



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

SERIE MUSICA PERUANA - VOLUMEN I

CHARANGO



Charango: **Ricardo García Núñez**, Guitarra: **Marino Martínez Espinoza** -
Trío **Los Cholos**, Texto: **Chalena Vásquez**.

Incluye tablaturas de Ricardo García y partituras de Edgar Espinoza, para charango en PDF.



Foto: Daniel Ochoa R.

*Charango, gemido cholo,
todo llovido de quejas:
te llevo junto a mi pecho
como un pájaro de penas.
Tu vida es como mi vida
mezcla de risa y de lágrima;
wayno serrano que siempre
nos va creciendo en el alma.
Pero tú naciste alegre
como un domingo de feria,
con toda esa risa linda
de picardía cholera.*

Luis Cholo Nieto

...“es para música de quebrada; no es para esos waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados; es para canto dulce; y cuando es de tristeza, no es tan tremenda y de tocarla fuerte, como para que lo oigan todos los pueblos que hay en la pampa. La quebrada repite el wayno; y junto al río, en medio de los maizales o de los sauces que cabecean, mojándose en el agua, no hay necesidad de gritar tanto, ni para decir la pena ni para cantar la alegría o el amor que nace”

José María Arguedas

El CEMDJC, Centro de Música y Danza de la PUCP, presenta CHARANGO primer volumen de la serie Música del Perú.

El trabajo contenido en este disco se inicia hace varios años, con la elaboración de tablaturas para Charango de un amplio repertorio de música peruana y latinoamericana que el profesor Ricardo García Núñez brinda a sus alumnos en clase.

Un trabajo minucioso compartido por Ricardo García con Edgar Espinoza Espinoza dio por resultado que ejercicios y piezas escritas en tablaturas sean también transcritas a partituras con un objetivo didáctico para la práctica del instrumento.

Las tablaturas y partituras en formato gráfico PDF se ofrecen en el presente CD y se podrán imprimir sirviendo para la práctica musical de charanguistas y de todo músico que desee acercarse a este interesante repertorio de música peruana.

Esta propuesta didáctica exige intensa práctica auditiva y la memorización e interiorización de la música a interpretarse. Tanto las partituras como las grabaciones "fijan" la música de cierta manera; sin embargo, la práctica humana convertirá dichas formas en cultura viva, en la medida que la música sea disfrutada, aprehendida, cantada, bailada, vuelta a interpretar; resultando siempre una experiencia distinta y hermosa. De esta manera se va desarrollando el quehacer personal y colectivo que está afirmando la propia esencia de humanidad, así como se está defendiendo el Derecho a la propia Cultura.

Las tablaturas, partituras y grabaciones que se ofrecen en este trabajo, aportan al conocimiento, al disfrute de nuestra música, promoviendo y animando a toda persona a asumir la defensa de su propio derecho al arte; derecho que ha de afirmarse tanto de manera contemplativa y/o auditiva, como de manera práctica y vivencial al acercarse a tocar un instrumento musical.

Esperemos que estos materiales contribuyan al fortalecimiento de las grandes corrientes artísticas y culturales de los pueblos peruanos, latinoamericanos y del mundo en su diversidad.

Si bien la práctica de la tradición oral se fundamenta en la memoria auditiva, es posible que jóvenes y cultores aprendan la escritura o notación musical occidental, enriqueciendo su conocimiento. Así, mientras el músico de tradición oral aprende una forma de escritura, al músico académico de tradición escrita le toca aprehender la estética de la música andina, que como cualquier lenguaje musical tiene sus propias características, sutilezas y secretos... que a veces es imposible plasmar en una partitura.

Agradecemos a Marino Martínez, quien acompaña con la guitarra las piezas interpretadas en Charango por el profesor Ricardo García Núñez. Asimismo agradecemos a Gomer Valverde y Henry Guevara, intérpretes de guitarra y vientos del Trío "Los Cholos" por ceder cinco piezas musicales de su producción discográfica "Música y canto popular peruano" que se incluyen en la presente selección.

Agradecemos a toda persona que escuche este disco por permitirnos realizar una práctica intercultural, tan necesaria en el mundo contemporáneo.

Chalena Vásquez
Lima, diciembre 2007



Foto: Daniel Ochoa R.

El Charango en el Perú

Chalena Vásquez

La llegada de los españoles a América significó la introducción de los instrumentos de cuerda desconocidos hasta entonces, por los pueblos nativos, en este continente.

La adopción de los instrumentos de cuerda durante la época colonial, iniciada a mediados en el siglo XVI, fue sistemática, paulatina y de sedimentación progresiva, tal como puede apreciarse en documentos escritos, dibujos y láminas de la época, en iconografía de edificaciones, entre otros testimonios de dicha

incorporación en el desarrollo de las culturas musicales americanas, tanto en espacios del culto eclesiástico, como en los de la cultura popular: la vida cotidiana, festiva y del trabajo en general.

Arpa, violín, bandurria, vihuela, guitarras... adoptados y adaptados por los pueblos americanos llegan hasta nuestros días en una gran variedad de formas, sonoridades y afinaciones constituyendo parte fundamental de la construcción de identidades culturales nacionales, regionales y locales.



*Criollos y criollas. Fiesta.
Lámina de Felipe Guaman Poma de Ayala*

La guitarrilla renacentista y barroca aparece tempranamente en los documentos históricos de la época colonial como se puede apreciar en la lámina de Guamán Poma de Ayala (1536 – 1616)



Observamos una guitarra de cuatro cuerdas, de cuerpo plano, pulsada directamente sin plectro, en la cultura de Criollos y Criollas, según el mismo cronista indica.



*Danza del Chimo
Lámina E 151 Martínez Compañón Trujillo, Perú.*

Así también en las láminas, pintadas en acuarela entre 1782 y 1785, de la extensa obra "Trujillo del Perú" del Obispo Martínez Compañón, se puede apreciar cómo, durante el Virreynato del Perú, se acompañaron con

instrumentos de cuerda diversidad de danzas, incluyendo las de procedencia indígena, como la Danza del Chimo, de origen Mochica, que aparece acompañada con arpa y violín. (Lámina E 151 Martínez Compañón)



En la Danza de Diablicos, (Lámina E-145 de Martínez Compañón) se observa una danza masculina, en la que se representan varios diablos y un arcángel.

Impuesta por los españoles, esta danza continúa en el Perú y en otros lugares de América, bajo el nombre *diablos*, *diablada*, *diablicos*, *diablitos* o *son de*



los diablos, cuyos sentidos han cambiado sustancialmente en interesantes resignificaciones de la danza.

Los instrumentos de percusión acompañantes son identificados en la actualidad como parte de la cultura costeña afroperuana: la cajita (que se lleva colgada al cuello y es percutida abriendo y cerrando la tapa) la quijada de burro (tocada con un hueso o palo raspador y por sacudimiento) y una guitarrita. Este cordófono acompañante en la Danza de Diablicos, tendría

ocho cuerdas, a juzgar por las puntas dibujadas con claridad, aunque estuviera preparado para usar hasta 10 cuerdas, como se puede observar en el clavijero. Esta guitarrilla, posiblemente de 4 órdenes dobles, se aproxima a la forma y tamaño del Cuatro que se usa en Venezuela y Colombia en la actualidad. También podría haber usado 10 cuerdas en cinco órdenes dobles, como una de las formas de la guitarra barroca. Recordemos que uno de los usos más comunes del Charango en la actualidad es de 10 cuerdas: 5 órdenes dobles.

En la Danza de Negros, (Lámina E 141 Martínez Compañón) se observa una danza de afrodescendientes que tocan un interesante instrumento de percusión, especie de tambor probablemente hecho de calabaza, usando dos baquetas que golpean una al filo y otra en el parche o membrana; este instrumento cayó en desuso en la costa del Perú, al igual que las marimbas y los tambores de parche.

El otro instrumento acompañante de esta Danza es un cordófono de cuerpo



Danza de Negros. E 141
Martínez Compañón. Trujillo, Perú 1782-1785



plano, en forma de guitarra, de cuatro órdenes dobles, a juzgar por los 8 sujetadores de las cuerdas dibujados en el clavijero; se ejecuta con los dedos directamente sin plectro. No se señalan trastes en el mango o diapasón.



*Indios bailando en la chichería.
Lámina E 61 Martínez Compañón Trujillo, Perú.*

Indios bailando en la Chichería.

El baile, de pareja libre, independiente, nos evoca al "baile de tierra", "golpe 'e tierra" o "tondero", recordando que en la costa norte del Perú se celebraba hasta mediados del siglo XX, la fiesta de la Chicha de Jora



bailándose en parejas que imitaban, además, el emparejamiento de aves, específicamente de la pava aliblanca de origen prehispánico.

En esta lámina, observamos un cantante haciendo palmas y una guitarrilla similar a la de la lámina



E152 con 10 cuerdas como posibilidad, quizás de cinco órdenes dobles, a juzgar por el clavijero, donde se ven 10 puntos de encordadura y uno en la parte superior para colgar el instrumento.

Danza de las Pallas

En la lámina E 152 de Martínez Compañón, se observa una guitarra y un violín que acompañan la Danza de las Pallas.



*Danza de Pallas.
Lámina E 152
Martínez Compañón
Trujillo, Perú.*

La guitarra acompañante es un cordófono de cuerpo plano, de cinco órdenes dobles, a juzgar por los 10 puntos señalados en el clavijero.

Obsérvese los 10 puntos y el orificio central para colgar el instrumento; aunque las cuerdas no son dibujadas en su totalidad en el diapasón, esta guitarrilla estaba preparada para usar hasta 10 cuerdas; como la guitarra barroca de cinco órdenes dobles.

CRIOLLIZACION Y ANDINIZACION

La nueva tecnología que ofrecían los instrumentos de cuerda, durante la época colonial, es adoptada por los pueblos nativos americanos, generando peculiares formas, técnicas y estilos musicales, en arpas, violines, bandurrias, laúdes. Así, la guitarrilla (de cuatro y cinco órdenes dobles) gracias a la práctica popular devino en: *Jarana* en México, *Cuatro* en Venezuela y Colombia, *Tres* en Cuba y Centroamérica, *Tiple* en Colombia, *Socavón* en Panamá, *Charango* en Perú y Bolivia, entre otros.

La diferencia tímbrica y de altura del Charango, en comparación a otros instrumentos latinoamericanos, nos lleva a indicar que en el caso del *Tres*, el *Tiple*, la *Jarana* y el *Cuatro*, las culturas musicales de sus respectivos países prefirieron un timbre medio, criollizando el instrumento, con un repertorio que se desarrolla dentro del sistema musical occidental diatónico. De tal manera que



Foto: José Alva

Iglesia San Cristobal de Rapaz en Oyón
Departamento de Lima - Siglo XVIII

el trabajo melódico, la armonía, la rítmica, los timbres y balances instrumentales, sintetizan principalmente elementos culturales de hispano descendientes y afro descendientes.

Es evidente que la guitarrilla de origen renacentista y barroco en el Perú y Latinoamérica, también fue tocada por

criollos hispanos y afrodescendientes en la época colonial, como hemos visto en las láminas de Martínez Compañón; de allí que la voz *changango* haya sido utilizada para nominar a una *guitarra criolla*, como cita Ayestarán.

“Una publicación uruguaya de 1823, recogida por Ayestarán, menciona un cordófono del siglo pasado “el changango, para cantar é aflicción”. Éste anota seguidamente:

*“Obsérvese un detalle notable: en el primer verso se habla de **changango**, que actualmente no es más que uno de los nombres del charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años **llamábase changango a la guitarra criolla**. Hilario Ascasubi (...) lo explica con indiscutible autoridad: ‘**changango: guitarra vieja y de mala construcción**’.”* (Ayestarán 1977:17, citado por Julio Mendivil 2002)

El instrumento musical, llamado indistintamente charanga o charango, es mencionado en Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma (1833 - 1919) acompañando la danza indígena “cachua”, en una fiesta popular o jarana con características de orgía en las que participaba un cura que luego fue castigado por el obispo de Huamanga:

*“Los huamanguinos han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú. No hay uno que no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumentillo **llamado charanga**, con que se acompaña el monótono zapateo de la cachua tradicional. (...)”*

*Paseando una tarde López Sánchez por la calle (...) detúvose sorprendido a la puerta de un tenducho con honores de chichería. La cosa no era para menos. Cinco o seis cholos, de las de mantita corta y faldellín alto, formaban rueda agarradas de las manos. Cuatro o seis voces aguardentosas cantaban coplas obscenas, y al compás de un **mal charango y de una pésima***

guitarra zapateaban las mujeres una cachua abominable. En el centro de la rueda, y con la sotana hecha un asco, se encontraba un clérigo conocido por Yaga-Pipinco" (...) (Ricardo Palma, Tradiciones peruanas, tomo III, pág 123)

La práctica de las guitarrillas **rasgueadas** bulliciosamente, más que **punteadas**, en contextos festivos profanos no eclesiásticos, como señala el investigador cubano Efraín Amador, para el caso del Tres, enfatiza el carácter popular del instrumento en manos de gente mestiza de diverso origen y credo: criollos africanos, hispanos, musulmanes e indígenas, que fueron gestando nuevas identidades sociales y culturales a través del arte, en tierras americanas.

*"Evidentemente **la guitarra morisca se tocaba con un plectro y tenía un fondo abombado** por la costumbre de construcción heredada del laúd, mientras que la latina se podía tocar con los dedos o con un plectro, y tenía el fondo plano, herencia que llega a España a través de*

*los luthiers grecorromanos. Existe una clara alusión a la función social y musical de la guitarra en el Renacimiento al llamarla "**guitarra morisca latinizada**". Efectivamente esto se debe a que la vihuela era instrumento de la nobleza y se le llamaba "la guitarra del músico" mientras que la guitarra se utilizaba por los plebeyos en sus fiestas y jolgorios, por lo que se le denominaba "vihuela del pueblo" (Pujol 1934:35 citado por Efraín Amador, 2005)*

Por otra parte es muy interesante observar que los vocablos Charango, Charanga, Changango, tienen su fuente original en el Kikongo, idioma africano (vigente en la República Democrática del Congo y otros países) como señala el musicólogo cubano Rolando Pérez:

"Con respecto a la voz "charango," estoy convencido de que proviene del verbo kikongo "sala" con el sufijo "anga," característico de la denominada voz habitativa. "Salanga" significa moverse habitualmente de manera rápida o

vigorosa, y se le añade el prefijo “n” para sustantivarlo. La palabra resultante “nsalanga” designa lo que se mueve rápida y vigorosamente de un lado a otro. Es ésa la razón por la cual en España “charanga” significa tanto “buhonero” y “barco de cabotaje que navega por el río Guadalquivir”, como “música callejera”, “murga”, (según la Enciclopedia Espasa Calpe) Lo que las tres acepciones tienen en común es obviamente el movimiento.”

“Desde el punto de vista fonético, la combinación inicial de consonantes “ns” se convierte en “nts”, y de ahí pasa a “ch”, palatalizándose y eliminando la “n”. Es muy significativo que el verbo chalangear se use entre los “paleros”, es decir, los sacerdotes de la religión de origen congo en Cuba, con el sentido de trabajar (hacer trabajo de brujería). Porque el verbo kikongo “sala” quiere decir “trabajar” además de “moverse intensamente”, “vivir”, “latir” (el corazón). En suma sí creo que la voz charango es de origen africano (Pérez, Rolando, comunicación personal, set. 2007)



Foto: Daniel Ochoa

Las **necesidades estéticas** de culturas distintas y las posibilidades del medio geográfico, así como las circunstancias sociopolíticas en las que se desarrollan, van perfilando a través de la historia, la variedad de formas de los instrumentos musicales, tanto en la **morfología** (dimensiones, forma y estructura del cuerpo de resonancia o caja, del diapasón y la colocación de trastes, uso de maderas que cambian el peso y la vibración del instrumento, materiales usados en las cuerdas) como en el asunto de la **cantidad de órdenes y**

cuerdas, sus afinaciones y sus **técnicas de ejecución** (rasgueo, pulsación, punteos, adornos, etc.)

Además, debemos considerar las **funciones sociales** de cada instrumento, el repertorio interpretado y su **sistema escalístico, los conceptos armónicos y rítmicos**, que inciden en estilos regionales, locales y las peculiaridades personales de cada instrumentista.

El **Charango** presenta un timbre mucho más agudo que las otras guitarrillas latinoamericanas, efecto que se destaca mucho más en el *Chillador* o *Walaycho*, pequeñísimo Charango en el que además se prefieren las cuerdas de metal.

Es importante señalar que las cuerdas al aire en el Charango contienen los dos acordes básicos de la bimodalidad más usada en este tipo de repertorio andino. (do mayor y la menor, para la llamada "afinación en la", ésta es de la primera a la quinta orden: MI - LA - MI- DO-SOL)

Los usos sociales y las preferencias estéticas en la ejecución del **Charango**, nos muestran una forma de **indigenización o andinización** que reafirma patrones culturales de origen quechua y aymara; asunto que se enfatiza, reiteramos, con el repertorio **eminente pentatónico** que se interpreta tanto en Perú como en Bolivia.

Sin embargo cabe preguntarse, ¿por qué si los criollos y afrodescendientes en la cultura musical costeña de Perú, usaron los cordófonos anteriores a la guitarra clásica, luego optaron por ésta, es decir la guitarra de seis cuerdas, descartando paulatinamente de su práctica los otros instrumentos de cuerda? Uriel García presenta una interesante afirmación:

"La plenitud social de la guitarra, como instrumento de uso cada vez más generalizado y como vector del lirismo de grandes sectores, coincide con el advenimiento al poder de la burguesía nacional, desde la Emancipación. Y en su



*Pintura: "La jarana " de Ignacio Merino.
S.XIX*

misma estructura técnica recibe un salto cualitativo, revolucionario: la invención y añadidura de la sexta cuerda, a partir de 1800.

(...) La todavía señorial vihuela del coloniaje, de sólo cinco cuerdas, con todo, sufría como las demás manifestaciones del arte popular, la presión religiosa y política de

encomenderos y catequistas, de corregidores y prelados. Más ahora, la sexta, cuya aparición (y su difusión en América) es simultánea con el cambio político que da fin al dominio de la España monárquica, permite a la guitarra sumarse a la democracia triunfante y expresar la arrebatada pasión del pueblo, del pueblo que no obstante sigue analfabeto y sometido"
(García Uriel, 1949: pág 112-113)

Pensamos que para ese momento, principios del Siglo XIX, el Charango como otros instrumentos de origen europeo, ya había sido indigenizado, es decir que se había incorporado integralmente a la estética andina, con usos y funciones precisas tanto en la vida cotidiana, como en los calendarios festivos, la celebración y el trabajo.

José María Arguedas, observa esa indisoluble relación entre la técnica de ejecución, la estética y el mundo afectivo y social que se expresa a través de la música en los Andes:

Los indios más bravos y cantores del Perú, los cuatrereros y jinetes de Pampacangallo y del Kollao, llevan el charango amarrado a la cintura. Y en la cárcel, o en la pampa, el charango es la voz del k'orilazo o del chuco kollavino y del morochuco, miedo y orgullo de los pokras, el ayllu más musical del Ande.

El charango es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aún de los mestizos. Cada pueblo lo hace a su modo y según sus cantos; le miden el tamaño, la caja, el cuello, y escogen el sauce, el nogal, el cedro según las regiones. (Arguedas, José María 1949)

Y Uriel García ubica la práctica del charango respecto a los sectores sociales durante la colonia y al inicio de la república:

"Tal guitarilla indígena, el charango, responde, pues, suelto y dócil, al lirismo de estas clases dominadas y desposeídas. Es ahora la forma de expresión del sentimiento del mitayo, encadenado al

socavón de la mina; del yanacona, siervo de la hacienda y del telar doméstico; del sufrido pongo, que cuida la puerta de la mansión señorial y abastece la cocina hidalga; del artesano, en fin, que en su tugurio arrabalero se queja y ama, trabaja y canta. Del hombre y de la mujer que siguen adelante, pese a todas sus desgracias históricas. Forma expresiva de un contenido nuevo; arte de clase de todos los desposeídos. (García, Uriel, 1949)

En la memoria popular, sin embargo, se dice que el charango es una burla a la guitarra española, y que los indígenas optaron por fabricarla en pequeñísimo tamaño para así poder ocultarla ya que su práctica estaba vetada para ellos. Luego de aclarar que el charango no proviene de la guitarra clásica, y que existe una construcción de la historia del charango en la cultura andina, Julio Mendivil interpreta las versiones de la tradición oral diciendo:

"La memoria colectiva mestiza no miente en su apreciación. Para ella el

charango sólo puede explicarse como la transformación de una derrota, la conquista musical, en una victoria mesiánica que presente al indio como el eje del sincretismo cultural andino en el presente. El charango se convierte así en un símbolo cultural del mestizaje, en un rebasamiento simbólico del aporte europeo a su conformación. (Mendivil, Julio 2002)

Entonces, es posible constatar que, proveniente de las guitarrillas españolas renacentista y barroca, el Charango es el resultado de un interesante proceso de adopción de una tecnología foránea (las cuerdas en instrumentos musicales) por la **estética andina** cuya gestación, como parte del alto grado de desarrollo de las culturas prehispánicas en nuestras tierras, provenía de muchos siglos atrás en instrumentos de viento y de percusión.

Como todo elemento cultural que se "indigeniza", en el decir de José María Arguedas, la guitarrilla de procedencia española se "andiniza" y no solamente

para brindar una sonoridad especial con el desarrollo de una técnica y estilos musicales precisos, sino que es incorporada a los propios conceptos culturales andinos, a su mitología, a la usos y funciones de la vida cotidiana, festiva y del trabajo.

En el siguiente relato del Walaycho y la melodía del Tuytunki, se puede observar cómo el poder cultural y simbólico otorgado al instrumento musical radica en comunicar mundos distintos.

Lo paradójico es que esta comunicación se establece a través de un instrumento de cuerda de origen español que, sin embargo, sabe sintetizar vertientes culturales distintas, y que, en el decir de Arguedas, ha sido indigenizado.

La melodía del Tuytunki corresponde al carnaval de Tambobamba que Arguedas solía cantar contando parte de la siguiente historia.



EL CHARANGO, MEDIADOR ENTRE DOS MUNDOS

Cuentan que una vez, en las alturas de Apurímac, vivía una joven y hermosa campesina de quien estaban enamorados muchos jóvenes de su comunidad y de

otras vecinas. A pedido de la muchacha, los hombres enamorados deciden competir tocando el charango para que ella escogiera al mejor.

La hermosa melodía conocida como Tuytunki que tocó uno de ellos, dejó prendada a la joven quien decide escogerlo como el pretendiente que, además, debía pasar tres pruebas especiales para casarse con ella. La primera prueba consistía en subir un cerro y encontrar el paso hacia el otro lado, hacia otro valle.

La segunda consistía en esperar en la plaza del pueblo, la noche de luna llena, en la que aparecería un Cóndor que lo conduciría a la tercera prueba.

La tercera prueba consistía en cruzar una extensa laguna, montado en su caballo, tocando el charango y cantando.

El charanguista enamorado pasa la primera prueba sin mucha dificultad y espera al Cóndor, que lo lleva hacia la laguna para pasar la tercera prueba.



Foto: Fred Arredondo

Entonces cuando están en pleno vuelo, el Cóndor le dice: "toma una de mis plumas y cuando tengas dificultades cruzando la laguna, escribe con la pluma el nombre de tu amada, así te salvarás de ser devorado por las aguas".

El charanguista agradece la recomendación y cuando está cruzando la laguna, un gran remolino lo envuelve y en su afán de nadar hacia la orilla, olvida escribir el nombre de su amada. Al llegar al fondo de la laguna se encuentra con una aldea.

Para sorpresa suya, el jefe de esta aldea sumergida era el padre de su amada y se entera además de que ella vivía en la tierra cumpliendo un castigo.



Foto: Fred Arredondo

El charanguista explica y suplica al padre de la muchacha, que le permita salir a encontrarse con su hija. Ante la persistente negativa, el charanguista toca cada día y cada noche la melodía del Tuytunki. Con esta melodía logra convencerlo y desde esa vez, todas las noches de luna llena, se escucha la melodía del charango en la laguna de las alturas, cuando los amantes se encuentran. (Avenidaño, Gloria. En Wifala, Cusco 1981)



Marino Martínez y Ricardo García. Foto: Oscar Chambi.

Características morfológicas y técnicas de ejecución del Charango en el Perú.

En el Perú el Charango es una guitarra pequeña, que puede tener el cuerpo combado como se usa en Bolivia; sin embargo también hay una preferencia en varias regiones de nuestro país, por el uso del *charango de cuerpo plano tipo guitarra*. El charango en el Perú usa cinco órdenes, que pueden ser de una, dos y hasta de tres cuerdas en cada una. La afinación usual es mi-la-mi-do-sol.

Las cuerdas pueden ser de tripa, nylon o metal.

La colocación oblicua de la mano izquierda implica una aplicación técnica distinta a la posición que se emplea para tocar la guitarra y que se usa para tocar el charango en Chile, Argentina y Bolivia.

Estas características generales varían de acuerdo a cada región, estilo, e intérprete, de manera que la forma de ejecución, el número de cuerdas, la afinación, el uso de órdenes dobles al unísono o a la octava, varían, resultando en sonoridades sorprendentes, sugerentes y de una riqueza inacabable.

El charango ayacuchano, enfatiza el uso del **tremolo** realizado en dos cuerdas, mecanismo que ayuda a prolongar la duración de las notas para que se aprecie mejor la línea melódica. Una serie de adornos, apoyaturas, glissandos, formas del rasgueo completan el estilo interpretado.

Formas musicales interpretadas en el presente Disco Compacto.

Wayno. Forma musical que se canta en todos las regiones de nuestro país. Es el único baile andino de pareja mixta independiente pues la mayoría de danzas andinas son de parejas interdependientes. Su práctica se encuentra en fiestas y celebraciones durante todo el calendario anual, interpretándose en diversidad de conjuntos vocales e instrumentales. Sus textos abordan diversa temática, siendo expresión del pensar y el sentir en cada región, dando testimonio histórico de los sucesos a través del tiempo. El wayno tiene nombres propios de acuerdo a la región y el estilo: es Chuscada en Ancash, Pandilla o wayno Pandillero en Puno, Serranita en la costa, etc.

Carnaval. Fiesta, música y danza colectiva, que se conjuga con el Puqllay, “juego” en quechua, celebración de origen indígena con la que se rinde homenaje a la fertilidad y la vida. Se le llama Carnaval, aunque los nombres del género varían según cada región, provincia, localidad y hasta barrio. Wayllacha, Cilulo, Pum pin, Chuta chuta, Chimaycha, Wifala, Puqllay, Matarina, o simplemente Carnaval de tal o cual lugar.

Yaraví. Es uno de los pocos géneros cantados que no se bailan. Su carácter mestizo se afirma por sus dos posibles orígenes: el harawi, canción indígena que se canta sin acompañamiento y la estructura poética del cancionero de origen hispano. El yaraví tuvo una intensa práctica durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, interpretándose en todo el país. En la actualidad su práctica es mayor en el centro y sur andinos.

Toril. Canciones, música y danza, que acompañan las faenas de crianza y marcación del ganado. Su nominación proviene de “toro”, animal de procedencia europea que se aclimató a los Andes y se incorporó al trabajo y la cosmovisión nativa.

Marinera. Género musical y coreográfico que proviene de la Zamacueca. Este baile de pareja independiente intensamente practicado en el siglo XIX, se difunde desde el Virreynato del Perú hacia Chile, Argentina y Bolivia, lugares donde devino en Cueca (chilena, boliviana, argentina) y en Zamba argentina. A fines del siglo XIX, luego de la Guerra del Pacífico entre Perú y Chile, el periodista y político Abelardo Gamarra propone el nombre de Marinera para este baile de pareja, en homenaje a Miguel Grau, al monitor Huáscar y a la Marina de Guerra del Perú. La Marinera se asume en el Perú como expresión de identidad nacional, desarrollándose estilos diversos en cada región. En el área andina a la *Marinera* se le agrega un *Wayno*.

Haylli y Atipanakuy. "Haylli" es voz de triunfo, "Atipanakuy" es contrapunto. Son géneros musicales de canto y danza que se interpretan para la Navidad en los Andes peruanos. Esta fiesta católica de origen hispano, se conjuga con otras celebraciones indígenas que en la época prehispánica se presentaban durante el *Qhapaq Inti Raymi* o *Gran Festival al Sol* por el solsticio de verano, el mes de diciembre. En la actualidad, muchas formas del canto y del baile, celebran en la ciudades y en el campo tanto el nacimiento de Cristo como el nacimiento del primer fruto del maíz.

Wasichakuy. "Hacerse una casita". Es una faena / fiesta colectiva, en la que las familias y amistades de los novios terminan la construcción y celebran la nueva casa que protegerá a la futura familia. La casa pasa a ser parte también de la familia. La ceremonia invoca a los dioses tutelares de las montañas y otras deidades para propiciar el bienestar de la pareja y su nueva casa.

"Punchawnikipi". "En tu día". Vals andino, compuesto por el cusqueño Baltasar Zegarra Pezo, pieza para dar serenatas y celebrar los cumpleaños.

“Cerquita del corazón”.Wayno al estilo ayacuchano, compuesto por Chalena Vásquez, en el que se reafirma la trascendencia de la música y la cultura andinas, a pesar de la guerra interna sufrida en el Perú a fines del S. XX.

“Sinkay sinkay”.Significa caminar en zigzag. Wayno al estilo chumbivilcano, (Cusco) especialmente compuesto para charango y guitarra por Julio Mendivil.

“El cóndor pasa”, fragmento de la Zarzuela o Boceto dramático del mismo nombre, compuesto hacia 1913. Los textos pertenecen a Louis Boudin y la música al huanqueño Daniel Alomía Robles. La obra se refiere a la problemática de los mineros en un asentamiento en Cerro de Pasco. El cóndor es símbolo de libertad y “pasa” cada vez que hay un movimiento de liberación de los trabajadores. El fragmento que se difundió mundialmente corresponde al Pasacalle y la Qashwa con la que se celebra el matrimonio de una pareja de campesinos a la que acuden los mineros, saliendo del socabón; originalmente dichas partes de la obra no tuvieron texto.

Nota sobre la forma de trabajo: Las versiones para Charango escritas por Ricardo García previamente en tablatura, fueron transcritas en partituras (Programa Sibelius) por Edgar Espinoza, en sesiones de trabajo conjunta, teniendo como apoyo grabaciones de charango solo y ejecución en vivo.

Una selección de dichas piezas transcritas fueron posteriormente grabadas por Ricardo García Núñez y Marino Martínez. Las versiones transcritas y las grabaciones en este disco compacto, presentan algunas variantes y diferencias propias de la práctica musical de tradición oral.

Las tablaturas y partituras son documentos referenciales que se proponen como guía para la ejecución musical.

Referencias bibliográficas

- Amador, Efraín **Universalidad del Laúd y el Tres Cubano** Instituto Cubano del Libro. Editorial Letras Cubanas. La Habana Cuba. 2005
 - Arguedas, José María "El charango" en **Indios, Señores y Mestizos**. Ed. Horizonte. Lima, Perú 1985. "El complejo cultural del Perú" en **Formación de una cultura nacional indoamericana**. Siglo XXI editores. 1975
 - Avendaño, Gloria "La leyenda del Tuytunki". En **Wifala**, revista del Taller de Etnomusicología. Escuela Regional de Música Leandro Alviña. Cusco. 1981
 - García, José Uriel **Pueblos y paisajes sudperuanos** Editorial Cultura Antártica. S.A. Lima Perú. 1949
 - Guamán Poma de Ayala. Facsimil del manuscrito **El primer nueva corónica y buen gobierno** (1615/1616) www.kb.dk/elib/mss/poma
 - Mendivil, Julio "**La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana**" Facultad de Artes, Universidad Nacional de Chile. 2007. Revista Musical Chilena Año LVI, Nr. 198, pp. 63-78.
 - Palma, Ricardo. **Tradiciones Peruanas**. Enrique Capeletti, Representaciones Editoriales. Perú 2000
 - Ponce Valdivia, Omar "**El chillador del altiplano peruano**". En página web Charango Perú. 2007. www.charangoperu.com
 - Tobón Restrepo, Alejandro. **Cuerdas andinas colombianas**. U de Antioquia. Colombia. 2005
 - Turino, Thomas "The charango an the Sirena: Music Magic and the Power of Love". En Latin American Music Review. USA 1983
 - Vásquez, Chalena: **Los procesos de producción artística**. Instituto Pedagógico San Marcos. Lima 2005. "El charango:mediador entre dos mundos" en **Ariwa** Año 2 N 4. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, Perú, mayo de 2005
- Páginas web:
- Martínez de Compañón, Baltasar Jaime: Trujillo del Perú, 2 v. Manuscritos de América en las colecciones Reales, siglo XVIII. Biblioteca Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>)
FichaObra.ht www.kb.dk/elib/mss/poma
www.pucp.edu.pe/cemduc www.charangoperu.com www.trioloscholos.com

Ricardo García Núñez (Callao 1962) practica el charango en forma autodidacta desde 1986. Posee una amplia experiencia como profesor de Charango en el Museo de Arte de Lima y en la Escuela Abierta del CEMDUC. Ha ofrecido recitales, guiado talleres y participado en congresos y seminarios en Perú, Chile, Argentina y Brasil.

Marino Martínez Espinoza (Caraz Ancash 1969) cultiva la guitarra criolla y andina peruana. Estudió con el maestro Arturo Kike Pinto. Ha estudiado Pedagogía en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, desempeñándose como investigador cultural en dicha institución. Ha brindado talleres y participado en recitales y seminarios en el Perú, Latinoamérica y Europa. Ha trabajado en el Archivo de la Orquesta Filarmónica del Perú y actualmente en la edición de música sinfónica y de cámara peruana.

Los Cholos, trío de música y canto popular peruano, formado por Ricardo García (charango) Gomer Valverde (guitarra y canto) y Henry Guevara (vientos, canto y percusión) desarrolla una intensa actividad de difusión cultural desde 1999 ofreciendo recitales en diversas instituciones del Perú y el extranjero. (www.trioloscholos.com)

Las grabaciones a dúo de García y Martínez se realizaron con un charango de Antonio Huamani y una guitarra Takamine. Los Cholos, tocan en guitarra y charango de Manuel Baca.

Todos los temas fueron grabados en CHIRIBOGA ESTUDIO.
Técnico de sonido: Pepe Chiriboga
Fotos y diseño del folleto: Daniel Ochoa R.
Textos: Chalena Vásquez

CEMDUC, Centro de Música y Danza Peruana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, fundado en 1992, trabaja en tres áreas: *Grupo* o elenco permanente de la PUCP en el que participan estudiantes de diversas Facultades y otros miembros de la comunidad universitaria; *Escuela Abierta*, en la que se imparten cursos libres, de instrumentos musicales y danzas peruanas y latinoamericanas, dirigidos a la comunidad universitaria y al público en general; y *Proyectos Especiales* de estudio, promoción y difusión de la música y la danza en diversos contextos socioculturales. Directora: Chalena Vásquez
Contacto: chalena.vasquez@pucp.edu.pe web: www.pucp.edu.pe/cemduc

Ricardo García (Charango)
Marino Martínez (Guitarra)

1. **Tuytunki**
2. **Angel de mi vida** - Wayno de Ayacucho 2:22
3. **Cilulo** - Carnaval de Cajamarca 1:38
4. **Carnaval** - Carnaval de Arequipa 2:20
5. **Adiós pueblo de Ayacucho** - Wayno -Tani Medina 2:21
6. **Gentil gaviota** - Yaraví de Ayacucho 2:59
7. **Coca K'intucha** - Wayno de Ayacucho 2:20
8. **Cerquita del corazón** - Wayno - Chalena Vásquez 3:21
9. **Punchawnikipi** - Vals cusqueño - Baltazar Zegarra 3:33
10. **Arriba los pañuelos*** - Marinera de Ayacucho 5:09
11. **Toril** - Toril de Apurímac 3:04
12. **Munaspaqa suyaykuway** - Wayno de Cusco 2:56
13. **Sinkay sinkay** - Wayno cusqueño - Julio Mendivil 3:40
14. **Marinera y Compadre zapateruy** - Marinera y Wayno de Ayacucho -
Wayno de Porfirio Huamán 5:25
15. **El perfume de una rosa*** - Chuscada ancashina - Julio Gamarra 1:56
16. **Haylli*** - Haylli de Ayacucho 3:58
17. **Atipanakuy*** - Danza de Ayacucho 3:06
18. **Wasichakuy*** - Fiesta / Techado de casa 3:50
19. **Oh Marinera** (Nestor Molina G.) **y Pankarita*** (Virgilio Palacios O.) 5:52
20. **El cóndor pasa** - Obra de Daniel Alomía Robles 3:55

*Los Cholos: Ricardo García, Gomer Valverde, Henry Guevara
charango, guitarra, quena, zampoña y percusión.



CEMDUC
CENTRO DE MÚSICA Y DANZA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ