



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS  
– CREAÇÃO MUSICAL**

**TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA COMPOSICIÓN PARA CHARANGO SOLO**

**ALVARO GUILLERMO DELGADO QUISBERT**

Foz do Iguaçu

2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS –  
CRIAÇÃO MUSICAL**

## **TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA COMPOSICIÓN PARA CHARANGO SOLO**

**ALVARO GUILLERMO DELGADO QUISBERT**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Música – Prácticas Interpretativas – Creación Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu

2019

ALVARO GUILLERMO DELGADO QUISBERT

TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA COMPOSICIÓN PARA CHARANGO SOLO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História de la Universidad Federal de Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Música – Prácticas Interpretativas – Creación Musical

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena  
UNILA

---

Prof. Dr. Ladislao Homar Landa Vasquez  
UNILA

---

Prof. Me. Felipe José Oliveira Abreu  
UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): \_\_\_\_\_

Curso: \_\_\_\_\_

	Tipo de Documento
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: \_\_\_\_\_

Nome do orientador(a): \_\_\_\_\_

Data da Defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Assinatura do Responsável

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar a mi orientador Prof. Dr. Marcelo Villena no solo por la contante orientación en este trabajo y sobre todo por la amistad.

A los profesores de la banca por las orientaciones.

Al Me. Danilo Bogo técnico del curso de música por las enseñanzas y la amistad.

A los colegas del curso de música por la amistad.

*Para mí lo más importante cuando uno aborda un proyecto nuevo es crear la sorpresa. Y eso es lo que busco, el lugar por donde no ha pasado nadie, que el que escuche se sorprenda, y es muy difícil, porque todos vamos por lugares comunes. Sólo si me sorprendo a mí mismo sorprendo a los demás.*

**Paco de Lucía**

QUISBERT, Alvaro Guillermo Delgado. **Técnicas extendidas en la composición para charango solo**. 2019. p.90. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

## RESUMO

Este trabalho apresenta cinco composições para charango solo fruto de um processo de pesquisa e experimentação desde o ano 2016 com técnicas estendidas na procura de recursos sonoros não convencionais em este instrumento y como essas sonoridades, mais associadas à estética de música contemporânea, convivem com tratamentos musicais que vão desde o tradicional como uma *cueca* boliviana, o referencial y chega até a eletroacústica mista. Para isso se explica de forma breve quais são as tradições de onde vem o charango e como foi o processo de composição das obras assim como as ideias que guiaram a organização dos eventos sonoros em cada uma das peças.

**Palavras-chave:** Composição referencial. Eletroacústica mista. Música contemporânea.

QUISBERT, Alvaro Guillermo Delgado. **Técnicas extendidas en la composición para charango solo**. 2019. p.90. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

## **ABSTRACT**

This paper presents five compositions for charango solo as a product of an investigation and experimentation process since 2016 with extended techniques to find some non-conventional sound resources for this instrument and how those sounds, associated to a contemporary music esthetics, interact with musical treatments from traditional music like the cueca boliviana, referential composition until electroacoustic mixed music. So I briefly explain what are the traditions the charango comes from and I also explain the composition process including some ideas that lead the sound's organization in each piece.

**Key words:** Referential composition. Electroacoustic music. Contemporary music.



QUISBERT, Alvaro Guillermo Delgado. **Técnicas extendidas en la composición para charango solo**. 2019. p.90. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

## RESUMEN

Este trabajo presenta cinco composiciones para charango solo fruto de un proceso de investigación y experimentación desde el año 2016 con técnicas extendidas en búsqueda de recursos sonoros no convencionales en este instrumento y cómo estas sonoridades, más asociadas a la estética música contemporánea, conviven con tratamientos musicales que pasan de lo tradicional como una cueca boliviana, lo referencial y llega hasta la electroacústica mixta. Para ello se explica de forma breve cuáles son las tradiciones de las que proviene el charango y cómo fue el proceso de composición de las obras así como las ideas que guiaron la organización de los eventos sonoros en cada pieza.

**Palabras clave:** Composición referencial. Electroacústica mixta. Música contemporánea.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<b>Figura 1</b> – Calendario agrícola y festivo andino. (PEDROTTI, 2013, p. 67) .....	29
<b>Figura 2</b> – Afinaciones rurales para el charango en Bolivia. (CAVOUR, 2010b, p.87) .....	31
<b>Figura 3</b> – <i>T'ipi</i> . (TURINO, 1984, p.260) .....	34
<b>Figura 4</b> – Afinaciones del charango arriero (CAVOUR, 2010b, p.85) .....	36
<b>Figura 5</b> – Armónicos artificiales (ZAMPRONHA, 2013, p.99).....	46
<b>Figura 6</b> – Notación prescriptiva y descriptiva. <i>Sueño Contigo</i> (2016) compases 17 - 20.....	46
<b>Figura 7</b> – <i>Sueño Contigo</i> (2017) compás 26.....	58
<b>Figura 8</b> – <i>Argavieso</i> (2017) compases 1 - 4.....	71
<b>Figura 9</b> – <i>Argavieso</i> (2017) compases 15 - 16.....	72
<b>Figura 10</b> – <i>Petricor</i> (2017) compás 105.....	86
<b>Figura 11</b> – <i>Polvareda</i> (2017) compás 110.....	96
<b>Figura 12</b> – <i>Polvareda</i> (2017) compás 118.....	97
<b>Figura 13</b> – Gráfico de ondas de la parte electroacústica ( <i>tape</i> ) de <i>Grawlix</i> (2018).....	109
<b>Figura 14</b> – <i>Grawlix</i> , minuto 2:50.....	110
<b>Figura 15</b> – <i>Grawlix</i> , minuto 2:55.....	110
<b>Figura 16</b> - <i>Grawlix</i> , minuto 3:45.....	111

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUCCIÓN.</b> .....	<b>13</b>
<b>2 EL CHARANGO COMO INSTRUMENTO SOLISTA.</b> .....	<b>17</b>
2.1 REVISIÓN HISTÓRICA SOBRE EL CHARANGO. ....	17
2.1.1 Orígenes del charango.....	17
2.1.2 El charango arriero.....	21
2.1.3 El charango urbano. ....	23
2.2 LA TRADICIÓN “CHARANGUÍSTICA”. ....	27
2.2.1 Tradición rural. ....	27
2.3 LOS SOLISTAS DE CHARANGO. ....	38
<b>3 TÉCNICAS EXTENDIDAS: PINCELADA</b> .....	<b>40</b>
3.1 REVISIÓN DEL CONCEPTO DE TÉCNICA INSTRUMENTAL. ....	40
3.2 REVISIÓN DEL CONCEPTO DE TÉCNICAS EXTENDIDAS O EXPANDIDAS. 41	
3.3 REVISIÓN DE NOTACIÓN.....	45
2.3.1 Breve revisión de técnicas extendidas para guitarra. ....	48
3.3.2 Notación de técnicas extendidas para charango. ....	50
<b>4 MEMORIAL DE COMPOSICIÓN.</b> .....	<b>55</b>
4.1 SUEÑO CONTIGO.....	56
4.2 ARGAVIESO. ....	68
4.3 PETRICOR.....	81
4.4 POLVAREDA.....	92
4.5 GRAWLIX.....	107
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	<b>125</b>
<b>REFERENCIAS.</b> .....	<b>127</b>

## 1 INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo trata sobre el uso de técnicas extendidas en las composiciones para charango (como instrumento solista) realizadas durante el periodo 2016 - 2019, en que se emplean sonoridades no convencionales de forma variada. En algunas de ellas, las técnicas extendidas constituyen la base de la composición, en otros casos, coexisten e interactúan con las técnicas convencionales creando combinaciones que no son habituales para este instrumento, todo esto hablando dentro de un contexto de composición contemporánea para “charango solo” influenciada, en cierta medida, por las sonoridades tradicionales de música folklórica andina, de la música de América Latina de forma más amplia (durante mi formación como compositor en la UNILA) y la tradición de música de cámara europea (por el formato solista de este repertorio que establece un concertista y un público). En mi caso al haber pertenecido y tocado por muchos años dentro de una tradición folklórica es inevitable la presencia de elementos musicales tradicionales del folklore.

Existe una gran variedad de charangos en varias regiones solo dentro de Bolivia (sin mencionar las variedades existentes en otros países de la región), sobre todo en áreas rurales donde los tamaños, afinaciones y técnicas empleadas (tanto en construcción como en ejecución musical) son muy diferentes entre poblados y comunidades indígenas (PEDROTTI, 2012, p.25). De estas variedades sólo me enfocaré en un tipo muy específico de charango, sin embargo otros tipos de charangos existentes son explicados en la disertación de maestría titulada *El charango K'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano* (2012) de Italo Pedrotti, quien hizo una investigación acerca del charango dentro de las tradiciones rurales en la región andina llamada Norte Potosí<sup>1</sup> en Bolivia.

---

<sup>1</sup> Norte Potosí es una provincia dentro del Departamento de Potosí en Bolivia.

Para este trabajo se toma al charango que Cavour<sup>2</sup> denomina 'arriero' por causa de los principales portadores de este instrumento y el tamaño práctico para transportar: "son los campesinos arrieros que se dirigen a las ferias de los poblados llevando sus productos y pulsando siempre sus charangos." (CAVOUR, 2010b, p.47). También es llamado 'charango-tipo' o 'temple natural' (IBIDEM, 2010b, p.90), este es el tipo de charango más conocido ya que fue bastante utilizado en los repertorios de música folklórica de mayor alcance internacional a partir de la segunda mitad del siglo XX (CAVOUR, 2010a, p.267).

Este charango arriero que menciona Cavour es tomado por Mauro Núñez Cáceres y construye la familia del charango que conocemos. Los charangos de Mauro Núñez son probablemente los primeros a ser hechos de una sola pieza de madera y establece una base técnica para el charango que llega a los centros urbanos<sup>3</sup>.

La tradición del charango que conocemos, que tocan los grupos folklóricos y que se enseña en las escuelas de música folklórica en las ciudades viene de las ideas y del trabajo de Mauro Núñez. Cavour reconoce la relevancia de Núñez para el repertorio de música folklórica boliviana: "con él la música folklórica ascendió en raudo vuelo hasta llegar al sitio donde hoy se encuentra" (CAVOUR, 2010a, p. 269) y por eso es considerado como el padre del folklore de Bolivia (GARAY CID, M. 2018, 01:16)<sup>4</sup>. De esta forma llegamos a la fundación de centros de enseñanza de música folklórica como la Escuela Nacional de Folklore "Mauro Núñez Cáceres" de la ciudad de La Paz en 1970, donde se enseña guitarra criolla, *sikus* y charango.

---

<sup>2</sup> Ernesto Cavour Aramayo es considerado uno de los charanguistas más relevantes del siglo XX por su intensa labor de difusión del charango en varios países y sus composiciones son, hoy en día, cánones en el repertorio para este instrumento: "A partir de Ernesto Cavour, el charango se muestra en otra faceta; de un instrumento solista de una interpretación y una técnica mucho más compleja, que hasta ese tiempo fue visto más para acompañar los conjuntos folklóricos, que amenizaban las fiestas populares, describió Sergio Calero, comunicador y quien postuló al músico al Premio Nacional de Culturas." disponible en: <<http://naira-virtual.blogspot.com/p/articulos.html>>

<sup>3</sup> Mauro Núñez se presenta en Lima, Perú y en Buenos Aires, Argentina en los años 1940 y 1942 respectivamente como parte de su trabajo de difusión del charango e inicia en 1955 el dueto piano y charango con Ariel Ramírez (CAVOUR, 2010a, p. 304).

<sup>4</sup> Entrevista al compositor e inventor de la vihuela andina Mauricio Garay Cid en el programa *Si Suena Se Toca* de 2018, 13C Televisión de Chile. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Tqr3om9LkU>>

En el siguiente trecho me gustaría apuntar algunas cosas que me llevaron a realizar esta búsqueda y por consiguiente a éste trabajo: durante cuatro años estudié en esta institución y me preparé para tocar dentro de la tradición del charango solista que inició Núñez, Cavour y otros maestros charanguistas, fue durante esos años que aprendí sobre técnicas para charango y mis pruebas fueron los concursos en los que participé para los que pulía mi repertorio y técnica. Tuve la oportunidad de participar dos veces en la Feria y Festival Nacional e Internacional del Charango de Aiquile-Cochabamba en Bolivia (en 2012 y 2013) y competir con charanguistas de todo el país en la categoría Juvenil (entre 13 y 18 años). En mi primer intento me di cuenta del gran nivel que tenían los colegas que participaban y apenas volví a La Paz comencé con nuevo repertorio. Durante ese año mis maestros en la E.N.F. Mauro Núñez me ensañaron los *Estudios* para charango, que son piezas extremadamente difíciles a nivel técnico y a pesar de evocar las sonoridades andinas no tienen una estructura de un *huayño*<sup>5</sup> o una cueca.

Ese año gané el segundo lugar en la competencia y poco después participé en otro concurso en La Paz y ocurrió algo muy curioso. Encontré en la entrada del teatro a unos amigos que me habían escuchado en Aiquile y al enterarse que participaba en esta oportunidad decían tener la completa seguridad de que iba a ganar sin problemas. Esto me llamó la atención y me confirmó que los *Estudios* de charango eran las piezas con las técnicas más difíciles y por lo tanto de mayor prestigio entre los charanguistas profesionales ya que muy pocas personas dominaban ese repertorio. Al terminar esa etapa de competencias me quedó una curiosidad por saber: qué más podía aprender?, qué otros recursos técnicos diferentes podían existir?, qué se puede componer explorando nuevas posibilidades sonoras?. Hasta ese momento pensaba que solo los charanguistas consagrados componían obras de esa complejidad, pero al no encontrar mayores novedades decidí buscar mis propias respuestas.

A partir de mi ingreso al curso de Música de la Universidad Federal de Integración Latino Americana (UNILA) entro en contacto, gracias al profesor

---

<sup>5</sup> También es conocido como *huayno* en otros lugares.

Marcelo Villena, con las técnicas extendidas (este término se considera equivalente a técnicas expandidas), según Madeira y Scarduelli: “Técnicas extendidas son procesos que en un determinado momento son utilizados marginalmente por los intérpretes y que amplían la paleta sonora de un instrumento o proponen diferentes soluciones mecánicas para determinadas situaciones” (MADEIRA y SCARDUELLI, 2013, p. 183). Estas posibilidades mostraron una gran oportunidad para hacer algo diferente y en los meses posteriores me propuse experimentar con estas aplicándolas al charango, combinando en primera instancia técnicas ya existentes de formas que no se habían realizado antes y hacer uso de elementos del folklore latinoamericano para luego escapar y conseguir una obra más libre que refleje la tradición y la combine con nuevas ideas. Como resultado compuse *Sueño Contigo* (2016).

En obras posteriores como *Polvareda* (2017) y *Argavieso* (2017) exploré otras sonoridades no convencionales enfocando un poco más en las técnicas de percusión sobre el charango. En *Petricor* (2017) se explora brevemente una alternativa de *pizzicato* de mano izquierda y algo de *bend*<sup>6</sup> (todo esto basado en la idea de tema y variaciones). *Grawlix* (2018) por otro lado, es una pieza electroacústica mixta basada enteramente en técnicas extendidas para charango y cómo éstas interactúan con la parte electroacústica (*tape*) y la utilización de un teléfono celular con una aplicación de sintetizador modular para ser tocado en vivo. Estas piezas forman parte del portafolio de composiciones de este trabajo.

A principio, considero que no todas las técnicas extendidas para otros instrumentos de cuerda pulsada pueden ser ejecutadas en el charango (debido a diversos factores como afinación, dimensiones del instrumento o resonancia), por lo tanto, tomo como referencia las técnicas extendidas para guitarra junto con su notación ya que se tiene más estudios al respecto y guarda mucha similitud con el charango en la producción del sonido. Mediante la experimentación se pretende identificar algunas técnicas extendidas que sean posibles de realizar en charango y

---

<sup>6</sup> Tomo como *Bend* a la técnica que me permite alterar la altura de la nota mientras la cuerda pulsada se mantiene vibrante, aumentando tensión sobre esa cuerda para subir la altura de forma microtonal y soltar poco a poco para regresar a la nota inicial. *Pizzicato* en el caso del charango consiste en producir un sonido apagado típico de esta técnica, en charango es más fácil tocar con la mano izquierda al contrario de cómo se realiza en guitarra clásica.

probablemente derivar en otras. Por el mismo principio de similitud en el empleo de la mano derecha en la guitarra es interesante pensar que las técnicas de percusión en la caja armónica son las más próximas para experimentar en el charango.

En un primer capítulo se aborda de manera superficial algunas generalidades del charango con el fin de identificar de qué instrumento estamos hablando, de dónde viene y qué es lo que se conoce sobre técnica en el repertorio de este instrumento. En el segundo capítulo se busca definir qué se entiende por técnicas extendidas y revisar la notación existente para éstas, primero de forma general y poco a poco aproximando al charango. Por último, el tercer capítulo consiste en las obras compuestas con el uso de técnicas extendidas junto con un memorial de cada pieza que explica el proceso de composición y cómo fueron abordados los pasajes, sesiones y elementos que forman las piezas presentadas en este trabajo.

## 2 EL CHARANGO COMO INSTRUMENTO SOLISTA.

### 2.1 2.1 REVISIÓN HISTÓRICA SOBRE EL CHARANGO.

#### 2.1.1 Orígenes del charango.

El charango ha estado presente en la región andina desde la época colonial y aparece en los registros de esa época (tanto escritos como decoraciones en piedra en iglesias.<sup>7</sup> A pesar de que no es el enfoque de este trabajo, es necesario explicar de dónde surge el instrumento para el que compongo.

Para Ernesto Cavour el charango nació en Potosí durante la explotación de plata en *Sumaj Orck'o*<sup>8</sup> por la llegada de vihuelas de mano de la época. Se apunta que era un centro urbano con bastante movimiento económico por la extracción de plata y que permitió que sea considerada una de las ciudades más importantes del mundo. Esto derivó en un mayor movimiento cultural ya que llegaron músicos que

---

<sup>7</sup> Cavour menciona a la iglesia de San Lorenzo de los Carangas en Potosí cuya portada fue construida entre 1728 y 1744 : "donde se puede apreciar nítidamente entre el sol, la luna y las estrellas (deidades indígenas) a dos sirenas ambidexas tocando charangos [...]" (CAVOUR, 2010b, p. 27)

<sup>8</sup> Nombre *quechua* del Cerro Rico de Potosí que significa cerro hermoso.



interpretaban vihuelas de varios tipos de cuerdas dobles y la invención del charango es fruto del contacto cultural que se produjo en ese periodo:

El charango tiene su origen en la antigua vihuela de mano de 5 cuerdas dobles, cordófono español introducido a la América, época en la cual estaba en su máximo apogeo. En el mismo periodo comenzaba a surgir la Villa Imperial de Potosí como consecuencia del descubrimiento del famoso Cerro Rico (1545), donde abundaba la plata, al extremo que se decía: “con ella podía construirse un puente desde Potosí hasta España”, fama que se extendió por todo el mundo y que a la postre Potosí se convirtió en una ciudad cosmopolita de extrema importancia. (CAVOUR, 2010b, p. 37)

Es recurrente que los cronistas que escribieron acerca del Cerro Rico exageran en sus palabras (como Arzans de Orsúa y Vela que escribió prácticamente un poema o la letra de un himno)<sup>9</sup> por la forma de presentar el tema, pero por otro lado es interesante que la industria minera haya construido entorno a Potosí un centro económico y cultural bastante importante aproximadamente desde el siglo XVI al XVIII. A este respecto Cavour comenta un poco sobre el contexto y las circunstancias de la época y la proliferación de nuevos instrumentos en el territorio que actualmente es Bolivia:

Una vez fundadas las principales ciudades y villas en la Audiencia de Charcas<sup>10</sup>, descubierta la enorme riqueza que encerraba el noble Cerro de Potosí (1545) y asentada la explotación de los minerales, la gran población ibérica atraída por la obtención de fabulosas riquezas, se estableció en lo que hoy es nuestro territorio, trayendo consigo formas propias de esparcimiento y pasatiempos entre ellos el arte musical. De ahí que junto a los colonizadores aparezcan artistas e instrumentos musicales, ya sea de las familias de los aerófonos, membranófonos y cordófonos españoles, en especial la incomparable vihuela de mano de 5 cuerdas dobles (instrumento netamente español que estuvo de moda a lo largo del s. XVI al XVIII), el mismo que se difundió y popularizó rápidamente durante la época colonial en Bolivia y América. (CAVOUR, 2010b, p.16)

A pesar de que la profesión de músico ya existía en la época resulta curioso ver que en este relato se trata más de una actividad de recreación y que de

---

<sup>9</sup> “La muy celebrada, siempre ínclita, augusta, magnánima, noble y rica Villa de Potosí; honor y gloria de América, Centro del Perú, Emperatriz de la Villas y lugares de este nuevo mundo,.....señora de los tesoros y caudales, benigna y piadosa Madre de ajenos hijos;...El famoso siempre riquísimo, máximo e inacabable Cerro Rico de Potosí,; singular obra del poder de Dios, único milagro de la naturaleza perfecta y permanente maravilla del mundo;...Emperador de los montes, Rey de los cerros, príncipe de todos los minerales,...monstruo de riqueza, cuerpo de tierra y alma de plata.” (ARZANS DE ORSUA Y VELA, 1705-1943, p. 13-14 In: CAVOUR, 2010, p. 40)

<sup>10</sup> Cavour menciona a la Real audiencia de Charcas que era el nombre del territorio que hoy es Bolivia, fué llamada así hasta la fundación de la república en 1824.

algún modo la popularidad de estos nuevos instrumentos europeos haya posibilitado la conformación de la música popular latinoamericana ya que los colonizadores llevaron su cultura a diversos lugares de América. Por otro lado, este parece ser el origen de varios instrumentos americanos como el charango, según propone Cavour (2010b).

Vega, en 1946, menciona la primera vez que registró la palabra charango relacionada al instrumento en 1814, el padre José Torre Ravello le comentó que en Tupiza tocaban charangos (Torre los denominó guitarrillos al inicio del relato para hacer comprender de qué instrumento se trataba por la similitud que encontró) agregando que esos instrumentos no eran primitivos (PEDROTTI, 2012, p.16).

Cavour habla acerca del origen de la palabra charango con algunos apuntes históricos y sociales que vale la pena mencionar, al ser el charango un instrumento de indígenas y mestizos no se le ha dado importancia por muchísimos años. En parte se trató de un rechazo a los orígenes indígenas producto de una visión eurocéntrica que se arrastra hasta ahora en diversos aspectos de la vida en las ciudades.

La palabra CHARANGO, deriva de dos voces americanas: CHARANGA, palabra muy utilizada durante la colonia y que servía para designar a la 'música de instrumentos metálicos' (v/g.este instrumento ha sido considerado como 'bullicioso', 'estrepitoso' seguramente por su estructura musical de una acústica dominante); y de CHARANGUERO, que quiere decir: 'tosco, grosero, chapucero; asimismo chambón, imperfecto (v/g. Por su condición de instrumento rústico, económicamente barato, como también por su presencia en las manos de los indígenas quienes producían, hasta mediados del siglo XX, risa y menosprecio en las élites dominantes, porque el arte de los indígenas ha sido medido con los moldes occidentales llenos de odio, racismo e ignorancia.'" (CAVOUR, 2010b, p. 50)

Al respecto de la palabra charanga, existen registros de bandas de músicos que eran denominadas de esta forma, esto lleva relación con el tipo de cuerdas que se utilizaban, los charangos campesinos, *k'alampeadores*, llevan cuerdas metálicas y producían un sonido fuerte comparable al de esas bandas (en ese siglo). El sonido producido con estos charangos es considerablemente más fuerte y en varios casos más agudo que el charango de cuerdas de nylon. Al no tener los mismos recursos de construcción del instrumento que en centros urbanos,

resultan charangos más variados con más o menos trastes que pueden ser de madera o metal, los tamaños también varían bastante pero en general se puede decir que este tipo de charango *K'alampeador* tiene una sonoridad con más presencia.

Algunos autores señalan los orígenes del charango en Perú, incluso que la palabra charango podría tener varias fuentes, en principio es llamado charanga, atribuyéndole un significado relacionado con los ruidos fuertes y continuos. Por otro lado también se menciona que la palabra *chango* (similar a charango) vendría del vocablo africano *Kikongo* (VASQUEZ, 2008, p.14). Mendivil citando a Ayestarán afirma que esa misma palabra era empleada para referirse a una guitarra vieja y de mala construcción (IBIDEM, 2008, p.15). Estas divergencias en el origen del nombre y el mismo instrumento muestran la gran dificultad de establecer un origen muy específico como se buscó hasta ahora.

Para Pedrotti el origen del charango es más abierto a propuestas diversas, estableciendo que el charango tiene su propia técnica muy distinta a la de los instrumentos europeos desde su origen:

El charango surge como parte de un proceso de incorporación de elementos europeos a la cultura andina. Esta incorporación se da fundamentalmente, en el caso del charango, a nivel material, a nivel del objeto-instrumento, del principio acústico de producción sonora, pero no a nivel de la técnica de ejecución ni de las formas musicales, ni del estilo ni de las funciones. Más bien se inventaría una técnica y se adaptaría el instrumento a formas musicales existentes en el universo musical del hombre andino. Esta manera de integrar elementos nuevos provenientes de la cultura dominante y resignificarlos dándoles contenidos propios es un mecanismo fundamental del proceso de mestizaje. (PEDROTTI, 2013, p. 64)

En este caso se coloca al charango como objeto-instrumento producto de la incorporación de elementos de la cultura europea en la cultura indígena andina, pero hace una distinción importante, a pesar de que el charango funciona de forma muy similar a otros instrumentos, este se adapta a las sonoridades propias de la cultura andina y se crea nuevas afinaciones autóctonas y una forma de tocar muy particular, una técnica propia, más adelante se conoce como *K'alampeo*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Técnica de rasgueo que lleva melodía y ritmo junto con los acordes, “rasgueo melódico” (PEDROTTI, 2012, p.190; CAVOUR, 2010, p.83), este estilo tiene origen en la región andina de Norte Potosí y se toca hasta ahora. Tradicionalmente se interpreta en charangos con cuerdas metálicas y tiene muchísimas afinaciones, depende de la localidad donde se encuentre.

Por otro lado Pedrotti afirma que no es posible establecer un lugar específico del origen del charango por no tener registros que permitan esclarecer este tema. También propone que los argumentos con que se coloca a Potosí como lugar de origen del charango son válidos para otros lugares ya que procesos culturales similares ocurrieron simultáneamente en esa época. (PEDROTTI, 2012, p.19) Al mismo tiempo reconoce la vigencia e importante desarrollo del instrumento en las regiones de Norte Potosí, Chuquisaca y Cochabamba en Bolivia, así como otras comunidades donde también se mantiene vigente.

En resumen, el charango ha estado en varios lugares durante muchos años y algo que comparten estos lugares es que son comunidades indígenas, son personas del interior, del campo, que tocan este instrumento y por muchos años fueron discriminados (al igual que muchas de sus tradiciones) en los centros urbanos donde no se valora este instrumento hasta el siglo XX. Con charanguistas como Mauro Núñez, se comienza a mostrar el charango por varios países y otros espacios fuera de las comunidades. (IBIDEM, 2012, p.84)

### 2.1.2 El charango arriero.

Cavour menciona que este charango era designado así por sus portadores hace décadas, eran arrieros que viajaban entre los poblados para comercializar algunos productos (agrícolas o de otra naturaleza):

Hemos sido testigos, miles de veces, cómo agrupaciones de campesinos llegan a los poblados tocando sus charangos para participar en las fiestas religiosas o realizar sus actividades de abastecimiento en las llamadas Ferias Campesinas. Además observamos que formando una rueda hasta de diez personas los campesinos cantan, bailan, zapatean, jalean al compás de un solo charango (pequeño, mediano o grande) sin ningún otro acompañamiento que su charango K'alampeador. Los arrieros, aquellos comerciantes que viajan por caminos de herradura con sus mulas cargadas de lo más preciado para la subsistencia de los pueblos, van tocando sus charangos al compás de sus burrokhatinas (arriando burros) de lo contrario las mulas no viajarían tan a gusto y el paisano llegaría tarde a su destino. Estos solitarios, andariegos campesinos que van atravesando praderas y serranías de pueblo en pueblo, también van tocando sus tonadas al compás de sus charangos para acortar los largos caminos y hacerlos menos fatigosos. (CAVOUR, 2010b, p. 45)

Sobre esto se puede decir que en todos estos acontecimientos de la vida en las poblaciones rurales siempre estuvo presente la música como una parte importante en las comunidades andinas. La agricultura juega un papel fundamental en la organización del ciclo de actividades en el campo, alrededor de este se disponen ciertos tipos de rituales con un tipo muy específico música seleccionando con rigor los instrumentos para interpretarla. En este sentido Pedrotti (2012) aporta un mapa que explica acerca de esta organización y cómo el charango, tras su invención y diseminación, llega a incorporarse en este ciclo andino.

Un aspecto característico de la cultura andina, según Pedrotti, es el hecho de ser abierta a aceptar y resignificar elementos ajenos, a tal punto, que llegan a ser parte importante de las tradiciones indígena-campesinas actuales.<sup>12</sup> (PEDROTTI, 2013, p.64). De este modo muchas de las tradiciones europeas tomaron un lugar importante en la vida de los pobladores tanto de áreas rurales como urbanas.

Según José María Arguedas (1998), explica que la vigencia de la cultura andina se comprueba por la capacidad de cambio que esta tiene, de adaptarse, de aprender y resignificar elementos ajenos (PEDROTTI, 2012, p.24). De esta forma no resulta raro que un instrumento como el charango haya tenido esa recepción en las comunidades rurales y se haya desarrollado de tal forma que existen una gran variedad de charangos de distintas afinaciones y todos ellos suenan autóctonos, es decir que no se percibe como imitación de nada, es un mundo musical propio de estas regiones que con el tiempo se ha llevado a espacios más urbanos.

Según Cavour, los charangos arrieros reciben ese nombre por los principales portadores de este instrumento. El tamaño compacto resultaba práctico para transportar con facilidad y sin ocupar mucho espacio, la medida total del

---

<sup>12</sup> Como relato familiar me gustaría comentar que mis abuelos por parte paterna provienen de las comunidades alrededor del lago Titicaca que mantienen sus tradiciones y conocimiento *Aymara*. Mi abuelo siempre estuvo muy ligado al mundo andino pero al mismo tiempo muchas de las fiestas y rituales en los que participamos con mi padre llevan nombre de santos cristianos pero se hacen ofrendas a la *Pachamama* (Madre Tierra), esto se repite en otros lugares y es bastante común en el entorno donde crecí.

instrumento sería de unos 54 cm. aproximadamente y entre 36 a 37 cm. de longitud de cuerda vibrante (CAVOUR, 2010b, p.85).

### 2.1.3 El charango urbano.

El charango que Cavour llama arriero, se convierte en las ciudades en charango-tipo (también mencionado de esta manera en los métodos de charango de Cavour). Se trata de un instrumento que no necesariamente es construido en zonas rurales, puede ser hecho en las ciudades con estándares definidos.

La principal característica del charango-tipo es la medida de 37 cm. de tiro (cuerda vibrante de puente a puente) y el encordado de *nylon*. En este instrumento se crea otra técnica para la interpretación que tiene como base la tradición de *K'alampeo* pero incluyendo la pulsación de cuerdas a modo de línea melódica simple o con intervalos paralelos (punteo) manteniendo los recursos musicales indígenas en un inicio y derivando en otros más citadinos.

En países donde el charango ha adquirido un lugar importante se pueden observar procesos similares en cuanto al desarrollo de las variedades de charangos que perduran. Turino (1984) hace una investigación acerca del charango en Perú y se enfoca en la llegada del instrumento a las ciudades, quienes eran los intérpretes y qué repertorios traía:

Los charanguistas de entre sesenta y setenta años con quienes estudié afirmaron que eran la primera generación de mestizos en tocar el charango en los centros urbanos serranos. Las historias personales de estos hombres coinciden en que provienen de la clase media y que han vivido sus primeros años en una zona rural como hijos de los hacendados. Siendo pertenecientes a familias privilegiadas en los distritos rurales, estos mestizos tuvieron un contacto íntimo con los aspectos de la cultura indígena la cual tuvo un gran impacto en ellos. Aprendieron Quechua (o Aymara) a temprana edad, y según varios hombres, este fue su lengua materna. También aprendieron a tocar música campesina al igual que los instrumentos musicales como el charango y la kena (una flauta indígena) a una edad temprana desde las costumbres rurales que perduraron del entorno en que vivieron. Sus actividades musicales, reportadas por la gran mayoría de los casos, encontraron un fuerte rechazo por parte de sus padres, quienes les prohibían tocar charango o cualquier tipo de música asociada a la cultura indígena y el "bajo pueblo" (personas de clase baja). Esto resalta el bajo estatus social que tenía el charango y sus asociaciones con la cultura indígena. Tal como los niños, los mestizos con quienes trabajé reportaron que mantuvieron sus actividades musicales en la clandestinidad,

aprendiendo de los campesinos que muchas veces trabajaban en las tierras de la familia mestiza<sup>13</sup>. (TURINO, 1984, p.255-256)

Por los relatos que recopiló Turino en su investigación sobre el charango en Perú queda registrada una realidad que no es ajena a su contraparte boliviana (de hecho es bastante similar). Cavour menciona algunos charanguistas que llama pioneros, entre ellos Mauro Núñez. Como Núñez en Villa Serrano<sup>14</sup>, los charanguistas de esa época aprendieron a tocar el instrumento en las áreas rurales. A partir de la década de 1920, comienza la interpretación de charango en espacios donde antes no eran permitido que un instrumento de origen indígena (con su repertorio) ingrese a las salas de concierto con obras compuestas por músicos que comenzaban a emplear los elementos folklóricos.<sup>15</sup>

Cavour también rescata la historia de un charanguista chuquisaqueño en 1918 en la ciudad de Sucre (Capital histórica de Bolivia) tocando en espacios reservados para la “alta sociedad”:

El charango podría haber seguido en su forma más rudimentaria en manos de nuestros campesinos de no ser en 1918 en que hace su aparición en los salones de la alta sociedad chuquisaqueña gracias al Sr. José Prudencio Bustillo, quien era un excelente intérprete de este instrumento. Desde entonces el charango deja de ser rústico porque los fabricantes de guitarra vuelcan toda su habilidad para sofisticar en su construcción, poniéndole clavijas mecánicas, trastes metálicos, cara o tapa anterior con incrustaciones de nácar y concha. Indudablemente ha debido haber otros pioneros

---

<sup>13</sup> Traducción mía. En el original: “The charanguistas (charango players) in their sixties and seventies with whom I studied stated that theirs was the first generation of mestizos to play charango in the sierra urban centers. The personal histories of these men are fairly consistent in that each comes from a middle-class background, and had lived their early years in a rural area as the sons of landowners. While clearly of privileged families in their rural districts, these mestizos had intimate contact with all aspects of the indigenous culture which surrounded them. They learned Quechua (or Aymara) at an early age, and according to several men it was originally their primary language. They also learned to play campesino music and musical instruments, such as the charango and the kena (an indigenous end-notched flute), at an early age since this tradition pervaded the rural setting in which they lived. Their musical activities, however, in the vast majority of cases reported, met with firm resistance from their parents, who forbade them to play the charango and music that was associated with indigenous culture and the “bajo pueblo” (low-class people). This underscores the low social status of the charango and its associations with indigenous culture. Thus as boys, the mestizos with whom I worked reported that they carried on their musical activities in a clandestine fashion, learning from the campesinos who often worked on their families' land.”(TURINO, Thomas. 1984, p.255-256)

<sup>14</sup> Municipio al norte del departamento de Chuquisaca, provincia Belisario Boeto, Bolivia.

<sup>15</sup> En el caso de Mauro Núñez, participó en Buenos Aires en la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez y otros proyectos como el dúo piano y charango con el mencionado músico argentino. (CAVOUR, 2010a, p.269)

anteriores al Sr. Bustillo pero no dejaron huella alguna. (CAVOUR, 2010b, p. 268)

A este respecto este autor apunta un refinamiento incluso en la construcción del instrumento que hasta entonces era hecho de los materiales disponibles en el campo (maderas, huesos, caparazones, etc). El instrumento que describe Cavour para 1918 ya tiene las características del charango actual, esto según el autor fue desarrollado porque los constructores de guitarras comenzaron a hacer charangos<sup>16</sup> y de esa forma se explica la similitud de construcción tanto en materiales como en el tratamiento de éstos. Esto resulta muy interesante porque sienta las bases del padrón de charango que se desarrolla hasta la actualidad en los espacios urbanos, considerando este punto el modelo de charango que conocemos tendría 101 años como mínimo.

Otro apunte importante es que para Cavour el charango campesino tanto en su construcción como en su técnica de ejecución era rudimentario y se hubiera quedado así [...] (IBIDEM, 2010b). Esta concepción sobre el charango se mantuvo por muchos años y llevó a una diferenciación entre dos tipos de instrumento, el que cabe dentro de la textura de melodía acompañada y melodías por terceras o sextas paralelas quedó como charango urbano (que conocemos) .

Con la incursión del charango en las ciudades y por el trabajo de los charanguistas pioneros nacieron espacios más específicos para la música folklórica con charango. Peña Naira en la ciudad de La Paz fue un espacio muy relevante por la cantidad de músicos charanguistas que tocaban allí. Este espacio fue fundado a iniciativa de Gilbert Favre y otros amigos en 1966, entre ellos Cavour. En la peña se tocaba una vez por semana. (ARAUCO, copyright 2012)

El repertorio que se generó a partir del siglo XX en las ciudades por charanguistas como Mauro Núñez en *Serranito lindo* (1968)<sup>17</sup> o Cavour con Mis

---

<sup>16</sup> Se pueden encontrar imágenes de estos charangos en el museo de instrumentos musicales de Cavour en La Paz.

<sup>17</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z-OD1IU28aA>>



llamitas (1966)<sup>18</sup> utilizan elementos sonoros que evocan lo indígena y el campo pero utilizando cuerdas de *nylon* en su charango.

Mauro Núñez graba, en 1957, un disco en compañía del pianista Juan Manuel Thorrez con algunos de los ritmos folklóricos vigentes hasta la actualidad. Lo que resalta de este álbum es que la octava pieza es un solo de charango *En la pasarela de Challuamayu* con la indicación de ritmo como Estudio. Esto es inédito ya que ningún otro registro muestra tal preocupación por la técnica interpretativa, lo que implica también que lo que buscaba Núñez era el avance en materia de técnica y composiciones más libres. Más allá de un estudio como ejercicio técnico, ésta pieza tiene un carácter de composición con secciones bien definidas y por la forma que tiene, es considerada como una obra de carácter folklórico que escapa de las formas tradicionales de música folklórica. A lo largo de su vida, Núñez compuso otros que son interpretados todavía en los concursos nacionales de charango.<sup>19</sup>

A modo de resumen, el charango arriero que describe Cavour llega a las ciudades y en ese periodo surgen los pioneros del charango (mestizos, según Turino) con técnicas más similares a la guitarra clásica (con punteo). Como consecuencia de este cambio de técnica (y por lo tanto, de repertorio) los constructores locales de guitarras y otros instrumentos europeos similares se dedican a la construcción de charangos con algunas características que se mantienen hasta la actualidad.

En las descripciones de Cavour no se menciona el número de cuerdas, la afinación ni la agrupación de éstas pero según Pedrotti los charangos más antiguos que encontró fueron: "con encordado de metal y con las cuerdas agrupadas de a pares". (PEDROTTI, 2013, p.66). La relación de semejanza que encuentro del charango de 1918 y el actual es por la técnica de interpretación y los materiales empleados en su construcción que posibilitan esa técnica que a lo largo

---

<sup>18</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=an8lc6lk69s>>

<sup>19</sup> En el concurso en Aiquile de 2012 y La Paz 2013, interpreté *En la pasarela de Challuamayu* y gané un premio en ambos eventos. La segunda pieza que interpreté en esos años fué *Inti Huasi* de Alejandro Cámara, que también es un estudio para charango.

de los años quedó como característica del charango urbano. Pedrotti llama “charango mestizo” a este instrumento por las personas que tocan este charango con técnica de punteo y repertorio.

## 2.2 LA TRADICIÓN “CHARANGUÍSTICA”.

Para hablar de la tradición musical del charango es necesario abordar antes, de forma breve, la cultura musical-ritual de la cultura andina donde se origina este instrumento. En subtítulos anteriores se explicó que el charango tiene una importante difusión rural en un principio y posteriormente se interpreta en las ciudades. En ese sentido, Pedrotti (2013) hace una distinción de los grupos de personas que tocan el charango y el contexto de origen de éstas.

Partiendo de que las regiones del interior de Bolivia fueron las que desarrollaron más variedad de charangos y técnicas de interpretación muy características como el *K'alampeo*, se explica primero la lógica detrás de esta en la tradición rural y como se llega a una reinterpretación de los elementos originarios del campo para las ciudades. Estos procesos traen consigo formas de tocar que son, evidentemente, diferentes en los espacios rurales y urbanos. A partir de estas formas de tocar se fueron consolidando tradiciones entorno al charango

### 2.2.1 Tradición rural.

Pedrotti habla sobre el material sonoro que es empleado en la práctica rural del charango donde dicho material es proporcionado por el mismo instrumento. Sobre esto también afirma que existe una preferencia estética general en la cultura andina que favorece más a los sonidos agudos. Esto explicaría de cierta manera el por qué el charango del campo tiene un timbre agudo así como el canto femenino de los andes<sup>20</sup> y otros instrumentos indígenas.

---

<sup>20</sup> Un buen ejemplo de este tipo de canto es el caso de la señora Luzmila Carpio. En sus trabajos se aprecia una preferencia por un registro muy alto, de imitación de aves y el rescate de su lengua materna, el Quechua. Aunque también habla Aymara debido a que en su región natal se hablan las dos lenguas.

Las flautas andinas son capaces de activar gran parte de los armónicos de la serie armónica con cada nota fundamental, es por eso que las melodías están siempre sobre una “armonía inmanente” (PEDROTTI, 2013, p.65). Se entiende por armonía inmanente a un contexto donde no se perciben acordes de acompañamiento, sino que se crea la sensación de armonía a partir de la activación de armónicos de cada nota de la melodía.

Esta misma lógica se aplica al charango donde se aplica el “concepto dual armónico-melódico” (IBIDEM, 2013) utilizando el rasgueo de la mano derecha y distintas posiciones de dedos en la mano izquierda que busca establecer una melodía en la cuerda más aguda (según la afinación del charango empleado) y un sustento armónico al mismo tiempo.

Esta forma de tocar, según Pedrotti, no significa que los indígenas sean incapaces de pulsar las cuerdas (como en la guitarra clásica) o “puntear” líneas melódicas, sino que esta forma occidental de tocar no corresponde a la tradición sonora de los andes. Por otro lado está la práctica musical en conjunto, en el caso de los *Sikuris* se reúnen varios músicos que tocan alternándose una misma melodía, debido a que sus instrumentos *Sikus*<sup>21</sup> no poseen todas las notas y son necesarios dos tipos (*arca* e *ira*) con notas que completan las escalas utilizadas en la música que estén tocando.

Esto resalta la importancia de la música en la comunidad. Ésta no sólo está ligada al aspecto social, sino que también a los ciclos de la naturaleza y el calendario agrícola y religioso. Así como existen tipos de instrumentos que se tocan en temporadas específicas del ciclo agrícola también existen afinaciones para el charango K’alampeador. Durante estas temporadas se organizan reuniones y fiestas que entre celebraciones y agradecimientos a la Pachamama “propician los encuentros entre los jóvenes charangueros y las muchachas cantoras” (PEDROTTI, 2013, p.66).

---

<sup>21</sup> Instrumento de origen andino que consiste en un grupo de cañas abiertas de un lado y tapadas del otro extremo de distinto tamaño ordenadas de mayor a menor en filas. Para tocar una melodía se necesitan dos tipos con notas distintas.

En el mismo artículo, Pedrotti presenta un gráfico elaborado por Hector Gonzáles Quiroz como producto de sus investigaciones de campo en la región norteposina en Bolivia en el que se muestra la relación de las épocas de lluvia y seca con las afinaciones tradicionales del charango para cada temporada. En la misma también se anotan los trabajos agrícolas y las celebraciones andinas y católicas que fueron fusionándose con la cultura indígena desde la colonización. (IBIDEM, 2013)

ESTACIONES	INVIERNO				PRIMAVERA				VERANO			OTOÑO	
MESES	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	
EPOCA	FRIA				CALOR				HUMEDA			SECA	
	JUYPHI PACHA				LAPAKA PACHA				JALLU PACHA			AWTI PACHA	
FIESTAS ANDINAS	AÑO NUEVO ANDINO		PACHA MAMA		DÍA DE LOS DIFUNTOS					JANA JHATA (ANATA) CARNIVAL		PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ
UTILIZACIÓN DEL CHARANGO	La utilización del instrumento es de forma natural, en ocasiones de reuniones familiares o de amistad (en una chichería o en una fiesta)					La utilización del instrumento es en relación a la necesidad de las lluvias para una mejor producción agrícola, y el agradecimiento a la Pachamama por los frutos de la tierra.							
	CHARANGO					KHONKHOTA, TALAJCHI, JITARA Y LA MEDIANA				CHARANGO			
TEMPLES	J'alka Temple, Runa Temple, Temple Maulín, Falso Temple o Temple Diablo					Temple Natural, Temple Maulín, Temple Carnaval				Temple Pascua, Temple Valle Mayu, Kimsa Temple			
TRABAJOS DE AGRICULTURA	DESCANSO DE LA TIERRA		PREPARACIÓN DE LA TIERRA PARA LA SIEMBRA		LAS PRIMERAS LLUVIAS		ÉPOCA DE LLUVIAS		PRIMERAS COSECHAS		COSECHAS		
FIESTAS CATÓLICAS	CORPUS CRISTI	APOSTOL SANTIAGO	VIRGEN ASUNCIÓN SAN BARTOLOMÉ	VIRGEN DE LA MERCED	VIRGEN DEL ROSARIO	TODOS LOS SANTOS, SAN ANDRÉS	NAVIDAD	REYES MAGOS	VIRGEN DE LA CANDELARIA	CUARESMA	PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ	

**Figura 1.** Calendario agrícola y festivo andino. (PEDROTTI, 2013, p. 67)

Sobre el gráfico anterior, Pedrotti agrega:

La música de estas comunidades está gracias a un complejo tramado, tanto a nivel económico-social como mágico-religioso. Esto determina, por lo tanto, en qué momento usar determinados instrumentos musicales, cuáles son los temples de los cordófonos, qué ritmos se ejecutan, qué danzas se bailan y qué coplas se cantan. Todo esto estaría determinado por el calendario cíclico anual durante el cual estas comunidades renuevan sus vínculos de reciprocidad y dependencia continua con Dios, los santos, los diablos y sus muertos. (PEDROTTI, 2013, p. 68)

Como puede apreciarse en el gráfico de Gonzáles, existe una relación muy estrecha entre la vida de la comunidad y los ritos relacionados al calendario agrícola. Pero este no es el único aspecto diferente del mundo europeo, hablando de la composición musical es, contrario a lo que ocurre en las obras occidentales, producto de la naturaleza.

Dentro de la cosmovisión<sup>22</sup> Aymara existen el *Alax Pacha*, el *Aka Pacha* y el *Mankqha Pacha* o *Ukhu Pacha*. Estos son el mundo de arriba donde residen las deidades como *Inti*, el mundo terreno donde convivimos con la naturaleza y el mundo de abajo donde residen los diablos, los muertos, los *supay* o los *sajjra*<sup>23</sup> y otros seres antiguos, es el mundo de la energía incontrolable, renovadora y creadora. Para los aymaras es el lugar de donde viene la música y la poesía (PEDROTTI, 2012, p.35). Los diablos del mundo de abajo no son, como en la religión católica, opuestos a la figura de Dios. Estos son benevolentes con la gente que cumple con las ofrendas (MAMANI, 2002, p.47 In: LAGOS, 2018, p. 33).

La creación de la música (por lo menos en las regiones andinas de Bolivia) está estrechamente ligada al *Mankqha Pacha*. El Sereno<sup>24</sup> es un que ser proviene del mundo de abajo y es capaz de otorgar canciones y afinar o serenar los instrumentos de los músicos por las noches en lugares como la orilla de un río, un lago o un acantilado (CAMACHO, 2018, p. 41). Para esto es necesaria una ofrenda, *Ch'alla*, que consiste en alcohol, comida y hojas de coca. La ofrenda debe ser dejada junto a los instrumentos para que el Sereno los afine y con la primera brisa de la mañana le entregue nuevas melodías a uno de los músicos para que se la lleve al pueblo. Según Pedrotti: “Él es el encargado de hacer que los charangos adquieran un notable sonido y que sean capaces de atraer a las *imillas* o muchachas jóvenes en busca de pareja.”(PEDROTTI, 2013, p.69)

Según Pedrotti (2013):

El proceso de creación musical se constituye entonces en una experiencia muy particular, en la que participa un intermediario entre el mundo de la superficie y el mundo de las profundidades. El acto de “sacar” las melodías es conocido como *orqoy* y forma parte de una concepción metafísica en donde el plano consciente de lo cotidiano se complementa con el inconsciente de los sueños y en donde el límite de la cordura es muy difuso, por lo tanto susceptible de ser traspasado. (IBIDEM, 2013, p. 69)

De esta forma la concepción de la composición musical en las regiones rurales andinas tiene un carácter colectivo y no es atribuible a una persona, sino al Sereno. Muchas afinaciones del charango K'alampeador son producto de este

<sup>22</sup> Visión o concepción global de universo (RAE, 2019). Para este caso tomo el término para referirme a “la visión cósmica en la cual se basa la forma de vida de un pueblo” (CAMACHO, 2018, p.30).

<sup>23</sup> También se encuentran como *Supayas* y *Saxra* (CAMACHO, 2018).

<sup>24</sup> También se encuentra con el nombre de *Sirinu*, *Sirina* o *Sirena* (PEDROTTI, 2013, p. 69).

procedimiento, como el temple diablo, falso diablo, natural, kimsa temple, etc. Cavour proporciona un gráfico una recopilación de algunas afinaciones para este charango. (CAVOUR, 2010b, p.87)

### TEMPLES CAMPESINOS

#### TEMPLE DIABLO - WALAYCHO.



#### Temple variación walaycho.



#### Temple diablo agudo.



#### Temple falso diablo.



#### Temple pascua.



#### Temple San Juan de Kila kila



#### Temples Carnaval (Potosí)



#### Temple runa



#### Llallagueño

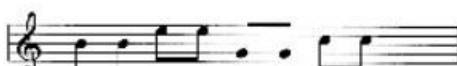
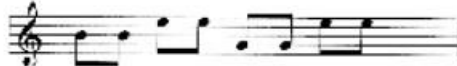


#### Temple falso natural.



#### QUIMSA TEMPLES

4 cuerdas dobles (las quintas se las descuelgan)



5 cuerdas dobles



#### 5 TEMPLES DE ACACIO (POTOSÍ)

Recop. Lucio Echeverría 1952 - 1960

#### 1 Quimsa temple variación diablo



#### 2 Quimsa temple variación natural



#### 3 Temple cambray



#### 4 Variación quimsa temple.



#### 5 Temple salaque

Terceras cuerdas destempladas



Figura 2. Afinaciones rurales para el charango en Bolivia. (CAVOUR, 2010b, p.87)

La música en las comunidades indígenas tiene la función de establecer lazos de comunicación entre los mundos de la cosmovisión andina, pero al mismo tiempo también entre los habitantes de la comunidad. Pedrotti (2012) menciona que el charango adquiere una cierta importancia a la hora del cortejo con

las muchachas, en las fiestas entonan coplas y hacen música en rondas mixtas con algunas bebidas alcohólicas como la *chicha* de maíz o el *singani*.

En ese sentido la música permite que las personas se desarrollen socialmente y genera espacios de cohesión en la comunidad. Los charanguistas, en este contexto, que ya han establecido una familia y se han desarrollado como músicos se convierten en expertos en este oficio, eso les otorga un importante lugar en la comunidad. (IBIDEM, 2012)

Esa sea probablemente una forma de explicar por qué el charango es un instrumento que gran parte de las personas en comunidades rurales saben tocar. Ellos han generado una vasta variedad de técnicas y tipos de charangos con afinaciones distintas pero que mantienen el *K'alampeo* como raíz.

Pedrotti también señala que el charango no es un instrumento solista en este contexto, es un instrumento que forma parte de las fiestas de la comunidad y se complementa con el canto de las muchachas, *imillas*, existe también el canto masculino pero se prefiere el timbre agudo de las voces femeninas en este tipo de música. (PEDROTTI, 2012, p. 40)

### 2.2.2 Tradición urbana.

El paso del charango a los centros urbanos trajo consigo cambios importantes tanto para el instrumento como en la técnica empleada y el repertorio, ya que el contexto social-económico del siglo XX y las estéticas relacionadas a las artes generaban estilos, que en el caso del charango, se consolidaron como las formas típicas de tocar en la ciudad. Estos cambios se deben a lo que Pedrotti llama como cultura mestiza, producto del choque de culturas indígenas y españolas que derivaron en una identidad propia que toma elementos de ambos mundos. (PEDROTTI, 2012, p.66)

Turino indica que según sus investigaciones en Perú, los charanguistas mestizos con los que trabajó eran los primeros en interpretar el charango en las ciudades y que lo habían aprendido en el campo con los indígenas

de la región. Indica también que durante esos años tuvieron que mantener sus prácticas musicales en secreto, ya que como en siglos pasados (colonia) todo lo asociado al mundo indígena era menospreciado y relacionado con lo que llaman el “bajo pueblo”. Se observa por estos relatos, que existía una corriente que consideraba inferiores a los pertenecientes a la cultura aborígen. (TURINO, 1984, p. 255-256)

Este rechazo por las características de la práctica musical del charango k’alampeador hizo que los intérpretes mestizos cambien su manera de tocar (técnica). Ya que los rasgueos eran más relacionados al indígena, se comenzó imitando la técnica de guitarra u otros cordófonos de la época que se tocaban pulsando las cuerdas de manera individual, o en ocasiones en pares, para elaborar líneas melódicas.

Sobre esto Turino (1984, p.260) dice que el estilo de charango mestizo está caracterizado por el uso del *t’ipi* (puntear en lengua Quechua), con esto se refiere a una modalidad de una melodía con una cuerda pulsada, y en su versión más compleja se tocan acordes con dos dedos en terceras paralelas (con una quinta ocasional).<sup>25</sup> En ese sentido, para Pedrotti, lo que define la sonoridad y constituye la característica más relevante del charango mestizo es el material de sus cuerdas (PEDROTTI, 2012, p.71). esto posibilitó la incorporación de varias técnicas así como la creación de recursos propios que definen una identidad para este tipo de charango.

---

<sup>25</sup>Traducción mía. En el original: “The mestizo charango style is fundamentally distinguished by the use of *t’ipi* (a Quechua term meaning to pinch), which refers to a plucked melodic mode of performance. In the most complex version, a series of two-finger chords are played in parallel thirds (with an occasional fifth)” (TURINO, 1984, p. 260)



Ex.1. Simple T'ipi

Ex. 2. Harmonic t'ipi

Figura 3: *T'ipi*. (TURINO, 1984, p.260)

Desde hace varias décadas, a partir de la llegada de la Zamacueca<sup>26</sup>, el repertorio musical mestizo fue consolidando una estética parecida a la de los bailes de salón europeos y que al mismo tiempo cargaba una sonoridad indígena (por el uso de algunas escalas relacionadas a la música andina). El charango se adaptó a este repertorio de una manera tal que llegó a ser parte fundamental de éste.

Dentro del repertorio se adicionaron otros ritmos que provienen de las áreas rurales, como el *Huayño* o *Huayno*. Aunque los rasgueos continúan existiendo dentro de la tradición urbana del charango son diferentes de los originados en las comunidades del área rural, ya que muchos ritmos fueron sintetizados de alguna forma y reinterpretados en forma de patrones para las presentaciones de los charanguistas mestizos.

A partir de la separación de las funciones armónica y melódica en la interpretación del charango mestizo, es decir que existe una diferenciación entre el acompañamiento a base de rasgueos y la ejecución melódica pulsando las cuerdas (PEDROTTI, 2012, p.71), la tradición musical para este instrumento se divide en dos. Una de acompañamiento a piezas del repertorio folklórico y otra de charango como solista acompañado por una guitarra. En muchos casos, un mismo charanguista tocaba en ambas tradiciones.

Todo ese conjunto de características le dieron la posibilidad (al charango) de dialogar con instrumentos como la guitarra, esto más que todo fue por

<sup>26</sup> "El término <<zamacueca>> designa el nombre con que se conoció una de las más importantes danzas de pareja de la región sudamericana durante todo el siglo XIX y hasta bien entradas las dos primeras décadas del siglo XX." (ESPINOSA, 1995 p. 69)

la estandarización de un modelo, por esto Cavour lo llama charango-tipo. Este charango-tipo fue el que alcanzó mayor alcance mediático a través de los años, sobre esto Pedrotti afirma:

El charango más difundido en la actualidad en las ciudades andinas y que es ejecutado por intérpretes mestizos, es un instrumento que ha tenido un desarrollo muy distinto al charango de los indígenas y al de los cholos o indígenas urbanos. Las diferencias no sólo abarcan el ámbito organológico sino que comprenden aspectos como la técnica, la estética sonora, los usos y las funciones sociales. El charango mestizo, como veremos más adelante, encuentra su espacio natural en los escenarios, en el ámbito del concierto y los aplausos, ejecutando piezas musicales ante un público y desarrollando un circuito de difusión mediado fundamentalmente por la producción discográfica. (PEDROTTI, 2012, p. 70)

Sobre este último punto, Pedrotti comenta que a partir de la década de 1960 en adelante se genera una difusión importante por medio de la industria discográfica, este proceso de producción y difusión de música andina ocurre en varios países de la región andina en el mismo periodo aproximadamente. En muchos de esos discos se grababan bandas de música folklórica en los que el charango aparece con función de acompañamiento por rasgueos, un ejemplo de esto son las piezas *Gracias a la vida*, *Run run se fue p'al norte* y *Mazúrquica moderna* pertenecientes al disco de 1966 de Violeta Parra.(IBIDEM)

Cavour (2010b, p.85) presenta la afinación para el charango-tipo, un apunte importante es que el nombre del temple o afinación se le da a la relación de intervalos entre las notas de los 5 órdenes de cuerdas dobles. En los tres casos la relación de intervalos entre los órdenes son los mismos, lo único que varía es el tamaño del instrumento que mientras más agudo es, requiere una afinación más aguda. Todas utilizan cuerdas de *nylon*.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Existen casos menos frecuentes en los que se usa alguna de estas afinaciones con cuerdas metálicas para la técnica de punteo.

TEMPLE NATURAL (La menor) Charango-tipo o arriero.



TEMPLE NATURAL (Re menor) Tamaño agudo.



TEMPLE NATURAL (Mi menor) Tamaño mediano.



**Figura 4:** Afinaciones del charango arriero. La denominación de las cuerdas de primeras a quintas cuerdas está orientada de abajo hacia arriba. (CAVOUR, 2010b, p.85)

Es importante mencionar que Cavour reconoce la obra *Charangología* de Mauro Núñez, que es compuesto por una familia de cuatro charangos de los cuales el primero mostrado en el gráfico de arriba corresponde al charango tenor, el segundo corresponde al soprano, el tercero es el barítono<sup>28</sup> y el último, charango bajo, es una octava abajo de la afinación del barítono con la diferencia de que lleva seis cuerdas ordenadas en cinco órdenes, solo el tercer orden lleva dos cuerdas. (CAVOUR, 2010b, p.132) Estos son los charangos que llegaron a los centros urbanos y de estos el tenor y el barítono fueron los que generaron más repertorio.

Sobre las afinaciones para el charango mestizo, se puede encontrar que la más frecuente es la primera. Esto podría tener relación con que gran parte del repertorio para este instrumento se encuentra en la tonalidad de La menor y el primer temple natural también se encuentra en dicho tono.

En muchas ocasiones, el charango mestizo ha servido para acompañar el canto, sin embargo se ha caracterizado fundamentalmente por su condición de instrumento solista debido en gran medida a sus características organológicas que hacen posible que las líneas melódicas en la tonalidad de “La menor” fluyan de manera muy natural. Este hecho ha permitido que sus intérpretes puedan ofrecer “conciertos de charango”, tal como sucede con los instrumentos pertenecientes a la tradición musical occidental. (PEDROTTI, 2012, p.78)

<sup>28</sup> En Argentina se conoce este instrumento como Ronroco.

Los “conciertos de charango” que menciona Pedrotti tenían lugar en espacios que son conformados por escenario y platea. Dentro de esta descripción están los teatros y peñas folklóricas donde las personas iban a: “escuchar un programa en el cual el charango, solo o acompañado de una guitarra, desarrolle un espectáculo con repertorio creado específicamente para el instrumento, o adaptaciones para charango de música de las más variadas procedencias.” (IBIDEM, 2012, p.78)

En el caso de la ciudad de La Paz, en la segunda mitad del siglo XX fue la Peña Naira donde se realizaban recitales. En este lugar nacieron varios grupos folklóricos y pasaron artistas como la misma Violeta Parra. Cavour también acostumbraba tocar en ese escenario junto a Alfredo Domínguez y Gilbert Favre, este último inició la creación de este espacio en la Galería Naira en 1966. Esta fue la primera peña en Bolivia. (ARAUCO, 2012)

Sobre los conciertos de música mestiza donde el charango era parte de la instrumentación, era siempre manteniendo cierta distancia del estilo indígena. Según Pedrotti, las intervenciones del charango mestizo en los espacios públicos, escenarios, adquirieron un carácter de concierto de música “de cámara”. “Esto de aplica también para agrupaciones instrumentales mayores en donde interviene el charango como instrumento acompañante.” (PEDROTTI, 2013, p.75). Las agrupaciones mestizas también aceptaron al charango y así se forman en la ciudad de La Paz las llamadas estudiantinas.<sup>29</sup>

En cuanto al repertorio desarrollado para la práctica citadina del charango en las últimas décadas se observa que sigue manteniendo las raíces indígenas que originaron la música en varias regiones de Bolivia. Algunas obras se consideran representativas de este instrumento al punto que llegan a establecerse como *Ven a mí*<sup>30</sup> de William Ernesto Centellas (1945-2009), o entre las obras de

---

<sup>29</sup> Las estudiantinas llevan charangos, guitarras, mandolinas, acordeones (en ocasiones), queñas, zampoñas, violines y canto. Interpretan repertorios asociados a música andina mestiza. Un ejemplo de esto es la estudiantina Música de Maestros. *Aromenita* y *Aida* disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=0BbWS8CfUgc>

<sup>30</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gsYvVPXoklg>

Ernesto Cavour (1940-), *Paja Brava*<sup>31</sup> que es una de las obras que mejor expresan la técnica empleada por la tradición del charango en las ciudades, sin perder la conexión con el mundo indígena. En la interpretación de ritmos folklóricos en charango notamos que Alfredo Coca (1953-) es otro referente por trabajos como *Selección de huayños*<sup>32</sup>, su *Selección de bailecitos*<sup>33</sup> o *Selección de kaluyos*<sup>34</sup>, que marcaron un importante aporte para la técnica que de alguna se afirmó como uno de los cánones de interpretación.

### 2.3 LOS SOLISTAS DE CHARANGO.

Para este punto del trabajo, me referiré con el término: charango, al charango-tipo (Cavour) o charango mestizo (Pedrotti), ya que para efectos prácticos en el medio musical no se hace esta aclaración en el nombre del instrumento y, sólo con el término charango, se entiende que está hablando del instrumento que lleva cuerdas de *nylon* en temple o afinación natural.

En la bibliografía sobre los solistas del charango aparecen nombres como Mauro Núñez y Ernesto Cavour (Bolivia), Jaime Guardia (Perú), Jaime Torres (Argentina) y Hector Soto (Chile) que son considerados como precursores.(PEDROTTI, 2013, p.78) Estas personas fueron quienes comenzaron a darle forma a la música folklórica con charango que se difundió a partir del siglo XX. Y, por otro lado, fueron quienes consolidaron una técnica de interpretación y la práctica musical como solistas.

Los registros discográficos muestran que al mismo tiempo que las bandas folklóricas grabaron álbumes con las productoras de la época, también eran producidos discos de charango donde personalidades como Mauro Núñez dejaron un importante repertorio que en años posteriores sería considerado la base para una corriente de solistas en este instrumento. Sznaiberg (2004) menciona que el renombrado maestro Jaime Torres aprendió a tocar el instrumento a temprana edad

---

<sup>31</sup> Disponible en : <<https://www.youtube.com/watch?v=ii4x9VLf9OY>>

<sup>32</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2hFLFbenec>>

<sup>33</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Oth9htl1USI>>

<sup>34</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dsl-2bKaitk>>

directamente con Núñez y que eso constituyó la base para el estilo mestizo en Argentina. (IBIDEM, 2013, p.78)

Por otro lado Pedrotti también señala a Cavour como uno de los referentes en cuanto a solistas del siglo pasado: “Ernesto Cavour, quien gracias a su trayectoria consolidada fundamentalmente en la década del 70, ha sido reconocido como el gran virtuoso del instrumento en Bolivia y creador de un vasto repertorio para charango como instrumento solista.” (IBIDEM, 2013, p.78)

Sobre esto se puede encontrar en el medio artístico (por lo menos en la ciudad de La Paz) que gran parte de los charanguistas conocen o han interpretado piezas de Cavour en distintos espacios (basta con una búsqueda rápida en plataformas como youtube). Sobre el aprendizaje de repertorio era bastante común en maestros como los mencionados Cavour, Núñez, Torres y otros de la época el aprender por experimentación personal, de forma empírica o del campesinos (CAVOUR, 2010b); (TURINO, 1984); (PEDROTTI, 2012, 2013). En décadas posteriores se fundan escuelas de música para la enseñanza de instrumentos folklóricos.

En La Paz, se funda la Escuela nacional de folklore: “Mauro Núñez Cáceres” (ENF) en 1970. En ella se tiene como una de las especialidades el curso de charango que tiene una duración de ocho semestres o cuatro años.

En recintos como la ENF se formó a varios intérpretes solistas que, a determinado avance en la práctica instrumental, tomaban repertorios cada vez más complicados apoyados en partituras disponibles.

Con todo el repertorio cada vez mayor para el charango solista surge la preocupación por la técnica y la performance. En razón de esto desde hace más de treinta años se llevan a cabo concursos de solistas, siendo el más conocido de ellos el de Aiquile en la provincia Campero del departamento de Cochabamba en Bolivia desde su primera edición en 1984.(CAVOUR, 2010b, p.176)

### 3 TÉCNICAS EXTENDIDAS: PINCELADA

#### 3.1 REVISIÓN DEL CONCEPTO DE TÉCNICA INSTRUMENTAL.

El término técnica es definido por la RAE (2019) como un “conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte.” Por otro lado la técnica instrumental, en música, tiene diversos recursos y procedimientos de los cuales valerse en distintas especialidades dentro de esta. Por su parte, para Cecília França:

La técnica, a su vez, se refiere a la competencia funcional para realizar actividades musicales específicas, como desarrollar un motivo melódico en la composición, producir un crescendo en la performance, o identificar un contrapunto de voces en la apreciación. Independiente del grado de complejidad, llamamos técnica a toda una gama de habilidades y procedimientos prácticos a través de los cuales la concepción musical puede ser realizada, demostrada y evaluada. (CAVALLIERI FRANÇA, 2000, p.52).<sup>35</sup>

Similar a Cavallieri França, Murray cita una entrevista de Robert Craft a Stravinsky de 1984, donde habla acerca de lo que considera técnica. En dicha entrevista Stravinsky menciona que la técnica muchas veces es entendida como lo opuesto de ‘corazón’ y en realidad, para él, eran lo mismo. Considera que la técnica es la forma en la que se “dice” algo y, al mismo tiempo, lo que dice. Esta concepción sobre técnica está orientada hacia la composición, ya que nadie “dice” las cosas exactamente de la misma forma y afirma que cada compositor es único, del mismo modo que cada técnica es nueva y única. (VASCONCELLOS, 2010, p.5-6) En ese sentido, Stravinsky también considera que la técnica conlleva varios elementos como la utilización de recursos o la forma en la que se usan.

Sobre esto Murray infiere que las soluciones que muchos artistas encuentran a través de las distintas “formas de tocar o expresar una idea musical” (IBIDEM, 2010, p.6) muchas veces llevan a la creación de estilos propios que llevan en sí mismos su propia técnica.

---

<sup>35</sup>Traducción mía. En el original: “A técnica, por sua vez, refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um crescendo na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada.” (FRANÇA, 2000, p.52)

Por otro lado Carlevaro (1979) se refiere a técnica instrumental haciendo una relación de mente y mecánica del cuerpo del intérprete. Habla acerca de una imagen mental de la que parte la técnica y la necesidad de una preparación mecánica (de la mano) del instrumentista para ejecutar dicha técnica. Y profundizando un poco más en ese sentido, “Carrasqueira (2011) dice que la técnica instrumental es una adaptación del cuerpo del músico al instrumento” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 182)

Esto implicaría, de algún modo, que el instrumento no se adapta al músico sino que el músico debe adaptarse a este. Para ello, durante muchos años de práctica musical se han hecho importantes aportes en cuanto a estas adaptaciones. Sin embargo, me parece importante la afirmación de Carlevaro ya que no se refiere solo a una ejecución técnica, él parte de la capacidad de generar una idea en la mente del músico (compositor, arreglador o intérprete) que va a aplicar determinada técnica. De esta forma puede concebirse la técnica instrumental no solo como la ejecución musical y sí como un uso consciente de los recursos sonoros disponibles en el instrumento apoyado en un desarrollo mecánico, por parte del músico, que posibilite esa ejecución. Tomando en cuenta estos apuntes, Madeira y Scarduelli definen técnica instrumental como: “el conjunto de procedimientos que permite la transmisión de ideas musicales al instrumento” (IBIDEM, 2013, p.182)

### 3.2 REVISIÓN DEL CONCEPTO DE TÉCNICAS EXTENDIDAS O EXPANDIDAS.

Existe una discusión en torno a los términos: técnicas extendidas y técnicas expandidas y, al parecer, no existe una clara diferenciación entre estos. (SERRÃO, 2015, p.3) Pero por otro lado, también son considerados equivalentes en el sentido de que ambos se refieren al uso de recursos no convencionales que generan timbres diferentes en el instrumento, es decir, “todo aquello que no es tradicional”. (STEFAN, 2012, p.17)

En ambos casos, se trata de técnicas que producen sonidos ajenos a la técnica tradicional. Madeira y Scarduelli (2013, p.183) y Vasconcellos (2013, p.14-



16) dicen que es una etapa que ya ha ocurrido antes con otras técnicas que no eran comunes y con el paso del tiempo se han incluido dentro del cánón tradicional.

Para Vasconcellos técnicas extendidas son: “aquellas que todavía no están establecidas, y requieren, por lo tanto, instrucciones detalladas para su ejecución, generalmente especificada en una nota introductoria en la partitura.” (VASCONCELLOS, 2013, p.1)<sup>36</sup> Por otra parte también cita a Monteiro y Tokeshi (2003) quienes señalan que la “simultaneidad de efectos” ampliamente conocidos, y por lo tanto convencionales, generan técnicas extendidas. Como dice Vasconcellos, en estos casos también es necesaria la nota de aclaración. Ya que a pesar de que son recursos tradicionales, la ejecución simultánea de estos no lo es.

Ray (2011) hace una diferenciación en torno a lo que se considera como técnicas extendidas: “El mayor punto de conflicto académico sobre este asunto se da cuando se busca definir si [...] ‘extendidas’ son “técnicas innovadoras” o ‘técnicas tradicionales que evolucionaron’ hasta transformarse en una nueva técnica.” (RAY, 2011 apud. STEFAN, 2012, p.16).

Sobre esto, las técnicas extendidas pueden ser innovadoras o no dentro de contextos específicos, como en el caso de técnicas percusivas o distintas preparaciones en la guitarra clásica (puede ser innovador en estos casos). O puede no serlo, con esos mismos procedimientos en *fingerstyle*<sup>37</sup> en guitarras de cuerdas metálicas acústicas. Las distintas técnicas derivadas de la percusión en guitarra fueron innovadoras en un determinado momento y luego en ciertos estilos (*fingerstyle*) se las adoptó y ahora forman parte de esa tradición.

---

<sup>36</sup> Traducción mía. En el original: “aquelas ainda não estabelecidas, requerendo, portanto, instruções detalhadas de execução, geralmente especificadas numa nota introdutória na partitura.”(VASCONCELLOS, 2013, p.1)

<sup>37</sup> Estilo interpretativo de guitarra acústica de cuerdas metálicas cuyas principales características son el *tapping* con ambas manos y las técnicas percusivas. En este estilo se busca cubrir todas las funciones en la música ya que por medio de distintos recursos interpretativos consigue ejecutar la melodía, armonía y percusión con un solo instrumento y un solo músico. Un buen ejemplo de esto es *Drifting* de Andy Mckee, con video disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=BfF4QLO-L\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=BfF4QLO-L_4)> Este estilo encuentra en Michael Hedges a partir de la década de 1980 que “[...] desarrolló una forma de tocar que abandonaba los roles establecidos para la mano izquierda y derecha y utilizó ambas manos para tocar notas en el diapasón” (RAITT, 2011, p.1). Traducción mía. En el original: “[...] developed a method of playing that abandoned the assumed roles of the right and left hand and utilized both hands to play notes on the fretboard.” (RAITT, 2011, p.1)

En Serrão (2015) se encuentra la siguiente diferenciación entre los términos: técnica extendida y técnicas expandidas:

- I. Técnica Extendida: Hibridación de técnicas tradicionales o derivados de estas, como por ejemplo, el *Martellato* de mano izquierda, golpe percusivo derivado de la articulación ligado.
- II. Técnica Expandida: No tiene su origen en las técnicas tradicionales del instrumento, como por ejemplo, la preparación de la guitarra a través del uso de una cuchara metálica sobre las cuerdas. (SERRÃO, 2015, p.5)<sup>38</sup>

Vasconcellos (2013) sugiere que se puede llegar a las técnicas extendidas mediante el uso de recursos que estén por completo fuera de los convencional, o por lo que llama de “hibridación de técnicas”. Esto último quiere decir que toma dos o más técnicas tradicionales y las fusiona dando como resultado una técnica más compleja (con más carga de timbres y requiere de mayor preparación mecánica del cuerpo del músico):

En diversas piezas del repertorio contemporáneo, las técnicas extendidas aparecen a lado de técnicas tradicionales, compartiendo una idea musical y un proceso constructivo. Ambas coexisten, se refuerzan y se complementan. Esto, sin duda, acaba promoviendo la integración de las técnicas extendidas a las técnicas tradicionales o la hibridación de diferentes elementos técnicos. O sea, técnicas extendidas o expandidas pueden surgir de la mezcla, de juntar, integración o hibridación de dos o más elementos de la técnica tradicional o de maneras de tocar, como, por ejemplo: *sul ponticello/sul tasto*, *tambora/pizzicato*, *tremollo/rasgueado*, *harmônicos/martellatos* y muchas otras combinaciones posibles. (MURRAY, 2013, p.19-20)<sup>39</sup>

Galli (2018) también considera equivalentes ambos términos pero usa más: técnicas extendidas. Él dice que estas técnicas extendidas atienden a una

---

<sup>38</sup> Traducción mía. En el original: “I. Técnica Estendida: Hibridização de técnicas tradicionais ou derivação destas, como exemplo, o *Martelatto* de mão esquerda, golpe percussivo derivado da articulação de ligado.

II. Técnica Expandida: Não possui sua origem em técnicas tradicionais do instrumento, como exemplo, a preparação do violão através de utilização de uma colher metálica sobre as cordas.” (SERRÃO, 2015, p.5)

<sup>39</sup> Traducción mía. En el original: “Em diversas peças do repertório contemporâneo, as técnicas estendidas aparecem ao lado de técnicas tradicionais, compartilhando uma ideia musical e um processo construtivo. Ambas coexistem, se reforçam e se completam. Isso, sem dúvida, acaba promovendo a integração das técnicas estendidas às técnicas tradicionais ou a hibridização de diferentes elementos técnicos. Ou seja, técnicas estendidas ou expandidas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização de dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar, como, por exemplo: *sul ponticello/sul tasto*, *tambora/pizzicato*, *tremollo/rasgueado*, *harmônicos/martellatos* e muitas outras combinações possíveis. (MURRAY, 2013, p.19-20)

necesidad y una búsqueda (de los compositores) de nuevos timbres para incorporar a nuevas composiciones, y que esto ocurre notoriamente desde el siglo XX y destaca su uso en el presente siglo XXI. (GALLI, 2018, p.33-34)

#### Para Padovani y Ferraz:

Tradicionalmente asociada a las técnicas de performance instrumental, la expresión técnicas extendidas se tornó común en el medio musical a partir de la segunda mitad del siglo XX, refiriéndose a los modos de tocar un instrumento o utilizar la voz que escapan de los padrones establecidos principalmente en el periodo clásico-romántico. Sin embargo, en un contexto más amplio se percibe que en varias épocas la experimentación de nuevas técnicas instrumentales y vocales y la búsqueda de nuevos recursos expresivos resultaron en técnicas extendidas. En esta acepción, se puede decir que el término técnica extendida equivale a técnica no-usual: manera de tocar o cantar que explora posibilidades instrumentales, gestuales y sonoras poco utilizadas en determinado contexto histórico, estético y cultural. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p.11)<sup>40</sup>

En ese sentido, todos los recursos y procedimientos de *performance* no-usuales podrían considerarse técnicas extendidas ya sean obtenidos, mediante experimentación<sup>41</sup> (BURTNER, 2005), de la hibridación de técnicas tradicionales o la introducción de otros elementos técnicos que produzcan nuevos timbres en un instrumento. Esta búsqueda de timbres respondería a incorporar recursos expresivos, pero también existe un cambio de punto de vista en el que el instrumento es considerado un objeto sonoro en el que se busca obtener sonidos diferentes a los obtenidos tradicionalmente.

Para este trabajo, tomo como referencia las definiciones de Vasconcellos (2013) y considero como técnica tradicional a la técnica y a las formas de tocar de la tradición urbana y campesina del charango. Y técnicas extendidas, a

---

<sup>40</sup> Traducción mía. En el original: "Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural." (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p.11)

<sup>41</sup> Burtner, 2005, dice que entre las décadas de 1960 y 1970 se dió un escenario favorable para la experimentación en instrumentos convencionales en búsqueda de sonidos nuevos.

los procedimientos y recursos que produzcan nuevos sonidos y timbres en este instrumento. Siendo estas últimas explicadas en la partitura de las piezas.

En muchos casos, las técnicas utilizadas en el repertorio de guitarra clásica, como *tambora*, están de cierto modo establecidas al punto que no es necesario una explicación detallada de cómo tocar. Es decir, pertenecen a esta tradición. (VASCONCELLOS, 2013, p.1) Pero su uso en el charango sería considerado como técnica extendida porque tradicionalmente no existe este recurso en ésta tradición. Sin embargo debido a que este recurso es ampliamente conocido y utilizado, no sería imperativo detallar.

### 3.3 REVISIÓN DE NOTACIÓN.

Para Schafer: “La notación es un intento de sustituir hechos auditivos por señales visuales.” (SCHAFER, 2011, p.175). Ya en cuestión de notación musical, indica que: “permite la representación de ciertos sonidos que poseen modelos musicales” (IBIDEM).

El Diccionario Grove de Música define notación musical como: “Un equivalente visual del sonido musical, que pretende ser un registro del sonido escuchado o imaginado, o un conjunto de instrucciones visuales para intérpretes.” (NOTAÇÃO MUSICAL, 1994)

En *A afinação do mundo*, Schafer distingue dos tipos de notación musical. Una prescriptiva, que “da una receta para que los sonidos sean producidos” (IBIDEM, 2011, p.176). En este tipo de notación se indica qué notas van a ser tocadas y cómo deben ser ejecutadas, prescribe las acciones que debe ejecutar el intérprete. Schafer indica que existe también la notación descriptiva que, contrario a la anterior, busca representar el sonido lo más fiel posible al resultado acústico. Esta notación es más reciente que la prescriptiva. Esta diferenciación de notaciones es propuesta por Charles Seeger en 1977 según Zampronha (2013, p.97).

[...] la notación prescriptiva le dice al intérprete cuales son las acciones que debe realizar en su instrumento para producir la música. El resultado sonoro será una consecuencia de tales acciones. Ya la notación descriptiva indica cual es el resultado sonoro deseado, sin indicar al intérprete cómo debe tocar su instrumento para producir tal resultado. (ZAMPRONHA, 2000, p.55)<sup>42</sup>

Por otro lado, Zampronha (2013) indica que en la mayoría de los casos aparecen ambos tipos de notación en una misma partitura para complementar la información. Destaca también que la notación de la digitación es completamente prescriptiva. El ejemplo que coloca es el de la notación de armónicos artificiales en violín, pero que se aplicaría a los instrumentos de cuerda punteada:



Figura 5: Armónicos artificiales (ZAMPRONHA, 2013, p.99)

En la figura 5, el Do central y el Fa en rombo corresponden a una notación prescriptiva. Indica que debe presionar la cuerda a la altura del Do y tocar el armónico a la altura del Fa en la misma cuerda. El resultado es el Do agudo entre paréntesis, esta parte corresponde a una notación descriptiva.

Figura 6: Notación prescriptiva y descriptiva. *Sueño Contigo* (2016) compases 17 - 20.

En la figura 6 se muestra un arpeggio con timbre de armónicos naturales en nota real (notación descriptiva) y las indicaciones para generar estos armónicos (notación prescriptiva). Los números romanos indican casilla en el

<sup>42</sup> Traducción mía. En el original: “[...] a notação prescriptiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descriptiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado.” (ZAMPRONHA, 2000, p.55)

diapasón, el número 4 indica el dedo de la mano de la mano izquierda que toca los armónicos y los números en los círculos indican el número de orden de las cuerdas en el charango para obtener esos armónicos naturales. La notación de las dinámicas también sería considerada prescriptiva.

Zampronha considera también la existencia de notaciones casi completamente prescriptivas como las tablaturas para laúd y notaciones prácticamente descriptivas como los neumas compuestos. Menciona que en estos casos la notación parece incompleta, la información no es precisa en ninguno de los dos ejemplos. Esto lo lleva a considerar estos tipos de notación más como “aspectos” de la notación musical y menos como “clases excluyentes e individualizables” (ZAMPRONHA, 2013, p.101).

A su vez, menciona la existencia de un tipo de notación que no cumple ninguna de las dos funciones anteriores, es decir, que no indica ninguna acción ni describe el resultado sonoro buscado. La notación interpretativa tiene que ver más con las ideas musicales que guiaron la composición como las ligaduras de expresión. Zampronha menciona ejemplos muy sutiles como enarmonías en una sonata para piano de Mozart<sup>43</sup>, sobre esto explica que desde el punto de vista prescriptivo se trata de la misma acción (presionar la misma tecla del piano) y desde el punto de vista descriptivo se representa la misma altura. (IBIDEM, 2013, p.101-102)

Sobre la notación de música contemporánea, Del Pozzo indica que existe cierta dificultad en establecer un padrón de notación. Las cosas que se notan en esta estética de música, que generalmente se relaciona de manera directa con técnicas extendidas, son muy variadas y diversas para varios instrumentos. En este punto se puede intentar “relacionar estas innovaciones a un sistema central o listar los todos los símbolos”(DEL POZZO, 2008,p. 87). Al mismo tiempo, Cole (1974) comenta que debido a la gran velocidad con que se avanza en notación contemporánea, sería imposible elaborar una lista completa de símbolos. (IBIDEM, 2008, p. 87)

---

<sup>43</sup> Sonata en La menor K.310, compases 56-58.

### 2.3.1 Breve revisión de técnicas extendidas para guitarra.

Como se mencionó en el capítulo anterior, los charanguistas han desarrollado técnicas de rasgueo y punteo entorno a la música folklórica que son representativas del instrumento en su tradición. Pero para tener un acercamiento a las técnicas extendidas en el charango tuve que hacer una breve revisión de otras técnicas que existen en la tradición de guitarra, ya sea clásica o popular (incluyendo *fingerstyle*).

Para ésta revisión busqué referencias para la notación dentro del ambiente académico de la guitarra clásica ya que en el espacio popular no se tiene tanto material escrito sobre notación. Por otro lado me pareció importante buscar notaciones de técnicas extendidas que dialoguen con las técnicas de guitarra, éstas notaciones pueden ser utilizadas igual que en guitarra o ligeramente modificadas, de cualquier forma las siguientes notaciones para técnicas de guitarra constituyen una base para notar técnicas extendidas para charango en este trabajo.

El *pizzicato* mano izquierda es llamado también como *Not held down* o sin apoyo, consiste en generar el *pizzicato* sin apoyar el borde externo de la palma de la mano derecha. En cambio, se presiona levemente sobre los trastes del diapasón de la guitarra.<sup>44</sup> (MAS, 1984, p.23) También se menciona que se debe colocar otro dedo (mano izquierda) apoyando la cuerda para evitar generar armónicos naturales en los trastes V, VII y XII. Por otro lado se indica que se puede tocar *pizzicato* fuera del diapasón pero, por falta de trastes de referencia no se tiene control sobre las alturas.

La tambora se realiza golpeando las cuerdas y dejándolas resonar. Existen variaciones más conocidas como *tambora sul pont.* que indica golpear cerca del puente de la guitarra, este golpe hace que el sonido de la madera resalte más. Otra variación común es *tambora sul corda*, en este caso se golpea las cuerdas

---

<sup>44</sup>Traducción mía, en el original: "The LH fingers are placed on the note or notes over the fret bar or bars without holding the string down against the fingerboard." (MAS, 1984, p.23)

un poco más alejado del puente y se obtiene mayor resonancia de las cuerdas. Por otro lado está *tambora with hammering of the strings on the fingerboard*, para ejecutar esta técnica se debe golpear de forma un poco más agresiva sobre el diapasón. Todas estas tamboras tienen un gran rango de dinámicas sugeridas por Mas (1984).

El golpe consiste en golpear ligeramente sobre el puente de la tapa armónica de la guitarra, tradicionalmente el golpe se realiza con el dedo pulgar de la mano derecha pero en la actualidad se usan todos los dedos de la mano (i, m, a y me). El sonido del golpe tiene altura indefinida pero se puede especificar si el golpe también debe generar resonancia en las cuerdas o cortar esa resonancia tapando las cuerdas. (MAS, 1984, p.33)

Otras variaciones de esto también son golpear en la tapa armónica, en los laterales de la guitarra o cualquier otra parte del instrumento siempre y cuando se tenga certeza de no dañarlo. Las dinámicas sugeridas para esta técnica de percusión según Mas (1984) va desde *ppp* a *fff* con excepción del golpe en el lateral que solo alcanza a *f*. Generalmente es representado con un cabeza de nota en forma de "X". Ésta cabeza de nota se utiliza para representar alturas indeterminadas o ruidos (STONE, 1980, p.31)

El *bend* consiste básicamente en la manipulación de la afinación las notas, esta manipulación se da por micro tonos. Stone (1980) lo menciona como *slow pitch inflections* y para especificar en qué momentos debe oscilar la altura inicial, colocan figuras rítmicas encima del sistema y asociado a éstas dibuja una línea ondulada para representar esta variación de altura.

Una técnica similar en la alteración de la altura de nota se da en el *vibrato* lento longitudinal en el texto de Mas, en este caso se trata de jalar la cuerda hacia la cejuela con tres dedos de la mano izquierda para subir gradualmente por micro tonos en pasajes lentos. (MAS, 1984, p21)

En el material que propone Mas (1984), no se encuentra una técnica de tocar detrás de la cejuela, pero está un capítulo llamado Sistemas no temperados



en el que presenta notas no temperadas producto de tocar una nota con los dedos de la mano izquierda (1, 2, 3) a modo de *ligado* o con la mano derecha (p, i, m, a) entre una nota que esté siendo pulsada con el dedo 4 de la m.i. y la cejuela. (IBIDEM, 1984, p. 43-44)

Sobre el chasquido Pereyra (2018) indica:

El chasquido es un golpe percusivo donde la mano derecha hace un recorrido desde arriba hacia abajo golpeando con las uñas de los dedos (a-m-i) para dejar vibrando las cuerdas agudas y apagando con la palma de la mano las bordonas, cuerdas (6, 5 y 4). Es decir que realiza un movimiento contrario con la mano, dividiendo la misma en dos, palma y dedos. Los dedos golpean dirigiéndose hacia afuera mientras que la palma se mueve hacia adentro para apagar el golpe de los dedos. (PEREYRA, 2018, p. 25)

Como menciona Pereyra más adelante, el chasquido existe en varios rasgueos de ritmos del noroeste argentino (como chacarera, zamba, cueca, carnavalito) y el modo en el que se ejecutan tiene pequeñas diferencias y matices. (IBIDEM, 2018, p.26)

En el charango funciona de forma muy similar en cuanto al movimiento de la mano derecha, pero la diferencia está en el sonido producido ya que la afinación es reentrante y existe la separación física de cuerdas de nylon y bordonas como agudas y graves. Así en el caso del charango, quedaría un rasgueo de arriba hacia abajo con dedos a, m, i y se tapa inmediatamente los órdenes 5, 4, 3 y 2 con la palma y el pulgar de la mano derecha dejando resonar las dos primeras cuerdas correspondientes al primer orden.

### 3.3.2 Notación de técnicas extendidas para charango.

El *pizzicato* de mano izquierda existe en algunas interpretaciones de estudios de charango. Pero en el repertorio que estudié, solamente encontré esta técnica en la obra *En la pasarela de Challuamayu*<sup>45</sup> grabada en 1957. Esta pieza la aprendí sin partitura y memoricé las sesiones que mi profesor me mostraba.

---

<sup>45</sup> Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=JP\\_yLEbyicc](https://www.youtube.com/watch?v=JP_yLEbyicc)> a partir del minuto 18:24.

En un fragmento de la grabación, antes de una pequeña sesión de armónicos naturales, aparece una escala pentatónica de Fa, el sonido captado es muy opaco y percibí que ese timbre es muy frecuente cuando se tapa el puente con la mano derecha. En ese trecho la agilidad que tenía Mauro Núñez queda disminuida como consecuencia de esa posición más lateral para tocar las cuerdas. De todas formas no se puede saber con exactitud si ese fue el caso ya que sólo se cuenta con la grabación en audio. Pero es muy probable que el *pizzicato* de mano izquierda no estuviera originalmente en la versión del compositor.

El trémolo sonando junto a armónicos naturales es un ejemplo de una técnica extendida producto de una hibridación como indica Vasconcellos (2012) para generar otras que resultan combinaciones no convencionales. En el caso de *Sueño Contigo*, hago una diferenciación de timbre entre el arpeggio del pulgar de la mano derecha y la melodía (con dedos a, m, i). El arpeggio está notado con armónicos naturales mientras que los dedos restantes (m.d.)<sup>46</sup> tocan una melodía con timbre convencional de trémolo.

Una pieza que tiene una sesión de trémolo es *Inti huasi* de Alejandro Cámara, se compone de un arpeggio y una línea melódica de una forma similar a como se realiza en guitarra clásica. No se percibe realmente una diferenciación tímbrica en esta pieza ya que las cuerdas son de nylon, además la tesitura del charango no es muy amplia en cuerdas sueltas y por eso suena todo muy agudo.

Tanto la tambora como la percusión en la tapa o caja armónica funcionan igual en el charango y en la guitarra, para escribir ambas técnicas usé los mismos símbolos en un sistema de dos áreas de notación, uno es el pentagrama donde noto la tambora y un sistema de líneas ordenadas de acuerdo a las partes que deben ser percutidas en el instrumento.

---

<sup>46</sup> Abreviación de: mano derecha; también se usa R.H. (right hand) en inglés y m.d. (main droite) en francés.

En el caso de mano izquierda se usa m.i., L.H. (left hand) en inglés y m.g. (main gauche) en francés. (MAS, 1984, p.4)

En esta forma de notar la percusión los sonidos graves no siempre están abajo como en la notación convencional. El número de líneas en la percusión puede variar dependiendo de las áreas que se indiquen en la partitura, esto me pareció la forma más clara de indicar dónde tocar y me permite especificar con qué parte de la mano es más fácil tocar. Las líneas de percusión están asociadas a una clave gráfica de la parte del charango que debe ser “golpeada”.

Cuando la sesión es de percusión y rasgueo simultáneo la notación es similar a la de tambora y percusión. En este la especificación de dirección del rasgueo es convencional, es decir cuando la flecha está orientada hacia arriba indica que las cuerdas se tocan de una cuerda grave hacia la aguda y viceversa. Cuando la flecha tiene cuerpo ondulado significa que el rasgueo debe realizarse utilizando los dedos a, m, i similar a la técnica de rasgueo flamenco. Por otro lado también es posible tocar con un solo dedo tanto de arriba hacia abajo como de abajo hacia arriba.

En el rasgueo en cuerdas tapadas (*mute*) y chasquido con percusión en la tapa funciona de manera similar. La notación para esto también utiliza dos espacios de notación, en el pentagrama van anotadas las notas de las cuerdas sueltas del instrumento o el acorde y el chasquido con cabezas de nota en forma de X. Y en las líneas de percusión se indica en qué parte de la tapa armónica se debe golpear para articular todo como un solo elemento.

Para la notación *bend* de armónicos naturales tomé la flecha curva que indica si la nota sube por micro tonos o baja. La notación de los armónicos naturales y artificiales continúa siendo convencional pero en nota real. Los bends que conseguí hacer en charango no son tan amplios en el sentido de duración de la nota y distancia en micro tonos. Por tanto no considero necesario indicar en todo momento la distancia que debe recorrer ( $\frac{1}{4}$  de tono o  $\frac{2}{3}$  de tono), la posibilidad de realizar esta técnica con mayor o menor comodidad depende mucho del instrumento y el material de las cuerdas que use el intérprete. En ese sentido el resultado sonoro será siempre, en cierta medida, algo indeterminado.

Continuando en el campo de lo indeterminado, en *Grawlix* (2018) aparece una técnica que consiste en tocar tapando la cuerdas (notas fantasma que no tienen alturas definidas) con los dedos de la mano izquierda. En esa pieza fue necesaria una adaptación de un campo de notación más libre que permita indicar la posición de los dedos como conjunto sin que sea totalmente específico.

Para indicar esto utilicé cabezas de nota con forma de rectángulo, llenas para un timbre opaco y vacías para uno más brillante. Estoy consciente de que ese tipo de cabeza de nota se utiliza convencionalmente para indicar alturas no temperadas en guitarra (MAS, 1984, p.43), pero opté por utilizar el símbolo para indicar la posición de la mano izquierda ya que dejaba más limpia la partitura.

Dentro del sistema no temperado (MAS, 1984) es tocar detrás de la cejuela del instrumento. Para realizar esta técnica se puede utilizar los dedos de ambas manos. Los timbres no cambian tanto como en otras formas de ataque más convencionales.

Para escribir esta técnica uso la cabeza de nota circular vacía. Esto para indicar un timbre más brillante y cuerdas sueltas. Apliqué la misma lógica para cuando hago puente, en este caso se adiciona el número de casilla para hacer el puente (en números romanos) y se toca con el pulgar de la mano derecha.

El rasgueo de mano izquierda tiene un timbre más opaco ya que la uña no toca las cuerdas, en tal caso no me pareció necesario usar otra forma de cabeza de nota y solo se aclara la digitación. De esta forma se deja libre la otra mano para realizar otra técnica como tocar los nudos de las cuerdas con el dorso de las uñas (m.d.) y percusión sobre la tapa armónica del instrumento.

Cuando toco sobre los nudos de las cuerdas del puente del charango opté por utilizar una línea para anotar la rítmica que debe ser tocada. Para esta línea uso una clave gráfica del puente con los nudos y el dorso de las uñas de la mano derecha.

En el caso tocar simultáneamente con rasgueado de mano izquierda, notas del sistema no temperado, con el dorso de las uñas sobre el puente y percusión sobre la tapa, escribo en un sistema de tres espacios separados: pentagrama para rasgueado, línea única para el puente y líneas de percusión.

Para escribir el ataque frontal de uñas (m.d) utilicé notación convencional y para especificar el cambio de timbre coloqué el símbolo de uña que se usa en notación para arpa en toda la sección y complementé con el símbolo “X” para indicar el carácter percusivo que tiene la técnica. También se indica que esta técnica debe ser tocada *molto sul ponticello* (sobre las cuerdas muy cerca del puente) con el borde de las uñas de la mano derecha.

La notación que utilicé para las técnicas extendidas en todas las piezas de este trabajo dialogan de alguna manera con notaciones más convencionales. Tal vez algunas técnicas ya no sean consideradas como extendidas en guitarra pero sí en charango y ya existe cierta convención en la forma de escribir esas técnicas, por ese lado, mantuve muchos símbolos.

En mi forma de notar técnicas extendidas tiene que ver con la notación de música contemporánea en el aspecto gráfico de la partitura que me parece mucho más claro y preciso a la hora de indicar cómo tocar algo que no es “común” o “convencional” (más allá de que en música contemporánea ya existen algunas convenciones sobre notación de ciertas técnicas).

Cada vez que la técnica trata de sonidos sin alturas definidas prefiero cambiar una clave (de percusión por ejemplo) por un dibujo de dónde ejecutar la técnica para obtener los sonidos y espacios de notación más gráficos. En ese sentido, las posiciones de ambas manos son indicaciones aproximadas que llevan a un resultado sonoro que no se puede estandarizar (en el sentido de exigir siempre un mismo resultado) y por lo tanto es indeterminado.

#### 4 MEMORIAL DE COMPOSICIÓN.

Las piezas presentadas en este trabajo son producto de una experimentación sobre técnicas extendidas en el charango en busca de otros recursos que permitan ampliar el repertorio de música para charango solo. Por otro lado el proceso composicional estuvo guiado siempre por: a) límites de material armónico, ya sea porque en el momento de la composición no entendía ciertos procedimientos armónicos o la exploración de tensiones disponibles en ciertos contextos armónicos; b) la exploración rítmica y de timbres, ya que son aspectos musicales que me llamaron mucho la atención y; c) elecciones de materiales que tienen que ver con distintas cosas (técnicas, performáticas, gestuales, y por qué no, personales).

Durante el proceso de composición de las piezas de este portafolio imperó la curiosidad de saber hasta dónde puedo llegar tanto a nivel técnico como performático con charango y la necesidad de generar un repertorio diferente para este instrumento que juntara la tradición folklórica como base y la búsqueda de otros elementos técnicos que me llevan a incorporar nuevos timbres, texturas y otros tratamientos musicales que me permitan desarrollar un repertorio más libre.

Las piezas fueron compuestas en distintas afinaciones de charango, pero ya que son todas paralelas entre sí, la forma de tocar se mantiene. En el caso de tocar con otra afinación como la del charango barítono o ronroco funciona como si fuera la tonalidad escrita solo que una cuarta justa abajo (instrumento transpositor). En el caso del tercer orden de cuerdas está conformado por dos cuerdas en octavas y no es común especificar qué cuerda debe sonar (generalmente suenan las dos), en mi caso yo escribo para esta cuerda especificando que debe sonar la cuerda más grave.

En todas las piezas se exploran las extensiones máximas no convencionales, son los que involucran el uso del dedo índice de la mano izquierda y el dedo meñique, como por ejemplo, Fa3 (casilla 1/ 3er orden) y un Re5 (casilla 10/ 1er orden) en charango arriero.

Un caso particular se dá cuando la distancia del orden es distante del primer orden, a partir del cuarto orden no es posible alcanzar el traste 12. Para esto resolví usar el dedo pulgar de la mano izquierda para alcanzar el Sol#3 (casilla 1/ 4to orden) y Si4 (casilla 12/ 1er orden) o un Fa#3 (casilla 2/ 2do orden) y Re5 (casilla 15/ 1er orden) en ronroco (charango barítono).

Otros aspectos también son explorados mediante las obras del portafolio de composiciones como la referencialidad. *Argavieso*, *Petricor* y *Polvareda* (todas de 2017) son piezas compuestas con la idea de tomar elementos del mundo extra-musical e incorporarlos a las obras, de esta forma los sonidos de truenos se representan por medio de percusiones con dinámica *forte*.

En todas existen ideas que guían la narrativa de los eventos sonoros de forma lineal y por momentos se retoman ideas a modo de recuerdos para llegar a otra parte, más o menos como dar un paso atrás y dos al frente. Esas ideas y lógicas internas serán explicadas en cada una de las piezas.

#### 4.1 SUEÑO CONTIGO.

El proceso de composición de esta pieza comenzó en 2016 pero algunos materiales que utilicé son anteriores. Eran ideas sueltas que maduraron y se articularon con otros elementos musicales que de alguna manera incorporé con años de práctica y repertorio tradicional.

Para iniciar la pieza decidí comenzar con ideas en torno a técnicas consideradas básicas en la interpretación de charango y métricas binarias simples (2/4) bastante frecuentes en música andina y estudios, pero no sentí que fuera lo que quería expresar en ese momento.

La subdivisión de las pulsaciones que me parecían más apropiadas me llevaron a un compás binario compuesto (6/8). De esta forma la organización de los arpeggios y otros elementos de *Sueño contigo* están dispuestos en dos grupos de tres semi corcheas por compás.

Una de las técnicas más comunes del charango es el arpeggio, y en esta pieza es tratado como un elemento base del cual se articulan otros. De forma curiosa el arpeggio es más común en acompañamiento que en una pieza solista, aunque existen obras para charango solista que están basadas en arpeggios como las que se encuentran en el disco *Ronroco* (1998)<sup>47</sup> de Gustavo Santaolalla.

En el periodo de la composición de esta pieza todavía estaba con la idea de los estudios para charango presentada en obras de Cavour, Núñez y Cámara. En sus estudios no se distingue alguna forma de danza folklórica, pero sí una sonoridad que evoca la música andina. Los recursos técnicos en esas obras son híbridos entre técnicas de guitarra clásica (como el trémolo) y técnicas de rasgueo del charango campesino (como el rasgueo de *K'alampeo*).

Los estudios que tocaba mientras estudiaba charango en La Paz (2012-2013) tenían un aspecto de virtuosismo y dominio del instrumento, en cierta medida los charanguistas que tocaban este repertorio eran pocos y reconocidos como concertistas ganadores de concursos de charango. De alguna forma quería traer ese aire a mis composiciones, por eso tomé varias de las ideas presentes en los estudios.

Una de esas ideas es la sesión de trémolo de *Inti Huasi* (2007)<sup>48</sup> de Alejandro Cámara. En su momento la estudié intentando separar dos voces: un arpeggio y una melodía en el primer orden de cuerdas dobles, también exploré algunos aspectos expresivos que podría experimentar usando trémolo. Debido a esto por algún tiempo pensé que una pieza más complicada debe tener esta técnica.

*Sueño contigo* comienza con un arpeggio y se extiende por 16 compases. Estos funcionan como una especie de introducción y está compuesta de dos grupos de acordes. El primero contiene F7M(9) - G7sus4/F - Em(13), este grupo de tres acordes se encuentran muy cerca uno del otro y la forma de llegar a ellos

---

<sup>47</sup> Disponible en:

<[https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_nouqxlnw8wjB7Jn3M8OMB7yQEN88sDJqk](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nouqxlnw8wjB7Jn3M8OMB7yQEN88sDJqk)>

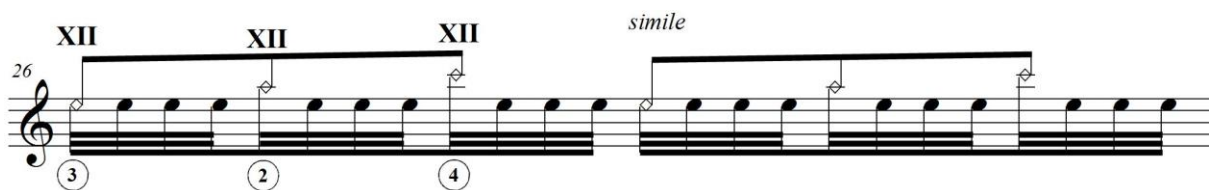
<sup>48</sup> Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=tmUYf4EkC\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=tmUYf4EkC_E)>



requiere como máximo dos dedos de la mano izquierda. De esta forma se tienen tres órdenes de cuerdas sueltas que se mantienen resonando.

El segundo grupo de acordes en estos compases está compuesto por Am7(11) - Em(13), de la misma forma en este caso tampoco son necesarios más de dos dedos. El camino para llegar a esta progresión fue bastante espontáneo en su momento, para transitar entre esos acordes solo se mueve un dedo de una casilla en una cuerda a la siguiente, como tocar en la primera casilla del tercer orden, luego la segunda casilla del segundo orden y por último, la tercera casilla del primer orden. Una especie de escalera.

En la siguiente sesión quise incorporar armónicos en arpeggio, como en los estudios para charango. En este caso no quería dejar tan corta esta parte ni utilizar solamente armónicos. Por esto comencé a pensar en mezclar técnicas y pensé inmediatamente en que el *trémolo* también tiene un arpeggio cada cuatro ataques. Pero la idea de hacer un trémolo de armónicos naturales no me dejó satisfecho, descubrí que moviendo ligeramente la base del dedo meñique se consigue dejar libre el primer orden de cuerdas. Por lo tanto, se puede conseguir dos timbres, uno de ataque normal y el arpeggio de armónicos. El elemento que junta estos elementos es el *trémolo*.



**Figura 7:** Sueño Contigo (2017) compás 26.

Dejando la cuerda libre, conseguí cambiar la posición para tocar armónicos en la casilla VII, de esta forma cambia el acorde del arpeggio de un Am/E a un Em/B, pero las cuerdas sueltas mantenían la nota Mi con los dedos índice, medio y anular estaban libres pero no podía encontrar una forma cómoda para tocar la primera cuerda y cambiar esa nota junto con el cambio de arpeggio. La solución a esto fue algo que es poco utilizado en guitarra clásica, utilicé el dedo pulgar para tocar un Sol. Viendo la melodía desde que inicia el *trémolo*, conseguí un Mi, que hace un salto de tercera menor (Sol con el pulgar) y la siguiente es Fa. En este punto dejo los

armónicos y aumentan el ritmo armónico y melódico. El tratamiento hasta ahora ha sido de pasar por las técnicas de forma que una lleva a la otra y así en un cierto punto se genera una técnica extendida por hibridación (VASCONCELLOS, 2010).

La siguiente sesión de arpeggios es el doble de rápido que la introducción pero aprovecha el material armónico de los primeros cuatro compases. Las variaciones me llevaron a definir una melodía acompañada por arpeggio sobre los acordes Am(11) - Em(13). En los compases 58-84 vuelve el material armónico y melódico que apareció en los compases 34-45, la diferencia está en la textura. En la segunda vez aparece completando la idea de los arpeggios acompañando a la melodía, la progresión armónica es: F(9) - C(9) - D - Em(13) - D - C(9) - D - C(9, 13) - D - Em(13).

De esta forma el acorde de Am(11) del inicio de la melodía, que era la tónica o acorde de reposo, al final de ésta se convierte en C(9, 13). Por otro lado, el Em(13) era un acorde más inestable pero después de la progresión se convierte en el nuevo acorde de reposo, así al interponer el acorde de D se convierte en la progresión Em: VI - VII - Im. Esta secuencia de acordes aparece en muchas obras que evocan lo andino y de cierta forma, es parte de la tradición de música folklórica andina.

Así, en el aspecto armónico se trata del camino de Am hacia Em. Pero el enfoque de esto fue hacer un primer acercamiento a las técnicas extendidas para charango a partir de técnicas que ya existen y experimentar con algunas combinaciones. Muy similar a lo que ocurre en *fingerstyle*, busqué combinaciones de técnicas sobre la base de una progresión "simple" para llegar a una pieza que no posee las sesiones características de la música folklórica (A, B o A, B, A). A pesar de que los materiales están presentes en toda la composición, tienen distintos tratamientos.

Contrario a como pueda parecer, esta pieza fue compuesta por partes, primero se realizó el experimento para llegar a las técnicas extendidas fruto de hibridación, luego busqué el camino de Am hacia Em y al final fragmenté la progresión (Am...Em) para colocar pequeñas pistas que de alguna forma indican

hacia donde vá la pieza, de esta manera conseguí que los materiales estuvieran en toda la pieza y poco a poco se construyera una frase entera y “escapar” de lo tradicional. Los primeros dieciséis compases fueron añadidos al final de todo.

En la fase de tomar las decisiones de qué va primero y cómo construir una línea guía para unificar todo el material pensé en los sueños. Los arpegios iniciales me parecieron perfectos para servir como introducción no solo a la pieza sino también al sueño. Preferí pensarlo como el momento en que uno cierra los ojos y comienza a caer en un estado de relajación que deriva en las fases del sueño.<sup>49</sup>

Después decidí colocar los armónicos cambiando por completo el timbre pero manteniendo el arpegio. Pensé esta parte como la confirmación de que inició el sueño y que lo que pase más adelante sea diferente a lo que pasaría tanto en la vida cotidiana como en la tradición charanguística. En esa lógica, no resulta extraño que después entre el trémolo con y sin armónicos.

---

<sup>49</sup> Fases No REM (NREM) y REM(*Rapid eye movement*)o MOR (movimiento ocular rápido). Estas fases se alternan cuatro o cinco veces durante la noche y llegan a durar 8 horas aproximadamente. (VELAYOS; MORELES; IRUJO; YLLANES; PATERNAIN, 2007)

# Sueño Contigo

Alvaro Guillermo Delgado Quisbert

Charango  $\text{♩} = 50$

*p* *mf* *mp*

*mf* *p* *mf* *p*

XII

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

XII *mano izquierda* VII

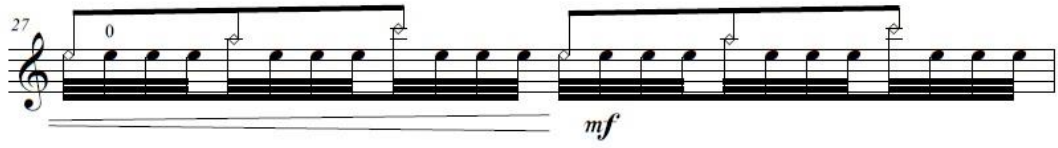
*p* *mp* *mf* *p* *mp* *mf*

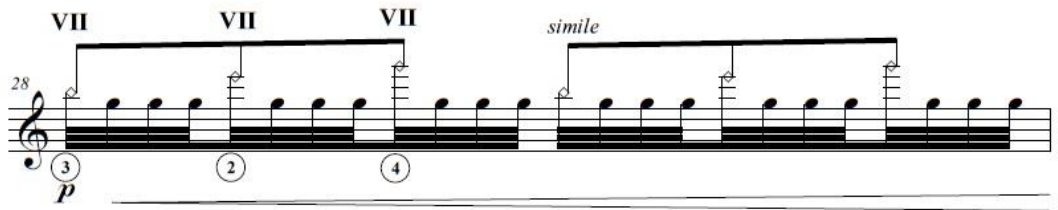
XII VII

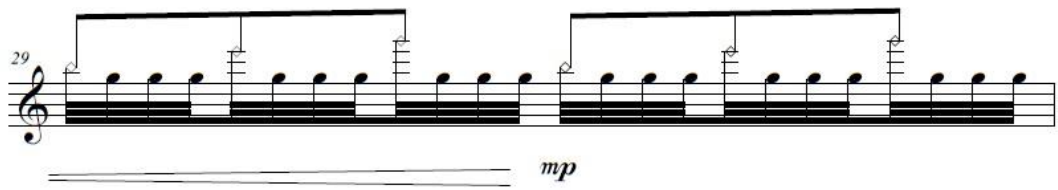
*p* *mp* *mf* *p* *mp*

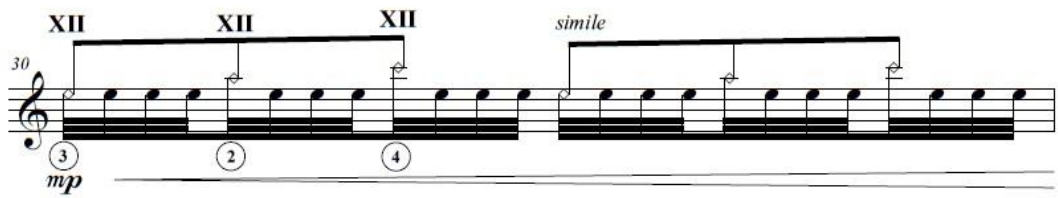
*Resalta el armónico* XII XII XII *simile*

*mp*

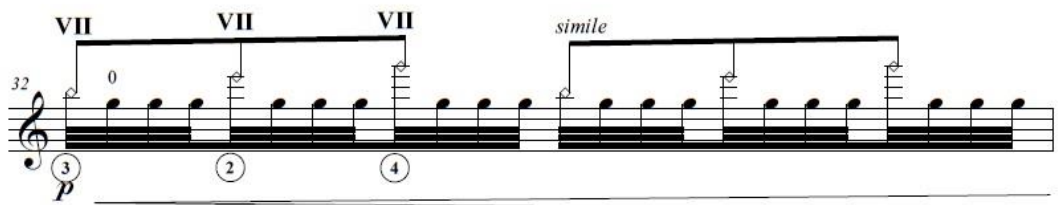
27  *mf*

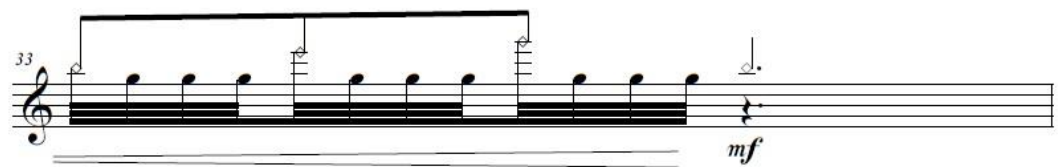
28  *p* VII VII VII simile

29  *mp*

30  *mp* XII XII XII simile

31  *mf*

32  *p* VII VII VII simile

33  *mf*

34

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

36

*p* *mf* *mp*

38

*mf* *mp*

40

*mf* *mp*

42

*p*

44

*p* *mf* *f*

46

$\text{♩} = 60$   
dejar resonar cada nota del arpeggio

*f* *mp*

49 *mp* *mf*

52 *rit.* *f* *mp* *mf* XII *♩* = 50 *a tempo*

55 *mp* *mf* *mp*

58 *mf* *mp* *mf* *p* *mf*

61 *mp* *mf* *f*

64 *mp*

66 *mf*

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains seven staves of music, numbered 49 to 66. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a continuous sequence of chords and melodic lines. Measure 49 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*) by measure 50. Measure 52 includes a ritardando (*rit.*) marking, a forte (*f*) dynamic, and a change to mezzo-piano (*mp*). A fermata is placed over the twelfth fret (XII) in measure 53, with a circled '5' below it. The tempo returns to 'a tempo' with a tempo marking of a quarter note = 50. Dynamics fluctuate throughout, including mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and mezzo-piano (*mp*). The score concludes at measure 66 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.



68

*pp* *mf* *mf*

71

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

74

*f* *mf* *f*

77

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

80

*f* *mf* *mp*

83

*p* *p*

Amónicos octavados (m.d.)

85 *rit.*

3 2 4 5 (d)



Adagio

90 *rubato*  
*mf mp mf p mf mp*

94 *a tempo* ♩ = 60  
*mf f*

97 *mp mf*

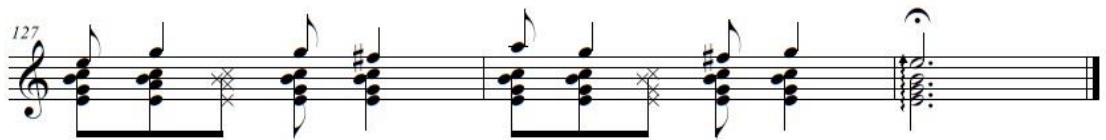
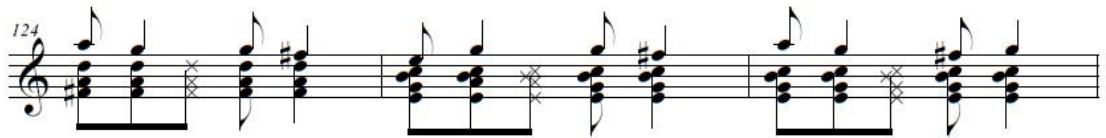
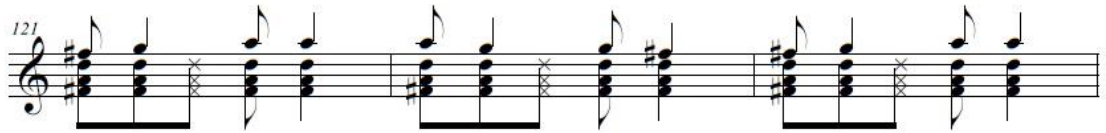
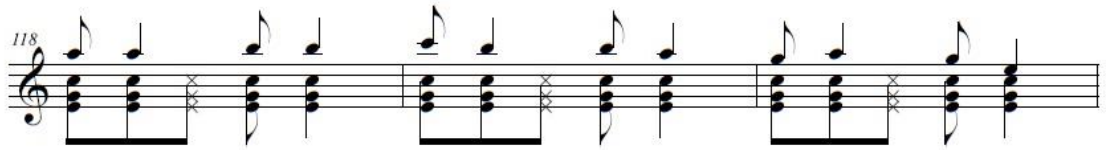
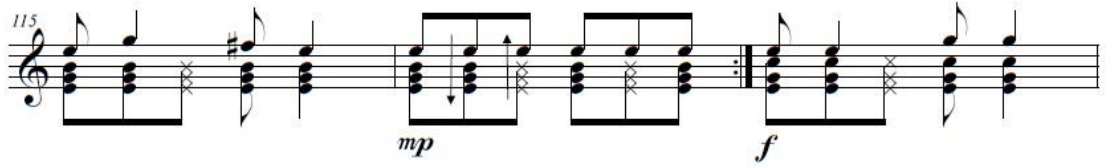
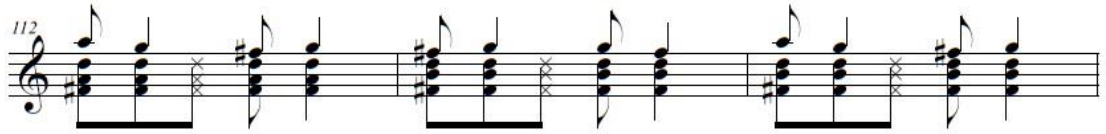
99 *Rasgueado simile gliss.*  
♩ = 120  
*p mf ff*

rasguear y apagar con el pulgar y dejar sonar la nota más aguda.

103 *simile*  
*f*

(tremolo de rasgueado)  
106 *i*

109 *simile*  
*mf*



## 4.2 ARGAVIESO.

Esta pieza forma parte de un grupo de piezas de temática referencial, es decir, composiciones que tratan de representar elementos no musicales en las piezas. En la primera, *Argavieso*, tomo eventos sonoros presentes durante la lluvia y que fueron reinterpretados para ser representados en timbres y tratamientos musicales que guiaron la composición.

Trabajando dentro de esta forma de encontrar otros recursos sonoros, aproveché para hacer más experimentos en torno a técnicas de percusión sin dañar el instrumento para, a través de estos, representar truenos (por ejemplo).

La idea de “llevar” eventos sonoros del mundo extra-musical a lo artístico no es nueva, durante el periodo barroco se conocía como mimesis. Sobre esto Villena dice que “el compositor de música (así como el pintor, autor teatral, etc.) toma un objeto/fenómeno del mundo real que será representado en un medio artístico.” y regido por las normas establecidas por una tradición musical, se busca emular estos eventos sonoros reales en un medio virtual. (VILLENA, 2013, p.100)

Sobre el término: “referencialidad” se encuentra una definición a través de un análisis etimológico de Alessandro Goularte Ferreira:

Observando su étimo, tenemos referencial + idad, lo que denota calidad y que mantiene al mismo tiempo una conexión con las palabras referencia, referencial, y referir, que poseen el mismo origen latino: prefijo RE = para atrás + verbo FERRE = llevar, o sea: “llevar hacia atrás”. Del Lat. Refero, rettuli, relatum, referre: referir; retirar; volver a levantar. Así, puede ser inferido por el análisis de su etimología que el acto de remitir, la acción de conducir algo entre dos puntos, la acción de imponer el avance en determinada dirección, de indicar, de apuntar el camino; son significados que están en el origen de la palabra referencialidad. (FERREIRA, 2010, p.19)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> En el original: “Observando o seu étimo, temos referencial + idade, o que denota qualidade e que acena ao mesmo tempo para uma ligação com as palavras referência, referencial, e referir, que possuem a mesma origem latina: prefixo RE = para trás + verbo FERRE = levar, ou seja: “llevar para trás”. Do Lat. refero, rettuli, relatum, referre: referir; retirar; tornar a levar. Assim, pode ser inferido pela análise de sua etimologia que o ato de remeter, a ação de conduzir algo entre dois pontos, a ação de impor o avanço em determinada direção, de indicar, de apontar o caminho; são significados que estão na origem da palavra referencialidade.(FERREIRA, 2010, p.19)

En ese sentido, las pesquisas que hice relacionadas a esta forma de composición llevan a la idea de remitir a algo, generalmente paisajes sonoros. Dentro de la tradición charanguística no es nada novedoso ya que existen varias obras que buscan evocar sonidos del entorno andino, algunas obras como *El caballo, la patada y el perrito*<sup>51</sup> de Ernesto Cavour exploran las posibilidades sonoras del charango para imitar de cierta forma los sonidos de los eventos sonoros y con eso, contar una pequeña historia.

Otro ejemplo de referencialidad en la interpretación del charango se da cuando los rasgueos continuos a gran velocidad (repiques) evocan al viento en el altiplano y el rasgueo de huayño o huayno evoca un entorno indígena o campesino.

Buscando sinónimos de lluvia en un diccionario encontré la palabra: argavieso. Realmente no es un sinónimo, sino que es un evento compuesto de algunos elementos en una lluvia fuerte. Según la RAE significa: “Argavieso. m. desus. turbión (ll aguacero con viento fuerte). Turbión. m. Aguacero con viento fuerte, que viene repentinamente y dura poco.” (DRAE, 2019).

Para la organización temporal de los eventos sonoros en la pieza me basé en los eventos de una lluvia. Para esto, separé un tiempo para escuchar los sonidos que se presentan en un aguacero de inicio a fin. En medio percibí algunas variaciones en la intensidad (gotas más grandes o pequeñas en mayor o menor cantidad), variaciones del viento, truenos, rayos, garúa, etc.

Llegué a la conclusión de que los sonidos que se producen en una lluvia son muy diversos, incluso están los que se producen entre las gotas de agua y los materiales donde caen. Decidí al final trabajar sobre eventos más concretos como el argavieso o turbiones.

Para algunas sesiones de menor densidad de textura incluí también referencias a la garúa o cuando cae menos agua, o por el contrario cuando hay más densidad (más lluvia con viento) utilicé percusión para representar truenos,

---

<sup>51</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=svWGYjgUOTg>>

relámpagos y rayos. Esto explorando las posibilidades sonoras del instrumento acústico sin efectos mediante técnicas extendidas.

Para los primeros compases de *Argavieso* establecí una base de cuatro acordes que se mantiene por una sesión a modo de darle un contexto para que las cosas se desarrollen. Al inicio escribí *rubato* y algunas notas a ser tocadas con la finalidad que dé la impresión de ser algo que comienza pero que es casi aleatorio, pensé en gotas que caen y suenan en el techo o la ventana.

Para representar que las gotas están cayendo afuera de un cuarto pensé en utilizar el recurso de *low-pass filter* en su versión acústica, en un filtro que deja pasar las frecuencias graves que generalmente se utiliza para destacar que los eventos sonoros se producen en un ambiente separado del que se encuentra en oyente. parecido al efecto de la música fuerte afuera de un bar.

Para representar ese efecto decidí que las primeras notas de la pieza sean tocadas con *pizzicato* de mano izquierda, esta técnica le quita el brillo a las notas y las deja más secas sin alterar significativamente la agilidad de las manos ya que no altera la posición de la mano derecha.



**Figura 8:** *Argavieso* (2017) compases 1 - 4.

Otro aspecto a destacar de esta pieza es la fórmula de compás, por la forma cómo están distribuidas las corcheas sería posible escribir todo en una fórmula más común (4/4). Esto tiene que ver más con cómo se sienten los pulsos en este caso, significa que por compás se deben sentir tres pulsaciones fuertes, dos iguales de tres corcheas agrupadas en una negra con puntillo y la tercera un poco más corta de dos corcheas o una negra (parecido a una milonga pero mucho más lenta).

A partir del compás 9 se expone los cuatro acordes que se repiten en *loop* y forman la base sobre la que ocurren los eventos, esto como referencia a la continuidad de la lluvia. una constante de un aguacero es que cae agua todo el tiempo y es el sonido de fondo (con algunas variaciones de densidad con el paso del tiempo).

Los acordes (teniendo a C como centro) C(9)/E - D(9)/F# - Em(9) - F7M(9) que corresponden a: I - II - iii - IV. Estos acordes no presentan un quinto grado con séptima para indicar una tonalidad por resolución de tritono, esta tensión no existe en este caso.

Luego aumenta ligeramente la velocidad de las pulsaciones junto con la textura se hace un poco más compleja (más cargada) esta vez *sin pizzicato*. Hasta ahora en quince compases busqué hacer referencia a los momentos iniciales de la lluvia, la garúa, la brisa (con el aumento de velocidad), y la sensación de que cada vez caen más gotas cada vez más grandes.

En el compás 16 se termina la frase en arpeggio y aparece la primera notación para percusión en el instrumento. Se trata de tres ataques con los dedos a, m, i de la mano derecha sobre la tapa del charango para representar un trueno que anuncia el inicio de la lluvia.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords and arpeggios. The bottom staff is labeled 'Perc.' and shows a single note with an accent (>) and a dynamic marking 'f'. Below the note are the letters 'a', 'm', and 'i' with 'x' marks above them, indicating finger attacks on the charango head.

**Figura 9:** Argavieso (2017) compases 15 - 16.

Del compás 17 al 20 aparece el arpeggio de fondo (segunda voz) en semicorcheas para hacer referencia a una lluvia más continua pero que todavía está comenzado. A partir del compás 21 comienzo las frases melódicas *sin pizzicato* pero

manteniendo el arpeggio, los *glissando* que aparecen representan los pequeños vientos que provocan variaciones sutiles del sonido de lluvia.

La presencia del arpeggio al igual que la base de acordes repetidos en *loop* tienen la finalidad de representar el sonido continuo del agua cayendo, los cambios en las dinámicas y timbres representan a su vez los cambios que se producen en el aguacero. Utilizo estas variaciones para organizar los eventos sonoros hacia un ápice o punto máximo que tenga mayor textura y dinámica con sonidos abiertos y resonantes. Pero previo a este momento de gran densidad se encuentra un breve momento de preparación con poco movimiento armónico y sin melodía para hacer un *crescendo* durante ocho compases (31 - 38).

En el compás 39 se indica tocar las cuerdas con técnica rasgueado pero tapando las cuerdas<sup>52</sup> para hacer referencia a los ecos de truenos a lo lejos que se propagan por el aire y el último golpe del compás es sobre la tapa con la palma entera de la mano derecha para representar un trueno que se produjo cerca del oyente y que al mismo tiempo anuncia que está comenzando la parte más llena de la lluvia.

El ápice de esta pieza está entre los compases 40 y 47, pero incluso en esta parte presenta variaciones de dinámica. Pensé esta parte como dos mitades, la primera es la más fuerte con rasgueado y melodía que dura cuatro compases (40 - 43) y una segunda que resalta más la melodía con una disminución de la textura y la dinámica (44 - 47).

Este trecho es el que mejor retrata a un argavieso de un paisaje sonoro de lluvia ya que cumple con las características de un turbión de ser intenso y de corta duración. En ese sentido, las sesiones anteriores serían necesarias a modo de contexto e incluso los acordes cambian ligeramente en estos ocho compases para resaltar este trecho.

---

<sup>52</sup> En la mayoría de los casos aparece un acorde de Am7 cuando se pide rasguear con las cuerdas tapadas, este acorde se forma sin necesidad de pulsar ninguna cuerda con los dedos de la mano izquierda (cuerdas sueltas).

En los próximos cinco compases (48 - 52) utilizo tambora, una técnica de percusión sobre las cuerdas, que mantiene la sonoridad del acorde pero también lleva un sonido percusivo grave junto con golpes en la tapa armónica con combinaciones rítmicas más complicadas para representar truenos diferentes entre sí.

El timbre producido por la tambora es más seco ya que el golpe se hace con la parte interna del dedo *i* o *m* de la mano derecha en la región *sul ponticello* (próxima al puente). En esta pieza este sonido representa a los relámpagos, ya que en la vida real no tienen un sonido característico que resalte pero su efecto visual es de corta duración entre las nubes.

Para la última sección del *Argavieso* cambio el timbre a armónicos que hacen un arpeggio que tiene alguna inclinación melódica y *pizzicato* de mano izquierda. En esta parte busqué hacer referencia a las gotas del final de la lluvia el armónico representaría las gotas cayendo y los *pizz.* el sonido de las gotas sobre otros materiales (techo, ventanas, etc.).

Cuando la lluvia va cesando van cayendo cada vez menos gotas y por lo tanto se escuchan menos, de esa forma los *pizzicatos* son cada vez menos y los armónicos naturales, que al final forman un acorde de C/E, hacen referencia a un arcoíris a pesar de no tener una cantidad de notas igual a los colores que lo forman. La relación que encontré entre el sonido y el arcoíris fue por medio del timbre brillante que tienen los armónicos, asociado generalmente a lo luminoso y cristalino.



# ARGAVIESO

Alvaro Guillermo Delgado Quisbert

Charango

$\text{♩} = 120$   
*rubato*

*pizz. m.i.*

*p* *mp*

5 *mp* *mf*

9 *a tempo* *un poco más rápido*  
*mf*

11 *mp* *p*

13  $\text{♩} = 150$   
*f*

15 *mp*

Perc.

15 *f*  
a m i

## ARGAVIESO

17

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

19

*mf* *mp* *mf*

21

*sin pizz.*

*p* *mf* *mp*

23

*mf* *p*

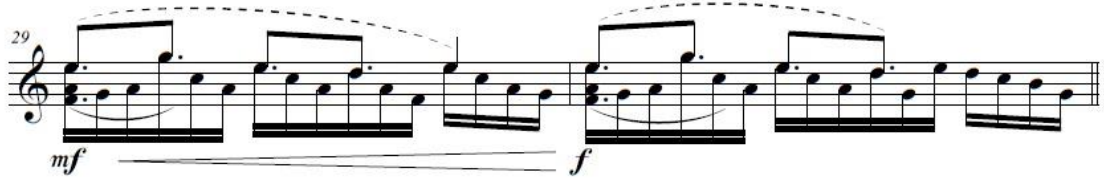
25

*p*

27

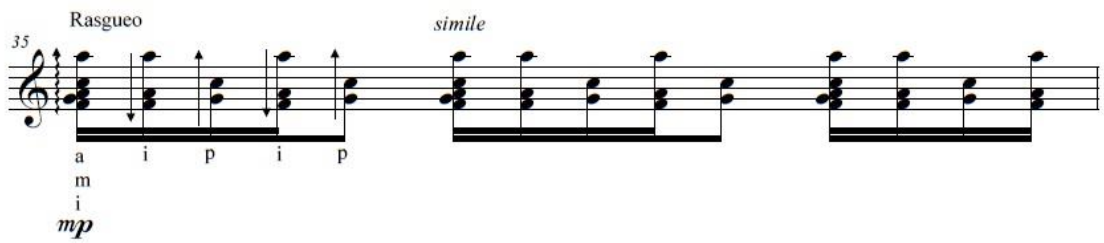
*mp*

ARGAVIESO

29   
*mf* *f*

31   
*mp* *mf*

33   
*p* *mf*

35   
Rasgueo *simile*  
a i p i p  
a  
m  
i  
*mp*

36   
*mf*

37 

## ARGAVIESO

38

*mf* *f*

✱tapar las cuerdas y rasguear en las cuerdas indicadas

39

*ff*

Perc.

Palma entera

*f*

Rasgueo

40

*a*  
*m*  
*i*  
*f*

41

Perc.

41

*p*  
*f*

Rasgueo

42

*f* *ff*

Detailed description: This page contains musical notation for the piece 'ARGAVIESO'. It features three systems of guitar notation and one system of percussion notation. The guitar notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 38 shows a series of chords with a dynamic of *mf*. Measure 39 is marked *ff* and includes a performance instruction: 'tapar las cuerdas y rasguear en las cuerdas indicadas'. The percussion notation, labeled 'Perc.', shows a single note in measure 39 marked *f* and labeled 'Palma entera'. Measure 40 is marked *f* and includes the instruction 'Rasgueo'. Measure 41 is marked *f* and includes the instruction 'Rasgueo'. Measure 42 is marked *f* and includes the instruction 'Rasgueo'. The percussion notation for measure 41 shows a single note marked *p* and *f*.

## ARGAVIESO

43 *p* *ff* *i* Repique

44 *f*

45

46 *mf*

47 *m* *f* sul ponticello

48 Tambora *i* *f*

Perc. *f*

## ARGAVIESO

49

Perc.

50

Perc.

*Puede improvisar una o dos frases pequeñas (utilizando tambora y percusión) similar a los dos compases anteriores .  
Luego continúa en el compás 51 hasta el Fin.*

51

Tambora

*f*

52

*rit.*

*ff*

53

*armónicos octavados*

*pizz. m.i.*

*mf*

*simile*

ARGAVIESO

55

bend

bend

57

*rubato*

59

61

*rit.*

63

XII

3  
4  
5  
m  
mp

### 4.3 PETRICOR.

Después de haber experimentado con el concepto de referencialidad en *Argavieso* y construir la pieza en torno a un fenómeno natural, decidí trabajar en otra cuyas referencias no sean tan literales. Durante el proceso de composición de *Petricor* la exploración de los materiales fue un poco más convencional en cierta medida. La idea guía fue más parecido al tratamiento de tema y variaciones.

Por otro lado, mi intención en esta composición es hacer referencia a aspectos que tienen que ver con música dentro de un contexto en específico, en este caso se trata de ver la cueca como una tradición y un contexto con el que tengo una fuerte relación. En casa de mis padres y abuelos siempre estuvo presente la cueca y es un tipo de música que toqué por muchos años.

En ese sentido nombré a la pieza como *Petricor* ya que esta palabra significa olor a tierra mojada y, aparte de ser uno de mis aromas favoritos, me remite a la casa de mis padres y abuelos con cuecas sonando de fondo, otros familiares cantando y otros bailando sus piezas favoritas. En una pequeña parte de la pieza está más presente el *bend*, una técnica micro tonal, que pretende representar una suave y sutil brisa que lleva el olor a tierra mojada en lo que sería la *Quimba* (parte más emotiva de la cueca)

A pesar de que considero esta pieza como parte de un ciclo referencial junto con *Argavieso* y *Polvareda*, es la que hace menos referencias a elementos de la naturaleza relacionado con el tratamiento de los sonidos de la composición. El aspecto referencial, en este caso, está en la estructura de la pieza. Por otro lado, quise trabajar un poco más el procedimiento de tema y variaciones con cambios de timbres y rítmica y juntar varios elementos musicales regionales basados en la birritmia de tres contra dos ( $3/4$  y  $6/8$  simultáneamente) con los que tuve contacto.

Para llegar a lo que en esta pieza representa a la tierra tuve plantearme qué significa eso para mí. Al igual que muchas otras personas, también



considero a la tierra como la generadora de vida, donde crecen la plantas (comida) y música como en la cultura *Aymara* a través de la figura del sereno que emerge del *Mankha pacha* (PEDROTTI, 2013, p. 68).

El siguiente paso fue pensar en cómo representar algo tan grande con sonidos. Ya que en Argavieso había trabajado con técnicas extendidas para aproximarme a los eventos sonoros del mundo real, decidí ser un poco más “tradicionalista” en los materiales que iban a representar a la tierra. Pensé esta parte como un espacio de donde salen muchas de las convenciones y sonoridades del folklore, como las inversiones de los acordes para el charango.

Por otro lado, también existe la idea de ver a la tierra como el hogar. Siguiendo esa lógica más afectiva, escojí a la cueca dentro de la tradición folklórica por motivos de familiaridad con esa música. Mientras viví en La Paz siempre estaba presente la cueca como música favorita de la familia, era común que alguien ponga a tocar un disco con cuecas y el resto de la familia baile y cante acompañando con palmas (incluso en la boda de mis padres bailaron cuecas).

De esa forma llegué a definir que la tierra iba a ser representada, en este caso, a través de la estructura y sonoridad de una cueca tradicional desde la perspectiva de un charango.

Esta pieza tiene la forma tradicional de la cueca boliviana (introducción, parte A, repetición de A, parte B o quimba y parte A o zapateo). La fórmula de compás es 6/8 aunque, como en otros casos, contempla que ciertos trechos se sobre entienda una fórmula de  $\frac{3}{4}$  por la estrecha relación que tiene con especies musicales como la zamba, chacarera<sup>53</sup> que llevan una birritmia en cada compás. (PEREYRA, 2018)

En los primeros 12 compases correspondientes a la introducción establecí la tonalidad de Do mayor, normalmente las introducciones son de 8

---

<sup>53</sup> Según Espinosa (2010), varias de las especies musicales como la cueca, marinera, zamba y chacarera vienen de la zamacueca de 1820 que circuló desde Perú hacia países como Chile, Bolivia y Argentina.

compases y en ellas se busca resolver el tritono del quinto grado dominante en el primero para iniciar el tema. En este caso evité ese procedimiento y resolví en el sexto grado (La menor) a modo de cadencia deceptiva para retomar el movimiento armónico una segunda vez para llegar al acorde de tónica. Con ese tratamiento extendí cuatro compases y me permitió elaborar una melodía más larga.

La parte A está compuesta por 12 compases donde los primero cuatro (13-16) exponen una idea corta a modo de pregunta y los siguientes cuatro compases presentan una segunda melodía que se repite a modo de respuesta con la progresión armónica: IV - I - V7 - I. Hasta esta parte se considera convencional dentro de la tradición folklórica.

Según la estructura de la cueca, la parte A se debe repetir por extenso pero en este caso decidí variar en la textura. Mantuve los materiales expuestos en los compases anteriores y añadí arpeggios en la segunda voz para acelerar el ritmo en la melodía (primera voz). En la respuesta de esta repetición pensé en modificar la respuesta y cambié la progresión a: IV - V7 - vi, y en los cuatro compases retomo la progresión de la primera respuesta para resolver el tritono.

Para la quimba (12 compases) recurrí al movimiento armónico más básico en la cueca, I - V7 - V7 - I con una melodía simple arpegiada en cuatro compases, la frase termina con la nota Mi y un bend sutil que se obtiene presionando la cuerda detrás del puente. Los restantes son considerados como respuestas al igual que en la parte A, pero para esta respuesta introduje una nueva melodía con la progresión: IV - I - IV - V7 - vi.

En esta progresión de la respuesta en la quimba busco representar el aroma de tierra mojada. Ya que toda la estructura hasta este momento fue tradicional (la tierra), hago referencia a la tierra mojada a través del sexto grado para evitar la cadencia V7 - I, dentro de ese acorde menor ocurre algo diferente y sutil. En vez de que la melodía vaya a la nota Mi, la dejo una segunda mayor abajo (Re) en el cuarto orden.

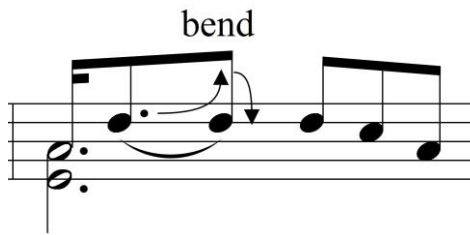
A partir de la nota Re inicia un *bend* de aproximadamente un cuarto de tono más agudo que dura las últimas dos corcheas del compás 40. De esa forma hago la referencia a la brisa suave que trae el petricor a través de esa variación sutil en la altura de la nota dentro del acorde de La menor.

El *bend* no funciona mucho más de  $\frac{1}{4}$  de tono o  $\frac{3}{4}$  de tono, aunque no llegué exactamente a esos intervalos. En los experimentos no siempre alcancé el cuarto de tono. La tensión de las cuerdas de nylon no permite alterar la altura de forma cómoda que requiere cierto entrenamiento para fortalecer el dedo que vaya a ejecutar el *bend*.

Para ejecutar esta técnica primero probé solo empujar la cuerda presionada hacia arriba pero no siempre conseguía el sonido que quería obtener, otra opción que presenta la práctica en la guitarra eléctrica o de cuerdas metálicas (de donde proviene esta especie de *glissando* micro tonal) es jalar la cuerda presionada hacia abajo. De esa forma tampoco conseguí ser constante a la hora de tocar ese trecho con esa nota.

Después de consultar sobre *vibratos* para guitarra clásica en el material de Mas (1984) encontré una solución que me permite hacer el *bend* de una forma más cómoda sin tanto esfuerzo y por lo tanto sin cansarme excesivamente. Junté las acciones de empujar la cuerda pulsada pero esta vez en un sentido diagonal hacia el quinto orden y hacia el clavijero. Así conseguí incluso pasar del  $\frac{1}{4}$  de tono y controlar de manera efectiva el movimiento micro tonal.

La notación más simple y clara que encontré fue en tablaturas para guitarra eléctrica o para guitarra acústica de cuerdas de metal. Consiste en dos o más flechas de izquierda a derecha que hacen las curvas que se busca hacer con la nota, osea una flecha curva hacia arriba para hacer más aguda la nota de manera gradual y una flecha curva hacia abajo para retornar a la nota inicial. La duración de cada movimiento (hacia arriba o abajo) se puede especificar subdividiendo las figuras y ligando las notas.



**Figura 10:** *Petricor* (2017) compás 105.

La forma A A B A en las cuecas se repite dos veces. Para seguir con esa estructura tradicional inicié con una introducción algo variada de la primera pero que mantiene gran parte de lo que fue presentado al inicio de la pieza.

En el compás 74 inicia de nuevo el tema con prácticamente las mismas notas que en la primera parte pero cambia drásticamente el timbre debido a que esta segunda vez se toca el tema con pizzicato de mano izquierda. A partir del compás 86 inicia una sesión con una armonía similar a la variación que incluía una cadencia deceptiva (V7 - vi) solo que las subdivisiones aparecen un poco más complejas pero a su vez más relacionadas a la música de la región del litoral argentino debido a que la melodía resalta dos pulsaciones en cada mitad de compás, es más dulce y más cantable.

En la segunda voz se resaltan tres pulsaciones en cada mitad de compás, esta forma de organizar las subdivisiones hace referencia también a otras especies de música como la chacarera pero a su vez genera un ambiente que también remite a la polca paraguaya. Este nuevo material es producto del contacto que tuve en cuatro años de estar de ese ambiente musical que propicia la región de la triple frontera entre Brasil, Paraguay y Argentina.

En la segunda quimba también busco la variación tímbrica basado en el material de la primera. En esta ocasión la melodía es tocada con armónicos naturales y artificiales y para lograr el *bend* en la nota Mi con armónico y en cuerda suelta utilicé un recurso presente en *fingerstyle*, consiste en tocar el armónico natural e inmediatamente con un dedo de la mano izquierda presionar la cuerda detrás del puente para conseguir un *bend* ascendente y soltar poco a poco para regresar a la nota inicial.

En los zapateos (compases 49 - 60 y 110 - 122) retomo el material de la parte A pero esta vez con rasgueo y dinámica *forte* manteniendo parte de la melodía y utilizando variaciones de la respuesta de las quimbas. pero con una variación rítmica que se aparta un poco del ritmo de cueca y tiene que ver con la libertad del rasgueo del cuatro venezolano en un joropo.

En el primer zapateo esta variación de rasgueo tiene una melodía que de encuentra en el segundo orden (notas La - Si - Do) en primera posición y para escribir de forma clara cuánto dura cada una de esas notas en medio del rasgueado fue necesario escribir en dos espacios uno para la melodía y otro para los acordes.

En el segundo zapateo no fue necesaria esta aclaración porque esa misma melodía aparece una octava más aguda y por lo tanto se puede anotar sin que se confunda con otras notas del acorde. Es importante mencionar la forma de rasguear y hacer una melodía está presente desde la técnica del K'alampeo (de la tradición campesina del charango) y también está presente en las interpretaciones de cuecas de varios charanguistas solistas (tradición mestiza o urbana).

# Petricor

con aire de cueca

Alvaro Guillermo Delgado Quisbert

Charango

$\text{♩} = 50$   
*rubato*

*mf*

5

9

$\text{♩} = 65$   
*a tempo*

13

17

21

*rit.*

25  
*a tempo*

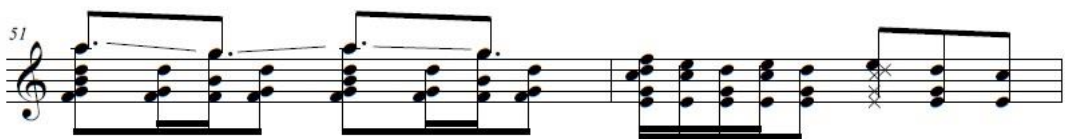
## Petricor



**Quimba**  
*dolce*



**Zapateo**  
*simile*



## Petricor

53

55 *Resalta la melodía en el rasgueo*

57

62  $\text{♩} = 50$   
*rubato*  
*mp*

66

70

74  $\text{♩} = 65$   
*a tempo*  
*pizz. izq.*  
*mf*



Petricor

78

82

*f*

86

*dolce*

*mf*

90

*mp* *f*

94

*mf* *mp mf*

Percusión con la uña sobre las cuerdas

98

**Quimba** Resalta el armónico

*f* bend 1/4

102

*dolce*

bend

106

Rasgueo

*mf* Rasgueo

**Zapateo** *simile* **Petricor**

110 *f*

112

114

116

118

120

bend 1/4 1/4

Detailed description: This musical score is for a guitar piece. It consists of six staves of music, numbered 110 to 120. The first staff (110) starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a series of chords and a melodic line with a double bar line and a '2' above it. The second staff (112) continues the melodic line with eighth notes. The third staff (114) shows a mix of chords and melodic fragments. The fourth staff (116) has a complex texture with many chords and some melodic lines. The fifth staff (118) has a melodic line with a double bar line and a '2' above it. The sixth staff (120) ends with a double bar line and a 'bend 1/4 1/4' instruction. The piece is marked 'Zapateo simile' and 'Petricor'. A dynamic marking 'f' is present at the beginning.

#### 4.4 POLVAREDA.

Después de haber trabajado en las otras dos piezas referenciales me quedé con algunas ideas que por diversos motivos no utilicé, en su momento no conseguí incorporar esos materiales y con el tiempo fui pensando en otros recursos sonoros para el charango a partir de las técnicas de percusión y continué la búsqueda de otras sonoridades.

Para este nuevo proyecto quise explorar un poco más las técnicas de percusión y cómo integrar eso a las ideas que tenía guardadas en un sentido más enérgico y constante. También me pareció interesante continuar la línea de composición referencial que había tomado con *Petricor* y pensé en utilizar ritmos que tuvieran relación con la cueca.

Rescatando algunas ideas de *Argavieso*, pensé en retomar el arpeggio como un articulador en gran parte de la pieza y utilizar una progresión cíclica de pocos acordes para enfocarme en el aspecto rítmico.

En la temporada en la que comencé con este proyecto escuchaba bastante flamenco, de ahí salió la idea de componer en torno a un ritmo enérgico. En mi búsqueda de ritmos latino americanos me encontré de nuevo con la chacarera y el malambo, ambas especies musicales de la región del chaco.

Una vez que ya había definido las especies musicales que iban a nutrir esta pieza faltaba una armonía sobre la cual colocar el resto de elementos. Para eso recurrí a la misma lógica introspectiva de hacer una revisión de cuáles eran las progresiones de las piezas más “animadas” que tocaba hace siete años mientras todavía vivía en La Paz.

Siguiendo ese camino me incliné por una sonoridad más modal que al igual que en piezas como *Yungas* de Donato Espinoza<sup>54</sup> o *Leño verde* de Ernesto

---

<sup>54</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=BQD0RGI-KS0>>

Cavour<sup>55</sup>, ambos con aire de carnavalito, trabajara dentro de un ambiente más marcado rítmicamente y que al mismo tiempo me permita cambiar la estructura de la pieza de manera más libre y escapar de alguna forma de lo tradicional.

La progresión que me pareció que tiene ese carácter modal y andino al mismo tiempo es: VI - VII - Im. Resulta ser una progresión ascendente por grados conjuntos que genera la energía que buscaba, sin embargo también decidí utilizar una reducción de ese tratamiento armónico y quedarme pasando del VI al Im.

En 2017 comencé a escuchar mucha música flamenca tanto el cante como guitarra solo de la mano de Paco de Lucía de quien aprendí a tomar consciencia de los momentos en una obra musical. En sus piezas tiene momentos que desborda energía con una textura llena por el uso del rasgueado flamenco con golpes en la tapa armónica del instrumento, y por otro lado tiene momentos melódicos más dulces con menos textura.

Una de las características de las composiciones de Paco es que a pesar de innovar en varios aspectos que definen su propio estilo no deja el aspecto rítmico flamenco incluso cuando cambia de técnicas, texturas y dinámicas. Esta es una de las ideas guía que tomé para *Polvareda* pero en mi caso debía aferrarme a algo con lo que tuviera familiaridad y que al mismo tiempo mantuviera mi intención de inicial.

De esa forma llegué a adoptar aspectos de la chacarera y el malambo que son especies musicales regionales del norte argentino y sur boliviano donde se tiene el zapateo, los repiques del bombo leguero y los extremos de las cuerdas del malambo que golpean el suelo. Todo esto me aportó la forma en la que iba a trabajar con los elementos sonoros.

Con esto decidí representar la polvareda, que significa: “cantidad de polvo que se levanta de la tierra agitada por el viento o por otra causa cualquiera o

---

<sup>55</sup> Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6R3Ep030Esc>>

efecto causado entre las gentes por dichos o hechos que las alteran o apasionan” (DRAE, 2019).

En este caso busqué remitir al polvo que se levanta cuando bailan chacarera y los bailarines zapatean o cuando los extremos de las cuerdas de malambo golpean el suelo. El impacto de la bota contra la tierra estaría representado por la percusión y los rasgueados y el efecto del *sustain* (sustentación) y *decay* (caída) del sonido representaría el polvo asentándose en el suelo para levantarse de nuevo con otro zapateo.

Para iniciar la pieza (compases 1 - 16) y a modo de pre-intro (en chacarera) decidí adoptar la técnica de rasgueado de cuerdas tapadas de Paco de Lucía junto con percusión producto de un chasquido con el golpe de parte de la palma de la mano derecha que golpea el área de la tapa correspondiente al lóbulo menor del charango.

Luego en los compases 17 - 36 se presenta el material rítmico de base y la progresión armónica con centro en Em que, a pesar de tener tres acordes, no se limita a usar la triada (tónica, tercera y quinta) y adiciona tensiones naturales para ampliar las posibilidades melódicas en la pieza.

En la primera pulsación del compás 37 aparece un conjunto de notas correspondientes a los tres primeros órdenes de cuerdas sueltas y que indica un sonido percusivo producido entre las uñas de los dedos a, m, i de la mano derecha y las cuerdas. En la segunda corchea comienza un movimiento descendente que va hacia el acorde de Re mayor (VII). A partir de ese compás inicia la el tema compuesto por una melodía y acordes de acompañamiento.

Hasta el compás 53 el único movimiento armónico es del primer grado menor al séptimo y viceversa (Im - VII - VII - Im) pero la línea melódica tiene un ritmo un tanto más acelerado y la textura predominante en esta parte es la melodía acompañada.

A partir del compás 54 inicia una sesión de arpeggios entre los acordes C y Em (VI - Im), con esto disminuye la textura y la dinámica disminuye ligeramente. Desde el inicio de la pieza hasta el compás 69 la intención fue de hacer referencia a los golpes que levantan el polvo de la tierra y poco a poco va cayendo, en ese sentido el arpeggio representa a las partículas que todavía no terminan de tocar el suelo.

Entre los compases 70 y 85 se desarrolla un rasgueado con una melodía ascendente hacia el final de esa parte. La armonía nuevamente transita entre dos acordes, C y Em, luego en los compases 86 al 101 la melodía es arpegiada con los mismos acordes de fondo. En este caso para tocar ambos acordes con la melodía se requiere de un movimiento mínimo. Por esta razón pensé esta parte como un momento que aprovecha el ambiente que dejó el arpeggio y consigue adicionar progresivamente más energía al trecho para llegar a la parte de percusión.

Para esta parte (a partir del compás 102) decidí incluir algunos elementos rítmicos del malambo específicamente de los bombos. Para diferenciar los lugares donde golpear en el charango utilicé un gráfico tridimensional de la cabeza del instrumento para indicar de forma precisa la percusión en la caja armónica. También comencé a experimentar esta técnica mezclada con otros elementos como la tambora y el rasgueado.

**Figura 11:** Polvareda (2017) compás 110.

**Figura 12:** *Polvareda* (2017) compás 118.

La idea presentada en la primera parte vuelve casi exactamente igual a como había aparecido inicialmente con el mismo movimiento armónico (Im - VII - VII - Im) a partir del compás 146. Esto para explorar un poco más en esta sonoridad elaborar algunas frases melódicas más expresivas sustentadas por una ligera aceleración en el ritmo armónico fruto de la adición de acordes a la progresión.

Así entre los compases 162 y 186 la progresión armónica quedó de la siguiente forma: Em - D - Am - C - Bm - C - D - Em - Am - C - D - Em. Posteriormente vuelve a los acordes básicos iniciales (C - D - Em) en *loop*, en un primer momento con timbre de pizzicato de mano izquierda y luego termina en rasgueados. En la parte final decidí cambiar un poco en color en los acordes y quedó: C7M - D6 - Em7(9).



# Polvareda (con aire de chacarera)

Alvaro Guillermo Delgado Quisbert

Charango

$\text{♩} = 120$   
Mute

*mf*

*simile*

5

9

13

17

Open

The musical score is written for Charango in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into five systems. The first system (measures 1-4) begins with a 'Mute' instruction and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth-note chords with accents. The second system (measures 5-8) continues this pattern, with a 'simile' instruction. The third system (measures 9-12) and fourth system (measures 13-16) also follow the same rhythmic and melodic pattern. The fifth system (measures 17-20) is marked 'Open' and features a melodic line with eighth notes and slurs, moving from a lower register than the previous systems.



## Polvareda

Musical score for Polvareda, measures 21-50. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *f*. Measure 37 includes fingering numbers 1, 2, and 3.

21

25

29

*mp*

33

*p* *mf*

37

*f* *mf*

41

45

50

## Polvareda

54 *dolce*  
*mp*

58

62

66

70 *simile*  
*mf*

74

78

Polvareda

82

86

90

94

98

102 *simile*

*p* *mf* *m* *a*

106

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Polvareda". It consists of seven staves of music. The first six staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 82-85) features a complex texture with multiple voices, including a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The second staff (measures 86-89) continues this texture with a more prominent melodic line. The third staff (measures 90-93) and the fourth staff (measures 94-97) show a similar melodic and harmonic development. The fifth staff (measures 98-101) continues the melodic line. The sixth staff (measures 102-105) is marked "simile" and features a melodic line with dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *m* (mezzo), and *a* (accent). The seventh staff (measures 106-109) concludes the piece with a melodic line and a final cadence.

Polvareda

110 Sul ponticello

*mf*

*mf*

114

*mf*

118

*simile*

*p*

120

*mf*

*mf*

Polvareda

122

122

126

*mf*

126

*mf*

130

*f*

130

*f*

134

*mp*

*mp*

*simile*

136

*simile*

136

Polvareda

138

Musical notation for measures 138 and 139. The treble clef staff shows a sequence of four chords, each with a bracket underneath. The bass clef staff shows a simple bass line with quarter notes.

140

Musical notation for measures 140 and 141. Measure 141 contains a first ending bracket labeled '1.' that loops back to the beginning of measure 140.

142

Musical notation for measures 142 and 143. Measure 142 has a second ending bracket labeled '2.' that loops back to the beginning of measure 142. The word 'Mute' is written above the staff in measure 143. The bass clef staff shows a bass line with rests and notes.

144

Musical notation for measures 144 and 145. The treble clef staff shows a sequence of chords with accents. The bass clef staff shows a bass line with rests and notes.

Mute Open

146

Musical notation for measures 146 and 147. Measure 146 starts with a 'Mute' symbol (a cross in a square) and a dynamic marking of *f*. The treble clef staff shows a sequence of chords with accents. The bass clef staff shows a bass line with rests and notes.





Polvareda

178 *mf* *f* Sul ponticello

182 Normal

186 Pizz. Mute *mp* *mf* con brio Pizz.

190

194 *mp*

197

199



## Polvareda

201

---

---

203

*< f*

205

207

Mute

Open

gliss.

*ff*

209

*f*

#### 4.5 GRAWLIX.

Tras algunas clases de música electroacústica comencé a sentir curiosidad por el camino que proponían las obras completamente diferentes en estética y tratamiento de los sonidos y que jamás había escuchado. Durante ese semestre también tuve contacto con los programas *multi-track*, sintetizadores y procesos electrónicos para alterar sonidos grabados.

Luego, la materia del siguiente semestre fue una continuación de este contenido y fue música electroacústica mixta y dentro de esta se me presentó la idea de que la composición podía estar compuesta por una parte electrónica (*tape*) y sobre ese material buscar sonidos en el instrumento para interactuar con la pista por contraste o buscando sonidos en el instrumento que sean similares a la parte electroacústica.

Esta curiosidad me llevó a explorar un poco más los recursos sonoros del charango, comencé a buscar sonidos donde nadie, dentro de la tradición charanguística, buscaría pero que por otro lado sí existen en otras obras de estética contemporánea.

A principio busqué técnicas extendidas de la guitarra como tocar detrás de la cejuela o tocar notas de un sistema no temperado producto de presionar la cuerda sobre una casilla y, en vez de pulsar la cuerda entre el traste y el puente (tapa), se toca la cuerda entre el traste y la cejuela del instrumento. (MAS, 1984)

También quise explorar cómo sería trabajar con notas de altura indeterminada. En ese sentido, en la partitura no se puede especificar la nota exacta pero sí una altura aproximada dando resultados ligeramente diferentes en cada interpretación.

Mientras realizaba una búsqueda de sintetizadores y modificaba algunos sonidos que encontré en internet a modo de experimentación y acumular materiales para la composición, encontré un sintetizador modular sencillo para el teléfono.

A partir de esto pensé en utilizar también esa aplicación y transformar mi teléfono en un instrumento para tocar en vivo, así me quedó una idea guía para trabajar una pieza que casi no tenga nada que ver con mis otras composiciones pero que me permita explorar otras sonoridades dentro de otra estética musical.

El *grawlix* consiste el símbolos que se utilizaron en comics o historietas para evitar escribir groserías u obscenidades y representar esas palabras con conjuntos diversos de caracteres (@#\$\$!). En ese sentido, ya que los elementos con los que iba a trabajar estaban completamente fuera de las prácticas tradicionales del charango y los símbolos que iba a utilizar para la notación no son convencionales en muchos casos opté por nombrar a esta pieza como *Grawlix*.

Por las características de la pieza y los símbolos que utilizo en la notación decidí dividir los compases por segundos para poder indicar de forma clara los movimientos necesarios para interpretar esta pieza, también decidí utilizar el pentagrama y los espacios más gráficos para la notación.



**Figura 13.** Gráfico de ondas de la parte electroacústica (*tape*) de *Grawlix* (2018) extraído del programa Reaper.

La pieza comienza con la parte electrónica o *tape* (constante) y el charango hace intervenciones tocando notas detrás de la cejuela y detrás de un

punteo o *pestanda* (en portugués) a modo de introducción y momento inicial que continúa sumando texturas y formando una especie de arco hasta el segundo 50.

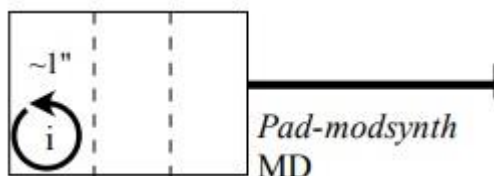
En los siguientes 19 segundos la parte electroacústica es predominante, y retoma las intervenciones con arpeggios lo más rápido posible, en esta parte entran las notas de altura indeterminada y para escribir esto utilicé espacios de notación con dos líneas y un espacio grande entre estas. La línea inferior está asociada a la cejuela y la línea superior al fin del diapasón cerca a la boca del charango. La disposición de las cabezas de nota en esta parte indica si los arpeggios son más agudos si van hacia arriba y más graves si van hacia abajo.

Tras una pequeña parte en la que aparecen voces humanas grabadas y alteradas con la herramienta *reverse* (para voltear al revés los sonidos) inicial una parte de textura rugosa tanto en el tape como en el instrumento. En el charango obtengo estos sonidos raspando los nudos de las cuerdas en el puente con las uñas de la mano izquierda.



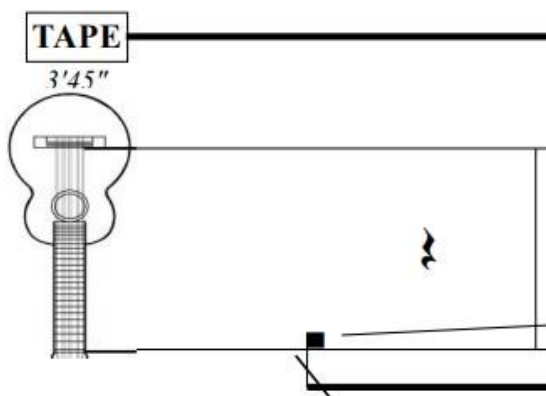
**Figura 14:** *Grawlix*, minuto 2:50.

A partir del minuto 2:55 comienza en sintetizador modular del teléfono con una configuración llamada *PadSynth* que consiste en un área táctil con el que se pueden generar sonidos de textura rugosa con *glissandos*. Para indicar cómo tocar con esta herramienta resolví incluir un espacio de notación más gráfico.



**Figura 15:** *Grawlix*, minuto 2:55.

A partir del minuto 3:45 se retoma algunas ideas presentadas al inicio pero amplía el área designada para hacer el *glissando* la línea inferior se mantiene asociada a la cejuela y la línea superior ahora está asociada al puente. De esta forma aprovecho un poco más la extensión de las cuerdas.



**Figura 16:** Grawlix, minuto 3:45.

En la parte final de la pieza incluí una técnica de rasgueo de la tradición charanguística, el repique. Consiste en rasgueados alternando movimientos de la mano derecha de abajo hacia arriba lo más rápido posible generalmente con dinámica *forte*.

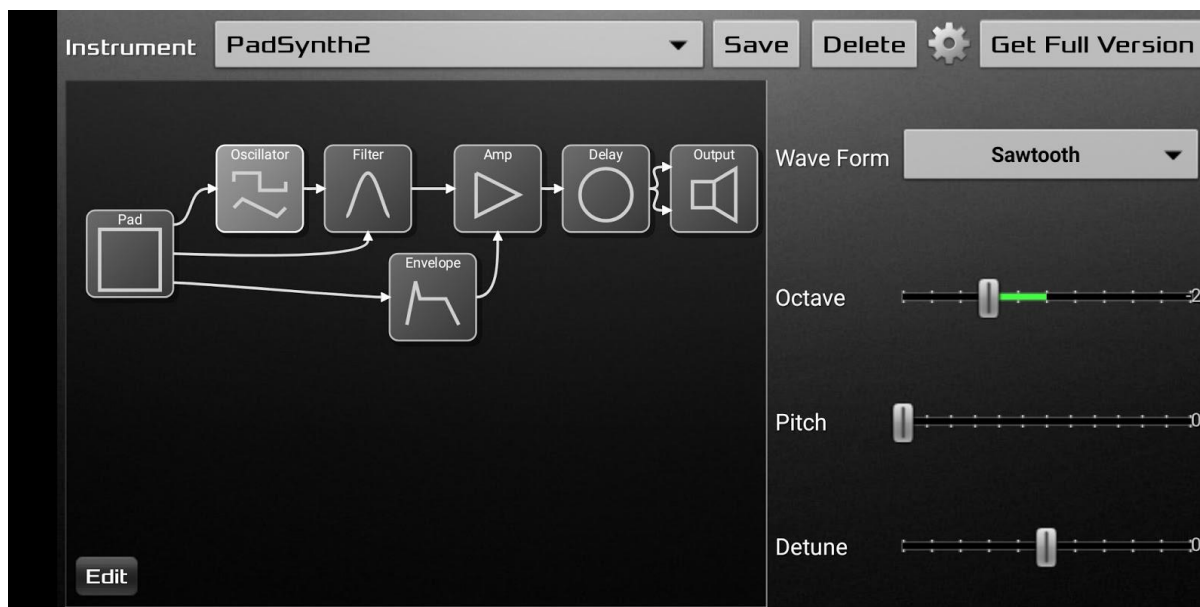
Me pareció que ese recurso de la tradición podía ser incorporado en esta composición para generar otra sonoridad diferente a como es utilizado en la música folklórica, el uso más convencional del repique es mantener un acorde pero en este caso quería un sonido complejo con alturas indeterminadas que ascienda constantemente hasta alcanzar una dinámica lo más *forte* posible y parar en un silencio súbito para el final de la pieza.

## GRAWLIX

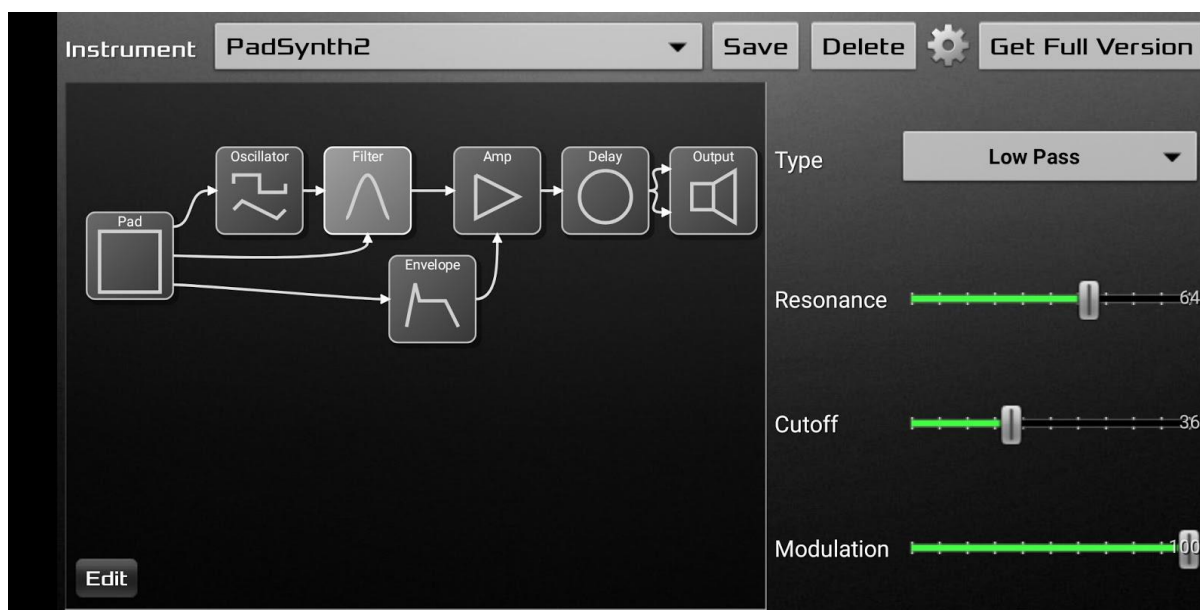
### El app.

En esta obra se exploran sonoridades obtenidas por medio de técnicas extendidas para charango y una aplicación para teléfono celular ModSynth (sintetizador modular), la herramienta utilizada tiene por nombre PadSynth y dentro de esta herramienta se hacen las siguientes alteraciones en la configuración:

En el módulo Oscillator:



En el módulo Filter:



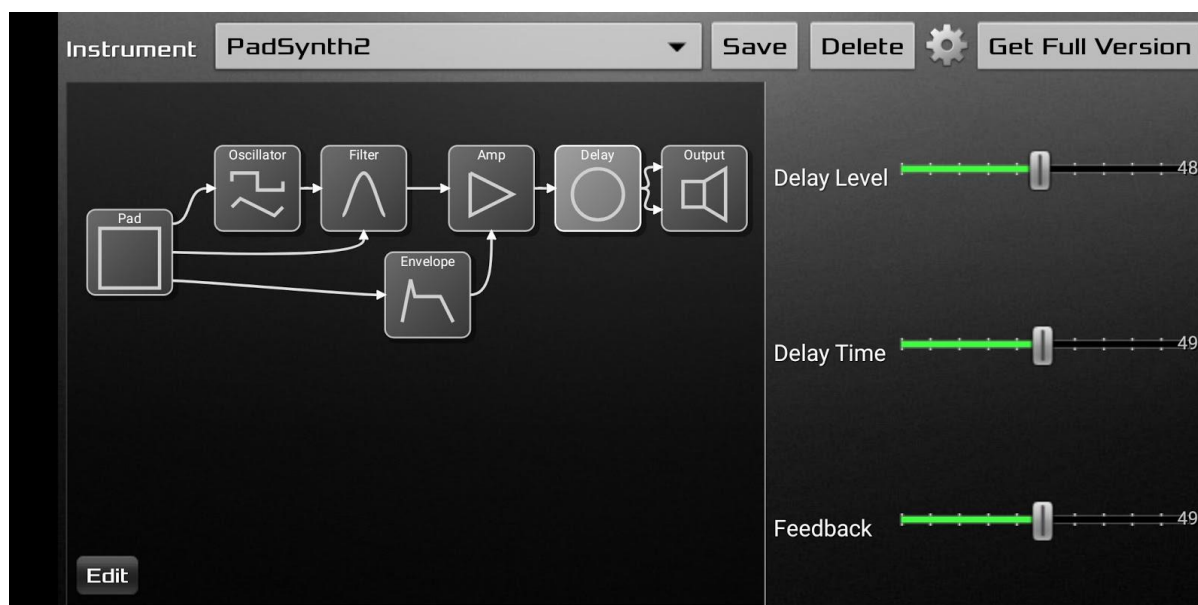
En el módulo Envelope:

The screenshot shows the PadSynth2 interface with the Envelope module selected. The top bar includes 'Instrument PadSynth2', 'Save', 'Delete', a gear icon, and 'Get Full Version'. The main area displays a signal flow diagram: Pad → Oscillator → Filter → Amp → Delay → Output. The Envelope module is connected to the Amp module. The right panel shows four sliders: Attack (0), Decay (16), Sustain (50), and Release (1:5). An 'Edit' button is located in the bottom left corner.

En el módulo Amp:

The screenshot shows the PadSynth2 interface with the Amp module selected. The top bar includes 'Instrument PadSynth2', 'Save', 'Delete', a gear icon, and 'Get Full Version'. The main area displays the same signal flow diagram as the previous screenshot. The right panel shows three sliders: Volume (51), Tone (61), and Overdrive (0). There is also a 'Soft Clip' checkbox. An 'Edit' button is located in the bottom left corner.

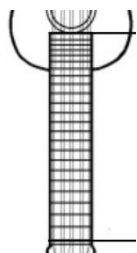
En el módulo Delay:



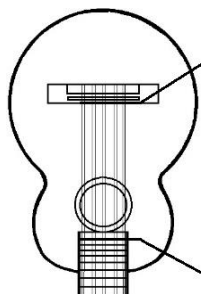
## La Notación.

En parte la notación utilizada va de acuerdo con formas de escribir de anteriores compositores, pero en este caso es más gráfica para dar una guía sobre cómo interpretar, los sonidos producidos pueden variar de un charango a otro.

A principio se utiliza notación por pentagrama convencional, pero luego cambia.



Esta clave indica de forma gráfica el área designada para mover la mano izquierda manteniendo cierta presión sobre las cuerdas, siendo los sonidos graves y agudos de abajo hacia arriba (del puente hacia la boca del charango).

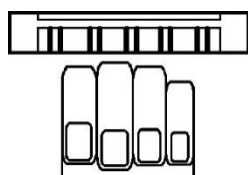


Esta clave indica de forma gráfica el área designada para golpear con el borde de las uñas de la mano derecha en arpeggio aleatorio, siendo los sonidos graves y agudos de abajo hacia arriba (de la boca del charango al puente de la tapa).

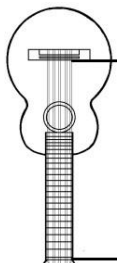
**TAPE**

Indica la reproducción del audio de la parte electroacústica, aparece con una flecha que significa que el tape se mantiene sonando.





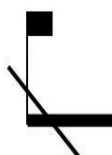
Indica sonido granular obtenido del contacto de las uñas de los dedos 1, 2, 3 y 4 (índice, medio, anular y meñique) de la mano izquierda con los nudos del puente de la tapa del instrumento.



Esta clave indica de forma gráfica el área designada para mover la mano izquierda manteniendo cierta presión sobre las cuerdas, siendo los sonidos graves y agudos de abajo hacia arriba (del puente cerca al clavijero hacia el puente de la tapa del charango).



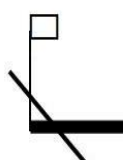
Tocar con la uña del pulgar (mano derecha) detrás del puente o la cejilla, las notas escritas en el pentagrama corresponden a las notas de las cuerdas sueltas o producto de la pestaña siendo estas más como una guía ya que el sonido resultante no tiene esas alturas, en el caso de la cejilla estará indicado en números romanos.



Tapar con los dedos de la mano izquierda manteniendo un poco de presión sobre las cuerdas y tocar con la mano derecha un arpeggio de pulgar, anular, medio e índice sin un orden específico y lo más rápido posible. La cabeza de nota indica una posición de los dedos que tapan las cuerdas (mano izquierda) conforme se acompaña en la clave utilizada.



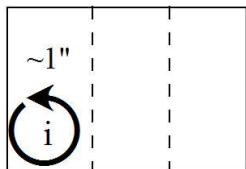
Nota simple (de un solo ataque) con altura definida por la posición de la mano izquierda indicada por la clave sin importar qué cuerda sea tocada.



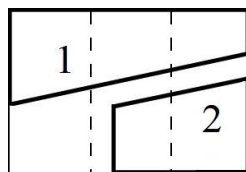
Arpeggio con el borde de las uñas de la mano derecha golpeando las cuerdas (uñas del pulgar, anular, medio e índice) según lo indicado por la clave, las cuerdas deben quedar completamente libres (cuerdas sueltas) lo más rápido posible. La cabeza de compás indica un cambio de timbre (más cristalino) y la posición donde se debe ejecutar ésta técnica.



Nota simple (de un solo ataque) con altura definida por la posición indicada en la clave sin importar qué cuerda sea tocada (en este caso golpeada con el borde de la uña de la mano derecha).



Dentro de la App. ModSynth y la herramienta Pad con las configuraciones realizadas previamente, tocar en modo pantalla completa en forma circular con la yema del dedo índice de la mano derecha, una vuelta de termina en aproximadamente un segundo.



Áreas designadas para improvisar movimientos alternados en cualquier dirección pero siempre dentro de los espacios 1 y 2 (puede usar cualquier dedo de la mano derecha). En el caso de que aparezca una sola área (1) solo se improvisa dentro de ese espacio dentro del Pad.



Rasgueo con el dedo índice de la mano derecha (movimiento hacia abajo y hacia arriba). La cabeza de nota indica tapar las cuerdas con los dedos de la mano izquierda aplicando un poco de presión y representa la posición de la mano izquierda según lo indique la clave.



Rasgueo con el dedo índice de la mano derecha aún más rápido que el rasgueo anterior, manteniendo un poco de presión sobre las cuerdas con los dedos de la mano izquierda. la cabeza de nota indica la posición de la mano izquierda según lo indica la clave empleada.

# GRAWLIX

Para Ronroco

Alvaro Guillermo Delgado Quisbert

**A**

**TAPE**

Charango

1" 2" 3" 4" 5"

6" *detrás del puente* 7" 8" 9" 10" **V**

*p* *dejar resonar* *mf* *f* *mf* *p* *f*

11" **III** 12" 13" 14" 15"

*f* *p* *ff*

16" 17" 18" 19" 20" **VIII**

*mp*

**GRAWLIX**

**TAPE**

21" *simile* 22" 23" 24" 25"

26" 27" 28" 29" 30"

31" **VII** 32" 33" 34" 35"

*f* *mf*

36" 37" **V** 38" 39" 40"

*ff* *p* *f*

GRAWLIX

**TAPE** →

41" 42" 43" 44" 45"

46" 47" 48" 49" 50" *p* 0

51" 19 "

Arpeggio lo más rápido posible continuo.  
1'10" gliss. gliss. gliss. gliss. mf mf f

*tapar las cuerdas con la mano izquierda y arpeggio (p,i,m,a) lo más rápido posible*

GRAWLIX

**TAPE** →

1'15" 1'16" 1'17" 1'18" 1'19" *mp* *f* *mf*

1'20" 1'21" 1'22" 1'23" 1'24" *f* *mf* *f* *mf*

1'25" 1'26" 1'27" 1'28" 1'29" *p* *mf*

GRAWLIX

**TAPE**

1'30" 1'31" 1'32" 1'33" 1'34" 1'35" 1'36" 1'37" 1'38" 1'39" 1'40" 1'41" 1'42" 1'43" 1'44"

*mf* *ff*

GRAWLIX

**TAPE**

1'45" 1'46" 1'47" 1'48" 1'49" 1'50" 1'51" 1'52" 1'53" 1'54" 1'55" 1'56" 1'57" 1'58" 1'59"

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

GRAWLIX

**B**  
**TAPE**

2' cuerdas libres

2'1" 2'2" 2'3" 2'4"

*Arpeggio lo más rápido posible continuo.*  
RH  
con las uñas

*gliss.*

*p* *mf*

---

2'5" 2'6" 2'7" 2'8" 2'9"

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

*f* *ff*

---

2'10" 2'11" 2'12" 2'13" 2'14"

*f* *ff*

*gliss.*

---

GRAWLIX

**TAPE**

2'15" 2'16" 2'17" 2'18" 2'19"

*gliss.*

*mp*

---

2'20" 2'21" 2'22" 2'23" 2'24"

*gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

*ff* *mp* *ff*

---

2'25" 2'26" 2'27" 2'28" 2'29"

*gliss.*

*mp* *ff*

GRAWLIX

2'30" 2'31" 2'32" 2'33" 2'34"

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

*mf* *ff* *mf*

2'35" 2'36" 2'37" 2'38" 2'39"

*gliss.* *gliss.*

*f*

2'40" 2'41" 2'42" 2'43" 2'44"

*gliss.*

*ff* *f*

GRAWLIX

2'45" 2'46" 2'47" 2'48" 2'49"

*mf* *f*

**C**

2'50" 2'51" 2'52" 2'53" 2'54"

*mp* *mf*

MI con el dorso de las uñas

2'55" 2'56" 2'57" 2'58" 2'59"

*dejar resonar*

Pad-modsynth MD

2'55" 2'56" 2'57" 2'58" 2'59"

*f* *dejar resonar*

2'55" 2'56" 2'57" 2'58" 2'59"

*mf*

GRAWLIX

TAPE

3'1" 3'2" 3'3" 3'4"

3'1" 3'2" 3'3" 3'4"

*ff*

*f*

3'5" 3'6" 3'7" 3'8" 3'9"

3'5" 3'6" 3'7" 3'8" 3'9"

*f*

*mf*

GRAWLIX

TAPE

3'10" 3'11" 3'12" 3'13" 3'14"

3'10" 3'11" 3'12" 3'13" 3'14"

*ff*

3'15" 3'16" 3'17" 3'18" 3'19"

3'15" 3'16" 3'17" 3'18" 3'19"

1 2 *improvisar movimientos alternando dentro de las áreas 1 y 2*



GRAWLIX

**TAPE**

3'20" 3'21" 3'22" 3'23" 3'24"

3'20" 3'21" 3'22" 3'23" 3'24"

3'20" 3'21" 3'22" 3'23" 3'24"

improvisar movimientos alternando dentro de las áreas 1 y 2

3'25" 3'26" 3'27" 3'28" 3'29"

3'25" 3'26" 3'27" 3'28" 3'29"

3'25" 3'26" 3'27" 3'28" 3'29"

improvisar movimientos en el área 1

GRAWLIX

**TAPE**

3'30" 3'31" 3'32" 3'33" 3'34"

3'30" 3'31" 3'32" 3'33" 3'34"

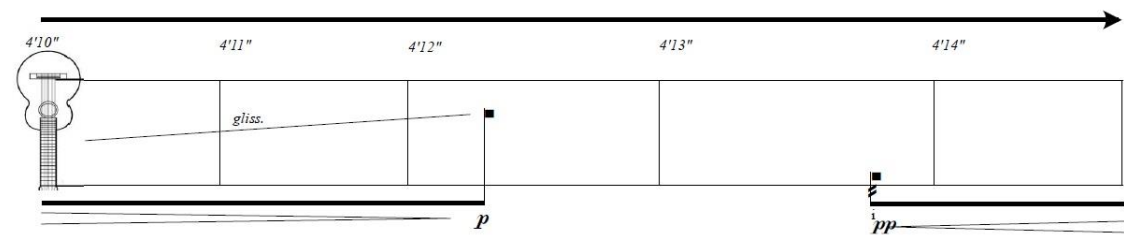
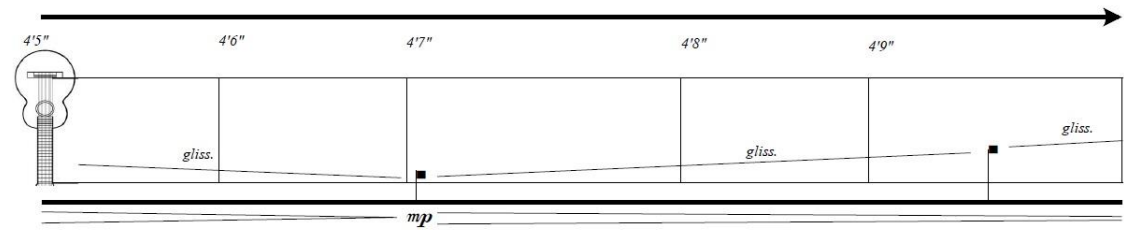
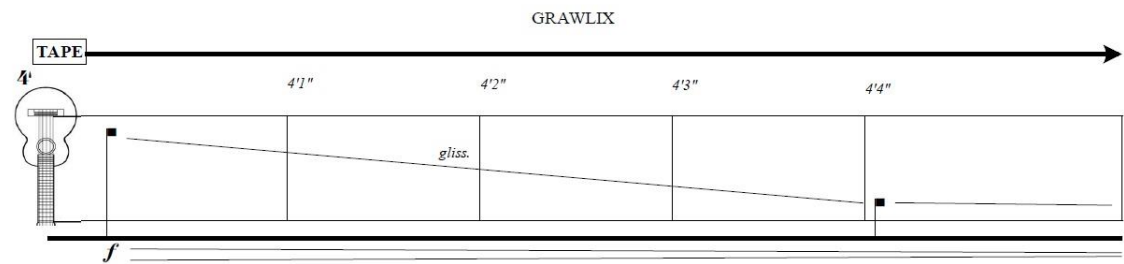
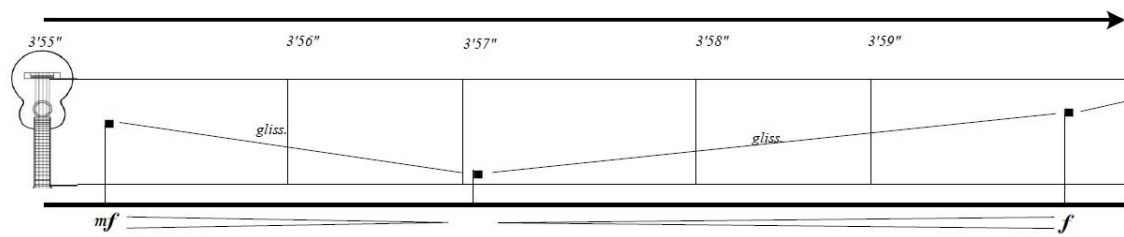
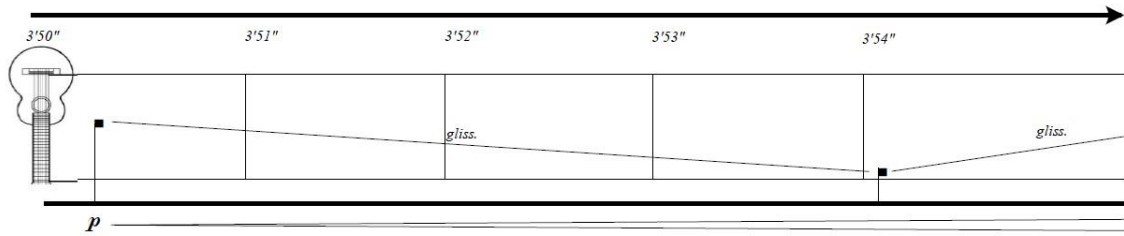
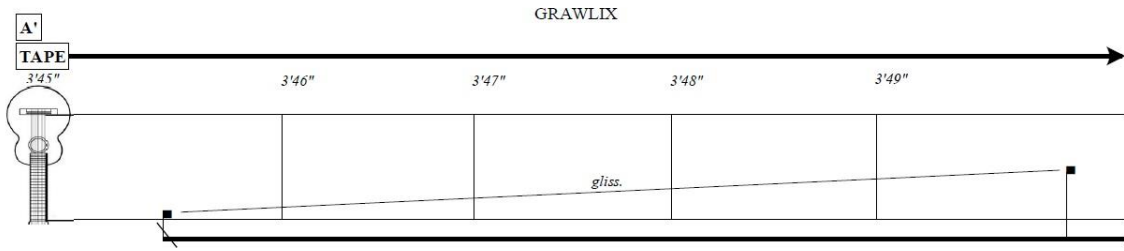
3'30" 3'31" 3'32" 3'33" 3'34"

3'35" 3'36" 3'37" 3'38" 3'39"

3'35" 3'36" 3'37" 3'38" 3'39"

3'40" 3'41" 3'42" 3'43" 3'44"

3'40" 3'41" 3'42" 3'43" 3'44"



GRAWLIX

TAPE

4'15" 4'16" 4'17" 4'18" 4'19"

*p*

4'20" 4'21" 4'22" 4'23" 4'24"

*mf* *f* *gliss.*

4'25" 4'26" 4'27" 4'28" 4'29"

*ff* *gliss.*

GRAWLIX

TAPE

4'30" 4'31" 4'32" 4'33" *silencio súbito*

*ff* *gliss.* *fff* *> 0*

## CONSIDERACIONES FINALES.

Tras iniciar mi investigación en torno a las técnicas extendidas para charango y comenzar un constante proceso de probar nuevas cosas y buscar sonidos de varias formas en el instrumento encontré algunas cosas que considero importantes mencionar. En la primera parte de este trabajo expliqué de brevemente de dónde viene el tipo de charango que utilizo actualmente y cuáles son las tradiciones folklóricas a las que está asociado incluyendo los caminos que plantearon los solistas a partir del siglo pasado.

En estas prácticas tradicionales del charango están relacionadas con aspectos de la vida en sociedad en diferentes espacios y que también está estrechamente relacionado con las danzas de la región andina aunque en la tradición urbana se acepta más opciones musicales. De esa forma también se abrió la posibilidad de la interpretación de música en charango ante un público pero manteniendo una proximidad notable a lo folklórico.

Por otro lado, encontré algunas obras que abordaban la composición para este instrumento de una forma diferente a lo tradicional, de esa idea vienen los estudios para charango de Mauro Núñez, Ernesto Cavour o Alejandro Cámara que incorporan técnicas que son pertenecientes a otras tradiciones como la de guitarra clásica y que trabajan en torno a conceptos como la referencialidad para representar una pequeña historia (extra musical) de forma sonora con un charango como *El caballo, la patada y el perrito*.

Esto me llevó a considerar, a través de un proceso introspectivo de revisar los recursos sonoros que conocía, que la tradición en la que crecí musicalmente no está tan distante de lo contemporáneo como pensé inicialmente y que muchos de esos recursos me sirven para explorar otras sonoridades que están presentes en las composiciones presentes en este trabajo.

A pesar de que las composiciones resultantes de este proceso no pertenecen a la tradición charanguística no he podido dejarla por completo. Incluso

en *Grawlix*, que es una pieza de una estética completamente diferente y distante de lo que conocía, rescata una de las técnicas más representativas del rasgueado del charango, el repique.

Otras piezas más cercanas a la tradición folklórica y charanguística como *Sueño contigo*, *Argavieso*, *Petricor* y *Polvareda* también tienen notables diferencias por las estructuras más libres que escapan a los formatos de las danzas de donde provienen las especies musicales que nutren a las composiciones de este trabajo y que considero como la base, la tierra.

Por otro lado, durante el proceso de escritura de las partituras de las composiciones que presento en este documento, encontré ciertas dificultades que ya fueron abordados por otros músicos antes que tienen que ver con que resulta muy difícil representar sonidos musicales en un papel.

En este caso las partituras son una aproximación muy cercana a como interpreto estas piezas en el charango. Me resulta imposible escribir de manera fiel mis propias composiciones porque siempre estoy variado en mi interpretación, cabe mencionar que todas las piezas fueron compuestas primero en el instrumento y la partitura es fruto de una transcripción que ayudó a madurar las ideas pero que tampoco representan algo estático. Con seguridad ocurrirán más cambios con el paso de los años.

En el presente año (2019) trabajé en una nueva composición en la que están presentes ideas en torno a utilización de técnicas extendidas de diferentes timbres de forma simultánea y una exploración rítmica más libre con base el gualambao (especie musical creada por Ramón Ayala) con una fórmula de compás de 12/8 mezclado con un 6/8 que resalta la birritmia de tres contra dos o cuatro contra tres y que busca texturas más llenas.

No pude incluir esta pieza debido que no creo que estas ideas hayan madurado lo suficiente para elaborar una partitura para la presentación de este trabajo y esto genera serias dificultades a la hora de establecer una notación clara

que se aproxime lo más fiel posible a como interpreto esta composición pero es un proyecto que deseo continuar.

Por último, considero que el camino que decidí tomar con estas composiciones en búsqueda de sonidos presenta innumerables posibilidades y que es un camino que apenas he comenzado a recorrer. Aún quedan proyectos musicales que tienen a las técnicas extendidas para charango como eje articulador y generador de ideas que continuaré en investigaciones y composiciones futuras. Tales proyectos incluyen pero no se limitan a composiciones con charango preparado con diversos materiales con sistemas de alturas no temperadas y experimentaciones con equipos electrónicos para futuras obras electroacústicas mixtas

## REFERENCIAS.

ARAUCO, Maria Antonieta. Creación de la “Peña” en la galería de arte Naira.

Disponible en:

<<http://naira-virtual.blogspot.com/p/nosotros.html>> acceso en: 17/07/2019, 16:40.

ARGAVIESO. *In*: DICCIONARIO de la Lengua Española, **Real Academia Española**, 2019. Disponible en: <<https://dle.rae.es/argavieso>>. Acceso en: 19 nov. 2019.

BURTNER, Matthew. Making noise: extended techniques after experimentalism.

**newmusicusa.org**. 01/03/2015. Disponible en:

<<https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>> Acceso en 07/06/2019.

CÁCERES, Mauro Núñez. Discografía. Disponible en:

<<http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/08/mauro-nunez.html>> acceso en: 16/07/2019, 19:02.

CAVOUR, Ernesto Aramayo. **Instrumentos Musicales de Bolivia**. Tercera edición, Producciones CIMA, La Paz - Bolivia, 2010a.

CAVOUR, Ernesto Aramayo. **El charango, su vida, costumbres y desventuras**.

Quinta edición, Producciones CIMA, La Paz - Bolivia, 2010b.

POZO, Maria Helena Maillet del. **Novos símbolos de notação na Música Brasileira para Piano**. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), n.18. , 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2008. p. 87-91.

ESPINOSA, Christian Spencer. Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920) In: **A tres bandas**. 1ra edición. Org. RECASENS, Albert Barberá, Madrid-España: Ediciones Akal, 2010, p. 69-78.

FERREIRA, Alessandro Goularte. **Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica**. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. **Per musi**, Belo Horizonte, n.1, 2000, p.52-62.

GALLI, Cristiano Roberto. **O excesso no som: a saturação como paradigma para a composição musical**. Trabajo de Conclusión de Curso, UNILA, Foz do Iguaçu, 2018.

LAGOS, Melanie Kristel. Descolonización y música: el pensamiento decolonial en la interpretación de música indígena boliviana en el piano. Trabajo de Conclusión de Curso, UNILA, Foz do Iguaçu, 2018.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação de técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. **Per musi**, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.182-188.

NOTAÇÃO MUSICAL. **Dicionário Grove de música: edição concisa** / editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Revista Música Hodie**. v.11, n.2, p. 11-35, 2011.

PEDROTTI, Ítalo. Charango indígena y charango mestizo: dos universos en contraste y correspondencia. **Revista de Pedagogía en Música**, v.1, n.1, p.61-81, Santiago de Chile, 2013.

PEDROTTI, Ítalo. **El charango k'alampeador en la construcción identitaria del charango boliviano**. Tesis de maestría. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2012.

PEREYRA, Sebastian. **Sotaques interpretativos en el gualambao**, Trabajo de Conclusión de Curso, UNILA, Foz do Iguaçu, 2018

RAITT, Donovan. **The music of Michael Hedges and the re-invention of acoustic fingerstyle guitar**. Tesis de maestría, California State University, Long Beach, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **A afinção do mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2da ed. Editora Unesp, São Paulo, 2011.

SERRÃO, Ricardo Henrique. Técnicas Estendidas na obra para violão de Edino Krieger: elementos percussivos e suas notações gráficas. **UNICAMP; FAPESP**, 2015. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/286095686\\_Iniciacao\\_Cientifica\\_-\\_FMCB\\_2014\\_Tecnicas\\_Estendidas\\_na\\_obra\\_para\\_violao\\_de\\_Edino\\_Krieger\\_-\\_Elementos\\_percussivos\\_e\\_suas\\_notacoes\\_graficas](https://www.researchgate.net/publication/286095686_Iniciacao_Cientifica_-_FMCB_2014_Tecnicas_Estendidas_na_obra_para_violao_de_Edino_Krieger_-_Elementos_percussivos_e_suas_notacoes_graficas)> Acceso en: 05/08/2019, 19:53.

STONE, Kurt. **Music notation in the twentieth century**. primera edición, W. W. Norton & Company, Inc. USA, 1980

TURBIÓN. *In*: DICCIONARIO de la Lengua Española, **Real Academia Española**, 2019. Disponible en: <<https://dle.rae.es/turbi%C3%B3n#Fqhsqpr>>. Acceso en: 19 nov. 2019.

TURINO, Thomas. The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity. *Ethnomusicology*. **University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology**. v.28, n.2, p. 253-270, 1984.

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana de. **Técnicas estendidas para violão: Hibridação e parametrização de maneiras de tocar**. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas-SP, 2013.

VELAYOS, J. L.; MORELES, F. J.; IRUJO, A. M.; YLLANES, D.; PATERNAIN, B. Bases anatómicas del sueño. **Anales del sistema sanitario de Navarra**. v.30, n.1, p.7-17, 2007.

VILLENA, Marcelo. Considerações iniciais sobre o conceito de referencialidade numa pesquisa em composição com meios acústicos. **Revista Vórtex**, v.1, n.2, p.99-109, 2013.