8 time, mostly rests.
- Charango**: Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic melody with *mf* dynamics, featuring first and second endings.
- Tiple**: Treble clef, 6/8 time, playing harmonic accompaniment with *mf* dynamics.
- Guitarra**: Treble clef, 6/8 time, playing a rhythmic melody with *mf* dynamics, featuring first and second endings.
- Bajo electrico**: Bass clef, 6/8 time, playing a simple bass line with *mf* dynamics.
- Percusión 1**: Percussion clef, 6/8 time, mostly rests.
- Percusión 2**: Percussion clef, 6/8 time, mostly rests.

Baile y Tentación

8

Qna. *f*

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

15

Qna.

Chgo. *fp*

Tpl. *fp*

Gtr.

B.E.

20

Qna.

Chgo. *fp*

Tpl. *fp*

Gtr.

B.E.

Baile y Tentación

27

Qna.

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

33

Qna.

Qno.

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

H.W.B. *f*

L.W.B.

Vibra slap

Chajchas

Bombo *mf*

p *mf*

Baile y Tentación

This musical score is for the piece "Baile y Tentación" and is page 4. It features eight staves of music:

- Qna. (Violin):** Melodic line with various intervals and slurs.
- Qno. (Viola):** Melodic line, often in counterpoint with the violin.
- Chgo. (Clarinet):** Melodic line with some trills and slurs.
- Tpl. (Trumpet):** Melodic line with slurs.
- Gr. (Guitar):** Rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.
- B.E. (Bass):** Rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Rhythmic accompaniment with eighth notes.

The score includes a rehearsal mark "39" at the beginning of the section. There are also some performance markings such as slurs and trills in the Clarinet part.

Baile y Tentación

45

T.M. 1

pp *f* *p* *f*

T.M. 2

pp *f* *p* *f*

T.T. 1

pp *f* *p* *f*

T.T. 2

pp *f* *p* *f*

Qna.

p *f*

Qno.

p *f*

Chgo.

45

Tpl.

p *mf*

Gtr.

B.E.

45

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Baile y Tentación', page 5. The score is arranged for a large ensemble. At the top, there are four vocal parts: T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, and T.T. 2. Each vocal part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and features a melodic line with a crescendo to *f* (forte) and a decrescendo to *p* (piano). Above the vocal staves, there are two instances of the word 'Tara' with a wavy line underneath, indicating a vocal effect. Below the vocal parts are the piano parts: Qna. (Quadrante) and Qno. (Quadrante) in the upper register, and Chgo. (Chitarra) in the lower register. The piano parts include complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *p* to *f*. The Chgo. part starts with a specific rhythmic figure. Below the piano parts are the percussion parts: Tpl. (Tambor) with a complex rhythmic pattern, Gtr. (Guitarra) with a steady eighth-note accompaniment, B.E. (Bateria) with a steady eighth-note accompaniment, and Perc. 1 and Perc. 2 with simple eighth-note patterns. The score is marked with measure numbers 45 and 45 at the beginning of the vocal and piano sections respectively.

Baile y Tentación

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., and Qno. The second system includes parts for Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score begins at measure 51. The vocal parts (T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2) feature a melodic line with dynamics ranging from *p* to *f*, and include the vocalization "Tara". The piano parts (Qna., Qno., Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, Perc. 2) provide a rhythmic accompaniment with various textures and dynamics, including *mp*, *mf*, and *p*. The percussion parts (Perc. 1, Perc. 2) play a steady, rhythmic pattern. The score concludes with a final measure in the second system.

Baile y Tentación

56

Qna. *mf*

Qno. *mf*

Sks. 1 *mf* *ff* *mf* *ff* *p* *ff*

Sks. 2 *mf*

Chgo. *mf*

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1 *mf*

Perc. 2

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Baile y Tentación', page 7, contains staves for various instruments. The score begins at measure 56. The woodwinds (Qna. and Qno.) play a melodic line with a dynamic of *mf*. The strings (Sks. 1 and Sks. 2) provide harmonic support, with Sks. 1 featuring a rhythmic pattern of eighth notes and Sks. 2 playing a bass line. The Chgo. (Chamber Horn) and Gtr. (Guitar) also have parts. The Percussion (Perc. 1 and Perc. 2) includes a snare drum and a bass drum. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *p*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Baile y Tentación

61

T.M. 1 *p* *ff*

T.M. 2 *p* *p*

T.T. 1 *f* *p* *ff*

T.T. 2 *f* *p* *p*

Qna.

Qno.

Sks. 1 *ffz* *ffz* *ff*

Sks. 2 *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ff*

Chgo. *fp* *ff* Rasgueo de huayno*

Tpl. Cambia a guitarra

Gtr. *f* simile

B.E. *f*

Perc. 1 Colocar bordona *mf* Rítmico de huayno*

Perc. 2 *f*

* Charango y tambor podrán variar sus ritmos si lo prefieren, manteniendo el carácter de huayno

Baile y Tentación

66

T.M. 1 *subito p* *ff* *mf* *ff*

T.M. 2 *ff* *ff*

T.T. 1 *subito p* *ff* *mf* *ff*

T.T. 2 *ff* *ff*

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl. *f* *simile*

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

66

6 3

6 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Baile y Tentación". The page is numbered 9. The score is arranged in two systems. The first system contains staves for T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Sks. 1, and Sks. 2. The second system contains staves for Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 66. T.M. 1 and T.T. 1 start with a *subito p* dynamic, then move to *ff* and *mf* before returning to *ff*. T.M. 2 and T.T. 2 play *ff* throughout. Sks. 1 and Sks. 2 play a rhythmic pattern with accents. Chgo. plays chords. Tpl. plays chords starting at *f* and *simile*. Gtr. plays chords. B.E. plays a bass line. Perc. 1 and Perc. 2 play rhythmic patterns. Perc. 1 has a 6-measure and a 3-measure rest in the third measure.

Baile y Tentación

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., Qno., Sks. 1, and Sks. 2. The second system includes parts for Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score begins at measure 70. The trumpet and trombone parts (T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2) feature melodic lines with dynamic markings of *mf*, *p*, and *fff*. The saxophone parts (Qna., Qno.) play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The string parts (Sks. 1, Sks. 2) provide a steady rhythmic foundation. The percussion parts (Perc. 1, Perc. 2) consist of complex rhythmic patterns. The guitar (Gtr.) and bass electric (B.E.) parts provide harmonic support. The conductor's part (Chgo.) includes dynamic markings and articulation symbols. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Baile y Tentación

74

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Qno.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

mf *ff*

f

Cambia a tiple

6 3

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Baile y Tentación', page 11. The score is arranged for a large ensemble. The vocal parts (T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2) feature melodic lines with dynamic markings of *mf* and *ff*. The string section (Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2) provides harmonic support, with the double basses (Sks. 1, 2) playing sustained notes. The piano (Chgo.) and guitar (Gtr.) parts are highly rhythmic, featuring complex patterns and textures. The bass (B.E.) plays a steady, melodic line. The percussion (Perc. 1, Perc. 2) consists of two parts, both playing rhythmic patterns. A specific instruction 'Cambia a tiple' is noted for the guitar part. The score is marked with measure numbers 74, 6, and 3.

Baile y Tentación

79

T.M. 1 *mf* *ff* *fp* *fff* Tara

T.M. 2 *mf* *ff* *fp* *fff* Tara

T.T. 1 *mf* *ff* *fp* *fff* Tara

T.T. 2 *mf* *ff* *fp* *fff* Tara

Qna. *f*

Qno. *f*

Chgo. *f*

Tpl. *mf*

Grt. *f* *mf*

B.E. *mf*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

Baile y Tentación

85

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Qno.

85

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

85

Perc. 1

Perc. 2

f

f

f

f

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2) and Qna. part begin at measure 85. The instrumental parts (Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, Perc. 2) begin at measure 65. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the vocal staves. The percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2) play a consistent rhythmic pattern throughout the section.

Baile y Tentación

Tentación
♩=130

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., and Qno. The second system includes parts for Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score begins at measure 91. The trumpets (T.M. 1 and 2) and trombones (T.T. 1 and 2) play a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The saxophones (Qna. and Qno.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piano (Chgo.) plays a chordal accompaniment of eighth notes. The guitar (Gtr.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *simile* marking in the later measures. The bass (B.E.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The percussion (Perc. 1 and 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p*, *fff*, and *ff*. The tempo is marked as *♩=130*.

99

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Qno.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gr.

B.E.

Perc. 2

ff

106

T.M. 1
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) *ff*

T.M. 2
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) *ff*

T.T. 1
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) *ff*

T.T. 2
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) *ff*

Qna.
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)

Qno.
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)

Sks. 1
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)

Sks. 2
Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)-k(u) Ch(u)

Chgo.
Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) *ff* *simile*

Tpl.
Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) *ff* *simile*

Gr.
Ch(u) - k(u) Ch(u) - k(u) Ch(u) - k(u) Ch(u) Ch(u) - k(u) Ch(u) - k(u) Ch(u) - k(u) Ch(u) *ff* *simile*

B.E.
Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) Ch(u)-k(u) Chu - k(u) Chu(u)-k(u) Ch(u) *ff*

Perc. 2
ff

Baile y Tentación

rit. **Vuelve a Tempo inicial**

112

T. M. 1

T. M. 2

T. T. 1

T. T. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 2

118

Qna.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

mf

mf

mf

let ring

mf

f

f

mf

mf

f

f

Baile y Tentación

122

Qna.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

p *f*

p *f*

126

Qna.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

fp

f

Baile y Tentación

Musical score for measures 131-135 of 'Baile y Tentación'. The score includes parts for Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2, Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. Measure 131 is marked with a first ending bracket. The guitar part (Gtr.) includes a dynamic marking of *mf* starting in measure 133. The percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2) feature rhythmic patterns with accents and slurs.

Baile y Tentación

136

Qna. *ff*

Qno. *ff*

Sks. 1 *ff*

Sks. 2 *ff*

Chgo. *ff*

Tpl. *f* Rasgueo de huayno*

Gtr. *f* simile

B.E. *f*

Perc. 1 *mf* Ritmo de huayno*

Perc. 2

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is titled 'Baile y Tentación'. It features a multi-staff arrangement for various instruments. The staves are labeled on the left as Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2, Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score begins at measure 136. The woodwind and string parts (Qna., Qno., Sks. 1, Sks. 2) are marked with a forte dynamic (*ff*). The guitar (Gtr.) part includes a 'simile' marking and a 'Rasgueo de huayno*' section marked with a forte dynamic (*f*). The bass (B.E.) part is also marked with a forte dynamic (*f*). The percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2) are marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and include a 'Ritmo de huayno*' section. The score is written in a complex rhythmic style, characteristic of Andean folk music.

This musical score page contains measures 141 through 144. The instruments and parts are as follows:

- Qna. (Quena):** Treble clef, starting at measure 141 with a melodic line. Dynamics include *ff*.
- Qno. (Quena):** Treble clef, starting at measure 141 with a melodic line. Dynamics include *ff*.
- Sks. 1 (Saxophone 1):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *fff* and *ff*.
- Sks. 2 (Saxophone 2):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *fff* and *ff*.
- Chgo. (Chango):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*.
- Tpl. (Tambor):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*.
- Gtr. (Guitar):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*.
- B.E. (Bateria):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The woodwind and saxophone parts feature melodic lines with slurs and accents.

Baile y Tentación

This musical score is for the piece "Baile y Tentación" and covers measures 145 to 148. The instrumentation includes:

- Qna. (Flute):** Melodic line with slurs and accents.
- Qno. (Oboe):** Melodic line with slurs and accents.
- Sks. 1 & 2 (Saxophones):** Melodic lines with slurs and accents.
- Chgo. (Clarinet):** Melodic line with slurs and accents.
- Tpl. (Trumpet):** Harmonic accompaniment with dynamic markings *mf* and *ff*.
- Gtr. (Guitar):** Harmonic accompaniment with dynamic markings *mf* and *ff*.
- B.E. (Bass):** Bass line with slurs and accents.
- Perc. 1 & 2 (Percussion):** Rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and triplet markings.

The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*mf*, *ff*) to guide the performance.

149

T.M. 1 *f* *fff* *f* Tara

T.M. 2 *f* *fff* *f* Tara

T.T. 1 *f* *fff* *f* Tara

T.T. 2 *f* *fff* *f* Tara

Qna. *ff* *fff* *ff* *fff*

Qno. *ff* *fff* *ff* *fff*

Sks. 1 *ff* *fff* *ff* *fff*

Sks. 2 *ff* *fff* *ff* *fff*

Chgo. *ff* *fp* *fff* *ff* *fp* *fff*

Tpl. *mf* *ff* *mf* *ff*

Gtr. *mf* *ff* *mf* *ff*

B.E. *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc. 1 *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc. 2 *mf* *ff* *mf* *ff*

6 3

The musical score is arranged in a system with the following parts and staves:

- Vocalists:** T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, and T.T. 2. Each part begins at measure 154 with a dynamic of *f*. At measure 155, they perform a "Tara" (tara tara) effect, indicated by a wavy line above the staff and a dynamic of *fff*. The dynamic returns to *f* in measure 156. From measure 157 onwards, the vocalists hold a long note, with a dynamic of *mp* indicated in the first measure of this section.
- Chgo. (Chorus):** Accompanies the vocalists with chords, starting at measure 154 and continuing through measure 157.
- Tpl. (Trumpet):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 154.
- Gtr. (Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 154.
- B.E. (Bass):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 154.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 154.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 154.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are in the soprano and alto clefs, while the instrumental parts are in the treble and bass clefs.

159 T.M. 1 T.M. 2 T.T. 1 T.T. 2 Chgo. Tpl. Gtr. B.E. Perc. 1 Perc. 2

Tara

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

Cambiar mazo del bombo por pedal *subito p* *fff*

165 Perc. 1 Perc. 2

ff

Baile y Tentación

171

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Perc. 1

Perc. 2

f

p < *mf*

ff

p < *mf*

ff

178

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Perc. 1

Perc. 2

ff

ff

ff

ff

mf

ff

mf

mf

ff

mf

184

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Perc. 1

Perc. 2

189

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

$\text{♩} = 130$

Tara

fff

f *sfz* *mp sfz* *mp sfz mp* *sfz mp sfz p*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

p *f* *p* *f*

196

T.M. 1 *mp sfz mp sfz mp sfz f* Tara ~~~~~

T.M. 2 *mp sfz mp sfz mp sfz f* Tara ~~~~~

T.T. 1 *mp sfz mp sfz mp sfz f* Tara ~~~~~

T.T. 2 *mp sfz mp sfz mp sfz f* Tara ~~~~~

Qna. *pp mf*

Qno. *pp mf*

Sks. 1 *pp mf*

Sks. 2 *pp mf*

Chgo. *mf*

Tpl. *mf*

Gtr. *mf*

B.E. *pp mf*

Perc. 1 *f*

Perc. 2

Baile y Tentación

203 *accel.* $\text{♩} = 75$

T.M. 1 *f*

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna. *mp* *ff*

Qno. *ff*

Sks. 1 *f* *ff*

Sks. 2 *f* *ff*

Chgo. *ff*

Tpl.

Gtr. *ff* let ring...

B.E. *ff* let ring...

Perc. 1

Perc. 2 *ff*

Baile y Tentación

211

T. M. 1

T. T. 2

Qna.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

f

f

let ring... simile

let ring... simile

211

211

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, is titled 'Baile y Tentación'. It contains a full orchestral arrangement starting at measure 211. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Trumpet 1 (T. M. 1), Trumpet 2 (T. T. 2), Clarinet in A (Qna.), Saxophone 1 (Sks. 1), and Saxophone 2 (Sks. 2). The second system includes Chorus (Chgo.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Bass (B.E.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte) for the saxophones and *let ring... simile* for the guitar and bass. The percussion parts feature a steady rhythmic pattern.

Baile y Tentación

Musical score for measures 278-300, page 31. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., Sk. 1, and Sk. 2. The second system includes Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various musical notations including dynamics (ff), articulation (>), and phrasing slurs.

278

T. M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Sk. 1

Sk. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

Baile y Tentación

221 *accel.*

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal and string parts: T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, T.T. 2, Qna., Qno., Sks. 1, and Sks. 2. The second system contains the instrumental and percussion parts: Chgo., Tpl., Gtr., B.E., Perc. 1, and Perc. 2. The score begins at measure 221, indicated by a '221' above the first staff. The tempo is marked 'accel.' in the upper right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Baile y Tentación

227 $\text{♩} = 95$

T.M. 1 *f*

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2 *f*

Qna.

Qno.

Sks. 1 *sfz* *Sonido rajado*

Sks. 2 *sfz* *Sonido rajado*

Chgo. *ff* *Rasgueo de huayno**

Tpl. *f*

Gtr. *f* *simile*

B.E. *f* *simile*

Perc. 1 *p* *mf* *Ritmo de huayno**

Perc. 2 *f*

Baile y Tentación

234 *accel.* $\text{♩} = 95$

T.M. 1 *ff*

T.M. 2 *fff* *ff* Tara

T.T. 1 *f* *ff* Tara

T.T. 2 *ff*

Qna.

Qno.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

Baile y Tentación

244

T.M. 1

T.M. 2

T.T. 1

T.T. 2

Qna.

Qno.

Sks. 1

Sks. 2

Chgo.

Tpl.

Gtr.

B.E.

Perc. 1

Perc. 2

♩ = 85

Tara

gliss.

fff

ffff

mf

mp

pp

ff

p

This musical score page, numbered 37, covers measures 249 to 251 of the piece 'Baile y Tentación'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Vocalists:** T.M. 1, T.M. 2, T.T. 1, and T.T. 2. Each vocal line begins at measure 249 with a *fff* dynamic and includes a 'Tara' vocalization. The dynamics for these parts transition to *mp* by measure 251.
- Woodwinds:** Qna. (Quadrant Flute) and Qno. (Quadrant Oboe). Both parts feature glissando markings and dynamics ranging from *mf* to *p*.
- Strings:** Sks. 1 (Violins) and Sks. 2 (Violas). Dynamics range from *pp* to *mp*.
- Chamber Ensemble:** Chgo. (Chamber Guitar), Tpl. (Trumpet), and Gr. (Guitar). Chgo. and Tpl. have dynamics from *mp* to *fff*. Gr. has a *fff* dynamic.
- Low Ensemble:** B.E. (Bass Ensemble), Perc. 1, and Perc. 2. B.E. has dynamics from *fff* to *p*. Perc. 1 has dynamics from *ff* to *mp*. Perc. 2 has dynamics from *ff* to *p*.

The score is divided into two systems by a vertical dashed line between measures 250 and 251. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a *fff* dynamic in the percussion parts at the end of measure 251.