PERÚ | Ministerio de Cultura | Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

Ponle Punche y ganamos todos PERÚ

BICENTENARIO PERÚ 2024

LA TRADICIÓN CUSQUEÑA DEL CHARANGO

OMAR PONCE VALDIVIA

COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

FONOTECA CUSCO

COLECCIÓN

MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO

LA TRADICIÓN CUSQUEÑA DEL CHARANGO

OMAR PONCE VALDIVIA

COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

INTRODUCCIÓN

La tradición cusqueña del charango es un recorrido por la diversidad sonora y musical de las comunidades cusqueñas, enfocado en uno de sus instrumentos más plurales y representativos, el charango.

Al escuchar esta obra, es posible afirmar que las músicas llevadas al charango son claramente diversificadas en su estética y en sus funciones sociales. Se puede comprender la práctica del charango como una tradición musical amplia y expandida, que se instauraría en pueblos andinos desde fines del siglo XVIII como proceso y resultado de múltiples interculturaciones.

Las piezas compiladas en este fonograma guardan un profundo nexo con la historia del instrumento, cada una reafirma la relación que existe entre los estilos regionales de ejecución y el uso de un determinado tipo o variante instrumental, logrando que el auditor reconozca las múltiples formas de expresión que surgieron en la música cusqueña del siglo XX en el contexto de la tradición oral.

Algunas de las piezas son canciones emblemáticas de un estilo local, otras, son la melodía consustancial de cierta práctica musical ritualizada, o la canción representativa de una localidad o de un grupo social; tal heterogeneidad conlleva también algo en común, que todas las piezas son significativas respecto de alguna forma de identidad. Al discurrir las músicas en el disco, es posible vivenciar múltiples circunstancias de la cultura cusqueña reconociendo músicas hoy vigentes, y tal vez, rememorando sonoridades ya lejanas en el tiempo-espacio.

"La tradición cusqueña del charango" se propone resaltar esta pluralidad de sensaciones, vigentes y pretéritas. Se ha empleado para ello una gama de nueve variantes instrumentales del charango existentes en la tradición local y otros nueve instrumentos musicales, diversos y translocales,

interpretados en concordancia con la tradición específica de cada pieza. Si bien ello conlleva un acto de fidelidad, este trabajo ofrece también renovaciones musicales concebidas a partir de la incursión del intérprete en las formas estéticas del mundo terrígeno, durante más de tres décadas. Son aquellas experiencias de aprendizaje musical en contacto con los pueblos andinos las que nutren el contenido artístico del presente trabajo y lo constituye en una suerte de (auto)etnografía sonora, enfocada en el universo musical del pequeño cordófono andino, cuyo desarrollo por audición–acción, trae como resultado el oficio mismo de comprenderlo e interpretarlo.

Además del contacto aural con las músicas del charango, y de la experiencia propioceptiva de reproducirlas y recrearlas, la información sobre las piezas de este disco está en las fuentes bibliográficas y en la amplia documentación audiovisual existente en el mundo tecnológico, como son grabaciones, vídeos, métodos y transcripciones musicales. Es notable que la práctica del charango en Cusco tiene presencia en todas sus provincias; el texto Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú (INC 1978) consigna que su uso es en las provincias de Acomayo, Calca, Canas, Canchis, Cusco, Chumbivilcas, Espinar, La Convención, Paruro, Paucartambo, Quispicanchi y Urubamba, mientras que en el contexto nacional, muestra que su uso es prevalente en los departamentos del sur del país [Figura 1].

Finalmente, el desarrollo alcanzado por la mediación en el siglo XXI, hace posible que un trabajo como este ponga énfasis en la auralidad y en las sensaciones sonoras que genera la música; de esta manera "La tradición cusqueña del charango" reafirma el propósito de sumergir al auditor en las diversas y sobretodo mágicas sensaciones del mundo musical del charango.

Omar Ponce Valdivia
Musicólogo

QALLARIYNIN

Qosqopi charanguq puririsqanqa, Qosqo llaqta ayllunkunaq takiyninku ñannin puririymi, huk kaq munakusqanku tukayninta qhawarispa, charanguta qhawarispa.

Kay discota uyarispaqa chaninchakunmanmi imayna charango waqayninwan sunquta phuq nichisqanta, kurkuta rass nispa chhachirichisqanta; llaqtakunapi tukayninwan imaymana ruwaykunata, llamk'aykunata kallpachasqanta. Charango tukayqa sinchi hatunkaray chanin mast'arisqa ñanniyuqmi; XVIII pachak wata unaq tukukuyninmantapacha anti llaqtakunapi saphinchasqam; iskay kawsay iskay yachay tupachikuqhina.

Kaypi huñusqa takikunaqa charanguq ñawpa pacha kawsayninwanmi chanin ch'atasqa kanku. Tukakusqan usuwan imayniraq charango kasqanwan imaynapi tupasqanta qhawarichin, aqnata Qosqopi askha imayniraq takiy-tukaykunata kasqanta riqsirichispa; llaqtaq kawsayninkunapi charanguwan paqarisqanta wakin takikunan willka tusuykunaq sunqun kanku wakintaqmi huk t'aqaq utaq huk llaqtaq takinkuna kallankutaq, ichaqa hinaña llapanku niraq niraq kanku chaypas kanpunin imapi kikin kananku: llapankun qhawarichiwanchis ¿Pi kasqanchista?, ¿Maymanta kasqanchista? Kay ukhupi tarikuq takikunamantaqa wakinmi p'unchawninchiskunapi uyarikushanraq wakinkunataqmi ña pachapi qunqasqaña kapunku.

"Charango Qosqopi puririsqanmanta disco" llamk'ayqa kay niraq niraq sunqu tupasqan, kurku llamiyusqankunatam k'ancharichiyta munan chaypaqmi isqun niraq charangokunata waqachikun, Qosqo llaqtakunapi tukakusqanmanhina, kaykunan kanku: natural nisqa, tipiy, walaychito, chillador, waq pusaysikuq tukanakunatawan qhawarispa; bandurria, mandolina, quena, violín, arpa, guitarra sapanka takiq puriynin usunmanhina waqachispa. Kaqllataqmi kay discopiqa

tarikullantaq yaqa kimsa chunka watakunamantapacharaq llaqtakunawan kuska charango waqachiqpa musuq takiy-tukayninkunatapas.

Chaymi “Charango Qosqopi puririsqanmanta disco” llamk’ayqa uyariqta mink’arikun charanguq tukuy imayniraq waqayninkunawan sunqunta tupachinanpaq.

Omar Ponce Valdivia
Takiy-tukaykunamanta chanin Yachaq

INTRODUCTION

The Cusqueña Charango Tradition demonstrates the sonic and musical diversity of cusqueño communities, focusing on the uses of one of their most plural and representative musical instruments, the charango.

The musics of the charango belong to a repertory that is clearly stylistically and aesthetically diversified, as well as functionally heterogeneous with respect to its roles in social contexts. This invites consideration of the charango as a vast and expanding musical tradition that has been developing since the end of the 18th century. The works compiled here have been selected based on the profound historical connection that exists between their performance across different generations and the specific use of the instrument. For this reason, it is possible to recognize multiple inter-culturation processes in each piece that contributed to the framing of the cusqueña musical tradition. Some of these works are emblematic songs of a particular local style, others are the central theme of ritualized musical practices, pieces characteristic of a style of playing, songs representative of a human group or other identity-based meaning.

These works are coherent demonstrations of the continuous changes and resignifications that charango-playing has undergone in the Andes, as well as the existence of distinct local forms of the instrument. The wide range of music gathered in this compilation is conceived as a musical panorama that allows the listener to inhabit and re-inhabit multiple circumstances of cusqueña culture. Along listening to the series of works, it is possible to reaffirm in our musical quotidian those musics and sonorities that persist today, just as it is possible to reach a proximity to musics that are perhaps territorially or chronologically distant.

It is this plurality of musics that the present is meant to showcase. Each one of these works was produced with this end in mind, employing a range of musical instruments corresponding to each tradition and performing the music according to its own aesthetic characteristics, all in conjunction with experience, emotion, and meaning. *The Cusqueña Charango Tradition* is an invitation to immerse ourselves in the diverse and, above all, magical sonorous sensations of the musical world of the charango.

Omar Ponce Valdivia
Musicologist

CARTOGRAFÍA DEL CHARANGO EN EL PERÚ

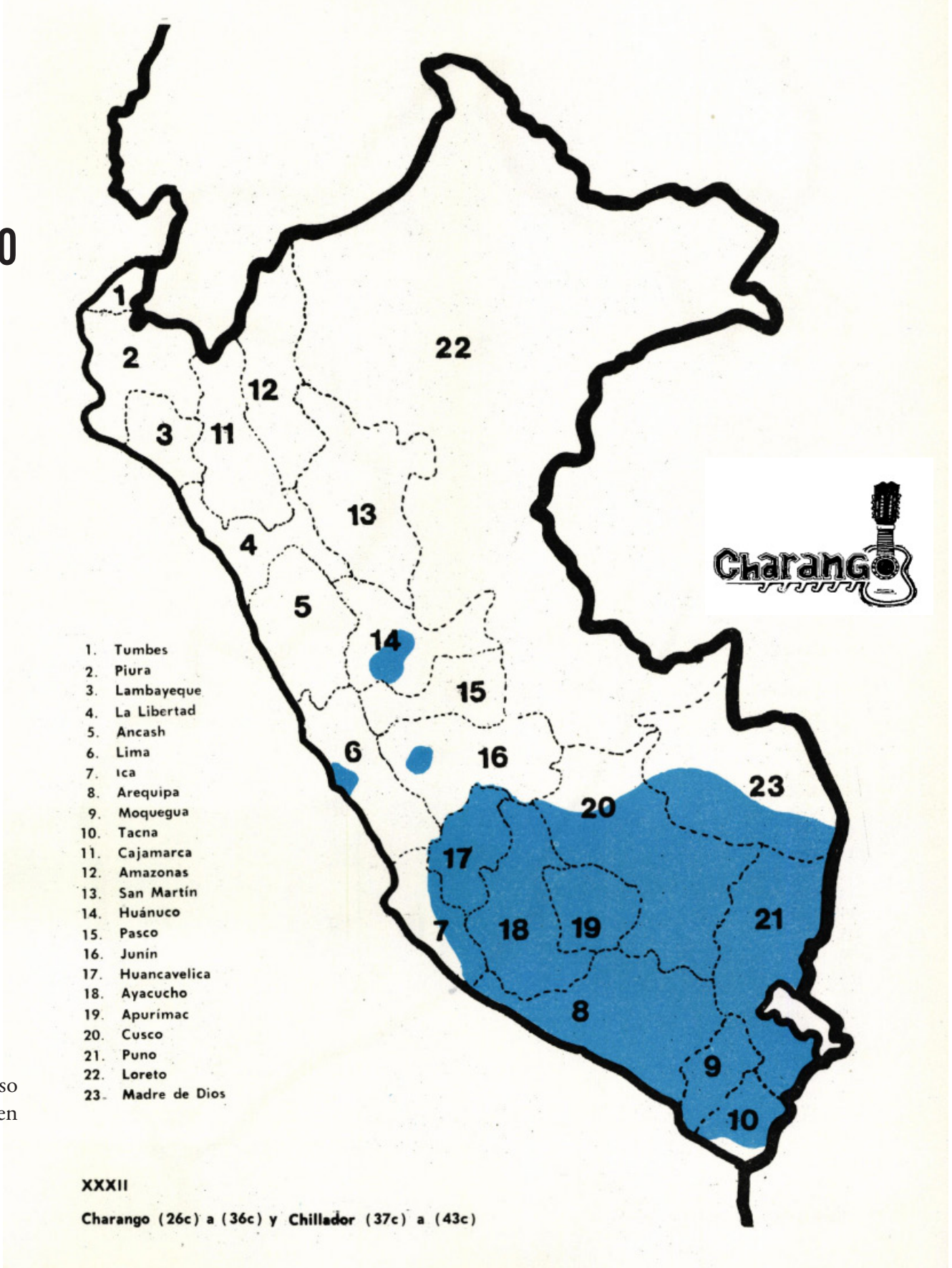


Figura 1.
Área de expansión del uso del charango y chillador en el Perú. INC, 1978

SOBRE LA PRODUCCIÓN MUSICAL[1]

Presentar estilos musicales en concordancia con las distintas formas de ejecutar el charango es el objetivo del presente trabajo. El encuentro con las musicalidades locales a partir de la interpretación del instrumento es un proceso de aprendizaje y descubrimiento inagotable; las múltiples técnicas de ejecución aquí empleadas ha conllevado un involucramiento vivencial y afectivo profundo con el instrumento y sus músicas. Algunos aspectos estético-sonoros que merecieron especial atención en la interpretación musical fueron: la producción del sonido en sus diferentes articulaciones, la aplicación de ornamentos melódicos, las formas de división micro-rítmica, la intencionalidad de la dinámica y el fraseo musical en correlación con lo verbal, aspectos en los que subyacen los saberes distintivos de cada tradición local.

Plasmar dichos saberes en este fonograma ha sido posible gracias a que se contó con los instrumentos musicales respectivos. En el caso del charango, es de primera importancia resaltar que lejos de ser un prototipo instrumental, es un instrumento morfológicamente diverso, y que tal diversidad, es distintiva entre las comunidades andinas. Los tipos o variantes instrumentales del charango coexisten en pluralidad y son cada uno característico de un lugar, de algún músico o de alguna práctica social específica. Bajo esta premisa, no es posible afirmar la existencia de un tipo "universal" de charango, que fuera aplicable a todas las tradiciones musicales andinas; en el mismo sentido, asumir que una de las variantes o tipos puede ser el modelo "estandarizado" para expresar toda la "música andina" sería indudablemente una idea desinformada. Más bien, los variados charangos y sus correspondientes músicas, coexisten en tiempos y espacios diferentes y sin interferir unos en las funciones estéticas y sociales de otros.

---

1 La escritura de vocablos quechua corresponde en algunos casos a la fuente sonora y en otros a fuente documental.

Los charangos empleados en la sonorización de este fonograma fueron construidos –en la mayoría de casos– en sus respectivos lugares de práctica y por reconocidos lutieres locales, quienes emplean técnicas tradicionales de manufacturación y materiales del entorno cercano, factores que son determinantes en el resultado sonoro del instrumento. Otros aspectos morfológicos que determinan un tipo o variante del charango son: el tamaño del tiro vibrante de las cuerdas, la profundidad de la caja de resonancia, el material del que están fabricadas las cuerdas, así como la disposición del encordamento para asignarle una determinada afinación o temple.

El rol central otorgado al charango en este fonograma, requirió un despliegue multinstrumental específico para lograr acompañamientos afines a las sonoridades locales. El repertorio presenta piezas que son de ejecución tradicionalmente solista o asociada al canto, otras piezas provienen de contextos ritualizados donde el charango está asociado a otros instrumentos como la bandurria o la bandurria marimacho, mientras que otras del ámbito urbano están asociadas a ensambles que incluyen mandolina, guitarra, guitarrón, arpa, violín o quenas, en distintas combinaciones.

Se menciona a continuación (Cuadro 1) la gama de instrumentos cordófonos ejecutada por el intérprete de este trabajo y la correspondiente pista en que han sido empleados, así mismo, el nombre de los manufacturadores y su lugar de residencia, yendo del instrumento más agudo al más grave en relación al espectro de altura.

Adicionalmente, se ha empleado los siguientes instrumentos musicales de tradición regional, interpretados por músicos de amplia trayectoria en la música cusqueña:
• Quenas de metal [Pista Nro. 7]
• Violín [Pista Nro. 8]
• Arpa cusqueña [Pista Nro. 8]

Instrumento	Nro. de Pista	Constructor	Lugar
• Charango Walaychito	1, 6 y 11	Mauro Palomino	San Pablo, Cusco
• Chillador	Temple caneño: 2 Temple diablo: 8	Eusebio Quispe	Ayaviri, Puno
• Chillador cusqueño	5	Francisco Palomino	San Pablo, Cusco
• Charango de quince cuerdas, temple diablo	3	Julio Jihuallanca	Arequipa
• Charango de T'ipy, temple en Si	12, 13 y 14	Fernando Luna	Lima
• Charango Kirkincho	10	Alejandro Del Castillo	Cusco
• Charango de caja, temple natural	7 y 9	Justo Baca	Cusco
• Charango de ocho cuerdas, temple grave	6	Mauro Palomino	San Pablo, Cusco
• Charango Walaycho sampableño	4	Gerardo Choque	San Pablo, Cusco
• Mandolina, temple chumbivilcano	10	Justo Baca	Cusco
• Bandurria segunda	Temple carnaval: 2 y 8 Temple comuncha: 3 y 5	Mauro Palomino	San Pablo, Cusco
• Bandurria Marimacho	4	Mauro Palomino	San Pablo, Cusco
• Guitarra con encordadura metálica	10	Marca *Takamine*	Sakashita, Japón
• Guitarra clásica	3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13 y 14	Marca *Alhambra*	Muro de Alcoy, España
• Guitarrón andino	6 y 10	Marca *Effo*	Arequipa

Cuadro 1. Instrumentario empleado en este trabajo

NOTAS AL REPERTORIO

Antiguas clasificaciones étnicas a las músicas propuestas por la literatura indigenista de inicios del siglo XX, anunciaban la existencia de universos musicales dicotómicos e imaginariamente inconciliables bajo la asunción de una "música mestiza" y otra "música indígena", o sus equivalentes "música citadina" y "música campesina", respectivamente. El panorama transcultural del siglo XXI pone en cuestión tales clasificaciones, en tanto, los límites de lo "mestizo" se han difuminado social y étnicamente, así como los parámetros de lo "indígena" en la música son cada vez menos definitorios, tanto menos definitorias son actualmente las categorías de "citadino", "folklórico", "vernáculo", "original" u otras disyuntivas. La perspectiva de esta muestra sonora es distinta. La diversidad de las obras han sido incluidas no en términos de pertenencia étnica o de una demarcación territorial de su práctica, sino en términos de la recurrencia de su práctica en uno o más espacios humanos, situacional y significativamente.

En cuanto a los contextos, el repertorio corresponde a música de encuentros familiares, actividades sociales o cívicas, situaciones de identidad, experiencias ritualizadas u otras instancias humanas cuyo sentido está más allá de la cartografía; es decir que las piezas no solo evocan lugares o paisajes simbólicos, sino que también, actualizan múltiples vivencias musicales de la cultura cusqueña.

La canción ***Llactay orqo*** [**Pista 01**] ejecutada en charango solo, es muestra de la permanencia de antiguas canciones en la memoria musical local. La versión está basada en las sonoridades que legó el músico Augusto Navarro, quien la ejecutaba en guitarra y rondín simultáneamente, acompañando el canto de José María Arguedas. A partir de aquel registro, la pieza fue asumida como canción tradicional de la provincia de Canas-Cusco, posiblemente, por ser lugar de procedencia del músico. Sin embargo, una pieza del mismo perfil melódico, cantada en idioma originario quechua a dos voces mixtas y sin acompañamiento, fue registrada e incluida en la publicación *Q'eros pueblo y música* del

año 1986 como música nativa de dicha comunidad. Ya en tanto canción, el título de *Llactay orqo* alude al primer verso, cuyo significado es "Cerro de mi pueblo". Se trata entonces de una expresión musical originaria, asimilada al sistema tonal a consecuencia de la adopción de un acompañamiento armónico producido en instrumentos cordófonos de raíz europea como la guitarra o el arpa.

La presente versión reproduce la textura polifónica del arpa en el charango *Walaychito* [Figura 2] debido a su encordamento en órdenes simples, mostrando la posibilidad de producir simultáneamente el punteo melódico y el acompañamiento arpegiado característico del wayno. Otro recurso característico del *Walaychito* es producir un rasgueo ágil y potente, que a su vez presenta una sensación melódica, es decir, un rasgueo melódico. De esta manera, las posibilidades expresivas del *Walaychito* son la síntesis de todos los elementos musicales accionando en simultáneo: ritmo, melodía, armonía, forma y textura.

Figura 2. Charango *Walaychito*

Las ***Canciones de Ch'iaraje*** **[Pista 02]** corresponden a una forma particular de tocar el wayno en las comunidades de la provincia de Canas donde el charango es denominado chillador [Figura 3–A]. El contexto de estas canciones es la tradicional batalla ritual del Ch'iaraje, de donde fueron recopiladas. El Ch'iaraje es un espacio determinante para la creación y permanencia de un repertorio de canciones asociadas a la práctica del chillador en su particular estilo caneño. A tal contexto de confrontación y cortejo se debe que tocar el chillador caneño es una práctica estrictamente masculina, pues cantar y tocar es la manifestación de entrega del músico a los avatares del ritual, ofreciendo con sus cantos su vida.

Los atributos musicales del chillador, como son la intensidad de su sonido producido por las cuerdas metálicas, el registro alto de temple agudo y el timbre mágico de su pequeña caja de resonancia, están asociados al uso de otro cordófono, distinto y sonoramente complementario por ser grave y profundo: la bandurria en temple carnaval [Figura 3–B]. A la dupla chillador–bandurria se asocia el canto masculino y ocasionalmente el *Pinkuyllu* o flauta de tronco y el silbido grupal a unísono.

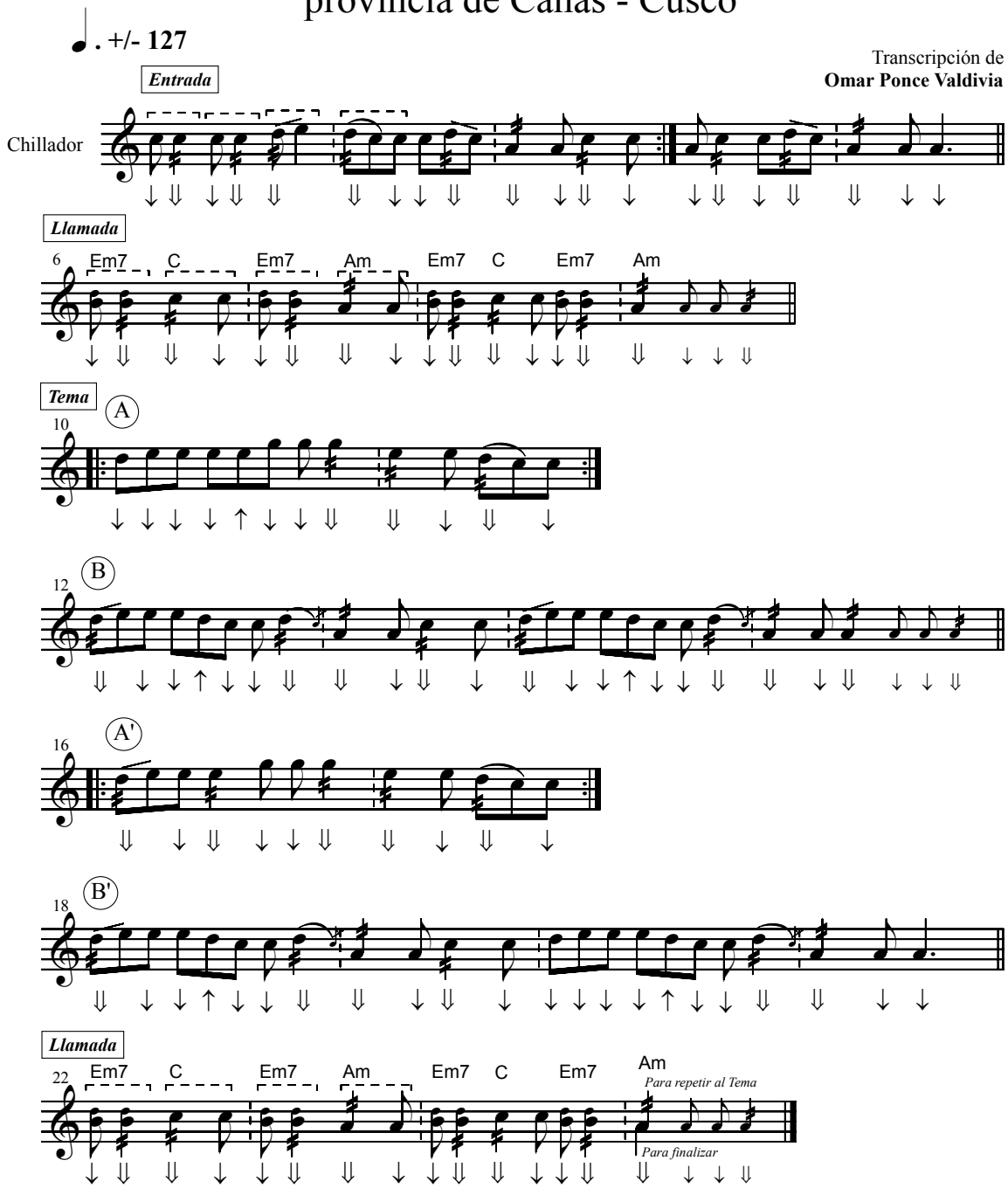
Las dos piezas aquí incluidas son interpretadas en charango chillador de cuatro órdenes, afinado en temple caneño y en dupla instrumental con la bandurria caneña, el formato más frecuente en el Ch'iaraje [Figura 3–C]. En ambos instrumentos se ejecuta el rasgueo melódico, de modo sincronizado, permanente y cíclico. La estructura musical de las piezas es también cíclica, la ciclicidad entre periodos instrumentales y periodos cantados es demarcada por una breve melodía prototípica que los músicos denominan "llamada". El rol estrictamente instrumental de la *llamada* genera un momento de alta expresividad en el chilladorista, quien al ejecutar intensifica el vaivén de su movimiento corporal y su entrega al instrumento, logrando los rasgueos más veloces y fuertes.

Figura 3–B Bandurria caneña

Figura 3–A. Charango chillador

Figura 3–C. Bandurriero y Charanguero en el Ch'iaraje,

"Canción de la provincia de Canas - Cusco"



Partitura 1.
Toques del chillador en transcripción fraseológica.
Canción del Ch'iaraje

Rasguear cada nota con su Pisada.
- Los trémolos son de tres movimientos (con final hacia abajo).
- Ejecutar los ligados y glissados durante el trémolo.

Sin duda, el carácter intensamente emotivo de esta música proviene de la entrega del músico al ritual, las canciones –que pueden carecer de título debido a su carácter espontáneo– anuncian la real incertidumbre que cunde en el Ch'iaraje respecto al designio de la vida o de la muerte, y ciertas características musicales de los cantos y de las formas de tocar el chillador permanecen en la tradición gracias a tal potencial estético. El perfil melódico de las canciones, por ejemplo, está cargado de portamentos vocales o sonidos "estirados" que van en correlato con el contenido semántico de los versos; inmutablemente, los puntos de expresión *estirada* o glisado en el canto, corresponden con los puntos de significación nostálgica del texto literario. La importancia semántica del glisado vocal hace que esta misma forma de expresión sea transferida al toquido del chillador, lo cual configura una técnica particular de rasgueo melódico portamentado.

El rasgueo melódico caneño se caracteriza por el constante deslizamiento de los dedos de la mano izquierda al recorrer los trastes del instrumento produciendo un permanente glisando, mientras que la acción de la mano derecha resalta este efecto al emplear una púa o plectro de material plástico. Si bien las canciones pueden ser inspiraciones personales, el acto de musicar en el Ch'iaraje es sustancialmente colectivo, durante los ciclos instrumentales los cantores recurren a una forma de expresión melódica no verbalizada que es el silbido. La condición espontánea del silbido invita a la ejecución colectiva a unísono, mientras que su sonido continuo permite incidir en los sonidos portamentados o "estirados" que brindan el carácter nostálgico a la música.

La dupla chillador–bandurria es un formato también empleado en otras músicas. La pulsación rítmica del wayno del Ch'iaraje, que tiende a la subdivisión ternaria [Partitura 1], en el wayno caneño de contexto social, amatorio o literario se hace cercana, en cambio, a la subdivisión binaria. Una muestra de ello es la canción *Mana mamayoq*, un wayno de temática literaria que ha circulado por diversos ámbitos sociales desde la década de 1980.

La versión de ***Mana mamayoq*** **[Pista 03]**, está basada en la interpretación cantada del *Conjunto Santa Bárbara de Sicuani*, cuyo carácter nostálgico remite a la transliteración hispana del título como "Sin mamá", en el sentido significativo de "huérfana" o "huérfano". Para la consecución de este carácter se emplea aquí el charango de quince cuerdas metálicas como instrumento líder, variante que permite reproducir todos los ornamentos, cambios dinámicos y recursos del fraseo vocal en el punteo. La transferencia de expresiones cantadas a la ejecución instrumental es una práctica tradicional en los andes y ha permitido establecer en la memoria colectiva aquellos elementos estéticos de identidad, los músicos reconocen este hecho en la metáfora de "hacer cantar al charango", uno de los logros más valorados en la música caneña.

La adopción del charango en el ámbito urbano ha potenciado aún más su liderazgo; el punteo en las músicas urbanas o "mestizas" es el recurso que otorga personalidad solística al charango ya que es aplicado en las melodías de interludio y los pasajes melódicos de contracanto, siempre guardando el estilo musical. Para este logro, el uso de la encordadura metálica parece haber sido determinante, pues su calidad vibratoria ha permitido a los músicos urbanos una transmisión clara de las sutilezas melódicas y la creación de nuevas formas de ornamentación dentro de sus tradiciones. *Mana mamayoq*, instrumentada con guitarra, bandurrias y charango, traduce el mensaje nostálgico de la orfandad, declarada en los versos en quechua, a la vibración profunda y pronunciada de las cuerdas de metal.

Dos temas sampableños **[Pista 04]** es una muestra breve del efecto encantador que poseen las músicas cíclicas, cuya práctica no se rige del tiempo cronológico sino de una tempo-espacialidad abierta, coherente con su función social. El primer tema es un wayno en charango solo y el segundo es un tema distintivo de carnaval, ambos de la localidad de San Pablo en la provincia Canchis. Históricamente, San Pablo ha sido cuna de notables manufacturadores de cordófonos cuyos instrumentos se expandieron por varias localidades cusqueñas. La variante local del charango en San Pablo es el *Walaycho* [Figura 5], instrumento de registro relativamente grave con encordamento

metálico a un único grosor. Su ejecución consiste en alternar un rasgueo en todas las cuerdas del instrumento con una forma particular de punteo a dos cuerdas posiblemente asimilado del toquido de la bandurria, pues se trata de un punteo heterofónico que produce la melodía entre un efecto arpegiado. En cuanto a la producción del rasgueo, el ataque sobre las cuerdas en el *Walaycho* es siempre hacia abajo y seguido por un trémolo relativamente calmo, acaso marcando una diferencia con la forma de rasgueo en la bandurria, cuyo ataque sobre las cuerdas es siempre hacia arriba y denominado "toque jalado".

El *Walaycho* sampableño es un instrumento de uso solista; su tamaño grande, tesitura grave y sonoridad "ronca" producida por la baja tensión del encordamento se debe a su empleo en el acompañamiento de cantos masculinos de verso personalizado durante las celebraciones del carnaval. En este contexto, el aura sonora del instrumento brinda al charanguero–cantor un espacio de alta expresividad para dirigir sus versos a la mujer en la ritualización del cortejo. Tocar el *Walaycho* es por tanto una práctica de solterío, en la que el instrumento y el poder cautivador de su música adquieren una connotación mágica.

Figura 4. Charango *Walaycho* de San Pablo, Cusco

Por su parte, la bandurria *Marimacho*, la de mayor tamaño y espectro sonoro entre las bandurrias, es el instrumento de acompañamiento al canto desafiante entre hombres y mujeres, sea en ejecución solista o en ensamble homogéneo de varias bandurrias, el amplio espectro sonoro producido por sus dieciséis cuerdas octavadas, configura la densa sonósfera característica de la "época de carnaval" en San Pablo, pues su uso es específicamente rasgueado. El toque "jalado" es un rasgueo vibrante y profundo debido a la preeminencia de las cuerdas vibrantes "al aire", atacadas hacia arriba, toque que es alternado contradictoriamente con el toque "apagado", un débil rasgueo sin vibración, atacando las cuerdas hacia abajo. La ciclicidad entre dos toques "jalados" y uno "apagado", constituye el patrón rítmico ternario del género musical carnaval, mientras que el correspondiente vaivén de la mano derecha de modo transversal a las cuerdas del instrumento, es considerado el sello nemotécnico propio de la ejecución de la bandurria y es empleado en el acompañamiento de otros géneros musicales como son el wayno y la *qhashwa* de la localidad.

En esta dupla de temas sampableños, un wayno y un fragmento de carnaval, el inicio indeterminado y creciente del primero, así como la conclusión decreciente y lejana del segundo, sugieren la condición atemporal de la música en el carnaval, donde las canciones no se limitan a lo literario, sino que se expanden hacia lo ritual.

Las siguientes canciones, ***Cascarillaschay*** y ***Ripunay q'asapi*** **[Pista 05]** son interpretadas en chillador cusqueño [Figura 4] y bandurria [Figura 3–B]. Ambas piezas fueron llevadas a distintos estilos de la música andina, sin embargo, la presente versión es un recuerdo de su arraigo en las comunidades de Quispicanchi y ha sido elaborada en base a la referencia estilística del *Conjunto Santa Bárbara de Sicuani*, cuyo instrumento líder es la bandurria. La dupla chillador–bandurria, en cambio, consiste en la alternancia del punteo y rasgueo melódico entre uno y otro instrumento, mientras que la base rítmico armónica es ejecutada en guitarra.

El toque acompañante de guitarra en aquellas comunidades ha adoptado la textura heterofónica del arpa, instrumento que perteneció a la tradición sacra durante los siglos de la colonia. En el acompañamiento del wayno, los arpegios graves en ostinato pasaron a ser el rol musical de la guitarra; el tradicional "bajeo" en la guitarra como en el arpa, consiste en resumir la línea melódica principal del wayno ejecutando una línea melódica grave, con la rítmica resumida a la división binaria, en sentido paralelo a la melodía principal. De esta manera, el acompañamiento del wayno cusqueño trasciende al simple rol acórdico o armónico y se constituye en un correlato melódico de sensación cantabile.

Figura 5. Chillador cusqueño

La tradición de presentar dos piezas consecutivas en una sola obra, como el caso de *Cascarillaschay* seguida de *Ripunay q'asapi*, "Mi cascarilla" y "El abra por donde voy", en idioma español, es un hecho significativo en el intertexto entre músicos y auditores. El arte de concatenar piezas en la tradición andina radica en asociar lo contrastante dentro de lo parecido y generar sorpresivas experiencias con la llegada de cada pieza. En el contexto del baile, la ejecución ininterrumpida de varias piezas incrementa el carácter festivo de la música, ya que cada nueva aparición intensifica la

interpretación de los músicos y el clima receptivo de los bailadores. Esta forma de seguidilla llega a su consumación emotiva en la "fuga" o canción final. Tal expresión de tema y fuga ha sido aplicado a *Cascarillaschay* y *Ripunay q'asapi*, respectivamente.

Suena charanguito **[Pista 06]** es una melodía conocida en diversos ámbitos regionales, bajo diferentes títulos y con versos disímiles. Su presencia en esta compilación se debe a que su temprana aparición en la discografía local en la década de 1950, es referencia de la importante significación del charango entre los músicos cusqueños de mediados de siglo xx. Allí, acompañado en orquestín cusqueño, el cantor invoca al "charanguito" a sonar por él para expresar sentimientos de desamor y olvido. El tono de afecto de su invocación, devela la atribución de cierta animidad al instrumento ya que éste "escucha" a su tocador.

La presente versión propone un diálogo entre el charanguista y el "charanguito" mediante la alternancia de dos sonoridades diferenciadas: la del charango grave de ocho cuerdas y el charango agudo o *Walaychito* [Figura 2]. Luego de una introducción homófona a octavas, el diálogo se inicia alternando melodías entre ambos instrumentos a modo de pregunta y respuesta; tanto el punteo líder en uno, como el rasgueo rítmico-armónico en el otro, guardan formas particulares de interpretación. Luego del diálogo expresado en el intercambio de roles, al finalizar la "fuga" el charango grave y el walaychito se homofonizan nuevamente en el punteo proponiendo un final concertado. Esta versión para dos charangos distintos corresponde con la musicalidad urbana, contando con el acompañamiento de guitarras en polifonía y el bordoneo elegante del guitarrón.

La canción ***Ya me voy a una tierra lejana*** **[Pista 07]** es otra pieza que ha circulado por lugares, contextos y periodos históricos distantes. El yaraví se configuró en tiempos de colonia, y según el relato histórico, entre las sociedades mestizas o "criollas". *La despedida* o *La partida* son algunos de los títulos con que este yaraví fue consignado en un cancionero arequipeño de 1910, atribuido a Mariano Melgar. Su amplia circulación se hace visible también en una grabación de campo

registrada por el investigador alemán Heinrich Brünning hacia 1920 en Lambayeque, ejecutada en solo de flauta doble o "gaita" en tanto era instrumento de uso "mestizo". Con el título de *Ya me voy a tierras lejanas*, en aquella colección la pieza fue consignada como "*Yarahui*". Medio siglo después, la canción fue llevada al disco como repertorio del criollismo peruano consignada con distintos rótulos como yaraví, yarahui o "triste".

Su centenaria circulación fue entonces por múltiples contextos sociales y por tanto adoptó variaciones y ensambles instrumentales diferentes. El ámbito artístico cusqueño habría sido también uno de sus fértiles espacios; Consuelo Pagaza incluye esta pieza en una significativa colección de yaravíes que se encontraban vigentes en la ciudad de Cusco hacia 1961 [Figura 6]. Esa misma década, el charango se instauraba como instrumento musical de práctica urbana, es decir en la población mestiza y criolla de las urbes andinas, y su encuentro con el yaraví sería fecundo al ser una de las músicas más expresivas. En este periodo, marcado por el poblamiento intercultural de las ciudades capitales, parecían ya desdibujarse ciertas marcas étnicas de la sociedad peruana ya que lo criollo se difuminaba entre lo mestizo y éste entre lo indígena, de esta misma manera, se reconfiguraban las identidades en relación a las músicas.

Algunas características musicales del yaraví como son la performance solística, el carácter recitativo de las estructuras literarias y el tratamiento libre del ritmo, brindaron al poblador urbano amplias posibilidades expresivas para narrar situaciones humanas de cambio, de lejanía y destierro, de lamento, desamor y olvido, en un lenguaje poético.

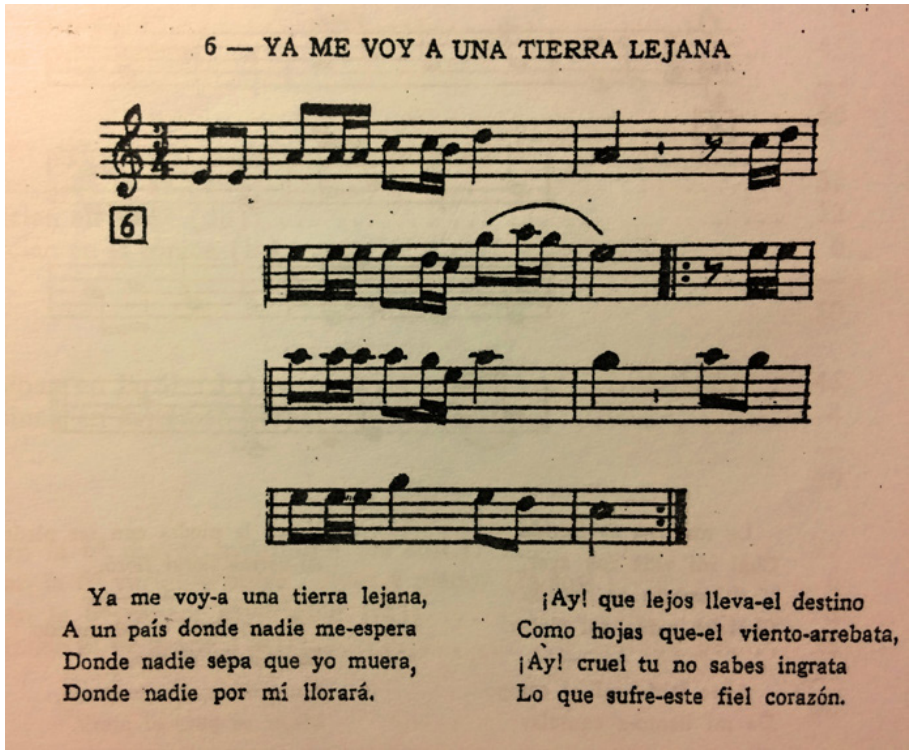


Figura 6. Documentación musical y literaria de yaraví en Cusco, 1961

Ya me voy a una tierra lejana está basada en el manuscrito musical de Pagaza, a partir del cual se ha reconstruido la versión cusqueña remitiendo la sonorización de la pieza a dos contextos interétnicos que propiciaron su consolidación como género musical; el primero es el contexto criollo–hispano, expresado en el sonido del charango de caja [Figura 7] en temple natural o Santo Domingo, con acompañamiento de guitarra al estilo romanza, y el segundo, es una reminiscencia del contexto mestizo–nativo, expresado en la sonoridad de las quenas de tubo metálico, interpretadas a dúo y con un intenso vibrato, acompañadas con el sonido del charango en un trémolo lejano y terrígeno

Respecto a la restauración sonora de la música a partir de una fuente escrita, la existencia de una transcripción musical o partitura es solo un hecho simbólico; el procedimiento requiere de la aplicación informada y sentida de ciertos referentes sonoro-estilísticos que existen en, y se transfieren por, únicamente, la tradición aural de la música. Es decir, reinstituidos dichos referentes audibles bajo cierta coherencia con un estilo regional determinado, es posible "revivir" el potencial cultural y emotivo de la música, así se ha propuesto en la sonorización cusqueña de este yaraví.

Figura 7. Charango de caja temple natural o Santo Domingo

Un siguiente planteamiento exploratorio en este trabajo es la dupla de canciones ***Cielupi estrella*** y ***Orqonta qasanta*** **[Pista 08]**, "En el cielo una estrella" y "Por el cerro, por el abra", en idioma español, dos piezas que fueron incluidas por Josafat Roel en su compilación de waynos "típicos" y "regionales" cusqueños publicada en 1959 en Lima. La publicación de Roel consiste en transcripciones melódicas apuntadas de modo fraseológico, aunque sin especificidades estilísticas que puedan señalar la correspondencia de cada pieza con determinada procedencia, tradición regional o forma de instrumentación. En la elaboración de la presente versión, estos elementos tuvieron que ser planteados tras una decodificación de las transcripciones culturalmente atenta a la forma musical y a la detección de rasgos estilísticos subyacentes.

En cambio, para el planteamiento de la instrumentación se ha tomado un referente visual concreto. En contemporaneidad con la recopilación de estas piezas, el año 1934 el fotógrafo Martín Chambi plasmó su conocida fotografía "Músicos populares cusqueños" [Figura 8], imagen que presenta un conjunto de cuatro músicos quienes ejecutan charango, bandurria, arpa y violín, consecutivamente. Tal asociación instrumental es hoy un formato prácticamente inexistente entre las tradiciones musicales cusqueñas, pues, mientras la práctica del charango asociado a la bandurria corresponde a localidades de la provincia de Canas, la práctica del violín asociado al arpa caracteriza a localidades de las provincias aledañas de Canchis, Quispicanchi y Acomayo. Desde una perspectiva histórica, la primera dupla de cordófonos –charango y bandurria- esta enraizada en la música social o profana del periodo colonial, mientras que la segunda, –arpa y violín- acusa sus raíces en la práctica musical eclesiástica infundida al pueblo aborigen desde inicios del siglo XVII.

Figura 8. “Músicos populares cusqueños”. Fotografía de Martín Chambi, 1934

La fotografía de Chambi ostenta acaso una sonoridad de otros tiempos o una imagen para nosotros inaudita, o tal vez, la construcción de una escena musical idealizadamente regional a partir del lente fotográfico. La asociación instrumental de este cuarteto, plantea la disyuntiva de ver a dos tradiciones locales distintas en un solo conjunto, por tanto su escucha imaginaria desafía a responder múltiples incógnitas: ¿Cuál sería la música, género o estilo musical correspondiente con aquella imagen? ¿Qué referente estilístico regional ofrece tal combinación instrumental?, y finalmente ¿Sería aquel un ensamble musical constituido como tal, o una imagen fotográfica construida con fines simbólicos o interétnicos? Cuales fueran las inferencias, reunir los sonidos del charango, la bandurria, el arpa y el violín y explorar su espectro sonoro a modo de sonorizar aquella imagen, fue el argumento recurrente para plantear la presente versión de *Cielupi estrella* y *Orqonta qasanta*.

La primera, es desarrollada como la pieza de principal, mientras la segunda pasa a ser una intensa y alegre fuga. Ambas recopilaciones fueron consignadas por Roel como "waynos regionales" debido a su constitución pentafónica, y por tanto –a su juicio- a la procedencia provinciana o periférica respecto de un Cusco moderno y citadino.

La aplicación de elementos estilísticos de arraigo local para elaborar esta versión ha sido mediante la participación directa de músicos cusqueños, cuya vivencia está profundamente arraigada en las tradiciones locales. Su condición de músicos cultores ha permitido realizar un trabajo estilístico técnicamente acucioso y vivencialmente interpretado, cuyo resultado artístico es más que una recreación, una etnografía sonora de primera fuente.

En la textura, el tratamiento instrumental es equilátero. El liderazgo melódico está asignado a cada uno de los cuatro instrumentos en determinadas secciones así como existen secciones de homofonía en diferentes combinaciones. Estilísticamente, en la versión se emplea recursos expresivos propios de cada uno de los instrumentos en sus respectivas tradiciones; el charango es

ejecutado prevalentemente en rasgueo melódico, la bandurria sosteniendo la base rítmica rasgueada y en punteo polifónico, el violín en el rol melódico y además contrapuntístico y el arpa sosteniendo el acompañamiento melódico–armónico con el bajeo, a su vez que desarrollando variaciones melódicas. El resultado es una yuxtaposición sonora de dos tradiciones: la sonoridad urbana del orquestín cusqueño, sintetizado en la textura polifónica del violín y arpa, y la sonoridad metálica y cíclica de ciertas músicas regionales ritualizadas en la dupla de charango y bandurria. Esto es, tal vez un sincretismo entre dos expresiones locales hoy distintas, o la reivindicación de un formato pretérito cuya permanencia se haya difuminado en el modernismo del siglo xx, o simplemente, una exploración sonoro estética nacida de la incógnita.

Qori raphra pillpintullay **[Pista 09]** es un wayno incluido en la compilación de Josafat Roel publicada en 1959, cuya forma de transcripción se centró prevalentemente en el elemento melódico-estructural. Independiente de ello, la pieza se ha mantenido vigente en diferentes tradiciones musicales. La coexistencia de una transcripción austera, captada y escrita en un tiempo determinado, y de distintas versiones surgidas a la luz de la tradición oral, ofrecen el clima intertextual para plantear nuevos vuelos musicales para "Mi mariposita alas de oro", su traducción al español.

La presencia de *Qori raphra pillpintullay* se debe a las posibilidades expresivas que ofrece su estructura melódica para la interpretación en el charango en temple natural [Figura 7]. Los pasajes diatónicos y cromáticos de la pieza permiten la ejecución de trinos a doble cuerda, homofonías a dos y tres voces y texturas contrapuntísticas. Se reconoce de este modo, que el estilo urbano de tocar el charango es depositario de ciertos recursos técnico–expresivos que llegaron a América con la práctica de los laúdes hispanos desde el siglo xvi, y que al fusionarse con las sonoridades terrígenas, se configuró paulatinamente la estética intertextual del instrumento.

La presente versión describe el ciclo vital del *pillpintu* o mariposa, que desde sus primeros intentos de vuelo, el batimiento de sus "alas de oro" va in crescendo hasta alcanzar su agilidad máxima, momento en que experimenta la plenitud de la libertad. El empleo de la guitarra con ágiles bordoneos, arpegios y duplicación de pasajes polifónicos del charango, contribuye a la sonoridad mixta de esta versión. Es decir, el rol musical de la guitarra trasciende al uso únicamente acompañante y asume un importante correlato en esta historia.

Aguacerito cordillerano **[Pista 10]** es la pieza que representa la sonoridad de los conjuntos de cuerdas surgidos en las llamadas "provincias altas" de Cusco, estilo que se caracteriza por la expresión intensamente ligada o "arrastrada" de las melodías y el ritmo brioso del acompañamiento armónico. Siendo un estilo musical claramente diferenciado entre las comunidades cusqueñas, otros de sus elementos icónicos son el peculiar rasgueo "jalado" en la guitarra, la ornamentación melódica ampliamente florida en la mandolina y el bordoneo contrapuntístico del guitarrón andino.

Si bien la pieza está afincada en la tradición musical de diferentes localidades cusqueñas, la versión aquí planteada es más que una muestra "tradicional" una propuesta alegórica, basada en la significación social de ser "músico charanguero" en el imaginario de los pueblos alto-andinos. El charanguero es un personaje solitario, reflexivo y bohemio, depositario de no pocas mitificaciones respecto a su condición de hombre trashumante, una de estas es la asunción de su carácter bravío, que lo hace capaz de cabalgar por punas gélidas, sumergido en la nevada y desafiante a las tormentas y el aguacero cordillerano. Es también frecuente la atribución de ciertos poderes sobrenaturales a su musicar cuando es ejecutado en el charango *Kirkinchu* o de caparazón de armadillo [Figura 9]. Si bien el arraigo y manufactura de instrumentos de caparazón corresponde a otras regiones del país, la historia del charanguista Francisco Gómez, nacido en Colquemarca y fallecido en Cusco en 1950, da referencia de su antiguo uso en localidades cusqueñas. La mezcla de nostalgia y vitalidad alcanzada en esta alegoría, es entonces una cualidad mágica del charango *Kirkinchu*.

Figura 9. Charango con caparazón de armadillo o *Kirkincho*

La versión alude en su inicio al advenimiento de un aguacero con creciente intensidad, tras el escampe, un misterioso silencio enmarca la aparición del canto en la voz del *Kirkinchu*, que personifica al charanguero en la soledad cordillerana, expresando sus invocaciones al aguacero y a las deidades andinas para continuar su trashumancia. La sonoridad fuerte y ósea del caparazón intensifica la expresividad de los ornamentos melódicos, de los toques trinados y del vibrato en notas largas, enfatizando siempre el glisado o "arrastre", propio de la semansis sonora de las músicas cordilleranas.

Por su parte, el empleo de la mandolina marca un espacio de mediación entre el *Kirkinchu* y otras entidades de la alegoría. El abundante trémolo, apoyaturas y notas devueltas a gran velocidad conforman la expresión mandolinística chumbivilcana, ésta asume momentáneamente el rol liderante para luego homofonizarse con el charango. Luego que el *Kirkinchu* retoma el liderazgo, el estribillo final inicia con un rasgueo melódico que se hace creciente, intenso y cíclico, hasta perderse en el misterio del silencio.

Otra pieza expandida, ***Zorrito malicioso*** **[Pista 11]**, ha circulado por el repertorio popular cusqueño bajo el estilo musical del wayno de las localidades de Canchis, donde los charanguistas adoptaron una forma de punteo claramente remarcada, producida por el empleo de cuerdas de nailon, a diferencia de los chilladoristas caneños, cuyo toque es rasgueado y emplean cuerdas de metal. La remarcación del punteo implica además la ejecución de "repiques", trinos y pasajes escalísticos a cuerda sola, recursos que los charanguistas han asimilado del toque de la primera guitarra de los conjuntos urbanos.

La textualidad de este estilo es tal vez la más mixtificada, sincretiza los rudimentos guitarrísticos de herencia hispana, los toques heterofónicos del punteo en bandurria y el infaltable rasgueo melódico asimilado del ya lejano charango chillador. La interpretación marcadamente melódica del charango es también signo de su adaptación a la estética de la modernidad; tras la adopción de las cuerdas sintéticas, la búsqueda del estándar en la afinación implica la proyección de su música hacia espacios relativamente globales. Durante la década de 1960, la industria discográfica generó amplia circulación de grabaciones hechas por conjuntos locales que sintonizaban con el paradigma de la modernidad, al formato de dúo o trío de guitarras prevalente en estos conjuntos, venía siendo discretamente integrado el potencial melódico del charango, que se hacía urbano y moderno.

Zorrito malicioso es un ejemplo de aquella tradición casi oculta de tocar el charango entre los músicos urbanos, reconocidos generalmente como guitarristas. Independiente de su labor en la producción fonográfica, algunos guitarristas conocían también las artes del charango, no obstante, aún como práctica de poco prestigio y reservada al musicar familiar. Al ingreso del charango en las músicas criollo-urbanas, su condición de alteridad ha promovido que los músicos resalten el carácter juguetón del rasgueo melódico y el lenguaje sentimental de la ornamentación en el punteo, así su re-significación urbana torna de lo peyorativo a lo reivindicador, es decir de lo "indio" a lo "mestizo", de lo "perdido" a lo "rescatado" y de lo "subyugado" a lo "imperante"; se puede decir musicalmente, de lo "monótono" a lo "virtuoso". Así la historia del charango es el correlato fiel de la transformación de valores en la sociedad andina.

En esta versión de *Zorrito malicioso*, el acompañamiento musical a tres guitarras, al estilo de los conjuntos andino-urbanos de Cusco, es la contraparte armónica al charango *Walaychito* [Figura 2], instrumento que ostenta sus posibilidades melódicas y su registro más agudo para conquistar el liderazgo. Si bien los versos de la canción no hacen referencia explícita al charango, su adopción como instrumento líder se remite a la posibilidad de caracterizar ciertas cualidades atribuidas al zorro en el imaginario andino, como son la agilidad, la picardía, astucia y poder de encantamiento.

La condición emblemática de las piezas compiladas en este trabajo, manifiesta el infaltable componente etnicitario que conlleva la práctica del charango. Un músico testimonial respecto de ello es el charanguista Julio Benavente [Figura 10–A], quien definió su instrumento como el "cholo del ande". Socialmente contextuada, esta expresión activa las profundas implicancias [inter]culturales, ideológicas y políticas que irradiaba el pensamiento indigenista del siglo xx. En este contexto, la canción ***Ripukunay q'asapatapi*** **[Pista 12]**, de temática y estética nostálgica, la marinera ***Cusqueña paloma*** **[Pista 13]** de concepción romántica y el wayno ***Color color punchituchay*** **[Pista 14]** de carácter festivo y picaresco, fueron de gran significatividad en el repertorio social de Benavente. El notable músico nacido en Huarocondo, en 1933, signaba los géneros musicales como una suerte de indicadores identitarios y diferenciadores de capas sociales específicas de la población cusqueña, y lo que es más interesante, de sus complejos [des]encuentros interétnicos.

Con estos significantes, la terna de piezas con que finaliza este trabajo es una muestra de tres géneros musicales preponderantes en la tradición musical cusqueña. Las piezas son interpretadas en la variante instrumental denominada charango de *T'ipiy* [Figura 10–B], cuya particular sonoridad se debe a su encordamento con once cuerdas metálicas y una cuerda de nailon, distribuidas en órdenes doble y triple, conformando el característico "temple cusqueño en si".

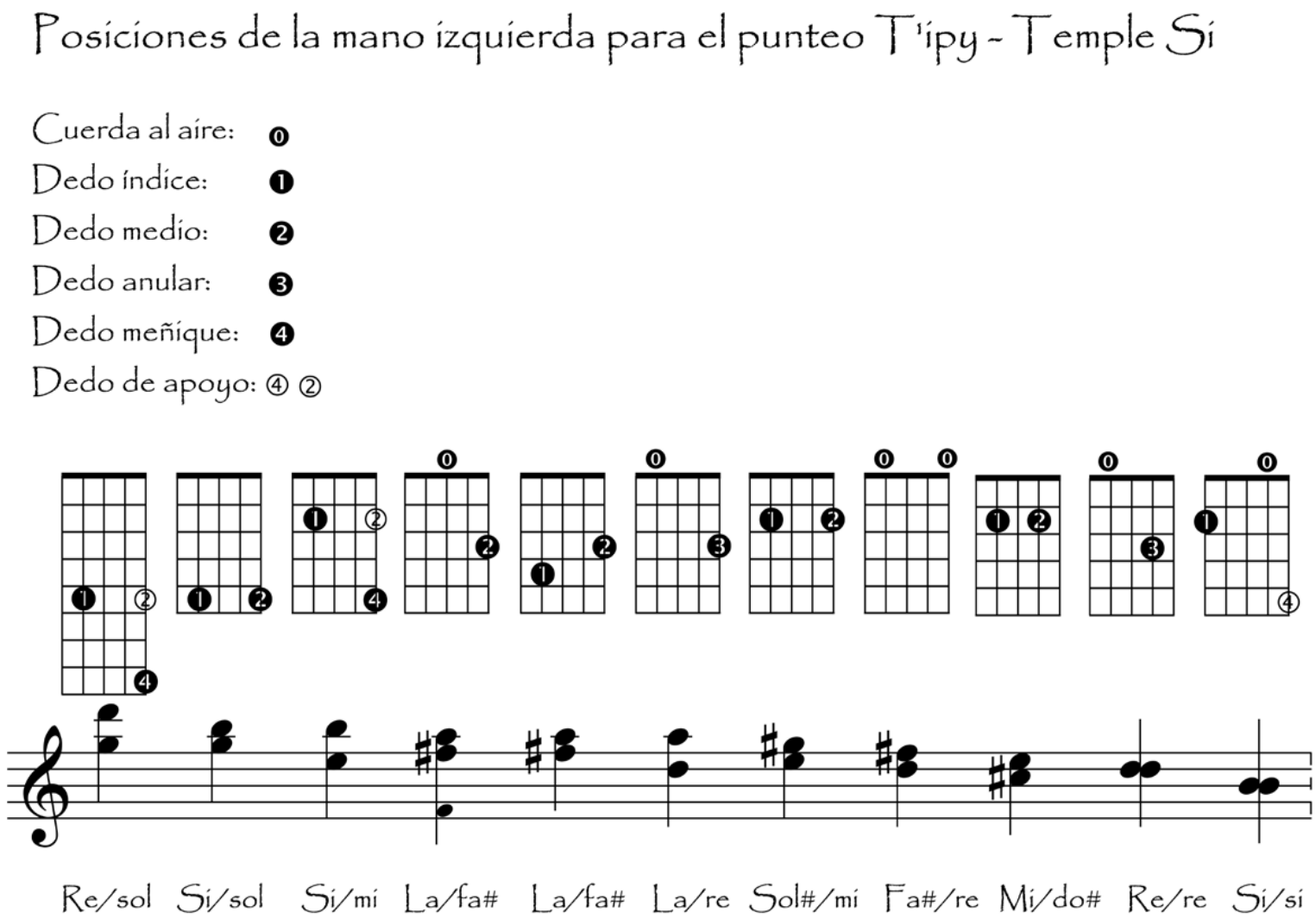
Figura 10–A. Charanguista Julio Benavente

Figura 10–B. Charango de 12 cuerdas para *T'ipiy*

El vocablo quechua *T'ipiy* metaforiza un continuo de mecanismos técnicos en la ejecución del charango; se remite simbólicamente al pulsación de los dedos pulgar e índice de la mano derecha en acción de "pellizcar" las cuerdas, pulsando simultáneamente dos o tres órdenes del instrumento, con los dedos erguidos y con la sensación de "arrancar las melodías" del instrumento [Figura 11]. Esta técnica de producir el ataque del sonido, incide además en el logro de una resonancia profunda y vibración prolongada. Los toques polifónicos del *T'ipiy* corresponden también con una gama de posiciones ya determinadas para los dedos de la mano izquierda al accionar sobre el diapasón del

instrumento [Partitura 2], las que definen las sonoridades melódico-armónicas características del estilo. El *T'ipiy* entonces, es no solo una técnica de ejecución, sino una forma estética que articula todos los elementos: timbre, melodía, armonía y textura, denotando la mimesis del charango con el mundo urbano.

Figura 11. Técnica de pulsación para el *T'ipiy*



Partitura 2. Posiciones del *T'ipiy* en el diapasón y su notación musical

En la tradición cusqueña del charango, Benavente es innegablemente el músico más representativo para la población local como en el ámbito nacional e internacional, tal representatividad ha sido erigida en base a su labor recopiladora, creativa, artística y pedagógica desarrollada en diferentes espacios sociales de Cusco, aunque también, en base a su presencia en la industria fonográfica, pues sus grabaciones han circulado –más que en el espectáculo "popular"- en el ámbito cultural e intelectual. La producción medial de Benavente ha mostrado una prevalente intención reivindicadora de la música local, su asunción de "charango cholo del ande" alude a cierta condición desafiante que tornaba a la práctica del instrumento ya que dejaba atrás su condición de marginalidad y conquistaba la condición de orgullo en el ámbito urbano andino, pues además de la *qhashwa* y otras danzas de contexto autóctono, el wayno, el yaraví y la surgiente marinera, ya formaban parte del universo musical de los charanguistas urbanos.

La versión de *Ripukunay q'asapatapi* está inspirada en la actuación del músico Benavente en la película *Yawar Fiesta*, rodada en 1980. En la introducción, se produce un diálogo intercultural entre charango y guitarra, luego del cual emerge el tema principal punteado en *T'ipiy* [Partitura 3]. Exento de compás y rítmicamente libre, el tema discurre sobre un continuo de campanadas emuladas en la guitarra, idea que concluye al finalizar la frase y el caos se sincroniza en el orden, en adelante el charango reitera el tema en rasgueo melódico y en punteo, bajo diferentes texturas. En la recreación se emplea todos los ornamentos y rudimentos del *T'ipiy* con lo cual la melodía se torna intensa.

Esta condición semántica es extensible a la interpretación de *Cusqueña paloma*, marinera cuya versión ha sido elaborada con mayor cercanía a la musicalidad de Benavente en cuanto a articulaciones y trinos en el charango, siendo obra de su autoría. El componente exploratorio, en cambio, se ha centrado en el acompañamiento guitarrístico dadas las posibilidades de bordoneo y rasgueo que ofrece el carácter romántico de la marinera cusqueña. Así elaborada la dupla de charango y guitarra, es posible reconocer en este ensamble la síntesis del proceso estético andino.

Finalmente, la presencia del wayno *Color color punchituchay* en este recorrido por la diversidad sonora y musical de las comunidades cusqueñas, se debe a dos inquietudes; la primera, de orden formal, es dar conclusión a este panorama musical con un tema definidamente cusqueño y popular del acerbo del instrumento: "Mi ponchito de colores", traducido al idioma español. La segunda, de carácter estético, es reafirmar que entre los géneros musicales de mayor presencia en la sociedad cusqueña, el wayno está situado como la música más alegre y bailable y que tradicionalmente da cierre a toda circunstancia musical, como es esta fiesta de sonoridades que ha sido denominada *La tradición cusqueña del charango*.

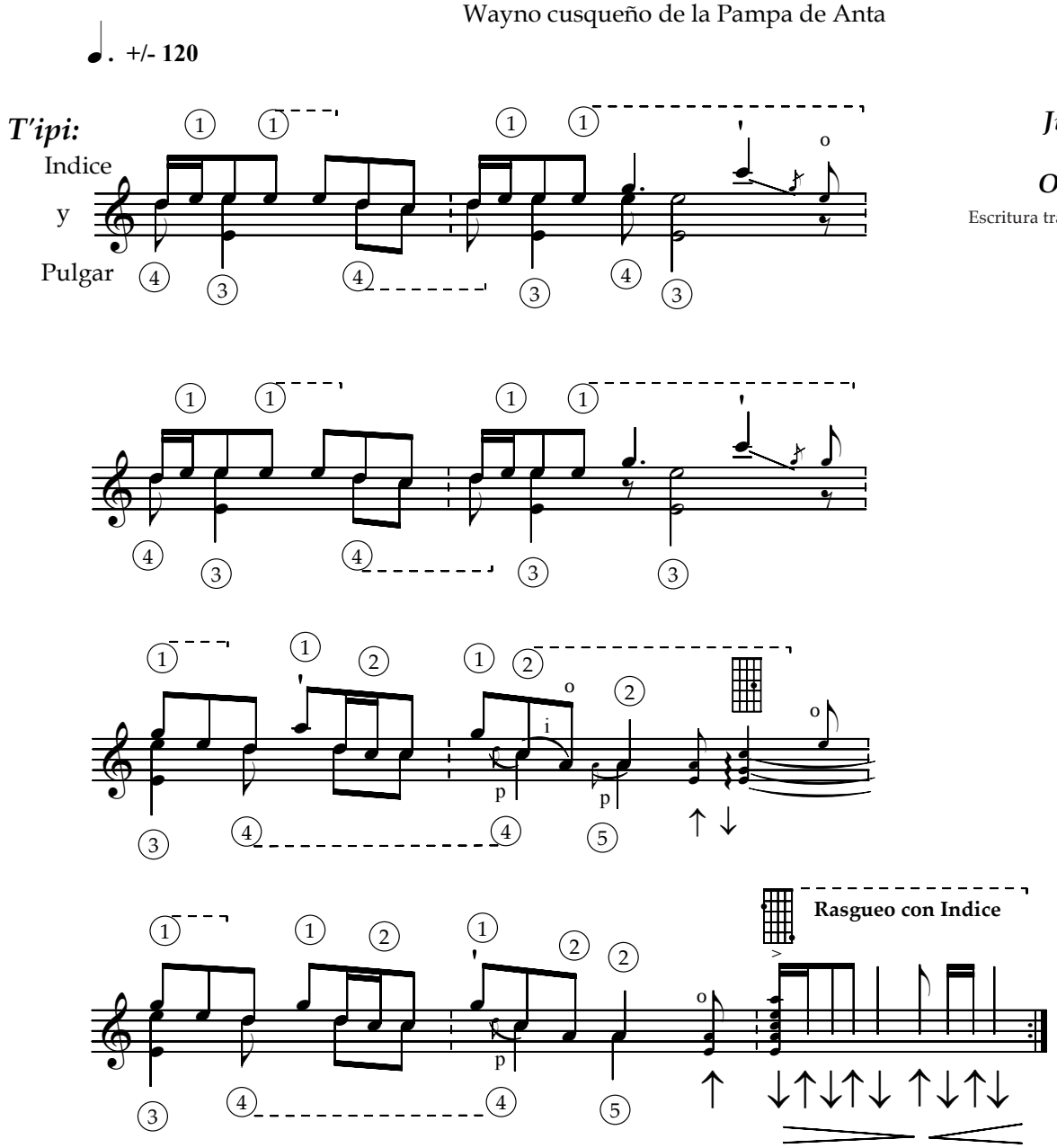
Ripukunay Q'asapatapi

Wayno cusqueño de la Pampa de Anta

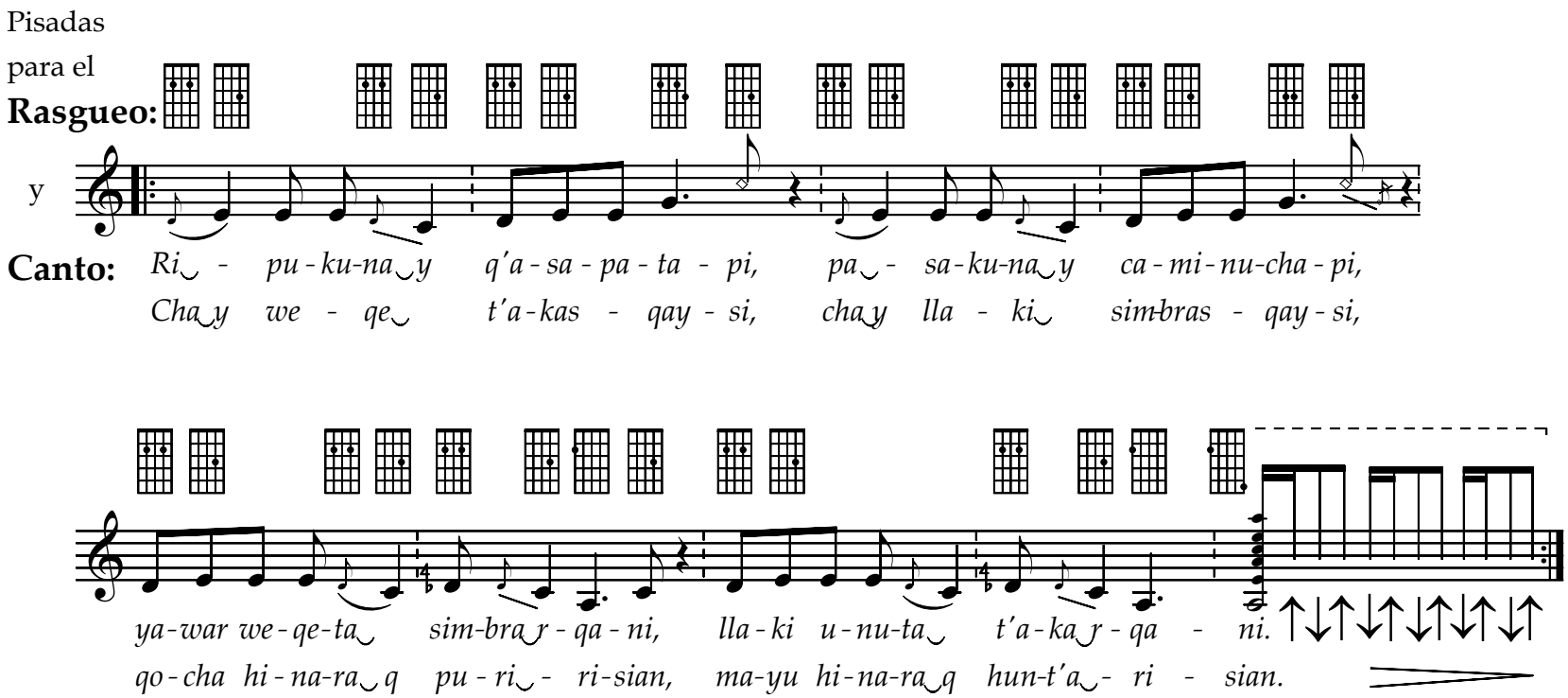
Charango en
Temple Natural

Versión de
Julio Benavente Díaz
Transcripción:
Omar Ponce Valdivia

Escritura transpuesta a tono natural de La
Altura real de la fuente: Si



Partitura 3-A. *Ripukunay q'asapatapi* en charango y canto. Sección instrumental. Versión en la película *Yawar fiesta*, 1980



Partitura 3-B. *Ripukunay q'asapatapi* en charango y canto. Sección cantada. Versión en la película *Yawar fiesta*, 1980

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BENAVENTE, Julio
1974 *Charango y quena. Por el método de carteles de visualización auditiva*. Cusco: Editorial de Cultura Andina. 95 pp.

HOPKINSON, Amanda
2001 *Martín Chambi. 55 Series*. [London]: Phaidon Press, 128 pp.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Perú)
1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Danza y Música. 586 pp.

MENDÍVIL, Julio
2005 "Apuntes para una historia del charango andino", en Tarazona, Federico, La escuela moderna del charango. Lima: Abril Ediciones Musicales, pp. 9-12.

MENDOZA, Zoila
2006 *Crear y sentir lo nuestro. Folklor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 233 pp.

OSORIO, Adriel
1995 *Hacia una antología del charango peruano. Charango, música y canto*. Lima: [Texto inédito. Reg. INDECOPI N°0025]. 224 pp.

PAGAZA, Consuelo
1960 "El yaraví" en Revista Folklore Americano N° 9. Cusco: Instituto Americano de Arte, pp. 97-163

PAREJO, Rafael
1988 *Charango et Chants du Cuzco. Julio Benavente Díaz* [Librillo informativo del CD]. Paris: Ocora Radio France. 20 pp.

PONCE, Omar
2014 "La labor didáctica de Julio Benavente Díaz. Un rol transculturador en la práctica del charango cusqueño", en Patrimonio N° 2, febrero de 2014. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, pp. 21-24
2018 "Introducción a los temples y afinaciones del charango en el Perú". en El charango. Historias y tradiciones vivas. (Julio Mendívil, Editor). Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos CELARG, pp. 511-538

ROEL, Josafat
1989 *El Wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo, (Primera edición: 1959. Lima). 235 pp.

SANTISTEBAN, Nathalie
2008 "Fiesta de fiestas: El carnaval de San Pablo". En Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cusco (Jorge Flores Ochoa, Editor). Cusco: CBC, pp. 56-67.

TUPA, Esteban
2012 *Música popular cusqueña*. Cusco: Dirección Regional de Cultura. 381 pp.

TURINO, Thomas
1983 "The Urban–Mestizo Charango Tradition in Southern Perú: A statement of Shifting Identity", Etnomusicology, XXVIII/2, pp. 253-270.

VALENCIA, Abraham
1991 "Pancho Gómez Negrón y el folklore cusqueño", en Pachamama, N° 1, Revista de ciencias sociales. Cusco: n/c.

PROGRAMA, CANCIONES, GÉNEROS, CHARANGOS

01. *Llactay orqo*. Wayno (Tradicional). Charango *walaychito* (02:47)

02. **Canciones de Ch'iaraje**. Canción (Tradicional). Chillador caneño (04:10)

03. *Mana mamayoq*. Wayno (Tradicional). Charango de 15 cuerdas (03:16)

04. **Dos temas sampableños**. Wayno y Carnaval (Tradicional). Charango *walaycho* (03:12)

05. *Cascarillaschay - Ripunay q'asapi*. Waynos (Tradicionales). Chillador cusqueño (03:03)

06. **Suena charanguito**. Wayno (S. Chillitupa Lozada). Charangos grave y *walaychito* (03:07)

07. **Ya me voy a una tierra lejana**. Yaraví (Tradicional). Charango natural (03:33)

08. *Cielupi estrella – Orqonta q'asanta*. Wayno (J. Roel Pineda. Recop.). Chillador (02:52)

09. *Qori raphra pillpintullay*. Wayno (Tradicional). Charango natural (03:51)

10. **Aguacerito cordillerano**. Wayno (Tradicional). Charango *kirkinchu* (04:22)

11. **Zorrito malicioso**. Wayno (Tradicional). Charango *walaychito* (02:51)

12. *Ripukunay q'asapatapi*. Canción (Tradicional). Charango de *t'ipiy* (03:24)

13. **Cusqueña paloma**. Marinera (J. Benavente Díaz). Charango de *t'ipiy* (03:06)

14. *Color color punchituchay*. Wayno (Tradicional). Charango de *t'ipiy* (02:40)

OMAR PONCE VALDIVIA

Músico, compositor y musicólogo. Ha dedicado más de tres décadas al aprendizaje, investigación y enseñanza del charango, focalizado en las técnicas y estilos del sur andino de Perú. Obtuvo el grado de Magister en Artes, Mención Musicología, con un estudio sobre los procesos interculturales en la práctica musical del charango en el Altiplano de Perú (2009).

Luego de 15 años de aprendizaje autodidacta, desde el 2003 fortalece su vínculo con el charango a través de la docencia en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, en Lima. El 2007 fue conductor del Taller de Charango y Chillador Cusqueño realizado en el Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda de Cusco. Los mismos años fue expositor en el I y V Festival Internacional del Charango Arequipa. El 2006 y 2009 fue conductor tallerista de charango peruano en el II y V Seminario Internacional de Música Latinoamericana, en Osorno–Chile. El 2013 dirigió del I Seminario El Chillador Altiplánico en la Municipalidad Provincial de Puno y desde el 2015 ha impartido charango en el Taller del Instrumento Tradicional Peruano de Conservatorio Nacional de Música. Paralelamente, desde el 2007 conduce talleres de aprendizaje instrumental en espacios alternativos.

Como multi-instrumentista, ha sido director musical y arreglista de producciones fonográficas de reconocidos intérpretes nacionales. Presentó conciertos–conferencia de música tradicional en auditorios de Cusco, Puno, Arequipa, Chiclayo y Lima (2002–2019). Participó como solista de charango con la Orquesta Sinfónica Nacional (2003), con la Orquesta Sinfónica del Cusco (2013) y la Orquesta Sinfónica de Arequipa (2017). Representó a Perú en el XXIII Festival Internacional de la Cultura de Boyacá–Colombia (1998), en el *World Performing Arts* de Osaka–Japón (2000), el Festival Internacional del Charango Arequipa (2003, 2007 y 2017), el Festival Cuerdas de América en Santiago de Chile (2007 y 2009), el XXVII Festival Internacional de la Canción Viña del Mar–Chile (2014), el I y IV Festival Internacional del Charango Titiqaqa–Puno (2012 y 2017) y en el I y III Festival Internacional de Música de Alturas FIMA –Lima (2015 y 2017).

Su línea de investigación se centra en procesos inter/transculturales en la performance y la estética de la música desde la perspectiva de estudios decoloniales. Ha presentado conferencias y ponencias en congresos musicológicos en Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Ecuador, Cuba y México (2001–2021). En la misma línea, ha elaborado transcripciones musicales y material didáctico para la enseñanza intercultural del charango basados en las formas tradicionales de transmisión musical, actualmente aplicados en prestigiosas instituciones de formación artística en el ámbito internacional.

Obtuvo el “Primer Lugar” en composición musical en los concursos Fedecme 2002 y 2003 en Puno, el “Premio Público” en el Concurso Luis Advis 2010 en Santiago de Chile, y “1er Puesto” en el Concurso Nacional de Autores y Compositores 2014 en Lima, con obras para charango y diferentes ensambles, las que han sido grabadas por importantes agrupaciones como el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú (2013) y la agrupación Los Jaukas (2012) e integradas al repertorio de reconocidos charanguistas al rededor del mundo.

Es docente de la Maestría en Musicología de la Escuela de Posgrado, Facultad de Artes, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, docente de especialidad en la Universidad Nacional de Música y Coordinador General del Instituto de Investigación de la misma institución en Lima.

MÚSICOS EN GRABACIÓN

Quenas I y II — **Joel Velásquez Zárate**

Violín — **Fernando Prudencio Mendoza**

Charango — **Omar Ponce Valdivia**

Arpa — **Arnold Flores Valer**

Dirección musical y versiones instrumentales
Omar Ponce Valdivia

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO
SUBDIRECCIÓN DE INDUSTRIAS CULTURALES Y ARTES

Director
Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Arq. Guido Walter Bayro Orellana

Subdirector
Subdirección de Industrias Culturales y Artes
Abg. Humberto Antonio Romero Pacheco

Coordinación
Área Funcional de Industrias Culturales y Nuevos Medios
Ninoska Avendaño Soto

Coordinación
Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura
Hilario Arqque Huamaní

Coordinación
Colección Música Tradicional de la Región Cusco
Hubert Ramiro Cárdenas

Producción ejecutiva
Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco
Fonoteca Cusco

Producción musical
Lacustre. Producción Itinerante

Dirección musical y textos
Omar Ponce Valdivia

Grabaciones
Estudio El Techo - Lima
Estudio Ronytronik - Cusco[Pista 07]

Mezcla y masterización
Amadeo Gaviria

Revisión editorial
Roxana Bada Céspedes

Fotografía de instrumentos musicales
Oscar Chambi Echegaray

Fotografías del intérprete
Ilich Torres
Alexander Ortega

Traducción al quechua
Inés Quispe Puma

Traducción al inglés
Violet Cavicchi

Músicos
Fernando Prudencio Mendoza
Violín[Pista 08]

Arnold Flores Valer
Arpa[Pista 08]

Joel Velásquez Zárate
Quenas de metal[Pista 07]

Omar Ponce Valdivia
Chillador, charangos, bandurrias, mandolina, guitarra y guitarrón (ver: Cuadro 1)

Diseño, diagramación y edición fotográfica
Nicolás Marreros
Élder Olave

Coordinación general de la edición
Élder Olave

Grabado entre enero y octubre de 2018

AGRADECIMIENTOS

"La Tradición Cusqueña del Charango" ha sido posible gracias a valiosos aportes en la gestión, información musical, acceso a instrumentario, asistencia logística y buena voluntad de las siguientes personas:

Sr. Juan Carlos Enomoto Méndez
Sra. Eliana Ponce Valdivia
Sr. Mauro Palomino Quispe
Sr. Élder Olave
Sr. Camilo Calderón Vallejos
Sr. José Sotelo Maguiña
Sr. Julio Díaz Zambrano

Así mismo, gracias al trascendental aporte del Taller de fotografía de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres, Lima.
Y a la invalorable comprensión familiar de Zenobia Bautista Huamán e Iraya Ponce Bautista.

Entrevista con el constructor Mauro Palomino (derecha) en su taller de fabricación de charangos. San Sebastián, Cusco. 2018

LA TRADICIÓN CUSQUEÑA DEL CHARANGO
Omar Ponce Valdivia

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Ministerio de Cultura
Subdirección de Industrias Culturales y Artes
Palacio Inka del Kusikancha, Calle Maruri 340
https://www.culturacusco.gob.pe

Cusco, Perú, junio de 2024

Para la presente producción se realizó una revisión de todas las palabras escritas en idioma Quechua de acuerdo a la normativa vigente. Sin embargo, algunas de las mismas se mantuvieron a petición del autor por referencias documentales.

Quedan reconocidos los derechos de autoría individual y colectiva de las obras. Su libre acceso por canales digitales no faculta su uso comercial o de usufructo no autorizado. Todo uso o difusión de las pistas musicales debe hacer mención a los titulares.

PERÚ
Ministerio de Cultura
Dirección
Desconcentrada de Cultura
de Cusco

FONOTECA
CUSCO

LACUSTRE
producción itinerante