

PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA EL WAYNO AYACUCHANO  
*CERQUITA DEL CORAZÓN*

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Lady Stephanie Burbano Guancha

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Educación Musical  
Licenciatura en Música  
Bogotá  
2019

PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA EL WAYNO AYACUCHANO  
*CERQUITA DEL CORAZÓN*

Lady Stephanie Burbano Guancha

Código: 2013275002

Asesora específica:

Silvia Bibiana Ortega

Asesor metodológico:

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Educación Musical  
Licenciatura en Música  
Bogotá  
2019

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA EL WAYNO AYACUCHANO CERQUITA DEL CORAZÓN
Autor(es)	BURBANO GUANCHA, LADY STEPHANIE
Director	SILVIA BIBIANA ORTEGA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 72 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Interpretación, propuesta, metacognición, wayno, wayno ayacuchano, violencia, canto, charango cantor, Perú, campo semántico, lenguaje, análisis, estudio comparativo

2. Descripción
<p>El trabajo de grado que se propone como Propuesta interpretativa para el wayno ayacuchano Cerquita del corazón, es un wayno peruano, escrito al estilo ayacuchano a raíz del periodo de violencia vivido en Ayacucho- Perú en los años 1980-2000, que inspiró esta obra como testimonio de la historia. Esta composición es asumida por la autora de este trabajo, como el eje central de la investigación, para una propuesta interpretativa que surge del estudio comparativo de dos intérpretes colombianas, Juli Perdomo y Tatiana Naranjo y como referente del estilo ayacuchano, se retoman aspectos de Jinre Guevara.</p> <p>Las tres fases de investigación denominadas: delimitación, análisis, estructuración de la información, permitieron establecer los elementos interpretativos y la relación existente entre el contexto de la composición y el de las intérpretes colombianas.</p> <p>En el desarrollo de este documento, la interpretación como una de las tareas naturales del músico, fundamental y de las más complejas dentro del ejercicio musical, será abordada no solo desde la precisión técnica si no que trascenderá a los procesos cognitivos del pensamiento y al sentir que nos diferencia como seres humanos, permitiéndonos tomar decisiones respecto el objetivo y el significado de la pieza que prioriza el sentir del compositor, para lo expuesto en la puesta en escena final.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>Arguedas, J. M. (2002). La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. <i>Guaraguao</i>(15), 202-205. Recuperado el 2018, de <a href="https://www.istor.org/stable/25596309?newaccount=true&amp;read-now=1&amp;seq=2#page_scan_tab_contents">https://www.istor.org/stable/25596309?newaccount=true&amp;read-now=1&amp;seq=2#page_scan_tab_contents</a></li> <li>Cerda, H. (1991). <i>Los elementos de la investigación</i>. Bogotá: El Buho LTDA.</li> <li>Comisión de la verdad y Reconciliación. (s.f.). <i>Informe de la comisión de la verdad y reconciliación TOMO I</i>. Recuperado el 2019, de Comisión de la verdad y reconciliación : <a href="http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General/1.%20PERIODIZACION.pdf">http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General/1.%20PERIODIZACION.pdf</a></li> <li>Deschaussées, M. (1991). <i>El intérprete y la música</i>. (R. Torrás, Trad.) Madrid, España: Ediciones RIALP.</li> <li>Guevara, J. (12 de octubre de 2018). (S. Burbano, Entrevistador)</li> <li>Jaimes Carvajal, F. A. (2017). notas de clase. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia .</li> <li>Los Cholos (2018). CHARANGO CHOLO. Canto indígena y mestizo del charango peruano. De <i>CHARANGO CHOLO. Canto indígena y mestizo del charango peruano</i>. Lima, Perú: LASER DISC PERÚ S.A.</li> <li>Vásquez, C., &amp; Vergara, A. (1990). <i>Ranulfo, EL HOMBRE</i>. (D. Q. A., Ed.) Lima Perú, Perú: CEDAP-Centro de Desarrollo Agropecuario. Obtenido de <a href="http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/RANULFOel%20hombreChalenaVasquezAbilioVergara.pdf">http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/RANULFOel%20hombreChalenaVasquezAbilioVergara.pdf</a></li> </ul>

4. Contenidos
---------------

--

#### 5. Metodología

Estudio comparativo enmarcado en el paradigma del enfoque cualitativo con elementos etnográficos que hace parte de la investigación artística propuesta por Jaimes Carvajal (2017) que utilizó herramientas de recolección como: material audiovisual y entrevistas.

#### 6. Conclusiones

- El conocimiento del contexto en el que se desarrolla una obra, los motivos y argumentos históricos para su composición y la intención de quien compone son elementos necesarios para asumir la interpretación; en el caso de Cerquita del corazón, el conocimiento del estilo permitió a los intérpretes generar una posición frente a las decisiones estéticas tomadas para las interpretaciones individuales y a partir de ellas generar propuestas argumentadas en el saber musical y el conocimiento de los factores nombrados anteriormente.
- La violencia como eje temático de la canción presenta el sentimiento de queja, rabia y dolor como el recurso más importante para la interpretación; este recurso puede presentarse a partir del fraseo, la importancia del texto y de las ornamentaciones vocales que a su vez serán imitadas por el charango como instrumento fundamental dentro del estilo ayacuchano.

<b>Elaborado por:</b>	Lady Stephanie Burbano Guancha
<b>Revisado por:</b>	<i>Silvia B. Ortega</i>

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	00	0	00
------------------------------------------	----	---	----

*A Dios, mi fuente de vida*  
*A mis padres, Gerardo Burbano y Alicia Guancha,*  
*Mi hermana Angie Burbano y mi nana Estelita*  
*Por su amor, apoyo y paciencia en todo este proceso de construcción personal y académico*

## **RESUMEN**

Cerquita del corazón, es un wayno peruano, escrito al estilo ayacuchano a raíz del periodo de violencia vivido en Ayacucho- Perú en los años 1980-2000, que inspiró esta obra como testimonio de la historia. Esta composición es asumida por la autora de este trabajo, como el eje central de la investigación, para una propuesta interpretativa que surge del estudio comparativo de dos intérpretes colombianas, Juli Perdomo y Tatiana Naranjo y como referente del estilo ayacuchano, se retoman aspectos de Jinre Guevara.

Las tres fases de investigación denominadas: delimitación, análisis, estructuración de la información, permitieron establecer los elementos interpretativos y la relación existente entre el contexto de la composición y el de las intérpretes colombianas.

En el desarrollo de este documento, la interpretación como una de las tareas naturales del músico, fundamental y de las más complejas dentro del ejercicio musical, será abordada no solo desde la precisión técnica si no que trascenderá a los procesos cognitivos del pensamiento y al sentir que nos diferencia como seres humanos, permitiéndonos tomar decisiones respecto el objetivo y el significado de la pieza que prioriza el sentir del compositor, para lo expuesto en la puesta en escena final.

## **ABSTRAC**

Cerquita del corazón, is a Peruvian wayno, written in the style of Ayacucho regarding the period of violence lived in Ayacucho-Peru in the years 1980-2000, which inspired this work as a historical testimony. This composition is assumed by the author of this work as the central axis of her research towards an interpretative proposal, emerging from the comparative study of two Colombian interpreters, Yuly Perdomo and Tatiana Naranjo. As a reference of the Ayacucho style, aspects of Jinre Guevara are retaken.

The three phases of research called: delimitation, analysis and structuring of the information, allowed to establish the interpretative elements and the existing relationship between the context of the composition and that of the Colombian interpreters.

In the development of this document, the interpretation, as one of the natural tasks of the musician, fundamental and one of the most complex within the musical exercise, will be approached from the technical precision and will transcend the cognitive processes of thought and feel that differentiates us as human beings, allowing us to make decisions regarding the purpose and meaning of the piece that prioritizes the composer's feelings, for what is presented in the final staging.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, por regalarme el don del canto, el amor y entendimiento por lo que hago; por ser mi paz, mi sustento y mi fortaleza en cada momento.

A mi papi Gerardo Burbano y mi florecita Alicia Guancha, los papás más amorosos, incondicionales y visionarios que Dios pudo escoger para mí. Gracias por su dedicación y esfuerzo para acompañar y patrocinar este sueño, por las palabras de aliento y valentía que estuvieron acompañándome a lo largo de estos años y por ser el apoyo más importante en cada una de mis decisiones.

A mi hermanita Angie Alejandra, mi compañera y cómplice de vida, por el tiempo dedicado en la escucha y lectura de este documento en medio del cansancio, por ser mi fan número uno y el público más fiel en cada uno de mis pasos.

A mi nana Estelita, por acompañar mis traspasos y hacer hasta lo imposible para despertarme en las mañanas, por tener listo todo antes que yo lo pida con su servicio y amor constante.

A los maestros: Abelardo Jaimes, Olga Lucia, Lila Castañeda, Alfredo Ardila y Ricardo Parra que contribuyeron con su saber en la construcción de este documento y en mi formación personal y profesional.

A mi querida profesora Silvia Ortega, por ser mi guía como cantante, por la paciencia y el apoyo; por simpatizar conmigo en la importancia y el valor de las músicas tradicionales en la sociedad resignificando la música andina y su aporte vocal dentro del proceso académico profesional.

A Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo, por permitirme conocer su concepción musical un poquito más de fondo, por el tiempo que sacaron y compartieron para este trabajo.



Al maestro Jinre Guevara, que compartió con la mejor disposición su conocimiento aportando a mi crecimiento personal a partir de la experiencia, el saber, el amor y el respeto por su cultura y las raíces que nos unen como hermanos latinoamericanos.

Angelita y Julián, mis queridos amigos y músicos, por el aporte de su tiempo y talento para el producto final de este documento; así como también a los amigos de la carrera, que acompañaron este proceso en el manejo del estrés, del planteamiento de ideas y demás situaciones.

Y por último y no menos importante, a la Universidad Pedagógica Nacional que abrió sus puertas para fortalecer y ampliar mis saberes con un sentido más crítico y argumentativo como docente y cantante.

¡MIL GRACIAS!

# Tabla De Contenido

CAPÍTULO 1.....	14
INTRODUCCIÓN.....	14
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	17
JUSTIFICACIÓN.....	17
OBJETIVOS.....	18
CAPÍTULO 2.....	19
MAPA DE CONCEPTOS.....	19
MARCO TEÓRICO.....	20
LA INTERPRETACIÓN.....	20
La metacognición.....	22
EL WAYNO PERUANO.....	23
Wayno Ayacuchano.....	26
CAPÍTULO 3.....	29
METODOLOGÍA.....	29
ENFOQUE METODOLÓGICO.....	29
HERRAMIENTAS DE RECOLECCIÓN.....	29
RUTA METODOLÓGICA.....	31
ANÁLISIS.....	32
ANÁLISIS DEL LENGUAJE.....	32
ANÁLISIS MUSICAL.....	35
PERFILES DE ESTUDIO.....	45
ÁNGELA TATIANA NARANJO CETINA.....	45
YULY PERDOMO CEBALLOS.....	47
CATEGORIZACIÓN.....	50
PRIMER NIVEL DE CATEGORIZACIÓN.....	50
CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.....	60
PROPUESTA INTERPRETATIVA.....	65
CONCLUSIONES.....	67
REFERENTES BIBLOGRÁFICOS.....	70
ANEXOS.....	72

## Tabla De Figuras

Figura 1 .....	35
Figura 2 .....	38
Figura 3 .....	39
Figura 4 .....	40
Figura 5 .....	40
Figura 6 .....	40
Figura 7 .....	41
Figura 8 .....	41
Figura 9 .....	42
Figura 10 .....	42
Figura 11 .....	43

# Índice De Tablas

Tabla 1: Formato de Entrevistas .....	30
Tabla 2: Progresiones armónicas .....	37
Tabla 3: Cadencias (análisis musical) .....	42
Tabla 4: Sensación auditiva del tresillo .....	44
Tabla 5: Análisis comparativo de las versiones realizadas .....	50-51
Tabla 6: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Cómo llegaron a la música andina</i> .....	52-53
Tabla 7: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Referentes vocales y musicales para la interpretación</i> .....	53
Tabla 8: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Recursos interpretativos</i> .....	54-55
Tabla 9: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Instrumentación</i> .....	57
Tabla 10: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Estilo</i> .....	57-58
Tabla 11: Triangulación de entrevistas, subcategoría <i>Interpretación</i> .....	59

# Índice De Anexos

Anexo 1: Autorización de uso de nombre Yuly Perdomo.

Anexo 2: Autorización de uso de nombre Tatiana Naranjo.

Anexo 3: Partitura adaptada para guitarra y voz de Cerquita del corazón.

Anexo 4: Transcripción de Entrevistas.

Anexo CD:

- Audios de entrevistas.
- Videos de versiones de Cerquita del corazón.

# CAPÍTULO 1

## INTRODUCCIÓN

Cerquita del corazón es un wayno peruano al estilo ayacuchano denominado por su compositora como un documento testimonial que pone la violencia como evidencia de una problemática política y social vivenciada en la década de los 80's en Ayacucho-Perú. La violencia, trajo como resultado la afectación directa a la población civil campesina estableciéndose como un argumento en el estilo de este wayno ayacuchano, otorgándole características propias al canto y acompañamiento instrumental protagonizado por el charango y la guitarra.

Como es nombrado anteriormente, este wayno posee características sociales y musicales que lo establecen como una representación del momento histórico en el que se desarrolló, asemejando el estilo del canto con un llorado influenciado por sentimientos como la rabia y queja (Naranjo, 2018); por tal razón, este documento busca establecer la relación del contexto de esta composición con la interpretación del estilo y cómo es asumido por dos intérpretes colombianas, estableciendo la violencia como una situación análoga entre Perú y Colombia. Para esta relación se tendrán en cuenta: las particularidades musicales del género wayno y el estilo ayacuchano, el momento histórico en el que se desarrolló la composición, los recursos musicales que emergieron a partir del mismo y el valor sentimental y musical para la compositora Chalena Vásquez (1950-2016), el pueblo peruano y las intérpretes colombianas Yuly Perdomo (1980) y Tatiana Naranjo (1982).

Esta investigación se encuentra inscrita dentro del enfoque de la Investigación Artística según Jaimes Carvajal (2017), y se asume como una investigación descriptiva (Hurtado de Barrera, 2000), que hace una aproximación en la identificación de los elementos interpretativos a través de un estudio comparativo con el fin de establecer los elementos musicales y vocales propuestos por dos intérpretes colombianas a partir de la interpretación individual de Cerquita del corazón; teniendo en cuenta que cada intérprete realizó una versión a libre decisión argumentada desde el saber teórico musical individual y el saber adquirido a través de la experiencia y reflexión. De acuerdo con la Universidad Pedagógica Nacional (2006), este trabajo

aborda tres tipos de saber; el saber técnico a partir del componente musical, el saber práctico enfocado en la experiencia musical de los intérpretes y el saber mágico relacionado directamente con el estilo del canto, estos saberes y recursos serán el fundamento de la propuesta interpretativa de la escritora para el wayno ayacuchano Cerquita del corazón.

Este documento presenta inicialmente los conceptos de interpretación y metacognición; asumiendo las decisiones interpretativas finales como resultado del proceso metacognitivo de la escritora, teniendo en cuenta las ideas sobre interpretación de Jhon Rink y Monique Deschaussées. Del mismo modo, se aborda conceptualmente el wayno, estableciendo las particularidades que lo caracterizan como género y diferencian el estilo ayacuchano dentro del mismo; sustentado por autores e investigadores como Julio Mendivil, José María Arguedas y Chalena Vásquez; buscando que el lector comprenda que a pesar de ser un género desarrollado en los Andes latinoamericanos se aborda con parámetros diferentes y específicos dependiendo del lugar donde se interprete.

La metodología, se centra inicialmente en el análisis musical a la par del lenguaje, este análisis de lenguaje fue realizado a través de campos semánticos que muestran el significado en la utilización de las palabras que emplea la compositora y la problemática social en que se desenvuelve esta composición. El segundo, se orientó en el saber musical entendiendo el wayno como género representativo de las culturas andinas latinoamericanas con características propias que lo catalogan como tal; de tal forma que, el análisis musical se desarrolló a partir de las cualidades musicales e instrumentales propias del estilo, al cual se le aplicó la forma estructural del análisis musical clásico lo que permite evidenciar qué, aunque se puede aplicar la forma otorgada por los músicos peruanos hace que este análisis musical tenga que ser complementado con algunas características que se salen de este molde.

Por otro lado, se realizó una categorización a partir de la triangulación de las versiones audiovisuales de Yuly Perdomo, Tatiana Naranjo y la versión de la compositora Chalena Vásquez, apoyada y argumentada en las entrevistas realizadas a Yuly Perdomo, Tatiana Naranjo como intérpretes y a Jinre Guevara como referente del estilo (anexos).

Como parte final del documento, se pueden observar las decisiones estéticas que fueron tomadas a partir de los análisis para la propuesta interpretativa y el proceso comparativo de los mismos; identificando los elementos que intervienen del contexto del wayno ayacuchano y el contexto de las intérpretes, teniendo como referente vocal la interpretación de la maestra y compositora Chalena Vásquez.



## PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué particularidades y qué elementos emergentes del contexto sociocultural del wayno, y de Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo son aplicados en la interpretación del wayno ayacuchano *Cerquita del corazón* para una interpretación personal?

## JUSTIFICACIÓN

*Cerquita del corazón* es un wayno peruano catalogado como un documento testimonial que narra la cotidianidad del conflicto armado desarrollado en el periodo de 1980 al 2000 en Ayacucho-Perú; cabe resaltar que, a raíz de este periodo de violencia, se generó un estilo particular en la interpretación de las músicas tradicionales provenientes de la región.

Este wayno es una composición dedicada a los artistas que fueron asesinados en el transcurso del periodo de violencia y por tal razón, fue escogido como el material musical de este trabajo, puesto que, a pesar de desarrollarse fuera de este país, presenta similitudes con el conflicto armado colombiano.

Esta propuesta, nace en el interés personal de la autora respecto a los elementos aplicados por dos intérpretes de música andina latinoamericana; Yuly Perdomo (cantante) y Tatiana Naranjo (charanguista) en la interpretación de esta canción.

El presente trabajo plantea reconocer los elementos interpretativos propuestos por las dos intérpretes para este wayno, teniendo en cuenta que cada versión fue realizada a libre decisión y argumentada desde el saber musical de cada una, con el fin de generar una propuesta interpretativa basada en las versiones de las intérpretes y los factores que intervienen en la misma. Del mismo modo, este trabajo es una propuesta para abordar este wayno del estilo ayacuchano proveniente de la tradición cultural peruana a partir de los elementos encontrados para la interpretación de *Cerquita del corazón*.

## OBJETIVOS

### *OBJETIVO GENERAL*

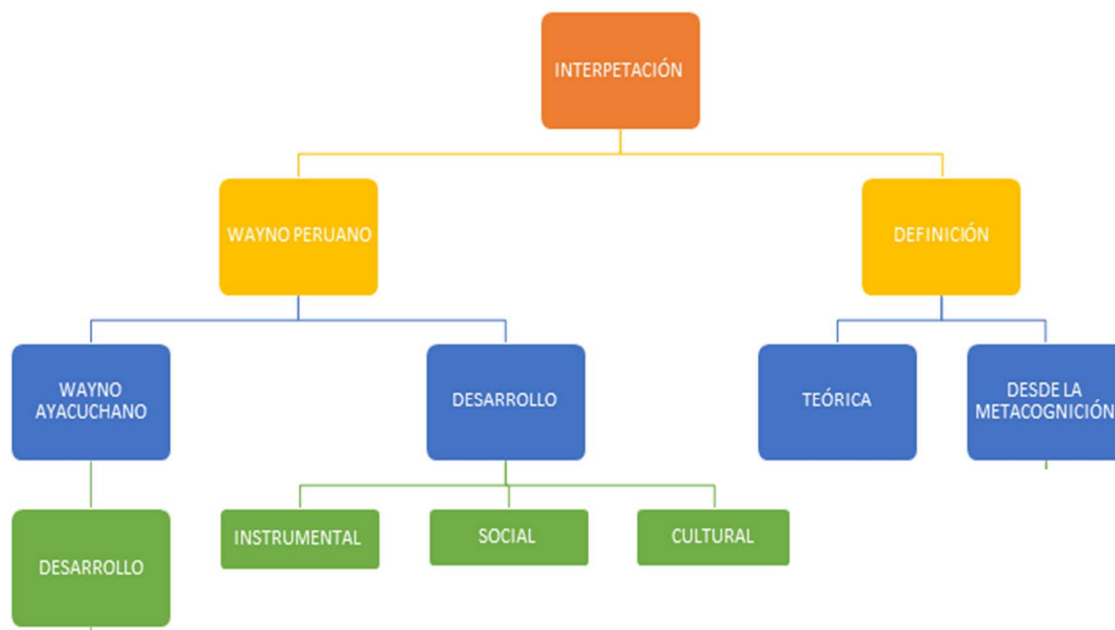
Definir los elementos interpretativos de las versiones de Cerquita del corazón de Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo, teniendo en cuenta las particularidades y los elementos emergentes del contexto sociocultural del estilo y el de las intérpretes para una propuesta interpretativa personal.

### *OBJETIVOS ESPECÍFICOS*

- Determinar a través de un estudio comparativo de las versiones de Cerquita del corazón de Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo, los elementos para la interpretación vocal de este wayno ayacuchano.
- Extraer los elementos interpretativos que dependen del contexto social de la composición en relación con el de las intérpretes Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo por medio de las entrevistas enfocadas en el análisis del estilo.
- Categorizar los elementos necesarios y aplicables de las intérpretes, relacionados con el contexto de las mismas y el de la composición que intervienen en el estilo del canto de este wayno a través del análisis de la entrevista aportada para este documento por Jinre Guevara, cantante de la agrupación peruana Los Cholos de Perú para la interpretación de la escritora.
- Realizar una propuesta interpretativa vocal a partir de los elementos sugeridos en las interpretaciones de Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo para Cerquita del corazón.

## CAPÍTULO 2

### MAPA DE CONCEPTOS



## MARCO TEÓRICO

### LA INTERPRETACIÓN

La interpretación puede entenderse como la unión entre la técnica instrumental y el papel del músico como investigador y ser humano. Deschaussées (1991), establece que la interpretación sería entonces, la capacidad del músico para devolver la vida a los signos que el compositor quiso plasmar en su obra como respuesta a su capacidad investigativa, musical y humana. (pág. 21)

Hablar de la interpretación puede llevarnos a pensar en lo técnico musical y a su vez, en aspectos que envuelven el contexto de la obra y del compositor. Así pues, según Deschaussées (1991) el intérprete debe tener en cuenta tres factores para su intervención, debe ordenar, captar y transmitir la idea musical y espiritual con la que el compositor realizó la obra, teniendo en cuenta que debe ser receptivo ante las exigencias del mismo y su personalidad debe verse involucrada en su ejecución; es decir que de acuerdo con Rink (2006), la “interpretación puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor” (pág. 36).

De forma que, podríamos categorizar la interpretación en dos grandes grupos; el primero hace referencia especialmente a lo musical, las características y cualidades con las que el intérprete debe contar para la ejecución de la obra y, por otro lado, lo espiritual como lo cataloga Deschaussées.

La interpretación desde el aspecto espiritual, está relacionada con las experiencias musicales y el trabajo investigativo y curioso por parte del intérprete; en este aspecto, el intérprete deberá ocuparse de relacionar el psiquismo del compositor con el suyo y a su vez, buscar una perfección técnica que le permita llevar a cabo una buena ejecución.

Por otro lado, dentro de las exigencias musicales que puede presentar una obra para su interpretación se encuentran diversos factores técnicos. Según Rink (2006), la ejecución de dicha obra podría evaluarse según el fraseo y la belleza en la sonoridad del instrumentista; sin embargo, una buena ejecución no asegura que la interpretación sea correcta, es decir que la

interpretación no está relacionada directamente con la ejecución técnica del instrumento así la ejecución haga parte de la misma, “la interpretación es, como mucho, una representación imperfecta y aproximada de la obra misma” (pág. 20)

Interpretar sería entonces, la unión de los factores expuestos anteriormente, donde lo técnico se une con la labor investigativa del contexto del compositor y de lo musical permitiendo que los elementos culturales y sociales sean comprensibles al intérprete con la finalidad de entender la organología instrumental, la letra y hasta la velocidad en la que está escrito el género que esté trabajando.

Hablar de una correcta o buena interpretación nos permite pensar en los puntos anteriormente expuestos; entendiendo que la interpretación no es una sola y que la ejecución de la misma no solo implica tocar o cantar desde el perfeccionamiento técnico, aunque dicha perfección brinde herramientas para la sonoridad de la obra y a su vez le permita al intérprete ser coherente con la idea del compositor.

En algunos casos, cuando la música es una representación de elementos que hacen parte de la cultura y la sociedad es importante tener en cuenta el pensamiento de Paul Hindemith citado por Rink (2006), “nuestra forma de ser no es idéntica a la de nuestros antepasados, y por lo tanto su música, aunque la recreemos con absoluta perfección técnica, nunca tendrá para nosotros exactamente el mismo significado que tenía para ellos” (pág. 31).

Es oportuno decir que, a pesar del conocimiento sobre el contexto y la idea del compositor, el papel del intérprete estará en aplicar los elementos musicales y contextuales nombrados anteriormente para recrear una versión, puesto que ninguna obra sonará o se ejecutará con entera fidelidad a la idea del compositor; por esta razón Deschaussés (1991) habla de volver a la vida los signos.

## La metacognición

La metacognición puede entenderse como una de las formas en las que se forja el conocimiento y el proceso de aplicación del mismo; está definida por el Instituto Cervantes (1997-2018), en el diccionario de términos clave de español de la lengua extranjera (ELE) como la capacidad de las personas para reflexionar sobre los procesos de pensamiento y la forma en que aprenden.

En primera instancia, está relacionada con la forma de aprender y lo que se espera de dicho aprendizaje; de acuerdo con Osses y Jaramillo (2008) para John Flavell ésta corresponde “al conocimiento que uno tiene acerca de los propios procesos y productos cognitivos o cualquier otro asunto relacionado con ellos” (pág. 5), donde se espera que la persona sea consciente de lo que está aprendiendo, cómo lo aprende y la razón por la que lo está aprendiendo, a esta etapa se le reconocerá como *declarativa*.

Teniendo en cuenta lo anterior, la siguiente etapa hace referencia a los procesos y la relación existente entre los objetos y los datos cognitivos de la persona; es decir que consiste en la organización y regulación de dichos conocimientos para encaminarlos a una meta u objetivo concreto, este proceso según Osses y Jaramillo (2008) es llamado por Kluwe como *proceso ejecutivo*.

Así pues, hablar de un proceso metacognitivo desde la interpretación estaría ligado a la manera en la que el intérprete asume instrumental y espiritualmente la obra; de acuerdo con García Martínez (2010), en primera instancia, el intérprete deberá reconocer y determinar qué saber le es útil para luego aplicarlo a su interpretación; es decir que este proceso empieza desde el primer contacto del intérprete con la obra, su concepto personal sobre la interpretación y los posibles recursos que como músico emplearía para su ejecución (pág. 29). Aunado a lo anterior, sería acertado decir que, en este proceso, el intérprete deberá reconocer sus habilidades musicales e investigativas, priorizarlas y categorizarlas para luego aplicarlas a su objetivo interpretativo.

Es importante recordar que al hablar de la metacognición hacemos referencia al aprendizaje y la aplicación del mismo; por tal razón hay diversos factores que intervienen en este proceso; factores como el conocimiento propio de la persona, el reconocimiento del objetivo y la aplicación del dicho conocimiento como es mencionado por Sonia Osses y Sandra Jaramillo en su ensayo.

Asumiendo la interpretación como el resultado de un proceso metacognitivo, podría decirse que para el abordaje de una canción es importante reconocer y establecer los aprendizajes técnicos recibidos desde el pensamiento musical, el conocimiento del estilo del género a abordar y los factores que intervienen en el mismo; comprendiendo que la interpretación será entonces la sumatoria de todos estos aspectos que deben ser categorizados y seleccionados para la interpretación final como en el caso de este documento.

## **EL WAYNO PERUANO**

El wayno, waynu o wayñu (también escrito con h), es uno de los géneros más representativos de la tradición oral en las regiones andinas latinoamericanas (Vásquez & Vergara, Ranulfo, 1990); es importante resaltar que este trabajo hace referencia específicamente al wayno en Perú y que por tal razón, las referencias y citas escritas en este documento hacen alusión al desarrollo y nombramiento en dicha zona andina.

La primera información que se tiene del wayno, es su significado proveniente del quechua o quichua que hace alusión al baile, es decir que de acuerdo con Medivil (2010), hablar de su significado en traducción al español se asocia con la acción de *salir o sacar a bailar en rueda*, relacionándolo con una danza prehispánica que atravesó diversos cambios con el periodo de colonización.

Según Mendivil (2010), la existencia de este género se calcula desde épocas anteriores a la colonización, mostrándolo como parte de la tradición que fue modificándose desde la llegada de los españoles hasta la actualidad; catalogándose como parte de la identidad y de la expresión cultural a pesar de no tener referentes de más de 400 años, presentándose como uno de los géneros musicales de mayor difusión en los andes peruanos, razón por la cual en cada región

tiene una connotación diferente con características y fenómenos musicales independientes que permiten hablar de estilos provenientes del género.

En Perú se hace referencia a diversos estilos de wayno que reciben nombres dependiendo de su ubicación, algunos de estos nombres son: chulada, pampeña, chuscada y serranita entre otros; cada uno de estos presenta características específicas en su sonoridad y ejecución instrumental, así como también en aspectos rítmicos, melódicos, armónicos, vocales e interpretativos que son cualidades otorgadas por la región en la que se desarrolla (Medivil, 2010).

De acuerdo con Chalena Vásquez, frente al lenguaje musical en una entrevista producida por el instituto Bartolomé de las casas el 12 de mayo de 2015, a pesar de compartir algunas características musicales e instrumentales como género dominante, no se interpreta ni se manifiesta de la misma manera en los lugares en los que se desarrolla puesto que, su lenguaje musical es la construcción colectiva de códigos que estarán nutridos por la cultura y la vivencia del lugar donde se ejecute.

Es decir que su interpretación, será diferente en cada región puesto que cada una tendrá sus formas y medios para ejecutarlo; estas formas serán coherentes con la manera de entender y recrear su cultura a través del baile y su musicalidad al ser considerado un género popular; por lo tanto, el contexto donde se desenvuelva le otorgará ciertas características nombradas anteriormente y no podría considerarse como un el lenguaje universal a pesar de ser una representación cultural nacional de la zona andina peruana por tal razón se considera como un género del que derivan diversos estilos.

Musicalmente, es definido por el charanguista Rolando Goldman (2001) en su Método para charango, como el género dominante de la cultura incaica interpretada en ritmo binario en la mayoría de los casos; caracterizado por melodías alegres ejecutadas tradicionalmente por medio de queñas, sincus, charango y bombo con coplas españolas y quechuas (pág. 17).

En cuanto a su transformación, está relacionado con la herencia de la colonización que trajo modificaciones en su estructura musical en aspectos armónicos y melódicos, adaptando su



musicalidad a las exigencias de los colonizadores a pesar de mostrarse como un género que fue de carácter discreto en las festividades como lo nombra Mendivil (2010); este período incorporó a su organología instrumentos como mandolinas, arpas, violines y guitarras.

José María Arguedas, en su artículo *la canción mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético* publicado en el 2002 por la revista Guaraguao, habla del wayno como un medio para el reconocimiento del mestizaje de los pueblos indios y las transformaciones del mismo; afirmando que en primera instancia, fue una forma de narración de carácter anónimo que con el tiempo y gracias al reconocimiento del pueblo mestizo como parte de un pueblo diferenciado, aparece con firma de autor inicialmente en la zona centro de Perú.

Sin embargo, siguió conservando sus letras y sentido popular, aunque empezó a presentarse con ciertos protagonismos dentro de sí, abriendo brecha en la idea del cantante y el músico solista; estos seguían cantando las canciones de su pueblo solo que sus sonidos empezaron a ser distinguidos por la comunidad.

A pesar de esto, es importante resaltar que el wayno, es considerado como uno de los géneros más versátiles en el folklore peruano debido a su libre interpretación regional; vocalmente busca mantener la tradición de su lengua, las sonoridades y juegos vocales que hace el cantante y parte de su formato con: charango, guitarras y vientos andinos, aunque con el tiempo han surgido nuevas interpretaciones y cambios que han ampliado su complejidad en la interpretación instrumental armónica y melódicamente como es nombrado anteriormente.

Según Mendivil, (2010), actualmente sigue considerándose como un género popular de baile, su productividad es masiva y ha recibido influencias de la balada mezclándose con otros géneros latinoamericanos como el bailecito boliviano y el carnavalito argentino, expandiéndose hasta el jazz y el rock, a pesar de estas transformaciones conserva sus letras enfáticas en la protesta social y en algunos lugares sigue ejecutándose de forma “tradicional” sobre todo en Junín, Norte Chinco y Ayacucho.

Aunque en la actualidad, es reconocido como parte de la identidad y la expresión cultural peruana, sus inicios lo catalogaron como primitivo de formas despectivas; fue entonces cuando el antropólogo y escritor José María Arguedas se dio a la tarea de otorgarle una posición privilegiada y resignificarle debido a su trascendencia cultural.

Por tal razón, hablar de la historia u origen del wayno según José María Arguedas (2002), es hacer referencia a la historia de los pueblos andinos definiéndolo como “el canto universal del Perú indio y mestizo” (pág. 203); a pesar de las transformaciones que ha sufrido en su organología, interpretación y como parte de la identidad, sigue manteniéndose debido a la representación histórica y social que tiene para la cultura peruana.

### **Wayno Ayacuchano**

Ayacucho, capital de la provincia de Huamanga ubicada en la zona centro-sur de los andes peruanos, establecida por Vásquez y Vergara (1990) en su libro *Ranulfo el hombre*, como uno de los ejes principales del surgimiento del folklore peruano, catalogando el wayno ayacuchano como una disciplina que entrelaza el lenguaje y las vivencias en las diferentes ramas artísticas.

Es importante resaltar que Ayacucho es considerada como uno de los lugares más importantes en el desarrollo de las artes y especialmente en el musical; de acuerdo con Cavera Carrasco (2011), Arguedas afirma que “la música era la expresión cultural más importante en la región de Huamanga” (pág. 15) debido al virtuosismo en la interpretación instrumental, el carácter compositivo y la musicalidad de las obras que resaltan el valor de la conjugación del español con el quechua en sus letras.

Esta capital, también se caracteriza por la sensibilidad compositiva textual y musical; dando espacio a una nueva forma conocida como “nueva canción Ayacuchana” que mantiene las tradiciones apegadas a las sonoridades de la región reflejando los sentimientos a raíz de las problemáticas sociales, la guerra y la muerte entre otras, problemáticas que son expresadas desde la individualidad del compositor e intérprete. (Vásquez & Vergara, 1990).

Según Mendivil (2010), musicalmente se ha distinguido por tener un carácter cortesano acompañado por la guitarra y/o charango, categorizándose como huamanguino o caracoreño dependiendo del canto; esta distinción se realiza basada en el acompañamiento, la colocación y el sonido que se le da especialmente a la voz al cantar.

En consecuencia y de acuerdo con Vásquez & Vergara (1990) “cada intérprete puede expresar un tema según su propia versión” (pág. 115), afirmando que la interpretación del wayno es libre y le permite al intérprete decidir la velocidad, los juegos melódicos, acompañamientos y demás adornos que sienta y le parezca pertinente hacer, autorizando cambios hasta en la letra, siempre y cuando respete el estilo y el sentido de la canción.

Es importante tener en cuenta que dicha libertad interpretativa se otorga debido a la popularidad que representa el wayno; sin embargo, es importante decir que las características propias en su acompañamiento armónico, melódico y rítmico establecen algunos parámetros para su interpretación.

Rítmicamente, puede estar escrito en compás de 2/4, 3/4 o 4/4; a pesar de tener algunas veces irregularidades en su agrupación tomando la decisión de escribirlo 2/4 + 1/4, a pesar de los intentos por precisarlo rítmicamente, los autores hacen la aclaración que “no es exacto lo escrito” en la mayoría de los casos debido al uso rítmico de figuras como el tresillo que le dan una expresividad importante al wayno. (Vásquez & Vergara, 1990, págs. 148-150).

En su estructura armónica y melódica, la melodía principal no siempre estará dentro de los acordes escritos haciendo que la disonancia cobre un papel importante dentro de las cualidades melódicas; armónicamente los acordes sufren agregaciones de séptimas, novenas y oncenas presentes en el acompañamiento y la melodía principal. En el caso del wayno ayacuchano, se hacen progresiones armónicas que terminan en semicadencia y en algunos casos se presentan bimodalidades (mayor- menor) (Vásquez & Vergara, 1990).

En cuanto a los recursos melódicos y vocales Vásquez & Vergara (1990) establecen que ornamentaciones como glissandos, apoyaturas, bordaduras y arrastres dan carácter, esencia y sentimiento a la melodía del estilo ayacuchano (pág. 148).

En pocas palabras, el wayno especialmente en Ayacucho, es una representación de diversas problemáticas que son presentadas en español y en quechua (su lengua original); este bilingüismo ha permitido la difusión y el enriquecimiento cultural como se nombró anteriormente, abriendo camino y aceptación al wayno como un género representativo de la tradición y la cultura peruana que acuna grandes riquezas enmarcadas en aspectos como lo musical, por sus formas interpretativas y su complejidad rítmica; en lo histórico, como lo dijo Arguedas, es el canto del Perú indio y mestizo y así se convierte también en una forma del conocimiento y reconocimiento de la tradición.

## CAPÍTULO 3

### METODOLOGÍA

#### ENFOQUE METODOLÓGICO

Esta investigación se encuentra dentro del enfoque cualitativo ya que busca precisar los recursos empleados por Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo a partir un proceso de libre interpretación para el wayno *Cerquita del corazón*, con el fin de proponer una interpretación personal de la escritora de esta monografía; según Lopez Cano & San Cristobal (2014), el enfoque cualitativo indaga a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales por medio de observaciones, entrevistas e historias de vida (pág. 108), como en el caso de este documento.

En este trabajo predomina la observación al estudio comparativo realizado entre las intérpretes Tatiana y Yuly, buscando respuestas mediante la ampliación del conocimiento sobre el contexto de la composición y dando lugar a la creatividad y subjetividad para captar la particularidad de la experiencia, que en este caso sería la interpretación como lo propone Cerda (1991, pág. 49). Del mismo modo, tiene algunos elementos etnográficos (Lerma, 2001, pág. 72), puesto que está basado en: la importancia del contexto en el que se desarrolló la composición y las decisiones para la interpretación de la obra de acuerdo con la observación como es expresado anteriormente.

Así pues, este estudio se realizará por medio de la observación al resultado interpretativo de las intérpretes en su libre versión de *Cerquita del corazón*; teniendo en cuenta sus saberes musicales, conocimientos sobre el estilo del wayno y el momento histórico de la composición.

#### HERRAMIENTAS DE RECOLECCIÓN

- *Registro audiovisual de las versiones de las intérpretes:* Es la evidencia del trabajo interpretativo propuesto por Tatiana N. y Yuly P., permitiéndole a la escritora hacer una observación más profunda en aspectos como la expresión en gestos faciales y corporales de las intérpretes en el ejercicio del canto; además ser testigo de las dificultades técnicas en la ejecución del instrumento mientras se canta en ambos casos. (Anexos DVD).

- Entrevista: En el margen de la investigación cualitativa, es una de las herramientas de recolección más frecuente puesto que permite obtener información que no se obtiene por la observación puesto que podemos sumergirnos en el interior del ser humano y conocer sus sentimientos. Su estado anímico y creencias. (Cerda, 1993, pág.: 258, 259). De acuerdo con Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio (2010), se plantearon las entrevistas de forma semiestructuradas, puesto que “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas)” (pág. 418).

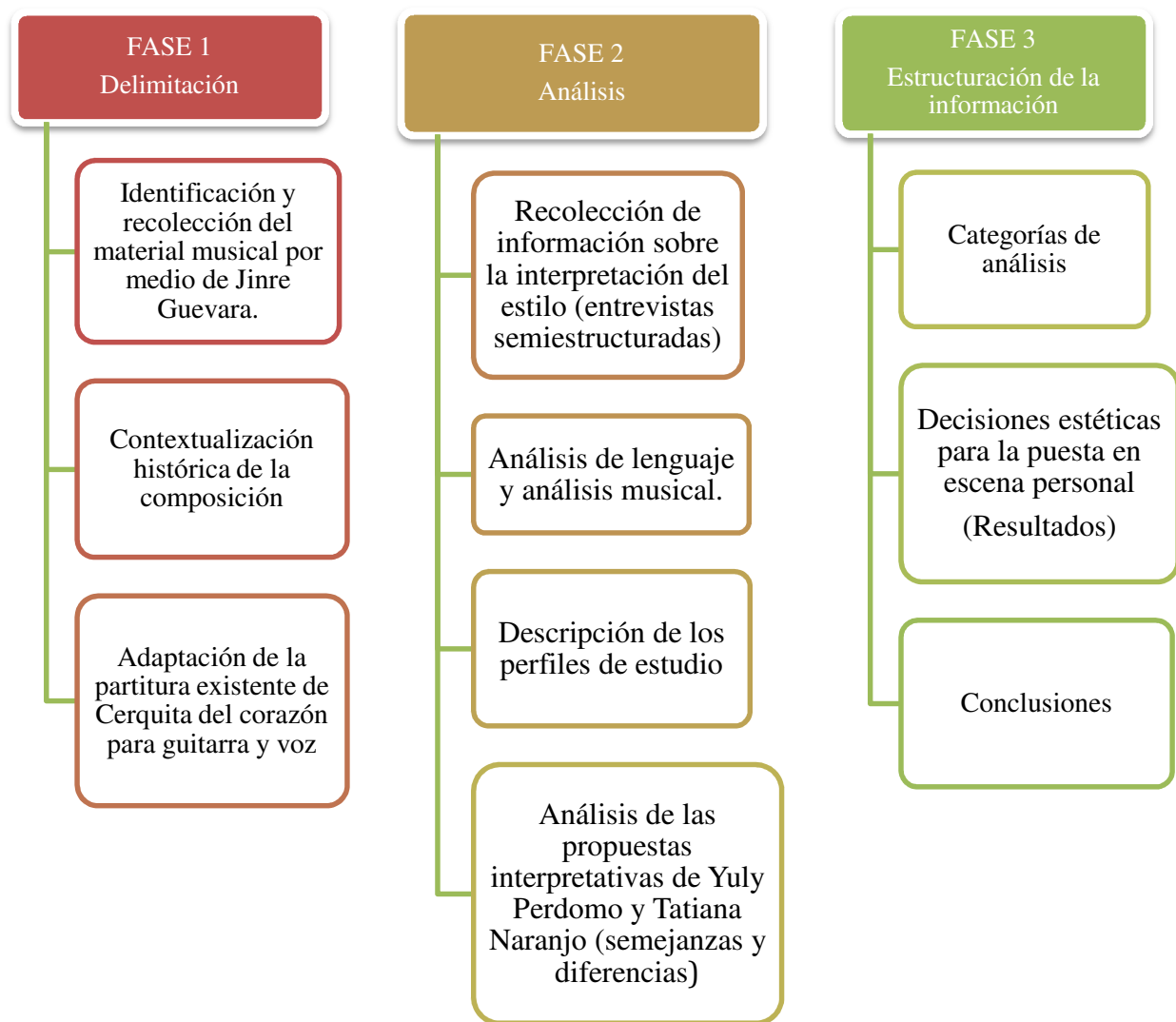
En las entrevistas realizadas, las intérpretes Tatiana Naranjo y Yuly Perdomo expresaron con sus propias ideas y palabras lo que significa la interpretación desde su punto de vista y su experiencia como intérpretes de música andina latinoamericana, y sus conocimientos respecto al wayno y el estilo ayacuchano; para esta información se planteó el siguiente bosquejo:

Temas	Posibles preguntas
Breve presentación personal	
Breve reseña sobre su proceso musical personal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuál es su relación con la música andina Latinoamericana? ¿Cómo llegó a estas músicas?</li> <li>• Desde su formación musical ¿qué es la interpretación?</li> <li>• ¿Cuáles fueron sus referentes vocales e instrumentales? ¿por qué?</li> <li>• ¿Cómo abordó el montaje de una canción como Cerquita del corazón?</li> </ul>
En el caso de Cerquita del corazón	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocimientos acerca del wayno (musical, cultural, histórico)</li> <li>• ¿Utilizó recursos del contexto musical desde lo profesional y desde lo vivido en Perú para el montaje? ¿Cuáles fueron?</li> <li>• ¿Qué variaciones armónicas, melódicas y vocales empleo para el montaje del wayno? ¿por qué?</li> <li>• Descripción de los arreglos vocales ornamentales individuales.</li> <li>• ¿En qué piensa cuando interpreta (canta o toca) esta música? ¿cuál es su imagen mental?</li> </ul>

Tabla 1: Esquema de preguntas utilizada para la entrevista semiestructurada realizada a las intérpretes Yuly Perdomo y Tatiana Naranjo.

En otro aspecto, la entrevista realizada a Jinre Guevara se realizó con la finalidad de responder y comprender el estilo y el contexto de la composición y la compositora puesto que al ser uno de los intérpretes representativos de músicas tradicionales peruanas también tenía una relación estrecha con la compositora Chalena Vásquez.

## RUTA METODOLÓGICA



## ANÁLISIS

Para la elaboración de la siguiente fase del trabajo, fue necesario hacer dos tipos de análisis; el primero es un análisis del lenguaje, realizado a partir del contexto en el que se desarrolló la obra, la intención de la compositora y el argumento histórico de la composición. El segundo, hace referencia al análisis musical de la obra teniendo en cuenta la forma y particularidades del estilo del wayno ayacuchano en comparación con la forma desde el análisis clásico.

### ANÁLISIS DEL LENGUAJE

Este análisis está planteado a partir de dos categorías importantes: el contexto social de los años 80 al 2000 en Perú y por otro lado el significado, estructura y construcción del lenguaje literario de la canción.

#### *CONTEXTO SOCIAL 1980-2000 AYACUCHO PERÚ.*

*Cerquita del corazón* fue escrito por la maestra, compositora y musicóloga Chalena Vásquez (Sullana, Piura 1950-2016 Lima) como evidencia de su trabajo investigativo y de documentación histórica se encuentra la composición de este wayno al estilo ayacuchano, catalogado como un documento testimonial compuesto en el año 1987, momento en el que Perú atravesaba uno de los periodos violencia más significativos de su país. Esta composición ha sido catalogada como un documento testimonial compuesto en homenaje a las víctimas peruanas que, en palabras de su compositora, fueron asesinadas y desaparecidas (músicos, estudiantes, campesinos e indígenas) por su dialecto y fenotipo indígena durante el período de violencia política armada entre los años 1980 y 2000; siendo la sierra sur el epicentro de incidencias en la región de Ayacucho.

Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú, en este periodo hubo más de setenta mil (70.000) muertos y aproximadamente siete mil (7.000) desaparecidos, también se calcula que de cada cuatro (4) desaparecidos, tres (3) eran hablantes de lengua indígena, por esta razón es considerado un genocidio contra el pueblo quechua, como consecuencia del terror muchos habitantes quechuas o con dialectos indígenas tuvieron que negarse a seguir su tradición, ya que mantenerlas era considerado una causal para ser asesinados.



### *SIGNIFICADO, ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE LITERARIO DE LA CANCIÓN.*

El lenguaje tiene como cualidad la multiplicidad de significados, la construcción de imágenes y la apropiación de sentidos. En el Wayno ayacuchano existe una constante que gira en torno a la violencia, en este punto el lenguaje verbal se transforma a medida que aparecen determinadas palabras, es decir que la construcción temática de la violencia se genera a sí misma por medio de las palabras y el uso exacto y no al azar de cada una de ellas. Para entender esto hay que tener en cuenta que “las metáforas tienen múltiples definiciones, clasificaciones y apreciaciones, cuyas cualidades generan ciertos efectos semánticos generales que crean una ilusión de sentidos (emociones, pensamientos, etc.) que dependen de su propia creación sintáctica manteniendo valores fundamentales, que luego serán entendidos por el lector” (Lejarcegui Gutiérrez, 1990, pág. 2).

Es importante aclarar que este wayno es una tragedia secuencial contada en forma de cuento, que narra la historia de un músico que camina junto a su instrumento por algún lugar de Ayacucho, Perú. A lo largo de su camino, se encuentra con una patrulla de personas armadas, que al ver que algo sobresalía de su poncho, disparan hasta dar de baja al campesino, cuando se acercan al cadáver ven que lo que sobresale del atuendo del campesino es un charango que fue atravesado por las balas hasta alcanzar su pecho.

Cabe resaltar que esta pieza fue inspirada en las historias de varios jóvenes que murieron en situaciones de violencia según los registros de la comisión de la verdad del Perú. En palabras de Chalena (2015), la canción pretende ser un homenaje a la memoria de todos los artistas, y un testimonio que afirme la vida y visibilice la verdad histórica de este suceso.

Para poder explicar de forma específica el lenguaje desde la canción, se tomará como base la teoría de Tier, quien dice que “Toda lengua articula la realidad a su manera, creando con ella su propia visión de la realidad y estableciendo sus propios conceptos únicos” (Brosuño, pág. 90), según esta idea, los campos que trabajaremos a lo largo del análisis literario serán creados

entendiendo que el lenguaje y sus significados se generan a sí mismos por el uso y la forma que en que son empleados.

En la pieza musical Cerquita del corazón, el lenguaje compone tres grandes campos contruidos por medio de la significación pura de las palabras; los temas principales que se generan son la guerra, la importancia de la vida y la memoria.

Existe dentro del lenguaje una asimilación y asociación de las palabras con la universalidad, palabras como *disparo, rompió, matar, arma, llorar*, generan una red de palabras en donde se puede inferir temas como la guerra y por ende la violencia, más adelante se observa nuevamente como este tema global (la violencia) se construye a través del lenguaje dando mayor fuerza a las estrofas anteriores y esclareciendo la historia de forma directa. Las palabras que generan la tensión vital y estructuran la temática son: *¿Quién dijo que su charango es **arma para matar**? ¿Quién quiso **matar sus sueños**? ¿Quién quiso **matar su amor**? ¿Quién quiso **matar sus sueños Cerquita del corazón**? ¡**Como si matar pudiera la magia de su canción!***

La sonoridad e intensidad en la repetición de las palabras forman la musicalidad que está ligada al conflicto debido a la potencia estructural de las palabras asociadas con la muerte. Se puede apreciar que durante la insistencia de las preguntas se genera la importancia de la vida por medio de la superposición de contrarios: matar los sueños, matar el amor, matar la magia de la canción.

Otro elemento importante en este análisis es entender cómo cada palabra juega un rol importante en la construcción de las imágenes cargadas musicalmente. Esta red del lenguaje está construida por las palabras: *Abrigaba su **charango**, Murmurando una **canción**, Rompió su pecho y su voz; Por el camino a Huamanga se **escucha** en el manantial doliente la Pachamama y el **charanguito llorar** y **al charanguista cantar***. Esta nueva red de palabras está cruzada también por la violencia, como hilo que le da forma y consistencia a la letra.

El tema de la memoria se construye a través de la añoranza y la fuerte carga emocional que tiene la última estrofa, *Por el camino a Huamanga se escucha en el manantial doliente la Pachamama y el charanguito llorar y al charanguista cantar*, todo esto juega un papel importante ya que es la síntesis de toda la historia.

Gracias al lenguaje usado en la letra, es posible que los acentos propios de cada palabra sean aprovechados con los acentos propios del estilo del canto, produciendo una conjunción entre el lenguaje musical y el lenguaje escrito y oral, por ejemplo, en el caso de la frase “como abrigando al amor” donde el acento de cada palabra coincide con el acento métrico de los compases donde rítmicamente las sílabas están distribuidas de la siguiente manera “*co-moA-bri-gan-doAl-a-mor*”.



Figura 1: Tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 43-46

También se pueden evidenciar algunas ornamentaciones tales como: glissandos o arrastres. Estos adornos son aplicados por la cantante para hacer una acentuación interpretativa del texto, y es apoyado por el acompañamiento del charango que es conocido como *charango cantor* que será explicado más adelante.

## ANÁLISIS MUSICAL

Este análisis se desarrolló con información obtenida a partir de la entrevista realizada a Jinre Guevara como fuente viva sobre las particularidades del estilo del wayno ayacuchano; también cuenta con elementos teóricos respecto a las características del estilo referenciadas en el libro *Ranulfo el hombre* de Vásquez & Vergara (1990). Dichas particularidades características del estilo se tendrán en cuenta en aspectos melódicos, rítmicos y armónicos.

Se anticipa que, se hará una comparación que le permita al lector asociar la forma musical clásica desde la forma musical peruana con elementos del análisis clásico, teniendo en cuenta los aportes conceptuales recibidos en las clases de análisis musical con la maestra Svetlana Skriagina. Sin embargo, se utilizarán los nombres que reciben los conceptos por parte de los músicos peruanos.

Con lo anterior se aclara que: la partitura presentada para la construcción de este análisis, es una adaptación para guitarra y voz escrita por Julián Vanegas y Stephania Burbano, a partir del documento del charango facilitado por Jinre Guevara y del registro audiovisual de la interpretación de Chalena Vásquez de “*Cerquita del corazón*” en el recital de cantautoras realizado en el *Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* el dos (2) de octubre del 2015, con el acompañamiento de Ricardo García en el charango y Gomer Valverde en la guitarra, instrumentistas de la agrupación Los Cholos.

Es importante recordar que existen diferentes versiones de esta canción y por tal razón, hay fragmentos melódicos del charango que no están escritos en la adaptación realizada para este documento.

### *ARMONÍA Y FORMA*

La estructura armónica, es complementada por la armonía diatónica, como una extensión de la pentatonía según el investigador boliviano José Díaz citado por Vásquez & Vergara (1990), poniendo en un lugar privilegiado la guitarra como uno de los instrumentos principales en la música peruana, puesto que, en este estilo, es la encargada de conducir la armonía.

De acuerdo con Vásquez & Vergara (1990), la práctica instrumental no solo afecta el acompañamiento, sino que también determina las tonalidades en las que se ejecutará la canción, presentando una afinidad especial por las tonalidades de: Re menor, Mi menor y La menor.

Cabe resaltar que el papel de la guitarra se destaca por el acompañamiento en los bajos; de forma que, en el caso de *Cerquita del corazón* y de acuerdo con Vásquez & Vergara (1990), las progresiones armónicas correspondientes al acompañamiento armónico para este wayno serían:

1	Mí (puede estar o no con séptima) a La menor (E) o (E7) → (Am)
2	Sol (puede estar o no con séptima) a Do mayor (G) o (G7) → (C)
3	Do mayor a Fa mayor (C) → (F)

Tabla 2: Progresiones armónicas, Fuente adaptada de (Vásquez & Vergara, Ranulfo, EL HOMBRE, 1990, pág. 161)

De forma que, habrá segmentos correspondientes a Do mayor (Do jónico) y otros correspondientes a La menor (La eólico), presentando la *Bimodalidad*<sup>1</sup> como una característica fundamental del estilo como lo determinan Vásquez y Vergara; haciendo que el wayno empiece en modo mayor y debido a las progresiones armónicas pase a su relativa menor y viceversa

Teniendo en cuenta la relación existente entre La menor y Do mayor propia del estilo del wayno ayacuchano; se determinó codificar el análisis armónico empleado por Piston (1998), en el capítulo sobre tonalidad y modalidad en su libro *Armonía* (págs. 52,53) para la escritura armónica de este análisis.

En lo correspondiente a la forma del wayno, es importante recordar que en la partitura de la pieza (Anexo 3), cada sección es nombrada con las terminologías propias del estilo; es decir que está compuesto por cuatro partes denominadas: Introducción, Canto, Codo y Fuga que serán explicadas más adelante.

De tal forma que, uniendo las terminologías empleadas por la tradición y los clásicos; la *Introducción* será llamada función introductoria, el *Canto* recibirá el nombre de periodo compuesto con extensión por aumento, los *Codos* serán los intermedios instrumentales, y la *Fuga* será llamada coda.

---

<sup>1</sup> Se entiende como Bimodalidad al uso del modo mayor y modo menor según. Vásquez & Vergara, Ranulfo, (1990, págs. 142,153)

Así también, se hará una breve comparación que servirá como aproximación de la forma con el análisis clásico, es decir que este wayno sería entendido como un *periodo compuesto con extensión por aumento* que comprende dos frases que se repiten cuatro veces; tres cantadas y una instrumental, con una función introductoria y una coda.

- **INTRODUCCIÓN- FUNCIÓN INTRODUCTORIA**

Está caracterizada por contener una frase conformada por cuatro compases que se repiten sobre la región armónica de Do mayor para luego establecer la tonalidad de La menor; este movimiento armónico, es la base de una de las características principales para el estilo del wayno ayacuchano como lo determinan Vásquez & Vergara (1990) en referencia a la *bimodalidad* afirmándola como una relación entre la tonalidad menor-mayor. Así mismo, en esta parte de la pieza, se puede evidenciar que el charango es el encargado de tomar el papel principal al dirigir la melodía, utilizando el acompañamiento de la guitarra como base para su papel de charango cantor.

<b>Am:</b> III	i	i	V7	i	V7- i - V7	i
<b>C:</b> I	vi	vi				
2/4   C   C   C   C   C   C   3/4   C   2/4   Am   Am:    Am   E7   Am   3/4   E7- Am -E7  2/4   Am						

Figura 2: Progresión armónica, sección: introducción Cerquita del corazón. Se observa que la armonía posee un carácter bimodal ya que oscila entre las tonalidades de Do mayor y La menor

El charango dentro de la obra, se caracteriza por el uso del trino durante los primeros cinco compases para dar la entrada a la guitarra en el compás seis; en este fragmento, se puede apreciar auditivamente el virtuosismo del charango como instrumento protagonista permitiendo un aumento en la masa sonora con la guitarra como preparación para la entrada de la voz.

La importancia de esta sección introductoria, está en destacar los elementos principales de la obra como las melodías que genera el charango a partir de una melodía dada y las tonalidades relativas como es nombrado anteriormente, que se caracterizan por tener distinto modo, distinto centro tonal pero la misma estructura interválica

- *CANTO- PERIODO COMPUESTO CON EXTENSIÓN POR AUMENTO:*

Esta sección es denominada Canto en alusión a la entrada de la voz cantada, de tal forma que, en Cerquita del corazón hay cuatro estrofas en las que, tres son cantadas con texto y una es cantada únicamente por el charango ejerciendo su papel de charango cantor; se dice que es cantada por el charango puesto que, a pesar de no estar acompañado por la voz, sigue conduciendo la melodía principal dada con anterioridad por la cantante.

Las estrofas, están conformadas por tres frases musicales; desde el punto de vista clásico se entiende como un periodo con dos frases, donde *b* (segunda frase musical de la estrofa) tiene una extensión por aumento; en este caso, el aumento es entendido como la tercera frase de la estrofa.

Teniendo en cuenta la información otorgada por Jinre Guevara (2018) respecto al tema, el *charango cantor* es el encargado de imitar la voz cantada y los adornos hechos por la cantante; es por eso que mantiene la melodía principal en las cuatro repeticiones de las frases teniendo un momento en el que se destaca como solista en la tercera repetición de las frases.

En esta sección, aumenta la masa sonora con la llegada de la voz a la melodía principal durante las dos primeras estrofas; en este segmento de la canción, se puede notar que, aunque la voz es el instrumento protagonista, el charango continúa marcando con trinos los glissandos hechos por la cantante acompañando la melodía principal para luego regresar a su papel protagónico en los pequeños codos entre las estrofas, manteniendo la intención dinámica de la voz en su papel de *charango cantor*.

*Frase 1 o a:*

Am: i                    III  
 C: vi                    I                    IV                    I  
 2/8 |Am | Am | C | C | C | F | F | C | C |

Figura 3: Se observa el segmento correspondiente a la frase 1, tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 19-27, y la progresión armónica en las tonalidades La menor y Do mayor correspondiente a esta sección.

*Frase 2 o b:*



C: IV i  
2/8 ||: F | F | F | F | F | C | C | C | C :||

Figura 4: Se observa el segmento correspondiente a la frase 2, tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 38-46, y la progresión armónica en la tonalidad Do mayor correspondiente a esta sección.

*Frase 3 o Aumento:*



C: vi  
Am: i III V7 i  
2/8 | Am | Am | C | C | E7 | E7 | Am|

Figura 5: Se observa el segmento correspondiente a la frase 3, tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 47-53, y la progresión armónica en las tonalidades La menor y Do mayor correspondientes a esta sección.

- *CODO- INSTRUMENTAL:*

De acuerdo con el músico peruano Jinre Guevara (20018), su función es conectar instrumentalmente el final de una estrofa con el inicio de otra; permitiéndole una exaltación melódica al charango. Evidenciando que, los Codos se mantienen sobre la escala pentatónica de Do haciendo contrapuntos similares a los de la introducción para marcar la entrada de la voz.

C: I  
Am: III V7 i V7 i V7 i  
2/8 | C | C | C | E7 | Am || E7 | Am | E7 | Am ||

Figura 6: Progresión armónica sección Codo de Cerquita del corazón. Se observa que la armonía posee un carácter bimodal ya que oscila entre las tonalidades de Do mayor y La menor.



- *FUGA- CODA:*

Dentro de las particularidades que presenta esta sección, se puede evidenciar que hay un aumento en la masa sonora con el acompañamiento de las palmas como un recurso de percusión; cumpliendo con la intención de generar una sensación auditiva de aceleración del tempo y de cambio de dinámica como es establecido por Jinre Guevara (2018) en la entrevista realizada para el análisis del wayno; donde se aclara, que la fuga siempre está al final con la finalidad de cerrar con emotividad y en un sentido musical opuesto al que se viene exponiendo, presentándose de forma pícaro o sarcástica dependiendo de la temática planteada en el wayno que no está relacionada con la forma fuga desde el pensamiento clásico.

La Fuga en el caso de Cerquita del corazón, tiene una función conclusiva con una exploración armónica entre La menor y Do mayor, estableciendo La menor como tonalidad conclusiva para la canción.

**C:** I  
**Am:** III V7 i V7 i III V7 i  
 2/8 ||: C | C | C | C | C | C | C | C | E7 | E7 | Am | Am :|| E7 | E7 | Am | Am :|| C | E7 | Am ||

Figura 7: Progresión armónica, sección: Fuga de Cerquita del corazón. Se observa que la armonía posee un carácter bimodal ya que oscila entre las tonalidades de Do mayor y La menor

Por otro lado, está conformada por una variación rítmica en el segundo motivo melódico de la segunda frase; cambiando la negra ligada a la corchea por una corchea con punto con semicorchea, generando una sensación de aceleración metro-rítmica.

Segundo motivo frase 2.



Figura 8: Tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 43-46

## Variación del motivo



Figura 9: Tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 203-208

Se pueden evidenciar las siguientes cadencias dentro de los enlaces armónicos, es importante recordar que las cadencias son funciones armónicas caracterizadas por una progresión o encadenamiento de acordes que suele terminar en el acorde de tónica o acorde base, cumpliendo la función de dar un respiro y coherencia a la forma musical como lo establece Piston (1998).

TIPO DE CADENCIA	PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA
Cadencia auténtica (Im-III- V7-Im)	Am-C (sustituto de la tónica)- E7-Am
Cadencia Plagal (IV- I)	F- C ( Entendiendo C como Tónica)

Tabla 3: Cadencias presentadas en las progresiones armónicas de Cerquita del corazón.

## MELODÍA

En las características principales establecidas por Vásquez & Vergara (1990) respecto a la melodía en el estilo del wayno y la música andina peruana, se encuentran las *escalas pentatónicas* (pág. 142), evidenciadas en el acompañamiento melódico que corresponde a algunos segmentos instrumentales del charango de la siguiente manera:



Figura 10: Tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 6-10

Por otro lado, se pueden notar algunas notas de paso o adornos dentro de dichas escalas, dando lugar a la escala *menor melódica* que según Vásquez & Vergara (1990, pág. 143), siempre estará en las secciones introductorias o instrumentales precisando la tonalidad para el cantante, en el caso de Cerquita del corazón, se puede evidenciar en el contrapunto de la introducción entre la guitarra y el charango.



Figura 11: Tomado de la partitura escrita para Cerquita del corazón por la autora del documento compases 15-17

Entre las ornamentaciones planteadas, se pueden encontrar síncopas, anticipaciones, apoyaturas, bordaduras y glissandos realizados generalmente por la voz imitados por el charango a través del trino; sin embargo, estas ornamentaciones también pueden estar entre las líneas melódicas del charango y la guitarra.

Profundizando en el papel del charango como cantante, el uso del *tremolado*, como es llamado el trino en palabras de músicos peruanos, se caracteriza por armonizaciones realizadas a partir de terceras entre dos cuerdas de manera rápida y alternada, permitiéndole alargar el sonido al charanguista mientras acompaña; este tremolo puede combinarse con rasgueos ligeros principalmente en la fuga y en los finales de las escalas Los Cholos (2018).

## RITMO

El wayno, a pesar de ser un género alusivo al baile, en la actualidad es interpretado a una velocidad oscilante entre los 76 y 94 pulsos de negra; sin embargo, la velocidad es decidida por el intérprete que debe mantenerla hasta el final de la interpretación.

Cerquita del corazón, está escrito en compás de 2/4 y 3/4 en lo correspondiente a los segmentos instrumentales; en el *Canto*, como es llamado en la partitura correspondiente a las estrofas se mantiene en compás de 2/8, de acuerdo con la forma métrica de escritura del wayno según Vásquez & Vergara (1990, pág. 148); la métrica del 3/4 es una preparación para el 2/8 que se presenta en la entrada del canto y la fuga.

Por otra parte, y de acuerdo con Vásquez & Vergara (1990), el *tresillo* aparece como un elemento expresivo que es inexacto debido a la acentuación en una de las figuras que lo conforman, es decir que su sonoridad varía dependiendo de la intensidad expresiva del cantante (pág. 150)

ACENTUACIONES	SENSACIÓN AUDITIVA
	
	
	

Tabla 4: Sensación auditiva de los acentos del tresillo, Fuente adaptada de (Vásquez & Vergara, Ranulfo, EL HOMBRE, 1990, pág. 150)

## PERFILES DE ESTUDIO

### ÁNGELA TATIANA NARANJO CETINA

Nació en la ciudad de Bogotá el 18 de noviembre 1982, inició sus estudios en la adolescencia bajo la tutoría del profesor Josa en el colegio como estudiante de guitarra; continuó sus estudios musicales formales en la Academia Luis Antonio Calvo en el año 2000 bajo la tutoría del maestro Fidel Álvarez; realizó sus estudios profesionales en guitarra en la facultad de artes ASAB de la universidad Francisco José de Caldas donde recibió el título como maestra en artes musicales haciendo su profundización en composición y arreglos.

Realizó diferentes estudios dentro y fuera del país; participó en el primer seminario internacional de música andina por Mauricio Vicencio Alquinta en el año 2003, en el año 2008 realizó el “Taller de técnica vocal para directores corales” dictado por Beth Amin en la Pontificia Universidad Javeriana, De Agosto a Noviembre del año 2009 viaja a la ciudad de Lima – Perú y toma talleres de música andina peruana en el CEMDUC (Centro de música y danza) de la Universidad Católica de Perú con los maestros: Ricardo García (Charango), Huanko Barreto (Chillador), Percy Bravo (Guitarra) y Eugenio Lljatahuamán (Quena), en el 2do semestre de 2012 realizó el diplomado: “CUERDAS PULSADAS COLOMBIANAS” en la Pontificia Universidad Javeriana.

Ha participado en diferentes grupos de música andina latinoamericana como directora e intérprete; en 1998 hizo parte del grupo Killacinga como vientista y directora musical, participó como guitarrista en el grupo de cuerdas andinas ASAB, Mestizajes como tiplista y Charanguista, en el año 2011 ingresa como contralto, charanguista y tiplista del grupo vocal “MATE Y PANELA” dirigido por el maestro Claudio Tabbush. En el mes de Julio de 2013 año ingresa como charanguista al Grupo Putumayo, agrupación de gran trayectoria y reconocimiento en la música andina latinoamericana a nivel nacional con quien ha realizado diversos conciertos en múltiples escenarios del país hasta la fecha.

Por otro lado, ha hecho parte de diferentes festivales y eventos como el I festival internacional de charango en Funes Nariño 13 y 14 de agosto en el año 2005, fueron finalistas en el festival de músicas andina y llanera colombiana Hato viejo Cotrafa en la categoría instrumental con su grupo Mestizajes con quienes también fueron seleccionados en el CICLO DE CONCIERTOS 2006 DEL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO DE BOGOTÁ, ciclo de conciertos JÓVENES TALENTOS de la ALIANZA COLOMBO FRANCESA – Febrero 2007, ciclo de conciertos JÓVENES INTÉRPRETES 2007 de la Biblioteca LUIS ÁNGEL ARANGO del Banco de la República, convocatorias de la FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO y RED DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DE BOGOTÁ en 2007.

En el transcurso de su carrera, estuvo en festivales internacionales como el “V Festival internacional de charango 2008” realizado en Cusco-Perú y a su VI versión en Agosto de 2009; también ha sido invitada como intérprete y ponente en festivales nacionales e internacionales como el 1er Festival “Charangos del mundo” realizado en Buenos Aires – Argentina en el año 2010 donde participó como intérprete y ponente, fue concertista invitada de tiple solista al III Encuentro nacional de tiple solista de la Universidad Pedagógica Nacional en el mes de abril y al festival Mangostino de oro “X encuentro nacional de solistas de tiple” en el año 2011, ese mismo año, estuvo invitada al “VIII Festival Nacional e Internacional del Charango” en Aiquile donde le fue otorgado el “Charango de plata” en la categoría internacional. En abril de 2012 fue invitada al VII festival internacional charangos del mundo realizado en Valparaiso – Chile, VIII festival internacional charangos del mundo realizado en Ciudad de México, Apizaco y Tlaxcala - México en los cuales participó como intérprete y ponente, en mayo de 2013 fue invitada al 2do festival internacional de charango “Quitú Cara Charango” realizado en Quito – Ecuador, En 2016 fue invitada por la embajada de Bolivia a la gala “Antología de la música y la danza boliviana”, al concierto “Amor por lo nuestro” organizado por el Teatro Santa fé y al 6° Carnaval y Noche de los Andes “Robinson Ramos Torres”, como intérprete del charango, acompañada por el maestro Rodolfo Chaves en la guitarra.

En su estadía en Lima ofreció recitales en escenarios como La Derrama Magisterial como invitada por el trío Los Cholos, el Centro cultural CAFAE en el Homenaje al maestro Raúl García Zárate, Peña Pachacamac; también tuvo diferentes apariciones en medios de comunicación como TV Perú en el programa “Presencia cultural” y entrevista en radio nacional en el programa del maestro Manuel Acosta Ojeda.

En noviembre de 2017 presentó el primer trabajo discográfico “QUIRQUINCHO DE COLORES” como solita, donde recopila su vida artística exponiendo una gran variedad de repertorio latinoamericano y colombiano dando protagonismo al charango. Actualmente, continúa con su trabajo artístico y se desempeña como docente en el área de formación auditiva y Charango, es directora del ensamble de música suramericana ASAB y otros formatos de música de cámara en la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas desde el año 2010. En la academia Luis A. Calvo se desempeña como docente de charango y directora del grupo de música andina suramericana desde el año 2006. En la escuela de música “Maestros” se desempeña como docente de Tiple y técnica vocal desde el año 2008. Cabe resaltar que ella creó la cátedra de charango en las dos instituciones mencionadas, únicas en Colombia.

## **YULY PERDOMO CEBALLOS**

Nació el 01 de mayo del 1980 en la ciudad de Bogotá, recibió el título como profesional en Relaciones económicas internacionales de la Universidad Autónoma de Colombia en el año 2005; realizó diferentes estudios musicales como el Seminario Taller de Técnica Vocal en la Universidad Santo Tomás de Colombia en el año 2004, taller de formación pedagógica de la Fundación Batuta Tomos I y II desde el año 2006 hasta el 2008, estuvo en la Academia Gentil Montaña y posteriormente realizó estudios musicales con énfasis en jazz en la Universidad INCCA de Colombia en el año 2007 hasta el 2010, en el año 2013 recibe el título de maestra en artes con énfasis en canto otorgado por la facultad de artes ASAB de la universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Realizó otros estudios como: el Diplomado en música litúrgica de la Universidad Javeriana y el Centro cultural Francisco de Asís en el año 2012 al 2013 y MODULACIÓN actualización en

composición y arreglos desde la producción musical organizada por IDARTES y la Fundación BANDOLITIS en el año 2015.

Se desempeñó como bajista en la agrupación Madento Trío; desde el año 1997 hasta el año 2010 fue guitarrista y cantante en la agrupación femenina de música andina latinoamericana Killacinga, con quienes participó en festivales nacionales como los festivales INTI RAIMY en la ciudad de Cali, 2005 y 2006, conciertos Festival internacional de música andina latinoamericana en Ipiales – Nariño 2004 y en el Primer Festival de Música Andina Latinoamericana AMA (asociación de música andina de Bogotá) en 1998.

En el año 2006 hizo parte del ensamble de Cámara Mestizajes como guitarrista y tiplista, con esta agrupación fueron ganadores del ciclo de conciertos de Jóvenes Talentos de la Alianza Colombo Francesa y de Jóvenes intérpretes del año 2007 de la Biblioteca Luis Ángel Arango dando conciertos en Ibagué, Neiva y Leticia con el área cultural del Banco de la República del mismo año. También asistió al V festival internacional de Charango realizado en Cusco- Perú en el año 2008 con el dúo Acalanto donde se desempeñó como guitarrista y cantante; con este dueto fueron ganadores en el Primer festival de Charango realizado Funes – Nariño 2006 y otros concursos organizados por la orquesta filarmónica de Bogotá y el distrito.

Desde el año 2001 hasta el 2012, fue miembro fundador, directora, guitarrista y cantante del dueto vocal de música colombiana Lluvia y Rocío; dueto con el que recibió diferentes premios y reconocimientos como el primer lugar en el concurso de duetos de Duitama, Primer premio en el concurso de composición “canción Inédita” del Festival de música colombiana “MANGOSTINO DE ORO”, Mariquita – Tolima, Primer Lugar en el Concurso Nacional de Duetos HERMANOS MARTÍNEZ, Floridablanca – Santander 2008, ganadoras del ciclo de conciertos de la orquesta Filarmónica de Bogotá, participó en diferentes concursos de música colombiana como el festival Nacional de Música Andina colombiana Mono Núñez en Ginebra- Valle en el año 2009.

Actualmente, es bajista, cantante y directora de la agrupación de música colombiana y latinoamericana América Mestiza con quienes asistió como invitados especiales a la V Fiesta Iberoamericana de las artes realizada en San Juan de Puerto Rico en noviembre de 2010, fueron ganadores en la modalidad de mejor agrupación en el festival de intérpretes de la alcaldía local



de Kennedy en el año 2013 y ganadores de la convocatoria del Banco de la República en el año 2013 y 2014 de la gira de conciertos a nivel nacional.

Ha participado como jurado calificador en festivales como: el Festival Nacional Infantil de música Andina Colombiana “Cuyabrito de Oro” Armenia julio de 2010, Festival Nacional de Duetos “Hermanos Martínez”, Floridablanca Santander- noviembre de 2010, Festival Nacional Salesiano Agrupaciones vocales instrumentales y Ministerios de Música- octubre 2014, 2015, 2016 y 2017 y XXVI FESTIVAL DE MÚSICA COLOMBIANA APOLINAR CRIALES-1er concurso Infantil y Juvenil Modalidad Solista Vocal. PUESTO SALGAR junio de 2018.

En la actualidad cuenta con un registro discográfico que consta de ocho (8) producciones entre las diferentes agrupaciones a las que ha pertenecido, entre las que se encuentra Nueve Colores con América Mestiza Dúo, Sin fronteras con el dueto lluvia y Rocío, Jóvenes talentos de la música con el grupo Mestizajes y Entre el Cielo y la tierra con el grupo Killacinga; también ha participado como cantante invitada en trabajos como el Clavel Rojo por el musicólogo Luis Gabriel Meza Martínez, Amo esta tierra, MUSICASAB Vol. II, y Tradiciones entre otros.

En los últimos años, fue ganadora con el ministerio de cultura de la beca “Seminario-Taller Vocal con énfasis en las músicas tradicionales de la región andina de Colombia y otras formas Latinoamericanas”, realizado en el municipio de Elías-Huila entre agosto y diciembre de 2011. Fue coordinadora del área de Música y directora de agrupaciones de ensamble vocal-instrumental de músicas latinoamericanas del departamento de Bienestar Universidad Autónoma de Colombia, directora del grupo andino latinoamericano de la Universidad Santo Tomás, Trabajó en la Fundación Batuta en la formación y dirección de Pre orquestas infantil y juvenil y como docente de canto en la Academia “Maestros “ para el adulto mayor, docente de canto, teoría, guitarra e iniciación al piano en Escuela de Música de Bogotá (EMBO) y el Instituto Juan Bosco Obrero como formadora inicial del proceso de Banda Sinfónica en la Red de Bandas Salesianas Mario Perezón. Actualmente se desempeña como Docente de canto y guitarra en la Academia Luis A. Calvo de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

## CATEGORIZACIÓN

### PRIMER NIVEL DE CATEGORIZACIÓN

En este nivel de categorización se tendrán en cuenta las semejanzas y diferencias encontradas en los videos de las versiones realizadas del wayno por Tatiana y Yuly a través de un análisis comparativo con la versión de la compositora Chalena Vásquez. Como se mencionó en el análisis musical, los recursos interpretativos se nombrarán de acuerdo con las terminologías empleadas por los músicos peruanos como es el caso de Jinre Guevara en este documento.

#### ANÁLISIS DE VIDEOS

	TATIANA NARANJO	CHALENA VÁSQUEZ	YULY PERDOMO
TONALIDAD	Am-C	Am-C	Gm-Bb
FORMATO	instrumentación: Charango, guitarra y voz  la cantante se acompaña instrumentalmente mientras canta	instrumentación: Charango, guitarra y voz  la cantante no interpreta ningún instrumento mientras canta	instrumentación: charango, bajo eléctrico, saxofón soprano y voz  el bajo reemplaza la función de acompañamiento armónico de la guitarra.  la cantante se acompaña instrumentalmente mientras canta
FORMA	Estructura: 1. introducción 2. estrofas (1 y 2) -canto 3. intermedio-codo 4. estrofa (3)- canto 5. intermedio-codo 6. coda-fuga: una cantada y otra instrumental  Dinámicas: Se presentan más claros que en la versión original; hay una relación del piano al forte con el texto  Tempo: constante y similar a la versión original	Estructura: 1. introducción 2. estrofas (1 y 2) -canto 3. intermedio-codo 4. estrofa (3)- canto 5. intermedio-codo 6. coda-fuga: una cantada y otra instrumental  Dinámicas: la melodía vocal se presenta de forma lineal; no hay una relación de pianos y fortes a pesar de la intención del texto.  tempo: constante con una sensación de variabilidad en la Fuga con sensación de acelerando.	Estructura: estrofa rezada (estrofa 3) introducción instrumental por el charango y bajo estrofa-canto (1) estrofa 2: saxofón contramelodía con el canto intermedio coda- fuga: con 4 repeticiones cantadas  Dinámicas: Se presentan más claros que en la versión original; hay una relación del piano al forte con el texto  tempo: se presenta de forma más libre

			manteniendo el tempo en el canto; la velocidad acelera claramente en la parte de la fuga
RECURSOS (técnico-vocales)	<p>glissandos- lloraditos: Se utiliza voz de pecho y mezcla, los utiliza en determinados puntos que resaltan el texto utilizados como un recurso característico en el canto del wayno.</p> <p>La afinación es más precisa</p> <p>fraseo: Acentuación en el fraseo del texto de la versión de la compositora</p> <p>la intención del texto es reflejada en la expresión corporal al cantar.</p>	<p>glissandos- lloraditos: los utiliza en determinados puntos que resaltan el texto utilizados como un recurso característico en el canto del wayno.</p> <p>la afinación es un poco inestable</p> <p>fraseo: Acentuación en puntos específicos del texto</p> <p>Ligadas</p>	<p>glissandos- lloraditos: Se utiliza voz de pecho y mezcla</p> <p>No hay sensación del glissando</p> <p>Auditivamente más estilizado con influencia de balada</p> <p>fraseo: cambio en la línea melódica de la fuga se mantiene el acento en determinados puntos del texto</p>

Tabla 5: Análisis comparativo entre las versiones realizadas, las semejanzas se resaltarán de color azul y las diferencias de color rojo

### Análisis Comparativo

#### Semejanzas:

- Tatiana mantiene la tonalidad de la versión original (Am)
- Las tres versiones mantienen en sus formatos instrumentales el charango como parte importante del montaje.
- Tatiana mantiene el formato instrumental propuesto por la compositora.
- Tatiana y Yuly cantan acompañándose de un instrumento, el charango en el caso de Tatiana Naranjo y el bajo en el caso de Yuly Perdomo
- En las versiones de Tatiana y Yuly se evidencia con mayor claridad el contraste en las dinámicas en determinadas partes de la canción
- La versión de Tatiana se acerca más a la versión de Chalena en el manejo de los tempos del canto y la fuga.
- Los fraseos presentados en las dos versiones se acercan a la versión original en el carácter del texto dado por la línea melódica
- Tatiana mantiene la forma de la canción (introducción, canto, codo y fuga)

### Diferencias:

- Debido al registro vocal, Yuly Perdomo decide cambiar la tonalidad de la canción a (Gm)
- El formato instrumental presentado por Yuly reemplaza la guitarra por el bajo para el acompañamiento armónico y agrega el saxofón soprano como recurso melódico y de masa sonora
- A pesar de entender el papel del charango dentro de la canción, la versión de Yuly muestra el charango con mayor libertad melódica, donde no se escucha evidencia de charango cantor si no como instrumento acompañante con determinados puntos protagónicos.
- La versión original resalta el papel de Chalena únicamente como cantante e intérprete.
- A pesar de ser la compositora, la versión de Chalena se siente auditivamente con menos movimiento dinámico en la interpretación vocal a comparación de las versiones realizadas, donde son más claros los pianos y fortes que sustentan el texto de la canción
- Yuly hace una variación en la forma de la canción, empieza con la tercera estrofa de forma narrativa e interrogativa para luego mantener la forma hasta la fuga, donde hay una clara variación en el tempo haciendo 2 repeticiones más que en la versión original
- Los glissandos o lloraditos como son llamados por Jinre en la descripción del estilo del canto del wayno, son más claros en la versión de Tatiana Naranjo, aunque no se presentan con la misma naturalidad de la versión de Chalena puesto que dicha forma del canto es correspondiente al acento natural de la compositora; por tal razón, en el caso de la versión de Yuly Perdomo no son parte fundamental de la interpretación vocal.

## ANÁLISIS DE ENTREVISTAS

### CÓMO LLEGARON A LA MÚSICA ANDINA

YULY PERDOMO	Contexto de los barrios donde se desarrolló (kenedy) se empezaron a forjar movimientos culturales de canción social y de música andina [...] los amigos con los que yo me relacioné en ese momento mis amigos de la iglesia y la adolescencia [...] me enamoré como de la causa de cantar lo social [...] había un movimiento importante que es de las monjas javerianas, ellas trabajan mucho a nivel social y ellas apoyaron mucho el proyecto de hacer música ..de hacer canción social, entonces yo empecé por esa línea [...] cuando yo estudiaba economía... pues como te decía, yo conocí a Lina que era mi compañera de... digamos, estábamos en una tuna en una universidad privada y allí el director de la tuna empezó a ver pues el talento de las dos y empezó apoyarnos y a forjarnos como dueto vocal...entonces así fue que yo empecé con ese dueto [...] toda la música latinoamericana a estado relacionada con los afectos y con las personas [...]
TATIANA NARANJO	En la adolescencia mi papá llevó a la casa un disco de Chimizapagua, un grupo muy reconocido de aquí de la ciudad de hace mucho, muchísimo tiempo, uno de los pioneros de la música andina suramericana aquí en Bogotá... ¡a mí me encantó!.. entonces, yo lo escuchaba ocasionalmente [...] empecé a ver agrupaciones de música andina en la calle, por ahí en el centro o en los centros comerciales y me seguía llamando muchísimo la atención [...] En el colegio llegó un profe pastuso que se llama Edgar Josa [...] yo empecé con la música andina

	<p>sudamericana, me encantó, entonces yo empecé a tomar clases de guitarra con él ahí en el colegio [...] pero yo no tenía dónde estudiar en mi casa, porque en mi casa no había instrumentos, entonces yo todos los descansos... ¡sagrado! iba al salón de música a estudiar la guitarra [...] El tema con la música andina sudamericana, es que es muy común que todos toquemos de todo un poco, entonces yo empecé con la guitarra y empecé cantando con el grupo andino.. ese era mi labor, cantar y tocar guitarra [...] de regalo de 15, mis papás me compraron un charango [...] como en el 2003...2002-2003, se armó ese ensamble que se llamaba Ina Summa que luego se llamó Mestizajes</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 6: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “Cómo llegaron a la música andina”.

Partiendo de la connotación del wayno como canción social, es posible justificar la afinidad de Yuly P. con este estilo debido a la escucha y difusión popular que tuvo la música andina latinoamericana, presentando una vinculación estrecha con el canto y el discurso de liberación y sentido social consecuentes con el movimiento javeriano del que hizo parte

La divulgación de la música en espacios como las calles, iglesias, centros comerciales entre otros fue el punto de partida para el gusto individual de las intérpretes; aunque en el caso de Tatiana N. el gusto se presenta inicialmente al escuchar el grupo Chimizapagua.

Por otro lado, en ambos casos se habla de la intervención de un maestro y el aprendizaje que se genera a partir de la creación de grupos y su papel de músicos dentro de los mismos.

## REFERENTES VOCALES Y MUSICALES PARA LA INTERPRETACIÓN

YULY PERDOMO	<p>[...] entonces por ejemplo, haber escuchado mucho a Mercedes Sosa...haber escuchado.. ehh.. no sé, algunos grupos de músicas andinas como Inti Illimani, como Illapu que ya son grupos que no son tan indígenas que tienen influencia también de lo urbano [...] los cholos, por ejemplo que tuve la oportunidad de conocer... ehh, ellos tiene... ellos se cuidan mucho de comunicar la música de los más puro que se pueda [...] pues era escuchar varias versiones, escuchar a Los Cholos, escuchar a Chalena y una señora que ahorita no recuerdo el nombre pero hay también una versión de ella con un guitarrista [...]</p>
TATIANA NARANJO	<p>[...] escuchar mucho la de Chalena, que es la versión original y la versión de los cholos... también estuve escuchando otras versiones por ahí...[...] Entonces yo escuché por ejemplo, una cantante ayacuchana que es muy importante que se llama Nelly Munguía, escuche a Martina Portocarrero, escuché a Consuelo Jerí... de esos tres nombres me acuerdo ahorita [...]</p>

Tabla 7: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “Referentes vocales y musicales para la interpretación”.

Referentes auditivos como la versión de la compositora y la de los Cholos cantada por Jinre Guevara fueron referentes importantes para las dos intérpretes; la escucha del canto en representantes de este estilo como Martina Portocorralero, permitieron a Tatiana y Yuly determinar los elementos que consideraron necesarios para abordar la canción.

Grupos como Illapu, Inti Illimani fueron importantes en el caso de Yuly Perdomo debido a la versatilidad que presentan en fusiones instrumentales enmarcadas en la música andina latinoamericana; estos grupos se identifican, por mantener características esenciales de algunos ritmos latinoamericanos haciendo propuestas a partir de la base estructural de los géneros.

En el caso de Tatiana Naranjo, se puede observar una mayor afinidad e interés con la búsqueda de referentes vocales para su interpretación; dándole mayor relevancia al estilo del canto ayacuchano.

## RECURSOS INTERPRETATIVOS

YULY PERDOMO	<p>[...] escucha de la música [...] desde mis herramientas, desde lo que yo podía hacer, entonces pues contaba con el bajo que es con el instrumento con el cual yo me desempeño hoy como intérprete y la voz [...] una versión propia del tema [...] tratar de marcar el wayno tal cual, entonces por eso dije: el charango está mencionado en la letra, tiene que ir un charango, me parece que no podía estar el charango ausente pero el charango estaba desde otra perspectiva [...] yo lo sentía más como un poema... entonces yo dije: pues ... ¿por qué no empezarlo hablado, recitado? y.. empezarlo por el final, porque el final es como lo que concreta el tema... para mí [...] como se marca el wayno, como se marca desde la guitarra y sobre la marcación de la guitarra sacar el bajo.. el bajo fue como sacado de allí... [...] la marcación rítmica se haga atresillada; entonces.. no sé, si dentro de los 2/4 se sienta el tresillo...entonces se siente un poquito lo que llamamos los músicos "patraseado" en la marcación [...] escuchar varias versiones, escuchar a Los Cholos, escuchar a Chalena y una señora que ahorita no recuerdo el nombre [...] también la escuché a ella más o menos como ella frasearía el tema y sobre eso, uno va copiando ciertas cosas que son netamente como más auditivas y mi versión fué realmente muy auditiva, no fue escrita [...] el haberlo comenzado como recitado era como una queja ¿no?,...decir: <i>¿quién dijo que su charango es arma para matar?, ¿quién quiso matar sus sueños? ¿quién quiso matar su amor?</i> (fraseo hablado de la estrofa hecha en la introducción), era como una pregunta de... no saber ¿por qué?, ¿por qué lo mataron? ¿¿porque me hacen esto! si...?...¿si?, o algo así, entonces por eso yo concebí este tema así y esa es la imagen que se me viene a la cabeza... [...] marcar el wayno como yo lo marcaría en la guitarra pero en el bajo [...] yo lo marqué y eso fue intencional osea.. eso yo lo hice como no va haber guitarra, va ver una parte..quiero que vaya el wayno tal cual como se acompañaría en la guitarra obviamente con las características del bajo ... con las inversiones que el bajo puede dar, con las cuatro cuerdas con las cuales toqué el tema.... [...] como mi recurso es mucho la creatividad, osea.. la creatividad es decir que yo... digamos, yo trato de cuidar el que no se pierda lo esencial [...] fusiones y las fusiones no sólo se dan a través de la instrumentación, también se dan a través de lo que uno escucha [...] de pronto los conocimientos armónicos, escalísticos... eso es como lo más de conocimiento teórico</p>
--------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>que yo adquirí y tomo para interpretar las músicas, hacer una segunda voz o hacer un contrapunto... [...] el haber escuchado mucha música y es como una simbiosis que uno siempre va teniendo... [...] el wayno tiene que ser patraseado ¿sí? y de que eso no se puede escribir, estrictamente es muy difícil de escribir... [...] una de las cosas en las cuales yo sí me cuidé con el tema fue en la tonalidad, osea yo dije: “eso está en Am pero yo no la voy a cantar en Am porque no es mi tonalidad” [...] generalmente son más sopranos [...] yo me sentía más cómoda físicamente cantándolo en Gm... [...] el cantante siempre debe estar cómodo [...] yo estoy haciendo la interpretación de un tema, y yo lo interpreto con mis elementos [...] ¿sí el wayno no es atravesado no es wayno! [...] pero el wayno tiene eso.. y no más en la danza, cuando tu vas y miras cómo danzan ellos es cómo.. como parece como cojo. pero eso cojo es lo rico... [...] el observar las danzas también hace que uno pueda interpretar mejor los instrumentos [...] sobretodo el bajo que es atravesado con la voz [...] el recitar el tema y hacer los armonicos del bajo [...]</p>
TATIANA NARANJO	<p>[...] yo lo primero que hice fue: por supuesto escuchar mucho la de Chalena, que es la versión original y la versión de los cholos... pero como que no me convencieron tanto, y dije “bueno, también voy a escuchar otros temas de música ayacuchana con cantantes femeninas como para ir simplemente, interiorizando el estilo...” y yo lo hago muy desde lo intuitivo [...] yo soy buena imitando y eso me funciona mucho para realmente poner el estilo como es, así no se sepa técnicamente que esté haciendo... [...] ya había una interiorización de la melodía [...] yo trabajo mucho con la gesticulación para que los fraseos sean como parecidos, sin emitir sonido, sólo haciendo mímica no más eso me funciona super bien para que los fraseos no me salgan gallegos... [...] el Charango, eh yo siento que persigue mucho a la voz [...] Por lo menos las cantantes femeninas que escuché ponen un color a la voz con mucho cuerpo, es decir, tu no escuchas una voz de cabeza super ligera... ¡no!, escuchas mezcla arriba, pecho lo que más se puede y... muchos glissandos con un poquito de desgarró de la garganta y ese tipo de cosas... [...] a mí me parece muy emotivo y muy coherente con respecto a ese lamento... a esa queja que es la canción [...] con el canto, yo siempre me he movido de una manera muy intuitiva ... como de escuchar y ¡uy severo! e imito [...] es que la voz de pecho y la voz de mezcla es fundamental, no escuchas como voz de cabeza... no mucho desde lo que yo recuerdo, es como muy fuerte. [...] esa mujer canta como con rabia [...] hay voz de pecho, hay voz de mezcla eh pues cuando están los agudos... eh percibo un color grueso de la voz; es decir, está al frente la resonancia, pero no es totalmente nasal... también... supongo, yo lo hago abriendo más la laringe, bajando la lengua y pensando poner la voz aquí (señala la nariz) y me sale ese timbre... [...] y el vibrato... también hay vibrato, pero yo el vibrato sí lo hago por imitación [...] el tema de cantar con fuerza, es muy importante... que tenga mucho volumen, ¡mucho volumen! [...] muy importante es que el estilo se mantenga ¿sí?, porque veo que ellos son muy celosos con su música [...]</p>
JINRE GUEVARA	<p>[...] el harawi es el canto testimonial, ceremonial que viene de épocas inclusive preincas [...] un canto testimonial de lamento [...] Se ha heredado el canto en quechua vamos a encontrar mucho de estos glissandos y de estos ligados... muchísimo [...] El harawi que era un canto testimonial es que se hereda esta forma ligada que le llamamos el “lloradito” [...] es muy doliente, muy llorado [...] tal vez inspirados en la naturaleza [...] canto de pájaros, sonidos de agua de ríos [...] no es estilo de grupo, no es personal [...] el charango del Perú juega un rol cantor [...] la forma de prolongar ese vibrato era el trtrtr [...] la vinculación entre el canto y el charango sí, osea, van de la mano llevando la melodía ambos [...] Chalena recoge esto de la tradición [...] todos los waynos tienen de 2 a 4 estrofas y una fuga; la fuga es como decir el remate más alegre, mas zapateadito, mas menudito... [...] contexto del wayno [...] acentuar, puede inclusive según el contexto de la letra inclusive, la fuga puede ser hasta pícara, irónica, puede ser hasta irónica, puede bromearse puede hasta autobromearse del dolor inclusive [...] acompañado de palmoteos que denotan el cambio rítmico en la fuga [...] entonces se nota que hay una acentuación [...] liberalidad de punteos [...] siempre volviendo nuevamente a cantar [...] ese intermedio entre estrofa y estrofa lo hemos llamado codos [...]</p>

Tabla 8: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “recursos interpretativos”.

La escucha de la versión de “Cerquita del Corazón” de la compositora y de los cholos fue de gran importancia para las propuestas planteadas por las dos intérpretes; en ambos casos, este wayno es entendido como una queja y/o lamento

En el aspecto vocal, Tatiana se basa en la imitación e intuición a partir de lo que escucha en referentes vocales del estilo; trabajando desde la gesticulación: el color, colocación y resonancia de la voz de forma intuitiva así no haya una conciencia técnica sobre lo que está haciendo vocalmente.

Del mismo modo, Jinre G. hace acotaciones más específicas sobre el del canto y la instrumentación; en el caso del canto, hace alusión a los glissandos que son llamados llorados refiriéndose a un sentimiento de dolor que es coherente con la concepción de la canción por parte de las intérpretes, presentando el *harawi*<sup>2</sup> como una de las posibles raíces del estilo del canto puesto que se caracteriza por ser un canto testimonial doliente que puede tener vinculación con sonidos de la naturaleza, por ejemplo, el canto de los pájaros y/o el sonido del agua.

Instrumentalmente, Tatiana N. coincide con Jinre G. en que la voz y el charango están vinculados melódicamente; mientras que, para Yuly P, el papel del charango es importante desde otra perspectiva.

Por otro lado, Yuly P. parte de sus conocimientos previos sobre el estilo para su proceso creativo, adaptando recursos instrumentales al estilo del wayno sin descuidar lo “esencial”, como en el caso del bajo, que cumple la función armónica y rítmica de la guitarra, mientras que vocalmente su fraseo y propuesta están pensadas en la comodidad de la voz.

---

<sup>2</sup> Harawí o yaraví: Según Vásquez (2015) “Es uno de los pocos géneros cantados que no se bailan. Su carácter mestizo se afirma por sus dos posibles orígenes: el harawí, canción indígena que se canta sin acompañamiento y la estructura poética del cancionero de origen hispano. El yaraví tuvo una intensa práctica durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, interpretándose en todo el país. En la actualidad su práctica es mayor en el centro y sur andinos” (pág. 23).



## INSTRUMENTACIÓN

YULY PERDOMO	[...] el charango que nos representa en toda sudamérica entonces era un gran tema [...] sobre la marcación de la guitarra sacar el bajo.. el bajo fue como sacado de allí... [...] escribí algunos canticos del saxofón y algunas cositas del charango pero fueron sueltas, no fue que yo cogí todo el arreglo, lo escribí... no fue así.[...] marcar el wayno como yo lo marcaría en la guitarra pero en el bajo [...]
TATIANA NARANJO	[...]el tema con la música andina sudamericana, es que es muy común que todos toquemos de todo un poco [...] el Charango, ehh yo siento que persigue mucho a la voz [...]
JINRE GUEVARA	[...] el charango del Perú juega un rol cantor [...] la vinculación entre el canto y el charango [...] el charango puede estar con la voz[...] gira mucho en torno a las guitarras, las guitarras ... las llamadas estudiantinas que involucran mandolinas también, guitarras queñas y por ahí un acordeón pero gira sobre todo en torno a la guitarra[...] según la ubicación geográfica es la variante de instrumentación[...] el wayno tradicional no lleva bombo [...] tradicionalmente no va el bombo como lo concebimos en Ayacucho menos, aunque si hay regiones donde hay bombo, pero bajo otro concepto de creación estética del wayno [...]

Tabla 9: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “instrumentación”.

La instrumentación varía según la ubicación geográfica, Jinre hace una aclaración respecto la instrumentación del estilo recalando que el wayno en cada región o zona del Perú puede tener instrumentaciones diferentes.

El charango es visto por Tatiana y Jinre en su papel melódico como charango cantor teniendo en cuenta la vinculación que tiene con la voz. Por otro lado, Yuly P. hizo adaptaciones de la instrumentación original para el formato con el que contaba, es decir para el bajo y el saxofón; poniendo el papel del bajo como un supleten de la guitarra. Jinre aclara la importancia de la guitarra en la interpretación del estilo.

## ESTILO

YULY PERDOMO	[...] Ellos se cuidan mucho de comunicar la música de los más puro que se pueda [...] no tiene que ver con que se pierda el original; si no, que se vaya manteniendo el original y vaya... que se vaya transformando sin que lo esencial se pierda [...] la marcación rítmica se haga atesillada; entonces.. no sé, si dentro de los 2/4 se sienta el tresillo...entonces se siente un poquito lo que llamamos los músicos “patraseado” [...] yo trato de cuidar el que no se pierda lo esencial [...] “eso está en Am pero yo no la voy a cantar en Am porque no es mi tonalidad” ... yo hubiera podido cantarla con falsete y hacer todo eso.... y que sonara un poco más hacia esas tonalidades que se manejan en el sur, porque las personas que cantan en el sur, generalmente son más sopranos [...] el buen acompañamiento desarrolla el estilo [...] ¡si el wayno no es atravesado no es wayno! [...] como parece como cojo. pero eso cojo es lo rico [...]
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

TATIANA NARANJO	<p>[...]sé que los peruanos son muy celosos con su música[...] ese tema y otros temas más de esa época, marcaron un estilo muy importante en la música ayacuchana y eso a mí me hace ver, por ejemplo, que... por lo menos las cantantes femeninas que escuché ponen un color a la voz con mucho cuerpo, es decir, tu no escuchas una voz de cabeza súper ligera... ¡no!, escuchas mezcla arriba, pecho lo que más se puede y... muchos glissandos con un poquito de desgarró de la garganta y ese tipo de cosas [...]particularidades del wayno ayacuchano de la época de la violencia en concreto. [...] esa mujer canta como con rabia ¿si me entiendes?... y pues, tu no puedes expresar rabia poniendo la voz de cabeza y con airecito.[...] el tema de cantar con fuerza, es muy importante...[...] y es un canto tan fuerte que se le brotan las venas a ese hombre y suda y de todo [...] porque algo para mí.. muy, muy importante es que el estilo se mantenga¿si?, porque veo que ellos son muy celosos con su música [...] por eso no me meto hacer rearmonizaciones, porque esas progresiones armónicas... así triádicas, así con esos... emm como decirlo, a veces esas asimetrías en el ritmo armónico y ese tipo de cosas, eso es característico [...]</p>
JINRE GUEVARA	<p>[...] Un charango cantor, es un instrumento cantor y tiene una particularidad generalizada en la Sierra Sur el charango en el Perú de que apela al tremolado[...] el charango apela a una técnica regional tradicional [...] basada en esa experiencia de estudio que tuvo Chalena del wayno ayacuchano en sus temáticas sociales [...] con motivo de la historia real de este charanguista es que compone esta canción a la usanza del estilo ayacuchano [...] tradicionalmente todos los waynos tienen de 2 a 4 estrofas y una fuga; la fuga es como decir el remate más alegre, más zapateadito, más menudito... [...] ese intermedio entre estrofa y estrofa lo hemos llamado codos... entonces, los waynos suelen tener esos codos, que conectan el final de una estrofa con el inicio de la otra estrofa que va empezar [...] tradicionalmente no va el bombo [...] Chalena era muy cuidadosa de su tema, cuidaba mucho donde iba ser interpretado para que no se banalice [...] Chalena era muy cuidadosa de eso en ese sentido; que se interpretara al menos salvaguardando de no tergiversar lo que ella pretendió[...]</p>

Tabla 10: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “estilo”.

Para Tatiana y Yuly cuidar el estilo consiste en mantener la armonía, los elementos rítmicos y la instrumentación en el caso del canto, Tatiana N. procura mantener el cuerpo de la voz, el color y la intención de “rabia”, por otro lado, de acuerdo con Yuly P. se busca preservar las características rítmicas que pueden estar expuestas a transformaciones en la instrumentación y estilo del canto.

En el caso de Yuly P. hay mayor relevancia en el acompañamiento y las características rítmicas, por otro lado, Tatiana N. hace énfasis en las características vocales del estilo, estableciendo que el canto sea con rabia, fuerza, con voz de pecho, glissandos y desgarró que permitan evidenciar la emoción con la que fue escrita la canción.

Jinre aclara que para la compositora era importante que se conservara lo esencial de su composición; es decir que no se tergiversara el sentido con el que fue escrita, de tal forma que Tatiana y Jinre están de acuerdo en que el wayno ayacuchano tiene un estilo que está determinado por el periodo histórico de violencia en el que se desarrolló.

Yuly P. plantea que el acompañamiento está basado en características generales como la marcación rítmica y el “patraseo”; estas características desarrollan el estilo permitiendo una transformación sin perder lo esencial.

Así también, Jinre da un panorama general sobre la forma, aclarando que siempre va tener de 2 a 4 estrofas terminando con una fuga que puede ser sarcástica y/o bromista respecto al tema que se trabaje en el wayno; también resalta el charango cantor, como una de las características principales del estilo, estableciendo que es una técnica en la Sierra Sur del Perú y por tal razón es una parte importante dentro del estilo del wayno ayacuchano.

## INTERPRETACIÓN

YULY PERDOMO	[...].el punto más importante del desarrollo musical, toda la vida se va estar desarrollando ese punto desde los aprendizajes musicales que uno tenga, si uno asume la música desde varias memorias... desde lo muscular, desde lo auditivo ehh.. desde lo visual, desde lo analítico ehh ... todas esas memorias musicales están en pro de la interpretación [...] generar una libertad individual a la hora de interpretar como tu dices, o de asumir el lenguaje [...] le doy como un sentido propio y de alguna manera subjetivo [...] toda la parte gramatical, toda la parte armónica... todos esos elementos que uno aprende desde lo teórico y desde lo vivencial [...] es mi propia sazón...digamos... de asumir ese lenguaje [...] yo no podría decir que soy una intérprete de música folklórica como tal porque no soy campesina [...] conocimiento teórico [...] experiencia detrás [...]
TATIANA NARANJO	[...] Lo que tu puedes reproducir, lo que tú puedes percibir[...] reflejar ante un público de un tema concreto, pero por supuesto va depender de tu calidad técnica, de la experiencia que tengas con lo que estás haciendo, de tu capacidad musical también [...] tu versión de algo que decidiste [...]
JINRE GUEVARA	[...]técnicas de interpretación del charango[...] Según la geografía, según el origen, según la región [...] uno mismo va tener su propia coraza de decir creo que me estoy escapando o se me está yendo... [...]

Tabla 11: triangulación de entrevistas, subcategoría de análisis “interpretación”.

La interpretación para Yuly P. y Tatiana N. es el encuentro entre la calidad técnica instrumental y los saberes musicales adquiridos desde la academia y la experiencia, estos conocimientos teórico musicales se convierten en una decisión personal que se ve afectada por lo que el oyente pueda escuchar, ver y sentir, dándole a la subjetividad un alto grado de importancia en las decisiones estéticas.

Para Yuly P., la interpretación es el punto más importante del desarrollo musical puesto que está relacionado con diferentes memorias (muscular, auditiva, visual y analítica) que están construidas a través de la experiencia en el qué hacer musical; asumiéndolo como un lenguaje al que se le da un sentido propio y subjetivo relacionado con lo musical y vivencial.

Por otro lado, para Jinre G. y Yuly P., la geografía, el origen y la región intervienen en la interpretación; en el caso de Yuly P. por ejemplo, considera que no es una cantante de Folklore por no ser campesina.

## **CATEGORÍAS DE ANÁLISIS**

De acuerdo con el primer nivel de categorización realizado a partir de la comparación audiovisual de las versiones y la información obtenida por medio de las entrevistas, se establecieron tres categorías: la interpretación, el estilo y los recursos interpretativos vocales, instrumentales y de contexto.

- Recursos interpretativos vocales, instrumentales y de contexto.

La versión de “Cerquita del corazón” de Chalena Vásquez y de la agrupación Los Cholos de Perú fueron de gran importancia para las propuestas planteadas, por tal razón se infiere que: las decisiones vocales, instrumentales y de estructura de la pieza, fueron asumidas inicialmente a partir de la escucha, el conocimiento del estilo y del contexto de la canción en aspectos culturales, sociales y vivenciales; estos elementos perfilaron las decisiones estéticas de cada intérprete determinando el tipo de instrumentación y variaciones implementadas para cada versión.

Como es mencionado anteriormente, para las intérpretes fue importante encontrar referentes auditivos que les permitieran precisar algunas nociones como, las particularidades del canto a partir de referentes vocales del mismo estilo y la instrumentación presentada por agrupaciones de música andina latinoamericana caracterizadas por mantener los rasgos generales y principales en algunos ritmos latinoamericanos, qué a su vez, proponen nuevas sonoridades a partir de la base tradicional.

Con lo anterior, el estilo del canto ayacuchano es entendido como una queja y/o lamento que de acuerdo con el planteamiento de Jinre Guevara; está caracterizado por percibirse auditivamente como “llorados”. Este tipo de canto, es empleado por los cantantes asociándolo con un sentimiento de dolor o un canto testimonial doliente que está de acuerdo con el contexto histórico de la canción.

De tal forma que, las decisiones tomadas respecto al canto, se basan en la imitación de esos glissandos o llorados escuchados en otras cantantes del género; haciendo uso de la intuición, articulación y gesticulación de las frases cantadas para una colocación y resonancia que denoten fuerza y rabia por la temática planteada desde el texto de la canción.

La importancia del texto de la canción se evidencia en el uso de matices que relacionan el forte y el piano con la narración y la intención propuesta para cada versión; en dichas versiones, se puede observar que el matiz planteado está relacionado directamente con la expresión corporal y con la intención del canto de cada una.

Por otro lado, la intención de lamento o queja también se refleja en la reestructuración de la forma de la pieza, manteniendo la intencionalidad de la canción a partir del uso de la narración de una de las estrofas; haciendo alusión a la injusticia y desconcierto como emociones subjetivas dadas por el texto, presentando este wayno como una canción social.

Para las intérpretes la oportunidad de hacer una versión, les dio la posibilidad de proponer desde el estilo la adaptación de la instrumentación y la inmersión de otras sonoridades; es posible notar que hay un punto de vista diferente en lo que respecta al acompañamiento del charango puesto que, cambia su exaltación musical desde su concepto de cantor para ser un elemento fundamental desde la idea textual de la canción, sin dejar de lado su acompañamiento instrumental.

- Mantener el estilo

Como es nombrado anteriormente, mantener el estilo hace referencia a la instrumentación característica que resalta los elementos rítmicos, armónicos y melódicos que en la mayoría de los casos están sujetos a la zona geográfica en la que se desarrolla el wayno. En las versiones presentadas se observaron puntos comunes como: la intención del canto definido como una expresión de rabia y fuerza que sólo puede lograrse en voz de pecho y mezcla con el uso glissandos y desgarros; permitiendo evidenciar la emoción e intención con la que fue escrita la canción aclarando que, el estilo del canto está relacionado directamente con el periodo de violencia narrado en la canción y su vinculación constante con el fraseo del charango.

Cabe resaltar que las características geográficas también influyen en el rango que puede ser empleado por las cantantes; este rango se ve afectado por factores como el lugar de nacimiento y contexto en el que se desarrolla la alimentación, fisionomía del cantante y alimentación entre otras, por esta razón en una de las versiones, se determinó cambiar la tonalidad de la pieza puesto que; la tesitura y color de la intérprete se diferencia en color, rango y brillo con la mayoría de intérpretes de este estilo.

Respecto a la función del charango en Cerquita del corazón, las interpretaciones propuestas para este documento, muestran que mantiene papel instrumental a partir de los recursos musicales nombrados anteriormente, presentando una vinculación melódica con el canto y, por otra parte, un acompañamiento libre del canto, pero con una significación e importancia dada desde el texto de la canción.

Del mismo modo, es importante recordar que la guitarra en el estilo ayacuchano, se presenta como un instrumento clave para la ejecución de elementos armónicos y rítmicos, puesto que, de acuerdo con la investigación realizada para el análisis musical de la obra, es el instrumento que determina las tonalidades y rasgueos que caracterizan el estilo.

Con lo anterior, la función de la guitarra dentro de la armonía y el acompañamiento rítmico, se puede evidenciar en la adaptación hecha para el Bajo Eléctrico basada en su papel armónico manteniendo el ritmo “patraseado” característico del estilo.

A partir de las versiones presentadas, se puede deducir que Tatiana N, decide mantener fidelidad a la versión original como un homenaje a los músicos peruanos y a su tradición, teniendo en cuenta el deseo de la compositora en mantener el sentido de la composición como lo manifiesta Jinre G. y sus conocimientos a partir del contexto musical peruano.

Por aparte, Yuly P, mantiene las características armónicas y rítmicas del estilo implementándolas a su formato instrumental, generando una propuesta interpretativa a partir del sentido del texto y de re significación instrumental dentro del estilo.

En ambos casos, las decisiones respecto al estilo, se basaron en la experiencia musical, lo aprendido desde el contexto académico y vivencial en el proceso profesional y personal permitiéndoles plantear una propuesta que está de acuerdo con sus percepciones individuales respecto a la creación y la interpretación.

- Interpretación

La interpretación es el punto más importante del desarrollo musical, donde se encuentran la calidad técnica instrumental y los saberes musicales adquiridos desde la academia y la experiencia; dichos saberes generan una idea musical y espiritual que debe ser ordenada y transmitida a partir de los criterios personales y subjetivos basados en la idea compositiva de una obra.

Por tal razón, es necesario tener en cuenta que el intérprete, inicialmente es un receptor que a partir de elementos visuales, auditivos, analíticos y técnico instrumentales; podrá determinar el significado de la obra basado en su criterio personal resultante de lo que vio, escuchó, analizó y puede ejecutar instrumentalmente, teniendo en cuenta que, como intérprete, la versión propuesta

tendrá una intención diferente a la original pero que puede y debe estar encaminada al objetivo del compositor.

Es importante resaltar que, en el caso de Cerquita del corazón, la escucha de la versión y el acercamiento a la compositora, permitieron a las intérpretes tener una visión más amplia y cercana sobre lo que significó esta composición para Chalena, poniendo en evidencia la intención de la obra en cada una de sus versiones.

Con lo anterior se pudo inferir que, para las versiones presentadas, se priorizaron las ideas musicales y teóricas respecto al wayno basadas en la experiencia de Tatiana y Yuly como músicos; teniendo en cuenta su desenvolvimiento instrumental y vocal como uno de los factores importantes dentro de la interpretación, siendo la ejecución instrumental, uno de los factores más influyentes para una buena interpretación desde la perspectiva de las intérpretes.

Ahora bien, elementos como el proceso analítico en referencia al contexto, origen y justificación de la obra, así como las sensaciones generadas a partir de la escucha de las versiones existentes de la misma, permitieron a Tatiana y Yuly asumir la interpretación como un lenguaje expuesto a recibir un significado individual; poniendo el alto desenvolvimiento instrumental como un factor determinante pero no fundamental para la interpretación puesto que, los elementos nombrados anteriormente, permiten al intérprete tener libertad en las decisiones estéticas y musicales para la realización de una versión.

Así pues, en las dos versiones planteadas hay un reconocimiento del estilo del wayno, la experiencia musical y los aprendizajes adquiridos por medio de la academia y las vivencias; factores que fueron fundamentales para la interpretación desde el punto de vista de Tatiana y Yuly como es nombrado anteriormente, permitiéndoles decidir la forma espiritual y musical en la que asumieron la canción que dio evidencia de sus pensamientos respecto al texto y el estilo.



## PROPUESTA INTERPRETATIVA

A partir de los elementos obtenidos en las propuestas interpretativas, las entrevistas realizadas a Tatiana Naranjo y Yuly Perdomo, y como referente para el estilo a Jinre Guevara; determiné el contexto de la composición y su influencia en la instrumentación y estilo del canto como parte fundamental para la interpretación de este wayno.

Preguntas como: ¿por qué?, ¿para qué? y ¿a quién fue compuesto?, determinaron los recursos a emplear en la interpretación, permitiéndome asumir Cerquita del Corazón como un documento testimonial análogo con el periodo de violencia presente en Colombia durante décadas, estableciendo la violencia como la temática central de la interpretación.

Estas preguntas, dieron una comprensión respecto al estilo y forma en que los intérpretes asumen la instrumentación y el canto como consecuencia del conflicto mencionado anteriormente. En el caso de la instrumentación, he decidido mantener la instrumentación establecida por la compositora que comprende el charango, la guitarra y voz.

Decidí mantener el papel armónico de la guitarra, manteniendo el rasgueo y los bajos característicos del estilo, del mismo modo, el charango se asume como charango cantor en el acompañamiento melódico hasta la tercera entrada de la melodía donde desempeña un papel solista; no obstante, es importante recordar que es posible proponer otras sonoridades siempre y cuando se mantengan las características rítmicas y armónicas respecto al estilo mencionadas en la categorización.

En el caso del canto, decidí asumir el texto como una parte fundamental para la interpretación, por tal razón, resalté intencionalmente los sentimientos de queja y dolor a los que se refiere el texto por medio del uso de matices contrastantes como pianos y fortes en determinados puntos de la canción, posibilitando al oyente una relación auditiva más cercana al texto.

Del mismo modo, el rango vocal es afín con las tonalidades propuestas por el estilo (capítulo 3); lo que me permitió mantener la relación bimodal entre La menor y Do mayor, asumiendo una colocación entre el pecho y la voz mezcla para mantener el color y las emociones de fuerza, rabia y a la vez tristeza que evoca la canción.

El uso de glissandos característicos del estilo, se encuentran de forma sutil en determinadas partes del texto, añadiendo un alargue o “arrastre” en el fraseo que permite mantener la intencionalidad de la canción; aclarando que decidí no hacer estos glissandos con la misma insistencia presentada por los cantantes del estilo, puesto que están relacionados con el acento propio del dialecto peruano y no se escuchan con la naturalidad requerida para la interpretación.

En cuanto a la forma de la canción, se mantuvieron las tres estrofas en el tempo establecido por el estilo, haciendo una pequeña variación en la fuga con el acompañamiento de las palmas y la aceleración del pulso para afirmar la festividad a la que hace alusión consolidando su sentido figurado y sarcástico dentro del wayno ayacuchano.

## CONCLUSIONES

En el proceso de esta monografía se plantearon objetivos con fines interpretativos personales; en primera instancia se pudieron identificar elementos vocales como: los glissandos asociados al lamento y el canto entendido como un desgarró y/o llorado abordado en el manejo del rango vocal a partir de la mezcla que denota fuerza y rabia por la temática planteada en la canción. En otro aspecto, la relación con el texto de la obra con la intención del canto es fundamental en los recursos planteados por las intérpretes, puesto que se entiende como uno de los criterios más importantes dentro de las interpretaciones ya que evidencian la emoción, el sentimiento y significado que tiene la narración de esta historia en el ejercicio de las cantantes; en este sentido, otro de los recursos aplicados fue el uso de matices relacionados con la narración del texto.

Instrumental y musicalmente, se evidenciaron cambios contrastantes en el papel de los instrumentos habituales del género por parte de las intérpretes, lo que permitió tener dos versiones completamente diferentes, pero igual de valiosas debido a la complejidad que Tatiana y Yuly expresaron al asumir Cerquita del corazón; convirtiendo esta interpretación en una oportunidad para proponer desde sus conocimientos del estilo y del contexto peruano; permitiendo evidenciar que en las versiones planteadas hay un reconocimiento del estilo basado en la experiencia y los aprendizajes adquiridos en la academia y en el qué hacer musical convirtiéndolos en un fundamento para la interpretación.

En lo correspondiente al contexto de la obra y los recursos del estilo, la asociación realizada para las decisiones interpretativas de Tatiana y Yuly asumen la violencia y sus resultantes de formas distintas; ambas propuestas la establecen como una de las ideas principales para la interpretación; es importante resaltar que el contexto de violencia en el que se inspiró esta canción presenta una particularidad en su interpretación cantada, dicha particularidad fue expuesta de forma diferente por ambas intérpretes; sin embargo, para ambas intérpretes el estilo del canto se asume como una expresión de la misma.

Con lo anterior, en el caso del estilo proveniente del contexto, es fundamental la importancia que tienen el charango y la guitarra como instrumentos acompañantes en el aspecto armónico y rítmico evidenciando que, para el ejercicio interpretativo de Cerquita del corazón el charango mantuvo la vinculación en ambas versiones, aunque fue asumido de formas diferentes; en ambos casos las decisiones respecto al estilo, se basaron en la experiencia musical, lo aprendido del contexto académico y vivencial generando dos propuestas que están de acuerdo con las percepciones individuales de las intérpretes respecto a la creación y la interpretación

Por último, mi papel como intérprete de Cerquita del corazón, dependió de varios factores como: el contexto en el que se desarrolló, la intención de la compositora, el lenguaje que empleó para el texto y los puntos convergentes y divergentes entre las versiones respecto los recursos presentados en las categorizaciones; donde pude evidenciar que a pesar de que cada versión se planteó de forma diferente, se mantuvo el objetivo emocional y simbólico de la compositora porque había un conocimiento cercano al mismo.

El conocimiento del contexto donde se desarrolló la obra, las intenciones y emociones de quienes los interpretan y la relación histórica que existe entre la interpretación y el género desde el punto de vista compositivo son bases fundamentales para la puesta en escena, puesto que, al ser música que se desarrolla dentro de un conflicto y en respuesta a los actos violentos dentro del mismo, se asume como un género que respalda y pretende contar la historia con la intención de ser respetada y salvaguardada.

Afirmando lo anterior, en el desarrollo de este documento, fue evidente la trascendencia del contexto y su importancia en el cuidado del estilo, el conocimiento y relevancia del mismo me permitieron llegar a una reflexión profunda respecto a las características que enmarcan el género, puesto que la dolencia del pueblo, la queja y desconcierto correspondiente al momento histórico de la composición, son las razones fundamentales para el estilo del canto y las decisiones tomadas frente la instrumentación y forma de la canción para una puesta en escena. De tal forma que, mantener el estilo y la preservación de las características rítmicas que lo catalogan como un género, están expuestas a transformaciones en la instrumentación y forma del canto que varían dependiendo de la intención y el entendimiento del intérprete de la canción.

Es importante reconocer y resaltar que el *wayno ayacuchano* es un género y por tal razón se habla del “estilo del wayno ayacuchano”, puesto que al igual que otros géneros, posee una forma y características propias que le permiten catalogarse como tal.

Un ejercicio fundamental en la puesta en escena fue mantener el estilo de cada una de las interpretaciones, agregando las motivaciones personales que tengo como artista al momento de abordar este tema en un concierto. Las reflexiones sobre los factores expresivos tales como la rabia sumada a mantener la estructura rítmica del tema se constituyeron en un reto interpretativo que espero se haya logrado.

Por otra parte, la interpretación es una de las tareas naturales del músico; en el desarrollo de este documento pude afirmar la interpretación como parte fundamental y de las más complejas dentro del ejercicio musical puesto que, no solo comprende la precisión técnica si no que trasciende y da relevancia al pensamiento y sentir que nos diferencia como seres humanos, permitiéndonos tomar decisiones respecto el objetivo y el significado de la pieza que prioriza el sentir del compositor, transformando dicho sentir en un sentimiento individual que es expuesto en la puesta en escena final.

Este documento me deja la satisfacción de entender el papel del cantante como un portador de historias, que en este caso cuida y conserva la realidad histórica, política y social de un país; permitiéndome entender el canto y la música como un canal portador de historias que deben fundamentarse antes de ser contadas y cantadas.

De forma que, uno de los fundamentos de la interpretación giró en torno a la violencia como eje temático de la canción, puesto que es el punto convergente entre Colombia y Perú teniendo en cuenta que genera sentimientos, preguntas, conclusiones y consecuencias similares sin importar en donde desarrolle, entendiéndola como una realidad colectiva que a pesar de desarrollarse fuera es posible asumirla como propia.


## REFERENTES BIBLOGRÁFICOS

- Arguedas, J. M. (2002). La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. *Guaragua*(15), 202-205. Recuperado el 2018, de [https://www.jstor.org/stable/25596309?newaccount=true&readnow=1&seq=2#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25596309?newaccount=true&readnow=1&seq=2#page_scan_tab_contents)
- Brosuño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética* (Vol. I y II). Madrid: Gredos.
- Cavera Carrasco, R. (2011). El recorrido vital de Arguedas por Ayacucho. Valores y fortaleza de la cultura quechua, tradición y cambio, mestizaje e interculturalidad. Recuperado el abril de 2018, de <https://docplayer.es/44571907-El-recorrido-vital-de-arguedas-por-ayacucho-valores-y-fortaleza-de-la-cultura-quechua.html>
- Cerda, H. (1991). *Los elementos de la investigación*. Bogotá: El Buho LTDA.
- Comisión de la verdad y Reconciliación. (s.f.). *Informe de la comisión de la verdad y reconciliación TOMO I*. Recuperado el 2019, de Comisión de la verdad y reconciliación : <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General/1.%20PERIODIZACION.pdf>
- Deschaussées, M. (1991). *El intérprete y la música*. (R. Torrás, Trad.) Madrid, España: Ediciones RIALP.
- García Martínez, R. (2010). Evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su relación con el rendimiento académico musical. *Tesis doctoral*. Valencia, España: Servei de publicacions. Recuperado el 2018, de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/62136/garcia.pdf>
- Goldman, R. (septiembre de 2001). Método de charango. ((s.f), Ed.)
- Guevara, J. (12 de octubre de 2018). (S. Burbano, Entrevistador)
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2010). *Metodología de la investigación* (Quita edición ed.). (S. D. INTERAMERICANA EDITORES, Ed.) México: McGraw Hill.
- Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación Holística*. Caracas: Fundación Sypal.
- Instituto Cervantes. (1997-2018). metacognición . *diccionario de términos clave de ELE: Metacognición* . Centro virtual Cervantes. Recuperado el 2018, de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/metacognicion.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metacognicion.htm)
- Jaimes Carvajal, F. A. (2017). notas de clase. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia .
- Lejarcegui Gutiérrez, M. d. (1990). La construcción metafórica. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*(13), 12. Recuperado el abril de 2019, de [https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce13/cauce13\\_08.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce13/cauce13_08.pdf)
- Lerma, H. D. (2001). *Metodología de la investigación: propuesta, anteproyecto y proyecto* (segunda ed.). Bogotá, Colombia: ECOE ediciones.
- Lopez Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música* (Primera edición:a ed.). Barcelona.

- Los Cholos (2018). CHARANGO CHOLO. Canto indígena y mestizo del charango peruano. De *CHARANGO CHOLO. Canto indígena y mestizo del charango peruano*. Lima, Perú: LASER DISC PERÚ S.A.
- Medivil, J. (05 de mayo de 2010). Yo soy el huayno. El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispánico y lo moderno. 37-46. Recuperado el 02 de febrero de 2018, de [https://www.academia.edu/7483449/Yo\\_soy\\_el\\_huayno.\\_El\\_huayno\\_peruano\\_como\\_confluencia\\_de\\_lo\\_ind%C3%ADgena\\_con\\_lo\\_hisp%C3%A1nico\\_y\\_lo\\_moderno](https://www.academia.edu/7483449/Yo_soy_el_huayno._El_huayno_peruano_como_confluencia_de_lo_ind%C3%ADgena_con_lo_hisp%C3%A1nico_y_lo_moderno)
- Naranjo, T. (22 de febrero de 2019). (S. Burbano, Entrevistador)
- Osses Bustingorry, S., & Jaramillo Mora, S. (2008). Metacognición: un camino para aprender a aprender. 12. Temuco, Chile. Recuperado el 2018, de <http://mingaonline.uach.cl/pdf/estped/v34n1/art11.pdf>
- Perdomo, Y. (18 de febrero de 2019). (S. Burbano, Entrevistador)
- Piston, W. (1998). *Harmony* (en lengua castellana y de la traducción SpanPress Universitaria ed.). (S. Universitaria, Trad.) Nueva York y Londres, España: SpanPress Unniversitaria.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical (musical performance a guide to understanding)*. (J. Rink, Ed., & B. Zitman , Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Universidad Pedagógica Nacional. (2006). *Tras las huellas del saber*. Bogotá .
- Vásquez, C. (2015 de mayo de 12). la música no tiene lenguaje universal. (r. Signos, Entrevistador) Instituto Bartolomé de las Casas. Recuperado el 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=NpwwmkbBFpc>
- Vásquez, C. (23 de octubre de 2015). Recital Cantautoras 12/17 "Cerquita del corazón" - Chalena Vásquez. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=AmZqwVhu8lc>
- Vásquez, C. (2015). *Serie música peruana, Charango* (Vol. I). Perú: Pontificia universidad católica del Perú . Obtenido de <http://www.chalenasvasquez.com/libro/serie-musica-peruana/>
- Vásquez, C., & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, EL HOMBRE*. (D. Q. A., Ed.) Lima Perú, Perú: CEDAP-Centro de Desarrollo Agropecuario. Obtenido de <http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/RANULFOel%20hombreChalenaVasquezAbilioVergara.pdf>

## **ANEXOS**



	<b>FORMATO</b>	
	<b>CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN</b>	
Código: FOR026INV	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 13-05-2019	Página 1 de 2	

**Vicerrectoría de Gestión Universitaria  
Subdirección de Gestión de Proyectos – Centro de Investigaciones CIUP  
Comité de Ética en la Investigación**

En el marco de la Constitución Política Nacional de Colombia, la Resolución 0546 de 2015 de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normatividad aplicable vigente, considerando las características de la investigación, se requiere que usted lea detenidamente y si está de acuerdo con su contenido, exprese su consentimiento firmando el siguiente documento:

**PARTE UNO: INFORMACIÓN GENERAL DEL PROYECTO**

<b>Facultad, Departamento o Unidad Académica</b>	Universidad pedagógica. Departamento de educación musical		
<b>Título del proyecto de investigación</b>	Cerquita del Corazón. Propuesta interpretativa para el estilo del wayno ayacuchano.		
<b>Descripción breve y clara de la investigación</b>	Estudio comparativo con fines interpretativos para el wayno ayacuchano Cerquita del corazón.		
<b>Descripción de los posibles riesgos de participar en la investigación</b>	Ninguno		
<b>Descripción de los posibles beneficios de participar en la investigación</b>	Divulgación y reconocimiento del trabajo artístico individual de las maestras en lo correspondiente al estilo musical presentado en el documento.		
<b>Datos generales del investigador principal</b>	Nombre(s) y Apellido(s) : Lady Stephanie Burbano Guancha		
	N° de Identificación: 1013641737	Teléfono	3014107691
	Correo electrónico: <a href="mailto:stephaniaburbano@gmail.com">stephaniaburbano@gmail.com</a>		
	Dirección: cra 23c #31 b 17 sur, Bogotá		


**PARTE DOS: CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo : \_\_\_\_\_ **YULY PERDOMO CEBALLOS** \_\_\_\_\_

Mayor de edad, identificado con Cédula de Ciudadanía N° 52.768.452 \_\_ de Bogotá \_\_\_\_\_

Con domicilio en la ciudad de: **Bogotá** \_\_\_\_\_ Dirección: **Calle 23 No 32-82 Apto 501** \_\_\_\_\_

Teléfono y N° de celular: **3105693797** correo electrónico: **yulyjulieth@gmail.com**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSTITUCIÓN DE 1957</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN</b>	
<b>Código: FOR026INV</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 13-05-2019</b>	<b>Página 2 de 2</b>	

**Declaro que:**

1. He sido invitado(a) a participar en el estudio o investigación de manera voluntaria.
2. He leído y entendido este formato de consentimiento informado o el mismo se me ha leído y explicado.
3. Todas mis preguntas han sido contestadas claramente y he tenido el tiempo suficiente para pensar acerca de mi decisión de participar.
4. He sido informado y conozco de forma detallada los posibles riesgos y beneficios derivados de mi participación en el proyecto.
5. No tengo ninguna duda sobre mi participación, por lo que estoy de acuerdo en hacer parte de esta investigación.
6. Puedo dejar de participar en cualquier momento sin que esto tenga consecuencias.
7. Conozco el mecanismo mediante el cual los investigadores garantizan la custodia y confidencialidad de mis datos, los cuales no serán publicados ni revelados a menos que autorice por escrito lo contrario.
8. Autorizo expresamente a los investigadores para que utilicen la información y las grabaciones de audio, video o imágenes que se generen en el marco del proyecto.
9. Sobre esta investigación me asisten los derechos de acceso, rectificación y oposición que podré ejercer mediante solicitud ante el investigador responsable, en la dirección de contacto que figura en este documento.

En constancia el presente documento ha sido leído y entendido por mí en su integridad de manera libre y espontánea.

Firma,




Nombre: **Yuly Perdomo Ceballos**

Identificación: **c.c.52.768.452 de Bogotá**

Fecha: **Mayo 15 de 2019**

*La Universidad Pedagógica Nacional agradece sus aportes y su decidida participación*

	<b>FORMATO</b>	
	<b>CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN</b>	
Código: FOR026INV	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 13-05-2019	Página 1 de 2	

**Vicerrectoría de Gestión Universitaria  
Subdirección de Gestión de Proyectos – Centro de Investigaciones CIUP  
Comité de Ética en la Investigación**

En el marco de la Constitución Política Nacional de Colombia, la Resolución 0546 de 2015 de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normatividad aplicable vigente, considerando las características de la investigación, se requiere que usted lea detenidamente y si está de acuerdo con su contenido, exprese su consentimiento firmando el siguiente documento:


**PARTE UNO: INFORMACIÓN GENERAL DEL PROYECTO**

<b>Facultad, Departamento o Unidad Académica</b>	Universidad pedagógica. Departamento de educación musical		
<b>Título del proyecto de investigación</b>	Cerquita del Corazón. Propuesta interpretativa para el estilo del wayno ayacuchano.		
<b>Descripción breve y clara de la investigación</b>	Estudio comparativo con fines interpretativos para el wayno ayacuchano Cerquita del corazón.		
<b>Descripción de los posibles riesgos de participar en la investigación</b>	Ninguno		
<b>Descripción de los posibles beneficios de participar en la investigación</b>	Divulgación y reconocimiento del trabajo artístico individual de las maestras en lo correspondiente al estilo musical presentado en el documento.		
<b>Datos generales del investigador principal</b>	<b>Nombre(s) y Apellido(s) :</b> Lady Stephanie Burbano Guancha		
	<b>N° de Identificación:</b> 1013641737	<b>Teléfono</b>	<b>3014107691</b>
	<b>Correo electrónico:</b> <a href="mailto:stephaniaburbano@gmail.com">stephaniaburbano@gmail.com</a>		
	<b>Dirección:</b> cra 23c #31 b 17 sur, Bogotá		

**PARTE DOS: CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo : Angela Tatiana Naranjo Cetina Mayor de edad, identificado con Cédula de Ciudadanía N° 52931787 de Bogotá Con domicilio en la ciudad de: Bogotá Dirección: Cra 25 # 39ª – 26 Teléfono y N° de celular: 3007116917 Correo electrónico: angetati@gmail.com

**Declaro que:**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN</b>	
<b>Código: FOR026INV</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 13-05-2019</b>	<b>Página 2 de 2</b>	

1. He sido invitado(a) a participar en el estudio o investigación de manera voluntaria.
2. He leído y entendido este formato de consentimiento informado o el mismo se me ha leído y explicado.
3. Todas mis preguntas han sido contestadas claramente y he tenido el tiempo suficiente para pensar acerca de mi decisión de participar.
4. He sido informado y conozco de forma detallada los posibles riesgos y beneficios derivados de mi participación en el proyecto.
5. No tengo ninguna duda sobre mi participación, por lo que estoy de acuerdo en hacer parte de esta investigación.
6. Puedo dejar de participar en cualquier momento sin que esto tenga consecuencias.
7. Conozco el mecanismo mediante el cual los investigadores garantizan la custodia y confidencialidad de mis datos, los cuales no serán publicados ni revelados a menos que autorice por escrito lo contrario.
8. Autorizo expresamente a los investigadores para que utilicen la información y las grabaciones de audio, video o imágenes que se generen en el marco del proyecto.
9. Sobre esta investigación me asisten los derechos de acceso, rectificación y oposición que podré ejercer mediante solicitud ante el investigador responsable, en la dirección de contacto que figura en este documento.

En constancia el presente documento ha sido leído y entendido por mí en su integridad de manera libre y espontánea.

Firma,



Nombre: Angela Tatiana Naranjo Cetina

Identificación: 52'931.787

Fecha: Mayo 18 de 2019

*La Universidad Pedagógica Nacional agradece sus aportes y su decidida participación*

# CERQUITA DEL CORAZÓN

Wayno Ayacuchano

Compositora: Chalena Vasquez

Versión: Trio los cholos

Adaptación para guitarra por Julián Vanegas

Adaptación para voz por Stephanie Burbano

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Soprano, Charango, and Guitar. The Soprano part is mostly rests. The Charango part features a melody with triplets and an 8va marking. The Guitar part has rests. The second system shows the vocal line (S) and guitar accompaniment (Gtr.) in 2/4 time. The guitar part includes a complex rhythmic pattern with many grace notes. The third system shows the vocal line (S) with two endings (1. and 2.) and the guitar accompaniment (Gtr.) in 3/4 time, featuring a triplet in the final measure.

15

S

15 8

Gtr.

CANTO

19

S

3 3

de - ba - ji - to de su pon - cho \_\_\_\_\_ cer - qui - ta del co - ra - zón

CANTO

19 8

Gtr.

3 3

28

S

1.

28 8

Gtr.

CERQUITA DEL CORAZÓN

33 2.

S

Gtr.

38 3 3

S

a - bri - ga - ba su cha - ran - go \_\_\_\_\_  
 a - bri - ga - ba su cha - ran - go \_\_\_\_\_

Gtr.

43 3 3

S

mur - mu - ran - do una can - ción \_\_\_\_\_  
 co - mo a - bri - gan - do al a - mor \_\_\_\_\_

Gtr.

S

47

3 3 3 3

de - ba - ji - to de su pon - cho cer - qui - ta del co - ra - zón

Gtr.

S

54

Gtr.

54 8

S

60

Gtr.

60 8



67 CANTO

S

de-pron-toun gri-toun dis pa ro rom - pió su pe - choy su voz

67 8 CANTO

Gtr.

76 1.

S

76 8

Gtr.

81 2.

S

81 8

Gtr.

86

S

a - fe - rran - do - se a la vi - da al cha - ran - gui - toa - bra - zó \_\_\_\_\_  
 a - fe - rrán - do - se a la vi - da a - fe - rrán - do - se a mor \_\_\_\_\_

Gtr.

86 8

95

S

de - ba - ji - to de su pon - cho cer - qui - ta del co - ra - zón

Gtr.

95 8

102

S

103

Gtr.

111

S

118 CANTO

Gtr.

116

S

118

Gtr.

125

S

128

Gtr.

130

S

138

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 130 to 138. The voice part (S) is a single line with rests in every measure. The guitar part (Gtr.) consists of two staves. The upper staff features a sequence of chords and triplets: measures 130-131 have a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measures 132-133 have a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 134 has a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata; measure 135 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 136 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 137 has a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata; and measure 138 has a half note chord (F#4, A4, C#5) with a fermata. The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 7-finger fretting pattern (indicated by '7' and 'x') in measures 130-137, and a final eighth note in measure 138.

139

S

144

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 139 to 144. The voice part (S) is a single line with rests in every measure. The guitar part (Gtr.) consists of two staves. The upper staff features a sequence of chords and triplets: measure 139 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 140 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 141 has a half note chord (F#4, A4, C#5); measure 142 has a half note chord (F#4, A4, C#5); measure 143 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); and measure 144 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5). The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 7-finger fretting pattern (indicated by '7') in measures 139-144.

145

S

148

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 145 to 148. The voice part (S) is a single line with rests in every measure. The guitar part (Gtr.) consists of two staves. The upper staff features a sequence of chords and triplets: measure 145 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 146 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); measure 147 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5); and measure 148 has a triplet of chords (F#4, A4, C#5). The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 7-finger fretting pattern (indicated by '7') in measures 145-148.

153

S

153

Gtr.

159

S

CANTO

3 3

¿quién di-jo que su cha - ran - go \_\_\_\_\_ es ar-ma pa - ra ma tar?

159

Gtr.

CANTO

3

168

S

1. 2.

168

Gtr.

178

S

¿quién qui-so ma-tar sus sue - ños? ¿quién qui-so ma-tar sua mor?  
 ¿quién qui-so ma-tar sus sue - ños? cer - qui-ta del co-ra - zón

178

Gtr.

187

S

co - mo si ma - tar pu - die - ra la má - gia de su can - ción  
 de - ba - ji - to de su pon - cho cer - qui - ta del co - ra zón

188

Gtr.

194

S

194

Gtr.

203 FUGA

S

por el ca - mi - no a Hu - man - ga sees - cu - chaen el ma - nan - tial

Gtr.

203 FUGA

S

do - lien - te la pa - cha ma - ma yel cha - ran - gui - to llo - rar

Gtr.

209

S

1. 3

Gtr.

208

Gtr.

216

S

yel cha - ran - gui - to llo - rar yel cha - ran - guis - ta can - rar

Gtr.

216

Gtr.

223

S

223

Gtr.

228

S

228

Gtr.

234

S

1. 2.

234

Gtr.



# ENTREVISTA JINRE GUEVARA (LOS CHOLOS-PERÚ)

12 OCTUBRE 2018

**Stephania:** ahorita que los escuché cantar en vivo y en el acto de la canción como tal y en las versiones que he escuchado; En el momento del canto todos tienen un llanto, por decirlo de esa manera en el canto y acentúan ciertas palabras (pausa) a qué se debe el acento ¿es intencional? ¿Es interpretativo?

**Jinre Guevara:** en realidad, eh, creo que podríamos caer en cuenta fácilmente de que es una referencia histórica muy antigua que pudiera ser hasta un poco difícil aventurarse a cuál podría ser el origen; sin embargo, si corresponde a una forma de interpretación que se da fundamentalmente en toda la zona andina, ¿no?

Te refieres a los ligaditos, hacia los glisandos y los lloraditos, que le podemos llamar, ¿no cierto?... ¡claro!, es una forma que está masificada en toda la zona andina, toda la zona andina es de esa forma de canto y la acentuación que está por sílabas en determinado momento, tiene que ver con una forma de entendimiento de ese hombre y mujer de esa zona en la forma interpretativa de asumirlo

Hay un canto muy antiguo, muy antiguo que es el precursor si se puede llamar de algún modo del yaraví que es conocido con el nombre de harawi; el harawi es el canto testimonial, ceremonial que viene de épocas inclusive pre-incas ¿no?, recordemos que los incas es lo más reciente, prácticamente lo último del Perú antiguo .... Siempre se toman de referencia los incas, pero en realidad el inca es poco tiempo hay muchas más cosas pre incas en realidad más potentes en tiempo y en manifestación que inclusive el periodo que duró el periodo inca; tal vez, el periodo inca, su mérito fue que no destruyó lo que heredó entonces, de esos cantos antiguos... el harawi es un canto testimonial de lamento que era interpretado fundamentalmente por mujeres y en quechua.

Entonces, si escuchamos lo harawis que hasta el día de hoy se interpretan a esa ausanza incluso porque se ha heredado el canto en quechua vamos a encontrar mucho de estos glisandos y de estos ligados... muchísimo, entonces postulo atrevidamente un poco la hipótesis, de que a partir de esta antigüedad de canto conocido como el harawi que era un canto testimonial es que se hereda esta forma ligada que le llamamos el “lloradito” de asumir el canto que viene posteriormente ya ahí cuando se amestiza esta forma de repertorio. Cuando escuchas el harawi es muy doliente, muy llorado y ¡es más!, todo harawi termina con “iajuuuuu” (canto y gesto del movimiento de línea melódica del canto) hasta que se pierde, todo harawi termina así.

Entonces si te das cuenta, desde este canto, yo creo que pudiera tener una fuente esta forma interpretativa... ¿cómo se dio esto? Quien sabe, la verdad quien sabe ... tal vez inspirados en la naturaleza como se dice en la musicología, que es de donde parten los primeros maestros, canto de pájaros, sonidos de agua de ríos, en fin, pero estimo que desde ahí podría venir de algún modo esta herencia entonces, está masificado... no es estilo de grupo, no es personal .... De hecho, el trabajo del grupo, perdona que lo mencione tiene que ver un poco con ir a los sitios y rescatar las formas interpretativas de canto y a nivel también instrumental tal cual, en la medida de lo posible se realizan en las zonas de origen

Entonces cuando interpretamos un tema, tratamos de llevarlo de ese modo <; entonces, si, corresponde a una forma masiva de cantar fundamentalmente de origen serrano andino.

**Mtro Abelardo:** ¿Qué otras características fundamentales en esa relación entre el canto y el acompañamiento del charango nos podrías indicar maestro?

**Jinre Guevara:** si, a ver, me gustaría ... gracias a la pregunta, me alumbró otra idea. Cuando llega el violín y el arpa de occidente ¿no cierto?, estos glisandos, estos ligaditos, estos lloraditos se trasladan al violín clarísimamente, está totalmente presente, cuando uno escucha por ejemplo, la danza de tijeras, que se da mucho en la zona del sierra sur daradadada (tarareo de la danza ejemplificando las ornamentaciones)

entonces se traslada incluso esta forma de ligado al violín, cuando se genera lo del charango y por eso yo venía un poquito arrastrando eso, explicábamos hace un momento que el charango en el Perú es tradicionalmente es un instrumento mestizo ya... el charango del Perú juega un rol cantor, canta la melodía a la par que los cantantes sea varón o mujer, osea... no es que te está acompañando solamente si no que está en el punteo cantando a la par ... osea, podemos decir un poco, si se quiere definiendo, que es un charango cantor, es un instrumento cantor y tiene una particularidad generalizada en la Sierra Sur el charnago en el Perú de que apela al tremolado, al que llamamos el tremolado ¿Cuál es? Por ejemplo, tra tra trata (imitación vocal cantada del tremolado) entonces, estimamos de que este tremolado fue un recurso del músico de antaño para cuando acompañaba la voz, que la voz si se puede quedar en el vibrato, se puede quedar alargando para alargar el sonido y que se convirtió finalmente un estilo interpretativo del charango en la sierra sur (tarareo del tremolado del charango) para irse junto con la voz y como los sonidos de punteo del charango tienen prolongación corta tin tan tun (imitación vocal del sonido del charango) la forma de prolongar ese vibrato era el trtrtr (imitación onomatopéyica del tremolado en el charango) ¿no cierto?, Entonces, estimamos que por ahí viene el recurso del tremolado que es una característica muy peculiar de la interpretación del charango en el Perú de manera mestiza no?, claro.. y si se dan cuenta, tal vez, además tenga la influencia paralela si se puede llamar de algún modo del arpa, porque el arpa tiene este recurso del trtr (imitación del tremolado) entonces, por ahí es que puede haber venido también este tremolado de interpretación respondiendo la pregunta del maestro de la vinculación entre el canto y el charango si, osea, van de la mano llevando la melodía ambos y el charango apela a una técnica regional tradicional, es tradicional de interpretación del charango como el llamado tremolado para prolongar el sonido de la voz ¿no? Entonces, ese es un poco digámoslo de la fuente de cómo y porqué se interpreta de esa forma el charango

**Stephania:** ok, en el caso del wayno ayacuchano como tal, ¿Qué lo hace diferente a todas las formas de wayno o wayño en cuanto pues al nombre que reciben, por lo que escuché ...todos en las regiones lo llaman distinto...

**Jinre Guevara:** es solamente en Puno se le llama Wayño

**Stephania:** ¿¡solo es en Puno!? ...

**Jinre Guevara:** solamente en puno, en el altiplano que es frontera con Bolivia se le llama wayño, le llaman wayño pandillero, porque se interpreta en pandillas del enamoramiento entre varones y mujeres... pero se llama wayño, con ñ en el altiplano...

**Mtro Abelardo:** y en esta canción lejos (pausa) del corazón ..

**Jinre-stephania:** cerquita del corazón

**Jinre Guevara:** de Chalena

**Mtro Abelardo:** Cómo marcan esas acentuaciones del canto o están recogiendo esto de la tradición

**Jinre Guevara:** Chalena recoge esto de la tradición, Chalena compone esto en letra y música porque realiza un trabajo de investigación de varios años en Ayacucho, de hecho, producto de sus investigaciones en Ayacucho hay dos obras de Chalena; una que le dedica a un compositor ayacuchano muy importante a Ranulfo fuentes ella narra la vida... creo que algo... no sé si te compartí el dato pero ... narra la vida de este señor, está vivo que tiene unas letras muy bellas y ella encandilada por la obras del maestro decide hacer un libro sobre su vida y acercándose a este maestro es que un poco le comparte como es el wayno ayacuchano, entonces Chalena aprende un poco con el siendo regional de Ayacucho de origen de Ayacucho Ranulfo Fuentes y titula su libro Ranulfo el hombre, porque un wayno que se llama el hombre que es una preciosura, una poética muy bella por eso le pone Ranulfo el hombre, y lugo hace un estudio muy importante Chalena acerca del carnaval ayacuchano y que lo hace en coautoría me parece, con el musicólogo Emilio

Vergara si no me equivoco, es un libro muy voluminoso Emilio Vergara que se titula “CHAIRAJ”, chairaj el carnaval ayacuchano,

Chairaj es el grito de algarabía, de alegría cuando estás en plena celebración del carnaval tartatatan taa (tarareo de carnaval) entonces la gente está ¡chairaj chairaj! Es como decir “hurra, vamos” eso es el chairaj, es la expresión que tienen ellos y Chalena como Emilio Vergara titularon ese libro Chairaj, entonces... basada en esa experiencia de estudio que tuvo Chalena del wayno ayacuchano en sus temáticas sociales, incluso, porque hace un análisis inclusive descriptivo de las temáticas, la letra según periodos históricos es que Chalena, con motivo de la historia real de este charanguista es que compone esta canción a la ausanza del estilo ayacuchano; de ella es la melodía de la música...

Chalena le gustaba... a Chalena la conocimos cuando nosotros estábamos interpretando esa canción... de pronto la tuvimos al frente y casi nos caemos de espaldas (risas) porque comprenderá usted maestro que cantar delante del autor un tema siempre es un compromiso terrible y nosotros estábamos en la cárcel, en la cárcel de mujeres fuimos a tocar para el día de la madre y entonces era muy lindo eso porque las presas nos llevaban para acá para acá eran épocas donde todavía no existía el internet, el Facebook o el disco compacto y nos decían “mira, yo te tengo acá” nos decían, y era un casete... gente que las venía a visitar nos grababan a nosotros en vivo lo que tocábamos, nos grababan así y se los daban a ellas y ellas nos escuchaban en la cárcel entonces fuimos para el día de la madre, para ellas porque muchas eran mamás y fuimos a tocar a la cárcel; esto es muy bonito y hay que mencionarlo porque Chalena había sido una mujer maravillosa en ese sentido.. Chalena llevaba cursos, les llevaba cursos de pintura, de danza, de teatro, de máscara, de poesía a las internas porque todas eran internas sobre todo internas políticas que tenían condiciones de encierro horribles, salían solamente dos horas a la semana al patio... ¡dos horas a la semana al patio!, terrible... entonces Chalena pugnó mucho para que se les llevara talleres de arte diversos y entonces nosotros veníamos cantando esta canción hace tiempo por diferentes lugares y de pronto las internas dicen “¿pueden tocar cerquita del corazón?” y nos vamos debajo de un toldo... porque hacían exposición de pintura en el patio de la cárcel y la empezamos a cantar a capela y alguien trae a Chalena, Chalena estaba por ahí... infaltable y la traen al frente... entonces yo miro a los muchachos y les digo “está la maestra ahí” y seguimos cantando y de pronto volteo y como a la mitad de la canción Chalena no estaba, se había ido... entonces nos generó una sensación medio extraña... ¿se habrá molestado, no lo habremos hecho bien... que pasó? .. siguió la tarde, transcurrió y no la volvimos a ver y cuando termino la visita... como a eso de las 4:00 pm ya salíamos a la calle estábamos pasando el umbral del portón de la cárcel hacia la calle y una manito nos hace por atrás “¡ey! Compañeros” volteamos, y era la maestra .... “¡maestra!” ¿cómo están? ¿nos vamos a la casa un ratito para un tesito? Puuucha encantado, y en el camino nos contó porque se había ausentado .... Eran momentos difíciles todavía y en el patio había gente del servicio de inteligencia, de civil y son tipos que alucinan, cualquier cosa pequeña la pueden magnificar y Chalena no quería que fuese identificado ese tema como qué era de ella porque no quería que sea mal interpretado o interpretado exageradamente y que de pronto pudiera eso traer como consecuencia que se corten los talleres, que se corten los cursos... osea, esa generosidad de Chalena... ella tenía miedo que se quitaran los cursos, entonces así paso, así conocimos a Chalena y ahí la amistad hasta el final de los días de ella.

**Mtro Abelardo:** bueno maestro, alguna otra observación que el maestro sabemos que está un poquito limitado de tiempo que nos cuente que otra característica ... ustedes al escribir señalan de algún modo esos recursos o simplemente eso traduce...

**Jinre Guevara:** si, aquí en este trabajo maestro (CD Charango Cholo, canto indígena y mestizo del charango peruano), está 20 partituras en multimedia en pdf, parece que es el primer trabajo que se hace de este tipo para charango... acá hay todo un tratamiento que ha hecho el investigado Roberto Wangeman, acá

hay todo un tratamiento sobre las técnicas de interpretación del charango, el estudio de cada uno de los temas mayoritariamente son de origen indígena y la otra parte mestizo y en el disco que está acá al final cuando uno lo pone en la computadora o solamente para disfrute estético, charango y guitarra, puede encontrar uno las partituras y las tablaturas donde están las posiciones tradicionales del charango, porque puede ser también la tablatura con la técnica guitarrística y no hemos tratado de trasladar la técnica si no la técnica regional del charango...

**Mtro Abelardo:** ahh una estudiante aquí hizo un trabajo muy interesante de re-escritura del charango, creo que valdría la pena que se lo pasaras...

**Jinre Guevara:** sería maravilloso, entonces por ahí va el asunto ... aquí hay un tratamiento un poquito en ese sentido, están las partituras y bueno... cuando gusten, charango los cholos Perú... en la página maestro lo invitamos a que pueda visitarla y estar en contacto sería bueno la verdad

**Stephanía:** maestro, yo tengo una pregunta que ya le había comentado, en la partitura de charango de cerquita del corazón aparecen Canto, cuando sale la voz cantada y la fuga que es como un cambio rítmico ¿a qué se debe la división que existe entre el canto y la fuga? ó ¿Qué es la fuga? ¿Cómo se pueden entender esas dos partes del wayno? Y ¿todos tienen la misma forma?

**Jinre Guevara:** si, tradicionalmente todos los waynos tienen de 2 a 4 estrofas y una fuga; la fuga es como decir el remate más alegre, mas zapateadito, mas menudito... ahora, cuando el wayno es triste como cerquita del corazón que trata de una historia también tiene una fuga pero en el contexto del wayno, osea.. no puede escaparse a ser una festividad porque mataron al charanguista, osea un poco de coherencia... pero si, el wayno generalmente tiene o 2,3 o 4 estrofas y su fuga, o 3 y una fuga o 2 estrofas y una fuga, siempre cierra con la fuga... hay waynos que pueden no tener fuga pero son los menos, son los menos...si los hay, hay que decirlo, si los hay de hecho nosotros hemos grabado uno en el segundo álbum que se llama Paloma....

**Mtro Abelardo:** y tiene que ver con hacer una variación más ligera...

**Jinre Guevara:** si... por ejemplo, en flor de romero

**Mtro Abelardo:** o en lo melancólico o triste, sería acentuar ese carácter...

**Jinre Guevara:** acentuar, puede inclusive según el contexto de la letra inclusive, la fuga puede ser hasta picara, irónica, puede ser hasta irónica, puede bromearse puede hasta auto bromearse del dolor inclusive ¿no? ...

**Mtro Abelardo:** es como un contra sentido con lo que iban...

**Jinre Guevara:** por ejemplo, flor de Romero la línea melódica es “cuantas veces yo te he dicho, flor de romero separáte de mi lado zambita canela corazón de almendra...” ¿no? La melodía es así, y en la última estrofa, que la voy a cantar dice: “tu no quieres separarte flor de romero, porque pasas buena vida zambita canela, corazón del almendra, zambita canela, corazón del almendra” fuga: “Tusuchakuykuy takichakuykuy, tusuchakuykuy takichakuykuy, urupa mikunan chakichaykiwan, urupa mikunan simichaykiwan”, fuga (canto en quechua acompañado de palmoteos que denotan el cambio rítmico en la fuga); entonces se nota que hay una acentuación que está diciendo al final ”bailemos bailemos, zapatietempos zapatietempos” le está diciendo ya bueno, que importa el dolor vamos a salir de esto ¿no?, un poco cantemos, aplaudamos con las manos, zapatietempos con los pies.. tiene que ver con esos contextos diversos...

**Stephanía:** listo... sería entonces posible hacer una asociación entre la interpretación como el charango está todo el tiempo con la voz...imitando, cantando .. hacer una semejanza entre la interpretación del charango con el canto directamente...

**Jinre Guevara:** ¡si, si si!, total y puedes tener una liberalidad de punteos que puede ser por ejemplo, el charango puede estar con la voz tratata (tarareo) y en la siguiente por variación puede ser el punteo tin tiun

(tarareo) o como Ricardo lo hace Triun triun (tarareo) dentro del mismo parámetro de la melodía, está ahí pero nunca escapándose, siempre volviendo nuevamente a cantar ... ahh , y entre estrofa y estrofa te vas a dar cuenta en las partituras acá le hemos puesto... había que ponerle un recurso porque finalmente ya nos metimos a esto y había que solucionar ciertas cosas que uno se encuentra en el camino, a veces un recurso que no sabes cómo llamarlo, lo hemos llamado codos; por ejemplo termina “zambita canela, corazón de almendra” termina la estrofa “zambita canela, corazón de almendra tiratarara (canto del charango refiriéndose al intermedio entre estrofas), esto tu no ...”, ese intermedio entre estrofa y estrofa lo hemos llamado codos... entonces, los waynos suelen tener esos codos, que conectan el final de una estrofa con el inicio de la otra estrofa que va empezar y eso está en las partituras le hemos puesto codo...

**Stephania:** otra pregunta, así como muy específica en cuanto a la instrumentación de los waynos...

**Jinre Guevara:** Según la región

**Stephania:** según la región

**Jinre Guevara:** Según la geografía, según el origen, según la región

**Mtro Abelardo:** ¿el ayacuchano?

**Jinre Guevara:** el ayacuchano también tiene muy diverso, por ejemplo, en el lado de Puquio es mucho el arpa y el violín muchísimo el arpa y el violín y hay formatos donde hay arpa, violín, acordeón y guitarra ¿no? .... Huamanga por ejemplo, que es la capital de Ayacucho, gira mucho en torno a las guitarras, las guitarras... las llamadas estudiantinas que involucran mandolinas también, guitarras quenas y por ahí un acordeón pero gira sobre todo en torno a la guitarra... y en la zona de Parinacochas hacia el sur y una parte de Huamanga .. el charango. Entonces, según la ubicación geográfica es la variante de instrumentación mientras más arpa y violín más indígena el wayno, si, mas indígena...

**Stephania:** y en el caso de cerquita del corazón, ya en el caso de mi versión...sería muy atrevido meter más instrumentos aparte de la guitarra y el charango como está establecido... por ejemplo meter un bombo de percusión o meter un bajo que acompañe...

**Jinre Guevara:** ya, a ver... para empezar, el wayno tradicional no lleva bombo en Perú, si, no lleva bombo... nosotros hicimos un trabajo en el 2010 con el grupo quimera del Ecuador porque los consulados de ambos países por reforzamiento de las relaciones bilaterales escogieron a Quimera del Ecuador para hacer un disco binacional de repertorio andino y bueno, tuvimos la suerte que nos escogieran a nosotros de Perú para hacer la parte peruana; la idea era que los arreglos los hicieran los ecuatorianos de los temas peruanos y ahí iba ver otro disco de música costeña donde los arreglos los iban hacer los peruanos... bueno, ahí ... cuando comenzamos hacer los arreglos de los temas que habían escogido, los maestros.. que son tremendos maestros músicos, pero el concepto que tenían instalado era el concepto de quena, charango, bombo de la honda latinoamericana, entonces le metieron bombo a todo, entonces les dijimos ... es un disco binacional, es un disco representativo.... Osea, no íbamos a traerlos a esto y nuestra línea de trabajo no anda por ahí, muy por el contrario, anda un poquito de afirmación de lenguajes musicales tradicionales .... Entonces no, tradicionalmente no va el bombo como lo concebimos en Ayacucho menos, aunque si hay regiones donde hay bombo, pero bajo otro concepto de creación estética del wayno, no bajo el concepto latinoamericano que conocemos; eso para ser sinceros en lo musical tradicional ya que lo estás preguntando... ahora, creo que obviamente si se trata de un tema como cerquita del corazón que habla de un charanguista tiene que estar el charango .. ahora, lo otro, yo apelo al buen criterio dejo al buen criterio del músico o la música ... osea, finalmente creo que el tema está ahí, es testimonial, es una historia seria...Chalena era muy cuidadosa de su tema, cuidaba mucho donde iba ser interpretado para que no se banalice, lo que vivimos fue muy terrible de cada 4 asesinados 3 eran quechua-hablantes en el Perú, eso nos habla de una tragedia tremenda... te pasé creo el documento ... entonces, Chalena era muy cuidadosa

de eso en ese sentido; que se interpretara al menos salvaguardando de no tergiversar lo que ella pretendió... por lo demás con Quimera grabamos cerquita del corazón y le agregaron ellos un sintetizador.. todo, hasta una mandolina pero dejamos que también al libre albedrio del músico pero creemos que al final se salvaguardo el asunto, Chalena lo escuchó y le gustó, dijo bueno no hay problema, pero lo que estuvo ahí primando fue el charango de Ricardo por ejemplo, porque inclusive lo cantaron ellos, la voz .. Patricia Rameix que es una cantante que yo admiro mucho del Ecuador y su esposo Pedro Granda de quimera; por lo demás yo no te diría no mira no lo hagas con este instrumento ...no, no no, yo creo que hay que dejar el libre albedrio

**Mtro Abelardo:** no, pero si hay una claridad que tu pones de lo testimonial, de que es un documento histórico

**Jinre Guevara:** yo creo que ahí está, ahí están los insumos para poder hacer algo y creo que ahí uno va decir... uno mismo va tener su propia coraza de decir creo que me estoy escapando o se me está yendo... yo creo, no, no me atrevería a decirte no mira no le pongas esto... sería muy petulante de mi parte no lo hará jamás (risas), ahí está, creo que eso bastaría para que se pueda entender, no hay problema en eso

**Mtro Abelardo:** muchas gracias maestro

**Jinre Guevara:** no al contrario, gracias por la confianza

## ENTREVISTA YULY PERDOMO 18 DE FEBRERO DEL 2019

### PARTE 1.

**Mtra Yuly:** bueno, mi nombre es Yuly Perdomo Ceballos, soy bogotana de padres vallunos y antioqueños... que te puedo contar, pues yo soy egresada de la universidad distrital en música pero pues mi carrera en música la venía haciendo muchos años antes cuando paralelamente estudiaba otra carrera, economía... ehh esa carrera musical antes de ser académica siempre fue muy empírica y comenzó interpretando músicas latinoamericanas por... digamos por el contexto en el cual yo me estaba desenvolviendo de los barrios de Kenedy donde se empezaron a forjar muchos movimientos culturales de canción social y de música andina entonces, digamos que así fue que comencé de alguna manera mi carrera musical ehh paralelamente al estudiar economía, conocí a mi compañera de dueto con quien estuve en muchos festivales de música andina colombiana y ahí fue donde incursioné con esa musica ..y no, pues actualmente tengo una agrupación de música latinoamericana que se llama América Mestiza Ensamble con mi esposo y con mi hijo y.... trabajo con la academia Luis A. Calvo como maestra.

**Stephania:** ¡Listo! en cuanto a la relación con la música latinoamericana, ¿por qué seguir con esa línea? claro que fue con el trabajo con el que empezaste, pero ¿porqué con esa línea, con esas músicas?

**Mtra Yuly:** ¿por qué seguí con ellas?

**Stephania:** Si, ¿por qué seguiste por ahí?

**Mtra Yuly:** no pues lo que pasa es que yo me enamoré de esa música porque tenía mucha... primero, los amigos con los que yo me relacioné en ese momento mis amigos de la iglesia y la adolescencia ehh esa fue la línea por la cual yo me empecé a conocer con ellos y a desarrollar mis actividades y mis gustos y mis juegos y todo con personas de mi edad y pues ...no, me enamoré como de la causa de cantar lo social ... de que yo vengo de un barrio popular y pues era mi manera de manifestar ciertas cosas con las cuales no estábamos de acuerdo o... también pues, había un movimiento importante que es de las monjas javerianas, ellas trabajan mucho a nivel social y ellas apoyaron mucho el proyecto de hacer música ..de hacer canción social, entonces yo empecé por esa línea... luego, pues allí, ya cuando tenía como 16 años me encontré con otras chicas que estaban haciendo música latinoamericana, me llamaron y no... me empecé a enfocar por ese lado, solamente que hubo un momento en el cual yo me desvié un poquitico, sin salirme de las músicas populares, por supuesto, por la línea de la música andina, específicamente andina colombiana, pero... esa parte ya fué por la universidad, porque cuando yo estudiaba economía... pues como te decía, yo conocí a Lina que era mi compañera de... digamos, estábamos en una tuna en una universidad privada y allí el director de la tuna empezó a ver pues el talento de las dos y empezó apoyarnos y a forjarnos como dueto vocal...entonces así fue que yo empecé con ese dueto.. pero nunca dejé la música latinoamericana y pues yo me conocí con Ignacio... que es mi actual compañero que también hacía música latinoamericana entonces... toda la música latinoamericana a estado relacionada con los afectos y con las personas ... por eso siempre la camaradería...por ese tipo de cosas no me veía haciendo otro género de música... aunque, he incursionado en otros..como por ejemplo el bolero y eso... pero no, siempre he sido más...

**Stephania:** tú qué hacer siempre fue la música latinoamericana ...

**Mtra Yuly:** y especialmente la suramericana

**Stephania:** Mi profe, desde el trabajo musical y desde digamos que los conceptos que como músico uno adquiere... ¿qué es la interpretación para ti?, ¿cómo defines tú la interpretación? ... ¿de qué depende?, ¿qué es todo eso?

**Mtra Yuly:** bueno... eso es una pregunta que es un poquito compleja, pero creería yo que la interpretación es el punto digamos, el punto más importante del desarrollo musical, toda la vida se va estar desarrollando ese punto desde los aprendizajes musicales que uno tenga, si uno asume la música desde varias memorias... desde lo muscular, desde lo auditivo ehh.. desde lo visual, desde lo analítico ehh ... todas esas memorias musicales están en pro de la interpretación... ¿sí?, pero... la interpretación es ya generar una libertad individual a la hora de interpretar como tu dices, o de asumir el lenguaje .. el lenguaje musical; es como cuando yo aprendo un lenguaje x... el inglés o español y a un texto le doy como un sentido propio y de alguna manera subjetivo, sin perder de alguna manera todos los elementos subjetivos que acarrea el entender el lenguaje.. ¿no?, entonces toda la parte gramatical, toda la parte armónica... todos esos elementos que uno aprende desde lo teórico y desde lo vivencial... están empezándose hacer.. como cuando uno hace un plato, que uno coge esos ingredientes y los integra y saca su propio plato, es mi propia sazón...digamos... de asumir ese lenguaje

**Stephania:** vale mi profe, ya como hablando un poquito más específico del wayno y desde la parte vocal ¿cuáles han sido los referentes vocales... y pues instrumentales? en formato, pues porque la profe toca y canta...para la interpretación de estas músicas...para la creación del formato que se utilizó en el wayno... ¿cuáles han sido los referentes musicales.... ¡sí! instrumentales y vocales para la cuestión del estilo propio...

**Mtra Yuly:** claro, eh... a ver, el hecho de nosotros ser .. o bueno, en mi caso ser una música o ser un músico urbano implica varias cosas en el tema de la interpretación de las músicas tradicionales... digámoslo así, ehhh... yo no podría decir que soy una intérprete de música folklórica como tal porque no soy campesina...¿sí?, lamentablemente no lo soy ¿sí?, pero de esos elementos que a mi me llegaron del wayno es tratar de ir algunos lugares como Perú, Bolivia a los cuales en algún momento... he tenido la oportunidad de estar, de viajar y escuchar a las personas que tienen más arraigado eso desde lo aborigen...¿sí?... ir algunos festivales... pero sobretodo, eso vivencial está también antecedido por una honda de mucha escucha de la música; entonces por ejemplo, haber escuchado mucho a Mercedes Sosa...haber escuchado... ehh.. no sé, algunos grupos de músicas andinas como Inti Illimani, como Illapu que ya son grupos que no son tan indígenas que tienen influencia también de lo urbano y eso...pero que son músicos que son muy buenos referentes porque cuidan mucho como el estilo, digamos, de alguna manera y otras.... no sé; los cholos, por ejemplo, que tuve la oportunidad de conocer... ehh, ellos tienen... ellos se cuidan mucho de comunicar la música de los más puro que se pueda, entonces es un gran referente...

En los conciertos, ver a los guitarristas tocar...ehh, ese tipo de cosas, es como una... es como esa simbiosis de muchas cosas...



**Stephania:** En el caso de cerquita del corazón, ¿cómo fue el abordar el tema? ¿qué tuvo en cuenta para cantar?

**Mtra Yuly:** bueno...este fue un tema que para mí fue como un reto porque de hecho es un tema que ...no era un tema que fue escogido por mí ¿no?. si no como fue una propuesta que digamos que tu me hiciste, y bueno, te agradezco mucho por haberme escogido.... era un reto porque yo el tema lo había escuchado... la primera vez que yo lo escuché, se lo escuché a la propia compositora ...cuando estuve con Chalena en el Perú en el 2008 más o menos 2009, hace como diez años en una de las tertulias y eso, ella tocó... ella cantó ese tema y ella sin ser una gran intérprete ehh digamos, era la mejor intérprete que se podía tener porque era su propio tema, entonces a mí me encantaba ese tema...pero yo nunca lo pensé montar, solamente que yo lo escuché y escuché la historia y todo lo que tiene que ver con nuestras realidades latinoamericanas de persecución y de todas las guerras que han habido y las que siguen pasando...

Es que es un ejemplo de realidad que seguimos viviendo hoy en día y... hacer alusión a un instrumento que nos representa tanto, tan importante como el charango que nos representa en toda sudamérica entonces era un gran tema

Yo no tengo una... siendo músico andino, no tengo una experiencia de interpretar el charango; yo acompañé a Tatiana Naranjo como guitarrista en algunos festivales y en su proyecto de solista pero yo no me he desarrollado como charanguista, entonces por eso yo pensé que el tema no lo quería abordar desde allá...netamente desde el charango charango si no desde mis herramientas, desde lo que yo podía hacer, entonces pues contaba con el bajo que es con el instrumento con el cual yo me desempeño hoy como intérprete y la voz y ..aprovechando también la interpretación de Ignacio... en un instrumento que se utiliza en parte del wayno, como los waylas por ejemplo, como lo es el saxofón, de hecho utilicé los recursos disponibles; y yo conocí pues, yo conozco a Angela Acevedo que es una gran intérprete del charango aquí en Bogotá y pues ella me quiso colaborar pero entonces quisimos dejarlo así, como una versión propia del tema....

**Stephania:**profe, ¿por qué...? , en la versión de la profe hay un cambio ¿no? en la parte de la introducción como tal.... ¿por qué empezarlo diferente y no mantenerlo igual...?

**Mtra Yuly:** Porque esa es la apuesta, ese es el riesgo que uno se toma al ser músico urbano, y eso es un tema de discusión mucho con los puristas y eso porque se quiere mantener de una forma estricta las cosas... pero pues para mí parecer, todo evoluciona ¿sí?, ehh... la evolución, no tiene que ver con que se pierda el original; si no, que se vaya manteniendo el original y vaya... que se vaya transformando sin que lo esencial se pierda, entonces en qué me cuidé por ejemplo: en tratar de marcar el wayno tal cual, entonces por eso dije: el charango está mencionado en la letra, tiene que ir un charango, me parece que no podía estar el charango ausente pero el charango estaba desde otra perspectiva y... como yo, cuando se lo escuché a Chalena, yo lo sentía más como un poema... entonces yo dije: pues ... ¿por qué no empezarlo hablado, recitado? y.. empezarlo por el final, porque el final es como lo que concreta el tema... para mí ¿no? ¡obviamente!, entonces yo por eso, lo quise empezar así

**Stephania:** listo mi profe,cuentame ... pues ya está la referencia del wayno por los viajes que se han hecho por los países donde se toca.. pero ¿qué conocimiento así como específico se tiene del wayno? ... ¿qué es el wayno? ¿qué idea hay sobre el género como tal?

**Mtra Yuly:** Yo, ideas musicológicas...¿sabes que no tengo tantas?, aunque he escuchado algunas cosas ehh... no me he centrado mucho en investigar como el tema de los géneros como tal...de donde aparecieron o desde lo musicológico estrictamente, pero se que es una música que está en todo Sudamérica... todo, desde Colombia hasta la Patagonia hay wayno y es una música que tiene mucho que ver con lo prehispánico...osea, antes de la llegada de los españoles, el wayno es un ritmo que lo bailan los indígenas y los indígenas a la luz de la cosmovisión de ellos... de los dioses, del politeísmo... sobretodo de las cosas básicas vivenciales de su vida como las cosechas.. ¿si?... ehh ... como el sol, la luna, el aire... los elementos de la naturaleza ¡si!...y es un baile que representa como esas fiestas, también el cotejar el hombre a la mujer... y bueno, ese tipo de cosas es lo que yo he leído sobre eso y he escuchado ...

**Stephania:** yéndome un poquito hacia lo técnico, digamos ¿qué recursos...? pues ya tú me me dijiste.. pero de pronto hay consciencia un poco más en cuanto a los recursos que se utilizaron al momento de cantar cerquita del corazón... por ejemplo... el acento de ellos cuando hablan o ese tipo de cositas que ya se conocen directamente porque ya habido acercamiento a la población a la que fue directamente.... ¿cómo qué recursos se tuvieron en cuenta?

**Mtra Yuly:** No, mira que con respecto a los elementos técnicos... digamos en lo que sí se tuvo en cuenta es... masomenos, como se marca el wayno, como se marca desde la guitarra y sobre la marcación de la guitarra sacar el bajo.. el bajo fue como sacado de allí... ehhh, el wayno tiene muchas vertientes, porque puede ser un carnavalito que está más en Argentina o puede ser más el ayacuchano que es del Perú...pero hay una parte del Perú que lo marca diferente...el wayño boliviano que es otra marcación... digámoslo así... pero este tipo de wayno, que fue sacado un poquito de la versión que se conoce de Los Cholos es más como hacia lo peruano, entonces por eso, los elementos tenidos en cuenta. es que la marcación rítmica se haga atresillada; entonces.. no sé, si dentro de los 2/4 se sienta el tresillo...entonces se siente un poquito lo que llamamos los músicos “patraseado” en la marcación; y en el tema del frase de la voz ... pues era escuchar varias versiones, escuchar a Los Cholos, escuchar a Chalena y una señora que ahorita no recuerdo el nombre pero hay también una versión de ella con un guitarrista... pero bueno, después te paso el dato que yo también la escuché a ella más o menos como ella frasearía el tema y sobre eso, uno va copiando ciertas cosas que son netamente como más auditivas y mi versión fué realmente muy auditiva, no fue escrita... escribí algunos canticos del saxofón y algunas cositas del charango pero fueron sueltas, no fue que yo cogí todo el arreglo, lo escribí... no fue así.

**Stephania:** Teniendo en cuenta donde la profe me dice que es un poema.. así concebimos cerquita del corazón,¿ En qué piensa la profe cuando canta?, ¿Qué imagen mental tiene en la cabeza...? ¿si hay una imagen mental o en que está basada la canción? independientemente ya de toda la parte musical.. ya al momento de lo que diríamos como interpretación...¿desde donde parte ese momento? ...

**Mtra Yuly:** Bueno, pues realmente...la imagen que yo tuve cuando empecé a escuchar el tema era como contar una historia como si yo fuera una actriz y pudiera vivir un poco la situación de esa persona que murió tocando el charango ¿si?, que es lo que relata la historia, entonces era como meterse un poquito como en el paisaje del personaje... que es una tierra más bien fría, que es una tierra más bien ehhh de los Andes...ehh una persona que como es fría, pues usa un poncho ¿no? y usa también pues lo que se describe digamos como en lo regional de este tipo de música... eso era como lo primero, como meterse un poquito en eso y que yo no era el personaje, si no que yo estaba contando la historia de este personaje cómo vivió

un poquito eso, cómo era sentirse un poquito como... perseguido por... las personas que no están de acuerdo que se sea de alguna manera, entonces; no es que el personaje haya muerto por estar perseguido, pero sí como que... perdía su libertad de ser él mismo y de cantar y de tocar y ...de hacer música o de ser él mismo y ser una persona de esa región, que no podía ser él mismo... entonces... yo por eso lo pensé... es un tema como un poco triste, la verdad..., como la realidad triste que ha pasado en las tierras, que hay mucha gente inocente que muere y muere hasta siendo músico, que siendo artista eso no le hace daño a nadie, más bien transforma muchas cosas y genera movimientos de evolución y de cosas buenas...

Entonces fue como esa imagen la que se me dió para empezar a dar el tema, hacer el tema; el haberlo comenzado como recitado era como una queja ¿no?,...decir: *¿quién dijo que su charango es arma para matar?, ¿quién quiso matar sus sueños? ¿quién quiso matar su amor?* (fraseo hablado de la estrofa hecha en la introducción), era como una pregunta de... no saber ¿por qué?, ¿por qué lo mataron? ¿¡porque me hacen esto! si...?...¿sí?, o algo así, entonces por eso yo concebí este tema así y esa es la imagen que se me viene a la cabeza...

**Stephania:** esta pregunta creo que es redundante pero... es claro que no está el papel escrito de lo que se iba hacer... ¿hubo cambios en el momento de la grabación cuando ya fue la última? ¿en la parte vocal?, ¿en la melodía?, ¿en la parte como ya interpretativa?... ¿hubo un cambio en ese momento a como se había pensado?... osea, ¿hubo cambios de línea melódica? ¿cambios que de pronto no estaban planeados y que sucedieron por el mismo acto del canto como aveces pasa?... que uno canta diez mil veces y nunca suena igual....

**Mtra Yuly:** No, creo que estuvo como muy ehh como se había pensado... lo que pasa es que digamos, yo lo que sí hice para hacer el tema, osea para hacer la versión, fue como planearlo en una hoja, no en pentagramada...sí no como planear: voy hacer esto, voy hacer.. entonces voy a empezar por acá entonces va primero esto, acá va aparecer el charango.. acá va aparecer, aunque... los músicos que me acompañaron, también aportaron ...no voy a decir que no porque...yo le decía a Angela ¿cómo te puedes meter por acá?.. entonces decía ¿te parece esto? entonces ella empezaba como hacer un arpegio, yo decía “yo quiero que aquí vaya un arpegio” ¿sí? “y que vaya ganando masa sonora”, entonces la masa sonora era: empezar con el bajo y la voz y luego aparecía el charango y después aparecía el saxofón entonces se iba ganando masa sonora y todo eso si estuvo planeado y ahí a lo último marcar el wayno como yo lo marcaría en la guitarra pero en el bajo, porque como no había bajo... en la parte del...¿cómo se llama?...¡de la fuga!, yo.. si te das cuenta yo lo marqué y eso fue intencional osea, eso yo lo hice como no va haber guitarra, va ver una parte..quiero que vaya el wayno tal cual como se acompañaría en la guitarra obviamente con las características del bajo ... con las inversiones que el bajo puede dar, con las cuatro cuerdas con las cuales toqué el tema....

**Stephania:** listo mi profe, ¿algo más que agregar respecto a la interpretación, el contexto, la canción...el trabajo hecho con lo que tiene que ver con Cerquita Del Corazón?

**Mtra Yuly:** Claro....ehh bueno, a mi me parece que es un gran trabajo el que estás haciendo, ehh y de nuevo te quiero dar las gracias por haberme elegido como intérprete.

Yo no soy muy conocedora de cada género en específico por lo que te digo de la musicología por lo que te digo, me parece que es algo muy serio y eso, pero sí digamos que tengo una experiencia en el haber interpretado esas músicas desde hace muchos años y en no alejarme de esa música, osea... no cambiar en

géneros y eso hace que uno tenga una experiencia desde de lo propio... desde como uno concebiría el interpretarlo; creo que en ese sentido, hay alto grado en mí más que conocimiento sobre las músicas...sobre el estilo es más... como mi recurso es mucho la creatividad, osea.. la creatividad es decir que yo... digamos, yo trato de cuidar el que no se pierda lo esencial ¿sí? pero uno aveces peca porque uno está escudriñando, y está explorando y está variando y está generando... ehh... ¿cómo se llama? fusiones y las fusiones no sólo se dan a través de la instrumentación, también se dan a través de lo que uno escucha, de lo que uno estudia académicamente porque es que esta música del wayno; es una música que... hasta ahora se está estudiando de manera académica como por ejemplo, con esto que tú estás haciendo en la universidad, pero también con la... por ejemplo, la experiencia acá en Colombia que tiene Tatiana Naranjo, que ella es una música que tiene formación académica pero.. también ha hecho una escuela del charango y de las músicas latinoamericanas... y la academizado un poco ¿sí?, entonces eso es un proceso muy importante que se ha hecho. Yo no... yo sí me considero...a pesar de que yo ya tengo una carrera académica, me sigo considerando empírica en el tema de la música andina y mi aproximación sigue siendo esa....

digamos, ¿cuál es mi aproximación académica? de pronto los conocimientos armónicos, escalísticos... eso es como lo más de conocimiento teórico que yo adquirí y tomo para interpretar las músicas, hacer una segunda voz o hacer un contrapunto... de pronto ese tipo de elementos si son más académicos... pero por ejemplo, como se marca el wayno ehh... o como se frasea .... eso no lo dá la academia, eso lo da la experiencia..el haber tocado mucho tiempo, el haber escuchado mucha música y es como una simbiosis que uno siempre va teniendo... ¡pero no lo digo sólo por mí!, creo que los músicos andinos, que hemos pasado por la academia ehhh.... yo creo que te van a responder algo similar porque... porque si uno deja el felling, el felling es ese saborcito... de que el wayno tiene que ser patraseado ¿sí? y de que eso no se puede escribir, estrictamente es muy difícil de escribir... eso es como en el jazz, si tu escribes jazz... tu no escribes el swing como tal, tu haces una corchea arriba y dices con swing, colocas con swing y después toda la partitura, o los standard de jazz...

los standard de jazz todos son: negra, blanca, corchea y uno dice pero ..¿y el ritmo? pero el ritmo está insinuado arriba... si uno se pone hacer todo eso escrito, uno no terminaría y las aproximaciones son muy variadas porque cada jazzista le da una interpretación propia al jazz ¿sí?, entonces, es una mezcla bastante ...variada ....y eso pasa con la música clásica también, la música clásica también fue folclórica en su momento y si uno escuchaba tal música de tal época, después escucha la evolución de esa música ya suenan otras cosas que vienen también con esa raíz pero ya tienen también otra gama de interpretaciones... y de interpretaciones ¿por qué? porque hasta el país vivió una guerra, hasta el país.... ehh tuvo una migración de gente, entonces la gente que llegó traían otras cosas y entonces se empezó a mezclar... la evolución de la música es todo eso también....

**Stephania:** ¡Listo mi profe!, ¡muchísimas gracias!

**Mtra Yuly:** Nooo, espero haberte respondido y no haberme enredado tanto....

## PARTE 2

**Mtra Yuly:** Una de las cosas que yo siempre .... bueno, esto si lo he criticado un poco, he sido un poco crítica con esto, esto si lo digo desde el ser profesora de canto.. ¿si? y es que, por ejemplo, si hay una versión.. si hay un tema original en tal tonalidad, la persona que vaya a interpretar ese tema no tiene que interpretarlo en esa misma tonalidad, así la tonalidad sea el color que le genera al tema original ehh... osea, digamos; si yo canto en Am, el tema está en Am ¿si? yo no tengo necesariamente por qué cantar en Am porque el registro puede ser diferente...¿si?...

Tu sabes que el registro vocal varía por muchas cosas; por lo que uno come, de dónde es ehh.. . por si uno es alto, bajito, el tamaño del cuello... si es largo, si es corto si uno tiene.. ¿si?... entonces digamos, una de las cosas en las cuales yo sí me cuidé con el tema fue en la tonalidad, osea yo dije: “eso está en Am pero yo no la voy a cantar en Am porque no es mi tonalidad” ... yo hubiera podido cantarla con falsete y hacer todo eso.... y que sonara un poco más hacia esas tonalidades que se manejan en el sur, porque las personas que cantan en el sur, generalmente son más sopranos ¿si?, pero yo no soy soprano yo soy mezzosoprano; entonces, el hecho de ser mezzosoprano implicaba cambiar la tonalidad ... entonces concebir el tema, también fue concebido desde el registro en el cual yo podía cantar; por eso, asumimos que el charango se bajara un tono... el charango de Angela está bajado un tono y por eso el color del tema también tiene otra connotación ¿si? y yo en eso soy muy crítica en mis clases de canto porque hay chicos que llegan “no, que este tema de yo no sé quién, yo lo quiero montar..” y cuando yo escucho su voz y su voz no nada para eso.. yo no le digo a él que no lo monte, yo le digo “cantalo y todo” pero yo le busco la tonalidad así tenga que bajar medio tono, un tono hay que cuidar la voz, hay que cuidar lo fisiológico, hay que cuidarlo y... yo me sentía más cómoda físicamente cantándolo en Gm....

de hecho..., estaba físicamente mucho más cómoda en Gm para la voz y no para él bajo, el bajo era más difícil para mí tocarlo en Gm, pero yo siempre he dicho que el que se tiene que sacrificar y estudiar la tonalidad que sea, es el músico, el intérprete.... el intérprete de instrumentos. El cantante no, el cantante siempre debe estar cómodo; si el cantante, tiene que cantar en Abm... ¡eso es una tonalidad tenaz! uno dice “¡y!” (simulación de cara de angustia) pero si esa es la tonalidad ¿qué hacemos? .... en eso.. yo sí soy crítica en eso; porque, yo he trabajado mucho con niños y esos niños uno les puede dañar la voz ...¿si? y como ellos tienen voces blancas y todas esas cosas, entonces los profesores aprendieron a tocar todo por C ...Am o eso y entonces se ponen y les exigen esas tonalidades a los niños ... entonces eso, pedagógicamente no me parece que sea...

Eso yo lo hablo desde como canto, mira que tú me estás preguntando y osea... yo estoy haciendo la interpretación de un tema, y yo lo interpreto con mis elementos... entonces mis elementos son: que soy mezzosoprano y la tonalidad que me quedó fue Gm, por eso la versión está en Gm

Stephania: listo... yo te iba a preguntar ahora que se me ocurre, ¿qué grado de dificultad está por la cuestión de la polirritmia y que es una cosa como tan.... y que el instrumento va por un lado y la voz va por otro...¿cómo fue tocar y cantar?

**Mtra Yuly:** ¿El tema?

**Stephania:** El tema ...¡este tema..!

**Mtra Yuly:** bueno, lo que pasa es que sí, eso tiene su dificultad, pero... detrás de eso hay una experiencia de muchos años tocando y cantando en grupos de música andina, entonces tu sabes.... tu como intérprete de música andina sabes que el músico andino toca y canta ¿sí?, osea... toca y canta y aprende a tocar y cantar ojos azules que es una de las primeras canciones que uno toca, y uno la aprende a tocar así y después le dicen: “venga... en este segundo tema usted ya no va tocar guitarra si no toque zampoña” y uno dice ¿cómo es eso? y uno aprende a tocar zampoña ... ¡no sé cómo!...

**Stephania:** ¡pero aprende...!

**Mtra Yuly:** yo te lo puedo decir, que es que eso se vuelve como una goma, es como cuando te engomas con un juego.... (risas) hablemos de esos juegos de hoy de play y todo esos Xbox para estas generaciones, los chinos aprenden y uno dice “¡venga! cómo tocan y cómo cantan” ... ehh perdón “cómo juegan eso” y él le dice “no usted le hace acá y usted...” y uno no entiende todo eso que hacen.... ¡pero lo hacen!, y eso mismo pasaba con la goma de la música andina.

Entonces, uno de los géneros que más me gusta a mi y esa fué una de las cosas bonitas del trabajo, es que el wayno es uno de mis géneros favoritos y creo que un grupo de un músico andino...el wayno; y.... el hecho de haber tocado... el haber tocado para otros músicos como.. por ejemplo, el haber tocado para Tatiana Naranjo en el charango, osea, tocar la guitarra para ella como charanguista me enseñó a marcar cómo es el wayno ¿sí?... entonces después, ya cantar se volvía un elemento ... esencial en el fraseo y todo lo demás pero además de eso tener detrás de lo que se hace en la voz un buen acompañamiento... porque tu sabes que el buen acompañamiento desarrolla el estilo...

**Stephania:** y le permite a uno también .. explorar e identificar ...

**Mtra Yuly:** Explorar y entonces eso.. ¡si el wayno no es atravesado no es wayno!, osea, ese tipo de wayno ¿no?... porque si tu tocas un carnavalito...

Stephania: más cuadradito...

**Mtra Yuly:** Más ¡sí!... más tético digamoslo así, más tético en el ritmo....

pero el wayno tiene eso... y no más en la danza, cuando tú vas y miras cómo danzan ellos es cómo.. como parece como cojo. pero eso cojo es lo rico...

**Stephania:** ¡ahí está todo!

**Mtra Yuly:** Entonces el ver como ... cómo se mueven eh... el observar las danzas también hace que uno pueda interpretar mejor los instrumentos entonces, ese camino de tocar el bajo... sobretodo el bajo que es atravesado con la voz, fue un reto también para tocarlo bien en él .. en la versión, pero hay también una experiencia detrás; osea, no fue que yo me aprendí cómo se toca el wayno cuando hice el tema, cuando hice la versión si no que, yo ya había tocado bajo... pues... que yo toco el bajo en América Mestiza, tengo un wayno escrito... ehh un wayno compuesto, ehh Diego mi guitarrista también hizo su trabajo de grado hizo un wayno; entonces, esa experiencia también me sirvió para hacer el tema....

### **PARTE 3**

**Mtra Yuly:** ehh, una de las cosas más virtuosas musicales que se hizo de la versión que te propuse, es a nivel técnico el... el recitar el tema y hacer los armónicos del bajo, eso es difícil... eso sí me pareció difícil, me tocó estudiarlo bastante para poderlo lograr, ese bandadi dandi pan pin pan, patata tan, tan tan tan (tarareo); esa frase. esa frase que se repite... eso a nivel interpretativo, el hacer... el recitar el tema..., el poema haciendo esos armónicos, eso sí me pareció un poco difícil pero fue como lo concebí, yo dije:” quiero mostrar también el bajo...la exploración del bajo con...con los colores del bajo” ¡sin yo ser bajista ¿no?!, esa es la otra que el bajo yo solamente yo lo he tomado como una manera de ... de acompañamiento de la música latinoamericana. Esa fue una de las cosas de la versión...

## **ENTREVISTA MAESTRA TATIANA NARANJO**

### **22 DE FEBRERO DE 2019**

**Stephania:** Maestra Tatiana, por favor preséntese...

**Tatiana N:** bueno, me presento... mi nombre es Tatiana Naranjo, ehh.. soy maestra en artes musicales egresada de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá), estudié guitarra con énfasis en composición y arreglos... y pues he hecho la vida.... toda mi vida música andina sudamericana

**Stephania:** ¡profe!, desde los conocimientos musicales y desde el bagaje musical que sumercé ya tiene... que es de mucho tiempo, ¿Qué es la interpretación para sumercé? ¿Qué interviene dentro de la interpretación?, ¿Qué es interpretar?...

**Tatiana N:**Bueno,lo primero para mí, es que la interpretación vista desde el lenguaje, cualquier lenguaje...el que sea, es como tú punto de vista frente a un hecho concreto, eso es lo primero para mí...entonces, ya hablando de la interpretación musical, es: lo que tu puedes reproducir, lo que tú puedes percibir y luego... emm..., como reflejar ante un público de un tema concreto, pero por supuesto va depender de tu calidad técnica, de la experiencia que tengas con lo que estás haciendo, de tu capacidad musical también.. pues en el orden de ideas del “talento” entre comillas y ese tipo de cosas ¿no?. pero la interpretación es como tu versión de algo que decidiste....

(interrupción de la mesera del lugar donde se llevó a cabo la entrevista)

ah bueno... entonces, te decía que para mí interpretar una pieza musical, podría ser desde mi experiencia, mi capacidad técnica desde mi formación la versión que yo tengo de dicha pieza musica...

**Stephania:** Profe...¿Cómo fue la llegada a las músicas andinas?, ¿por qué la música andina lat.. sudamericana?

**Tatiana N:** Bueno... yo en mi familia no tengo ningún tipo de...¿de qué?, de influencia musical familiar (Risa), soy la primera músico que aparece en la casa; sin embargo, mis papás, a los dos les gusta mucho escuchar música, entonces digamos que yo escuché música toda la vida pero la música que yo escuchaba era salsa, merengue, vallenato, romántica, boleros.... mi mamá.... depende del genio de mi mamá que era la que ponía la música todos los días en la casa,

Pero en algún momento de la vida, en la adolescencia mi papá llevó a la casa un disco de Chimizapagua, un grupo muy reconocido de aquí de la ciudad de hace mucho, muchísimo tiempo, uno de los pioneros de la música andina suramericana aquí en Bogotá... ¡a mí me encantó! entonces, yo lo escuchaba ocasionalmente... luego, empecé a ver agrupaciones de música andina en la calle, por ahí en el centro o en los centros comerciales y me seguía llamando muchísimo la atención... luego, en el colegio llegó un profe pastuso que se llama Edgar Josa, y el como que re armó un grupo andino que tenía el colegio y los dirigía el pero ya todos estaban en once, pero yo veía ese grupo y me enloquecía...me encantaba ¡me encantaba!, entonces, justo cuando llega el profe Josa, el nos dice como a mitad de año: “bueno, yo quiero rearmar el grupo de música andina porque los chicos que están ahorita ya se van a graduar, entonces... pues sería chevere empezar otro nuevo semillero, otro nuevo gripo...”, me lo dijo a mí, porque cuando yo empecé a estudiar ... cuando el profe llegó al colegio, por fin hubieron clases de música de verdad (risas) porque



antes era horrible, en séptimo, el profe de religión era el que dictaba música entonces ya te imaginarás... como eran las clases de música

**Stephania:** ¡qué belleza!

**Tatiana N:** ...eran las clases de música, pero este maestro que te digo...el sí es licenciado de la pedagógica, es flautista y pues ha hecho toda su vida música andina sudamericana.. entonces el... me acuerdo que empezó a darnos clase y a mí me encantó la música... ese fue mi comienzo, porque yo empecé con la música andina sudamericana, me encantó, entonces yo empecé a tomar clases de guitarra con él ahí en el colegio... el nos dictaba en la clase de música a algunos nos dictaba guitarra: pero yo no tenía dónde estudiar en mi casa, porque en mi casa no había instrumentos, entonces yo todos los descansos...¡sagrado! iba al salón de música a estudiar la guitarra, entonces él vio como ese interés mío, esa inquietud y entonces en algún momento... también, además compañeros de mi curso me decían “y usted para dónde es que coje en los descansos..”entonces, “noo, me voy a estudiar al salón de música” y empezaron algunos de mis compañeros del curso a seguirme a estudiar guitarra en el salón de música, entonces el profe nos vio...más bien así como juiciosos y eso y nos invitó a ser parte del grupo andino que iba ser el semillero.. y ahí empiezo yo a tocar música andina sudamericana.

**Stephania:** y ¿cómo fue el encuentro con el charango? ¿dónde pasó eso? ...

**Tatiana N:** pues... pues tu sabes como ocurre el tema de ..

**Stephania:** ¡...Todos tocan todo! (risas)

**Tatiana N:** si... exacto, el tema con la música andina sudamericana, es que es muy común que todos toquemos de todo un poco, entonces yo empecé con la guitarra y empecé cantando con el grupo andino.. ese era mi labor, cantar y tocar guitarra  
luego, me compré una quena y una zampoña y empecé también a estudiar por mi cuenta... luego, cuando cumplí 15 años... de regalo de 15, mis papás me compraron un charango

**Stephania:** ¡ayy que lindo!..

**Tatiana N:** y desde ahí... pero digamos que con el charango.. me gustaba, yo lo tocaba de vez en cuando... no era como mi instrumento principal en ese momento yo ya... en esa época .. como a los 15-16 años tocaba mucha quena, ¡pero mucho!... ese era mi instrumento principal de esa época; luego entré a la universidad y pues estudié guitarra, entonces la guitarra y la quena eran como lo que más tocaba...  
ya el charango, por cosas de la vida... mi hermano era el que más tocaba charango en la casa... y yo llevaba a mi hermano a todos mis ensambles y todo porque él tocaba charango y em... estábamos en un ensamble, pues que ya era un ensamble chévere, con partituras y toda la cosa estando ya en la universidad...  
como en el 2003...2002-2003, se armó ese ensamble que se llamaba Ina Summa que luego se llamó Mestizajes y mi hermano, en algún momento decidió que él iba a estudiar piano...y dejó el charango... y nos dejó fregados porque no conseguíamos alguien que tocara charango y leyera partitura en esta ciudad en esa época...entonces, después de meses, me tocó a mí coger el charango y buscar un guitarrista porque yo tocaba guitarra en ese grupo...

**Stephania:** ok...

**Tatiana N:** desde ese momento, yo empecé a tocar más seriamente el charango,

**Stephania:** ya... ¡por obligación!

**Tatiana N:** como... ¡exacto! como en el 2005 más o menos...

**Stephania:** profe, ¿qué referentes instrumentales y vocales sumercé aborda para sus interpretaciones?

**Tatiana N:** pues depende del..

**Stephania:** por ejemplo, en el caso de cerquita del corazón...

**Tatiana N:** bueno, en el caso de cerquita del corazón, cuando tú me pediste el favor de que grabara mí versión ... emm... yo lo primero que hice fue: por supuesto escuchar mucho la de Chalena, que es la versión original y la versión de los cholos... también estuve escuchando otras versiones por ahí... pero como que no me convencieron tanto, y dije “bueno, también voy a escuchar otros temas de música ayacuchana con cantantes femeninas como para ir simplemente, interiorizando el estilo...” y yo lo hago muy desde lo intuitivo, porque yo no soy cantante.. entonces técnicamente no podría hablarte de parámetros tan técnicos, hay algunas cosas que conozco... pero pues no es muy profundo mí conocimiento al respecto, pero... yo soy buena imitando y eso me funciona mucho para realmente poner el estilo como es, así no se sepa técnicamente que esté haciendo...

Entonces yo escuché por ejemplo, una cantante ayacuchana que es muy importante que se llama Nelly Munguía, escuche a Martina Portocarrero, escuché a Consuelo Jerí... de esos tres nombres me acuerdo ahorita, ... entonces, como que empecé a escucharlas, escucharlas, escucharlas como de una manera muy ...mecánica mientras iba lavando la loza, mientras... ¿sí?.. como para que entrara en el subconsciente y cerquita del corazón, escuchar y escuchar ¡un montón cerquita del corazón! y ya, eso fue todo

**Stephania:** Listo profe, ¿cómo fue el abordaje? en cuanto a esos recursos técnicos...digamos... que son conscientes en la parte de la interpretación del instrumento, porque digamos que esa es una de las grandes diferencias que hay con la versión de Chalena ¿no?, Chalena sólo está cantando, pero.. en las versiones que hicieron.. que hizo la maestra Yuly y la Maestra.. ambas están tocando; además, el hecho de tocar y cantar esa canción especialmente pues tiene un nivel de complejidad... ¡alto!...¿cómo se pensó ese tema? de qué manera... porque en forma y todo es muy similar a la versión de Chalena...

**Tatiana N:** sii sii, yo lo que hice fue tratar de hacer... Sé que los peruanos son muy celosos con su música que yo viví en Lima... y bueno, además, esa experiencia de haber vivido en Lima y haber compartido con muchos músicos ayacuchanos, con muchos músicos que hacen ese tipo de música creo que eso me nutrió un montón...

emm... cuando viví en Lima, yo monté ese cerquita del corazón pero instrumental, luego hicimos una versión con Lina que era... Lina Pinedo que era una chica que estudiaba charango con Ricardo y ella cantaba la primera voz y yo cantaba la segunda voz pero yo solo hacía acompañamiento, rítmico-armónico..

**Stephania:** ok...

(interrupción de la mesera)

**Tatiana N:** y cuando yo no cantaba, ahí sí hacía todo lo melódico..porque cantar y hacer lo melódico a la vez, es lo que genera complicación, pero entonces yo ya tenía... ese tema yo lo conozco hace muchísimos años, lo conozco desde el año 2008

**Stephania:** mucho tiempo...

**Tatiana N:** entonces,digamos que ya había una interiorización de la melodía, eso ya estaba claro y yo el charango ya lo había tocado, lo había dejado de tocar también hacia mucho tiempo.. pero como ya lo había tocado, digamos que montar el charango no fue tan difícil... entonces, yo empecé a volverlo a montar y aparte ir escuchando el tema, ir gesticulando... yo trabajo mucho con la gesticulación para que los fraseos sean como parecidos, sin emitir sonido, sólo haciendo mímica no más (expresión facial de la gesticulación).. eso me funciona super bien para que los fraseos no me salgan gallegos... y luego de ya tener muy seguro el charango, ahí sí empecé a meter la voz..... lo chévere del charango pues es que... en la intención que yo veo en la versión de Los Cholos, que es la misma intención que en el de Chalena porque a Chalena la acompañan Gomer y Ricardo o Marino y Ricardo... entonces el Charango, ehh yo siento que persigue mucho a la voz, entonces a mí me tocó simplemente conectar en varias de las partes mi interpretación del charango con la voz y viceversa... en otras si era más como contra melodía que eso sí es, muchísimo más complicado, pero pues es como hacer un toque y cante(risas).. entonces tu estudias y ya (risas)

**Stephania:** ¡lo montas! ... ok, profe, ¿qué imagen viene cuando sumercé está interpretando cerquita del corazón? a qué ... sumerce, supongo.... no sé, si hay conocimiento del porqué fue escrito o bueno, por aquello de la relación con Chalena y con Los Cholos... entonces, no sé ¿qué imagen o en qué piensa cuando canta esa canción?...

**Tatiana N:** noo, yo realmente no pienso, ¡porque si pienso en otra cosa aparte de lo de tocar y cantar me voy! (risas), pero digamos que si tú me preguntas que si conozco la historia, claro que conozco la historia porque escuché la historia de la voz de Chalena, de la voz de Henry... le he escuchado esa historia a Henry en muchísimos conciertos porque pues, cerquita del corazón es el gran éxito.. uno de los grandes éxitos de Los Cholos y se pues que... habla un poco de la violencia en Ayacucho, pues que un campesino llevaba debajo de su poncho su charango y alguien de la policía pensó que era un arma y le disparó y la bala atravesó el charango y mató el campesino.. esa es la historia en resumen, pero pues.. ese tema y otros temas más de esa época, marcaron un estilo muy importante en la música ayacuchana y eso a mí me hace ver, por ejemplo, que.... por lo menos las cantantes femeninas que escuché ponen un color a la voz con mucho cuerpo, es decir, tu no escuchas una voz de cabeza super ligera...¡no!, escuchas mezcla arriba, pecho lo que más se puede y... muchos glisandos con un poquito de desgarró de la garganta y ese tipo de cosas...Si tu escuchas la versión de Martina Portocarrera de flor de retama que habla sobre la misma temática de violencia en Ayacucho, en las épocas pues de guerrillas allá y todo eso, vas a escuchar todo eso que a mí me parece muy emotivo y muy coherente con respecto a ese lamento... a esa queja que es la canción, que cuenta una historia pero que a la vez es un lamento ¡porque está alguien muriéndose! obviamente y porque además no es solo

un caso aislado, si no en esa época era algo muy... muy común, entonces siento que traté de darle esa fuerza cuando lo canté...

**Stephania:** profe...pues, es una pregunta un poquito más técnica,el wayno en sí ¿qué connota para la maestra? ¿Qué conocimiento hay así..., pues porque yo sé que es mucho.. respecto al wayno?, y...en el tiempo de... supongo, estoy hablando de suposiciones.  
La profe vivió en Perú ¿no?

**Tatiana N:** ajá

**Stephania:** ¿Qué recursos se toman? ... pues puede que sean inconscientes, ehh al momento de cantar ... de lo que se vivió allá, ¿hay recursos se toman al momento de cantar estos géneros como tal? osea,de lo que se vivió allá hay recursos en cuanto por ejemplo, al acento de como ... pues el hablado de ellos, que para mí parecer, tiene mucho que ver con la forma del canto, por ejemplo de Chalena, ¿Qué recursos de por ahí se pueden entender?....

**Tatiana N:** bueno, yo cuando fui a Perú, estaba muy interesada especialmente en aprender charango en la música andina peruana... también tomé unos cursos de guitarra y también unos cursos de quena; entonces digamos que con el canto, yo siempre me he movido de una manera muy intuitiva ... como de escuchar y ¡uy severo! e imito

**Stephania:** (risas) ok..

**Tatiana N:** emm... hablar del wayno en general es demasiado grande... ¡demasiado grande! porque el wayno es, tal vez el género andino de más difusión en toda sudamérica; hay wayno desde el sur de Colombia, hasta el norte de Argentina y Chile, y en cada región tiene sus particularidades ¿si?, por eso te hablaba ahorita, de lo que yo escuche como particularidades del wayno ayacuchano de la época de la violencia en concreto.

porque ahora, si tu escuchas los waynos ayacuchanos de ahora son más románticos, entonces tienen otra connotación de texto que también te da pues.. pues otros colores en la voz; pero para mí, lo que te decía... es que la voz de pecho y la voz de mezcla es fundamental, no escuchas como voz de cabeza...no mucho desde lo que yo recuerdo, es como muy fuerte.. pues este, específicamente el que te digo, específicamente ese que habla de la violencia y que a veces... de hecho, tu escuchas a Martina Portocarrero por ejemplo, esa mujer canta como con rabia ¿si me entiendes?... y pues, tu no puedes expresar rabia poniendo la voz de cabeza y con airecito.

entonces, desde el contexto, eso es lo que yo siento técnicamente que ocurre, que hay voz de pecho, hay voz de mezcla ehh pues cuando están los agudos... ehh percibo un color grueso de la voz; es decir, está al frente la resonancia, pero no es totalmente nasal... también... supongo, yo lo hago abriendo más la laringe, bajando la lengua y pensando poner la voz aquí (señala la nariz) y me sale ese timbre...

**Stephania:** ok, si.. es una imagen clara

**Tatiana N:** (risas) ¿ves?

y el vibrato... también hay vibrato, pero yo el vibrato si lo hago por imitación, y algo que yo observo mucho, por ejemplo... si tu ves a Henry de Los Cholos cantar, para ellos y para los andinos en general... el tema de cantar con fuerza, es muy importante... que tenga mucho volumen, ¡mucho volumen! .. ese canto de fuerza te obliga a usar más mecanismos de pecho y de cabeza... ¡perdón!, de pecho y de mezcla; entonces si... y es un canto tan fuerte que se le brotan las venas a ese hombre y suda y de todo

**Stephania:** tiembla...

**Tatiana N:** y eso es algo super normal allá, super normal...

**Stephania:** profe... ¿por qué no hubo variación?...o bueno, siempre hay variaciones en las interpretaciones.. pero ¿por qué el formato y la idea de mantener tal cual la canción?

**Tatiana N:** por respeto...

**Stephania:** por puro y físico respeto y ¿ya?,

**Tatiana N:** porque, así como es, me encanta, no siento que le haga falta nada... ya con el hecho de poner mi voz, ya es diferente

**Stephania:** y profe... ¿algo que agregar a todo este trabajo hecho ya... en lo que implicó tocar, cantar, pensar en la canción y todo lo demás?

**Tatiana N:** No, pues que te puedo decir....

lo que ya te conté, que al comienzo no fue fácil, que me costó trabajo, ¡que me perdía en la letra, que me perdía en el charango!... pero ya después cuando le fuí cogiendo el tiro, le fui cogiendo el tiro ¡salió!... y pues fue muy bonito haberlo preparado en ese justo momento de la vida, porque después vinieron Los Cholos y lo pude hacer con ellos...yo no sé si tu ¿viste ese video que publicaron en facebook?

**Stephania:** ¡Sí!

**Tatiana N:** ¡Fue una nota!, haber podido hacer eso con ellos uff !fue una berraquera!, y salió muy fluido, muy natural.. ya teníamos algunos vinitos encima ese día ...(risas); entonces, emm pues es chévere, para mí tener esa experiencia y también ver la aprobación de los escuchas peruanos respecto a mí interpretación de su música, porque algo para mí.. muy, muy importante es que el estilo se mantenga¿sí?, porque veo que ellos son muy celosos con su música; por eso también, porque como yo viví allá y tuve la oportunidad de escucharlos hablar también del respeto que le tienen a sus músicas y de lo característico de la armonía de la música ayacuchana por ejemplo, por eso no me meto hacer rearmonizaciones, porque esas progresiones armónicas... así triádicas, así con esos.. .. emm como decirlo, aveces esas asimetrías en el ritmo armónico y ese tipo de cosas, eso es característico

Si yo me meto ahí...porque lo intenté estando allá, metiendo... ¡no sé! un semi disminuido antes de la dominante, ellos lo miran a uno como (gesto facial de desaprobación) ¡eso no es así! y yo entiendo... es una cuestión de respeto; es como si tú, tuvieras una pareja y pues quisieras cambiar a tu pareja... entonces, más bien, métete con alguien (risas) pues que sea de tu gusto ¡y ya! ¿sí?, pero entonces, a mí ... yo amo la música andina, este tema me encanta, me impactó muchísimo la primera vez que lo escuché, que fue en el

2008 en un festival del charango y me puse a llorar...escucharlo fue muy emotivo, la historia, como lo hacen Los Cholos y bueno, en fin...

entonces, para mí fue muy chévere poderlo montar de manera seria, porque ya lo había medio tocado...se lo había acompañado a Angelita en la guitarra también hace muchos años... entonces el poderlo haberlo hecho en serio me hacía pensar en Chalena, que para mí es como un tributo a su amistad, a lo que ella fue en este plano... que es una mujer maravillosa, brillante... bueno... ¡en fin! también, en Los Cholos.... eso podrían ser, digamos, los pensamientos que me pasaban de vez en cuando cuando estaba tocando y cantando... pensar en ellos, pensar en mí tiempo en Lima...

**Stephania:** Remontarse al pasado.

**Tatiana N:** ¡si, si! exacto, y pues cantar algo que me gusta mucho pero tratar de hacerlo desde toda esa experiencia que me ha... pues que me ha dado la vida, respecto a ese género en concreto, al wayno ayacuchano.

**Stephania:** Listo profe, muchas gracias

**Tatiana N:** Con todo gusto...