



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Inter/Transdisciplinar

**“Pachacutec”. Producción musical basado en el mestizaje
del Yaraví.**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Pedro Antonio Llontop Pacheco

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Pedro Antonio Llontop Pacheco, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN

(Registro

Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá

Miembros del tribunal de defensa

Luis Ramón Pérez Valero

Tutor del Proyecto Técnico

Juan Carlos Franco

Miembro del tribunal de defensa

Pedro Segovia González

Miembro del tribunal de defensa

Resumen

En los últimos años la producción de música folclórica ha sido menor, el Yaraví es uno de los géneros musicales que ha pasado al olvido. Permanentemente, los países andinos han estado en busca de una identidad que apunta a diferentes elementos culturales, encontrado la mayoría de forma física y otros recreados a partir de las diferentes crónicas del proceso de colonización. Esta oralidad no puede afirmar como sucedieron los diferentes procesos históricos, historia contada por los colonizadores; de la misma manera como no hay registros sonoros ni escritos de cómo fueron las manifestaciones artístico musicales. La imagen del yaraví y el nombre dado a la canción primitiva indígena, provienen del siglo XVIII, su fonética, la voz aguda denuncia su procedencia mestiza. Es testimonio de cronistas en lo quechua como Cristóbal de Molina, fray Martín de Morúa, Bernabé Cobo y Huamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. El presente proyecto propone analizar la presencia del yaraví en los países que conformaron el Imperio inca desde las primeras documentaciones, en Perú por Claudio Rebagliati de origen italiano publica en 1870 su “Álbum Sudamericano y paralelamente en Ecuador en 1875 Juan Agustín Guerrero con “Yaravies Quiteños”. El presente análisis nos dará herramientas para la composición de un yaraví unificando elementos a lo largo de la historia y diferentes territorios.

Palabras claves: Yaraví, folklor latinoamericano, mestizaje, colonización.

Abstract

In recent years the production of folk music has been less, the Yaraví is one of the musical genres that has been forgotten. Permanently, the Andean countries have been in search of an identity that points to different cultural elements, most found in physical form and others recreated from the different chronicles of the colonization process. This orality cannot affirm how the different historical processes took place, history told by the colonizers; in the same way as there are no sound or written records of how the musical artistic manifestations were. The image of the Yaraví and the name given to the primitive indigenous song come from the 18th century, its phonetics, the high-pitched voice denounces its mestizo origin. It is the testimony of Quechua chroniclers such as Cristóbal de Molina, Fray Martín de Morúa, Bernabé Cobo and Huamán Poma de Ayala and the Inca Garcilaso de la Vega. The present project proposes to analyze the presence of the yaraví in the countries that formed the Inca Empire from the first documentations, in Peru by Claudio Rebagliati of Italian origin published in 1870 his "Album Sudamericano" and in parallel in Ecuador in 1875 Juan Agustín Guerrero with "Yaravies Quiteños". This analysis will give us tools for the composition of a yaraví, unifying elements throughout history and different territories.

Keywords: Yaraví, Latin American folklore, miscegenation, colonization.

Índice General

Resumen	5
Abstract	6
Introducción.....	12
Objetivos	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos	14
Descripción	14
Metodología.....	15
Capítulo 1	16
1.1 Antecedentes	16
1.1.1 Contexto histórico del Yaraví	16
1.1.2 Primeras transcripciones	19
1.1.3 Primeras producciones discográficas	24
1.2. Marco teórico	27
Elementos musicales	27
1.2.1. Métrica	27
1.2.2. Tempo	28
1.2.3. Armonía	28
Capítulo 2	30
2.1 Propuesta artística – Pachacutec	30
2.2. Piezas musicales	31

2.2.1 Chinchaysuyo.....	31
2.2.3 Collasuyo.....	38
Capítulo 3.....	41
Preproducción y producción.....	41
3.1 Pre producción.....	41
3.1.1 Composición y arreglos.....	42
Músicos y ensayos.....	44
Flujo de software y hardware.....	45
Rider Técnico.....	47
Producción.....	47
Equipo de trabajo.....	48
1.2 Grabación.....	48
3.3 Edición y mezcla.....	53
3.4 Masterización.....	58
Capítulo 4.....	60
1.3 4.1 Portada.....	60
4.2 Conclusiones.....	65
Bibliografía.....	66

Índice de figuras

Figura 1.1 Apu yaya Jesucristo	17
Figura 1.2 Hanaq Pachap.....	18
Figura 1.3 Pedro Ximenéz Abril	20
Figura 1.4 Yaraví “Los imposibles”	21
Figura 1.5 “Los Imposibles” partitura	22
Figura 1.6 Yaravies Quiteños.....	23
Figura 1.7 Patrón rítmico yaraví.....	27
Figura 1.8 “El Masalla”	28
Figura 2.1 Chinchaysuyo.....	31
Figura 2.2 Chinchaysuyo.....	32
Figura 2.3 Dos Palomitas	32
Figura 2.5 Chinchaysuyo.....	33
Figura 2.6 Introducción del vals Melgar	34
Figura 2.7 Introducción de Contisuyo	35
Figura 2.8 Sección A de Contisuyo	36
Figura 2.9 Cadencia.....	36
Figura 2.10 Cadencia Hanaq Pachap.....	37
Figura 2.11 Yaraví “la Purificadora”.....	37

Figura 2.12 Introducción Collasuyo	38
Figura 2.13 Sección A de Collasuyo	39
Figura 2.14 Sección A de Collasuyo	39
Figura 3.1 Flujo de señal	46
Figura 3.12. Captura inicial.....	53
Figura 3.13 Cortes	54
Figura 3.14 Marcadores elásticos.....	54
Figura 3.15 Marcadores elásticos.....	55
Figura 3.16. Compresor multibanda.....	55
Figura 3.17. Compresor.....	56
Figura 3.18. Saturador.....	56
Figura 3.19. Ecuilizador	56
Figura 3.20. Ecuilizador	57
Figura 3.21. Reverb.....	57
Figura 3.22. Medidor de lufs	58
Figura 3.23. Limitador.....	59
Figura 3.24. Limitador.....	59
Figura 3.25. Vinil	59
Figura 4.1 Fiesta social tipo ronda.	60

Figura 4.2 Recorrido procesional	60
Figura 4.3 Waqrapuku de cuernos de toro.....	61
Figura 4.4 Recorrido procesional sepia.	61
Figura 4.5. Waqrapuku de cuernos de toro sepia.	62
Figura 4.6 Recorrido procesional mosaico.....	62
Figura 4.7 Waqrapuku de cuernos de toro mosaico.	63
Figura 4.8 Fiesta social tipo ronda mosaico.	63
Figura 4.9 Portada	64
Figura 4.10 Contraportada.....	64

Introducción

El Yaraví es una de las formas musicales más representativas de la música latinoamericana; tiene orígenes ancestrales las cuales podemos deducir por la oralidad de la construcción de las primeras crónicas latinoamericanas documentos como las Crónicas de Guamán Poma de Ayala con la mención de géneros musicales dedicados a varias actividades tanto religiosas como generales. Mi investigación busca encontrar elementos característicos en los diferentes países donde se propago este género que ocupó los primeros lugares de consumo y producción discográfica hasta inicios del siglo XX. Hacer una referencia exacta de su origen no es posible por falta de documentación o fuentes escritas (partituras) como sonoras. Esta forma musical que se va retirando progresivamente de la retina del consumidor a lo largo del continente.

Siendo el Yaraví años atrás uno de los ritmos más utilizados para los diferentes eventos sociales, aparecen las primeras documentaciones escritas en forma paralela en Perú con Claudio Rebagliati de origen italiano publicando en 1870 su “Álbum Sudamericano” con un total de 21 transcripciones de las cuales tenemos los siguientes yaravíes: “Los imposibles”, “El pajarillo”, “¡Qué fatal es mi destino!”, “La palomita” y “Al cielo pido la muerte” (Rebagliati 1870) y paralelamente en Ecuador en 1875 Juan Agustín Guerrero publica “Yaravíes Quiteños” (Espada 1881).

Encontramos en las primeras grabaciones locales tanto en Perú como Ecuador. El dúo Montes y Manrique de Perú comienza a grabar para la Columbia en el año 1911-1912 inicialmente 46 en discos de carbón. El caso ecuatoriano del Yaraví fue relacionado hasta el siglo XIX como cantos indígenas que la cultura mestiza fue adoptando. Con el tiempo se va estandarizando de tal punto que se podría decir que es el género musical más representativo de su antigua sociedad. La composición Puñales de Ulpiano Benítez es

ejemplo del grado de consumo al que llegó el Yaraví y su presencia en la sociedad ecuatoriana.

Leyenda del Manchay Puytu recopilado por la maestra Urbana Heredia en la ciudad Humahuaca de Argentina en 1921, esta leyenda boliviana musicalizada en argentina da fe la presencia inmanente del yaraví en la música andina. Obra musical que incluso fue ejecutada y grabada para el sello Hispavox en un vinilo de 45 RPM por el señor Raphael en el año de 1969.

Este yaraví mestizo me deja enunciar su importancia a lo largo del imperio y llamarse de la misma manera en los diferentes puntos del Imperio en la época republicana, hago este enunciado ya que de la misma forma el quechua también sigue presente hoy hablándose en Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Chile y un pequeño sector de Colombia con sus variantes debido a los diferentes grupos colonizadores cuyos educadores religiosos tenían idiomas distintos al castellano.

Las manifestaciones culturales involucran varios sentidos, nosotros sabemos que en determinada celebración se van a hacer ciertos bailes con determinado vestuario, comida típica y otros elementos percibiendo el hábitat según su entorno cultural. Esta búsqueda genera un diseño sonoro y narrativo tal cual el yaraví fue llevado a una expresión literaria.

Las composiciones se verán afectadas por el macro de la comunidad andina, cada una tendrá elementos de diferentes lugares y épocas mostrando como estos diferentes elementos tienen una inmanencia natural que la alteración de elementos debe remontarnos a los andes. El ensamble no será tradicional debido a los diferentes pisos geográficos que queremos imaginar cada color representa un “suyo” generado por los instrumentos de viento. Los análisis de las piezas son para ampliar el espectro

compositivo, en busca del éter imperial que logro permanencia en las diferentes sociedades latinoamericanas.

Objetivos

Objetivo general

Crear composiciones musicales folclóricas, a partir de una escucha crítica y un análisis formal de las diferentes formas musicales andinas a partir del Yaraví.

Objetivos específicos

Hacer un análisis del yaraví en sus distintas locaciones y comunidades.

Realizar la grabación a partir de un ensamble mixto.

Ubicar un leitmotiv o algunos otros motivos musicales que nos puedan servir como elemento unificador de este género musical a lo largo del territorio Inca.

Componer y producir la música mediante instrumentos acústicos.

Realizar una mezcla estereofónica para su reproducción.

Descripción

Pachacutec nace del resultado de generar composiciones con elementos del yaraví sin elementos electrónicos. Ensamble conformado por una flauta travesa, un clarinete, un corno francés, una trompeta y un contrabajo; para recrear diferentes colores como los cuatro suyos del Imperio.

Las composiciones se realizaron con base de la investigación musical y social del género seleccionado. Coincidentemente los cuatro instrumentos de viento representan los suyos haciendo un recorrido por los caminos en su concepción y construcción por el Inca Pachacutec. Elementos básicos de la composición son transiciones entre la pentafonía, modos y la escala armónica, herramientas compositivas como un proceso de mestizaje con formas armónicas heredadas del barroco como el acorde de V grado menor como

dominante. Estudios varios de instrumentos pre-coloniales nos hacen conocer la existencia de otros tipos de escalas, de trece sonidos o más. Las convenciones occidentales nos hacen recrear la música andina y sus orígenes en compás de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Utilizo estas formas y una continua sesquiáltera propia de los géneros andinos. En una transición hay uso de armonía cuartal, representando tropas de sikuris de diferente calibre.

Metodología

Este proyecto se inició con una profunda investigación documental y bibliográfica; sobre el origen del yaraví en nuestro continente, su permanencia en los diferentes países andinos. Al ser una producción con ritmos folclóricos latinoamericanos, las composiciones se generan a partir de motivos característicos de obras analizadas tanto en lo musical como en su contexto histórico y social. El método etnográfico cualitativo pretendió una aproximación a las referentes desde el punto de vista social y cultural. Las dinámicas de los temas buscan crear un paisaje narrativo como parte de su propia tradición. Se hicieron sesiones individuales y una colectiva para transmitir el mismo lenguaje como ensamble.

Se buscó una correcta microfonia tratando de recrear una grabación en sesión por medio de microfonia stereo y puntual. Grabaciones por separado manteniendo una ubicación en la sala. Se hizo un ensayo colectivo con anterioridad para que el ensamble tenga la concepción de la sonoridad grupal y el desarrollo de las obras como parte del proceso de preproducción. Las composiciones se realizarán cuidando los registros y virtudes de cada instrumento. Se buscó ser prolijos desde la etapa de grabación, ya que se pretende buscar la sonoridad deseada desde la captura de sonido.

Se utilizó Reaper como estación de audio digital. La técnica par coincidente en stereo a utilizar será Mid-side y microfonia puntual en los diferentes instrumentos.

Capítulo 1

1.1 Antecedentes

Los orígenes del yaraví son coloniales, pero con una carga incaica muy latente. Los diferentes estudios apuntan a que proviene del harawi u otros géneros mencionados en algunas crónicas, pero ninguna se puede afirmar debido a la falta de documentación como ya mencionamos. Se presume su carácter elegíaco y narrativo el cual para mi es más certero que su uso agrícola o festivo porque de esta manera fue llevado a lo largo del imperio a cada zona conquistada generando sentimientos encontrados de dolor y alegría, ser colonizado para pasar a ser parte del gran imperio del Wiracocha. La mitología andina respalda esa procedencia con padres hijos del sol; pero, no hay documentos ni grabaciones solo podemos percibir su presencia ancestral en los andes, en los sikuris y en el yaraví (Alcántara 2012).

1.1.1 Contexto histórico del Yaraví

Llegando a la época colonial cual edad media indiana. Sabemos que el proceso de castración religiosa fue un factor dominante y justificativo de la extirpación de idolatrías realizada en nuestro continente. También fue un medio de sometimiento educativo-religioso. Encontramos en este periodo una melodía: “Apu yaya Jesucristo” (Poderoso Jesucristo), posiblemente perteneciente al franciscano criollo Luis Jerónimo de Oré (1554-1628). Himno construido en base a melodías de corte indígena (Chauca 2009).

Apuyaya Jesucristo (Poderoso Señor Jesucristo)

Qispichiqniy Diosnillay // Mi Dios que me hiciste hombre

Rikraykita mastarispam // Extendiendo hacia mí tus brazos

Hampuy churiy niwachcanki // "Ven, hijo mío", me estás diciendo

Imaraqmi kuyakuyllaykit // Cuan inmenso es tu gran amor
Taytallay, churillayquipaq // Para este tu hijo, Padre mío
Auqa sunqu runaraykum // Por culpa de grandes pecadores
Cruz qawanman churakunki // Te crucificaste en la cruz
Aqu tiwu huchaywanmi // Con mis pecados innumerables,
Diosnillay piñachirqatki // Dios mío, te he encolerizado
Kuyapayacuqmi kanki // Pero tú que eres generoso
Huchaymanta pampachaway // Perdóname todas mis faltas
Ama Taytay chiqniwaychu // No me odies, Padre mío
Ama Taytay piñakuychu // Ni me tengas cólera, Señor
Huchaymanta waqaspaymi // Arrepentido y lloroso por mis pecados
Chakikiman chayamuni // Hacia tus pies llego y me postro (Chauca 2009)

Figura 1.1 Apu yaya Jesucristo

APU YAYA JESUCRISTO

Moderato Anónimo

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction. The second system begins with the vocal line, marked with a fermata and a section symbol (S). The lyrics are: 'A-pu Ya - ya Je-su-cris - to qes-pi-chiq - niy Dios-ni -llay rik -'. The third system continues the piano accompaniment and includes a first and second ending. The lyrics are: 'raq - ki-ta mas-t'a-ris - pa - han-puy wa-way ni-wa-shan - ki ki. I-ma y Fin'. The piece concludes with a double bar line and a section symbol (S).

Figura 1.1 Transcripción por el sacerdote franciscano Fray José Pacífico Jorge hacia 1920 en su libro: *Melodías Religiosas en Quechua seleccionadas y transcritas en su expresión típica.* (Chauca 2009).

Como documento histórico impreso mencionamos el canto religioso “Hanaq Pachap” cuya impresión data de 1631, hallada en Cusco en el templo de San Pedro de Andahuaylillas, cuyo autor es el franciscano Juan Pérez de Bocanegra, la composición podría corresponder a un anónimo, pero por el libro de Bocanegra se le atribuye la autoría de música y letra. La condición seglar del autor condiciona un contacto más directo con las necesidades del catequizado; entre sus veinte estrofas la teología se adapta a la simbología andina, en su texto quechua identifica a Dios con el cerro Huanacauri, y la luna y las Pléyades con la Virgen María. La estructura armónica es una media entre barroco y renacentista. El tempo es lento como procesión; esta característica es yaravística, como podemos observar en las procesiones españolas la agógica es mucho más rápida (López García 2017).

Figura 1.2 Hanaq Pachap

The image shows a page from a historical music manuscript titled "ORACIONES" and "DIVERSAS". It contains musical notation for four vocal parts: Tiple, Tenor, Alto, and Baxo. The lyrics are in Quechua. The notation is a mix of neumatic and modern staff notation.

ORACIONES

TIPLE.
 Hanacpachpucullucuin, huaracaeta muchalcaiqui,
 Yupai rurupucoc mallqui, runacunap fuyacuinin,
 Callpannacpa quemicuinin, huacalcaita.

TENOR.
 Hanacpachpucullucuin, huaracaeta muchalcaiqui,
 Yupai rurupucoc mallqui . runacunap fuya
 cuinin, Callpannacpa quemicuinin . huacalcaita.

DIVERSAS.

ALTO.
 Hanacpachpucullucuin in huarancaeta muchalcaiqui,
 luparuru pucocmallqui, runacunap fuya
 Cuinincallpannac paquemicuinin, huacalcaita.

BAXO.
 Hanacpachpucullucuin, huarancaeta muchas
 caiqui, lupai ru rurupucocmallqui, callpannacpa
 quemicuinin runacunap fuyacuinin, huacalcaita,
 Z z 3

Figura 1.2 Partitura que reposa en el Cuzco, escritura en transición de la neumática a la actual (Cornejo

2007)

De aquí nos trasladamos a inicios del siglo XVIII con la (Vega Salvatierra 2018) aparición del término “Yaraví” en las “Coplas hechas a la tonada del Changuitollai” publicación datada entre 1682 – 1712. En 1780 es el posible año de la publicación la obra

“Ollantay” escrita en quechua por padre cusqueño Antonio Valdez paternidad intelectual fedateada por el doctor Raúl Porras Barrenechea; el término yaraví se menciona por primera vez en la obra en el Acto I, escena 6: Cusi Ccoyllur – “Verdad dice este yaraví; basta de cantar, pues ya mis ojos se convierten en torrentes de lágrimas” (Municipalidad de Lima 2020). Cabe destacar que esta obra literaria si bien es atribuida a Valdez, los estudiosos afirman su procedencia oral.

Algo muy particular es la mención en el diario Mercurio Peruano (1791 – 1795) acerca de los monumentos del antiguo Perú, refiriéndose a todas las tradiciones, reliquias u otros; integrando arte, ciencia, lengua y toda forma de expresión cultural que dejó un legado. Este periodo estuvo a cargo de la Sociedad de Amantes del País, hace mención del yaraví como una forma musical precolombina, los cuales narraban costumbres y actos como la caída del último Inca; ellos también comparaban la hermosura de esta forma musical con las formas occidentales denominándola al mismo tiempo como música indiana (Beauclair 2010).

1.1.2 Primeras transcripciones

Las primeras muestras físicas las encontramos en los inicios de nuestra vida republicana, con el nacionalismo creciente del siglo XIX en la búsqueda de una identidad que genera algunas investigaciones y recopilaciones. En primer lugar, en los últimos años se pudo rescatar el trabajo de compositor peruano-boliviano Pedro Ximénez Abril y Tirado nacido en Arequipa-Perú en 1784 aproximadamente; y, muerto en Sucre-Bolivia en 1856 el cual fue un prolífico compositor que tiene nada menos que 40 sinfonías de su autoría y abundante obra académica; en el Tercer y Quinto Movimiento del Divertimento Concertante op. 43 para guitarra, dos flautas, dos violines, viola y violonchelo; usa elementos de tres géneros como yaraví, el vals y otro al que llamado “gallinacito”.

Además, se han publicado algunos yaravíes teniendo más aceptación el yaraví 8, luego encontramos el yaraví “Al corazón”, “A dónde vas, dueño amado” como el Yaraví 11 (Vega Salvatierra 2018)

Figura 1.3 Pedro Ximénez Abril

The image shows a musical score for a piece titled 'Pedro Ximénez Abril'. The score is arranged in a standard orchestral format with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flauta (Flute), Flauta (Flute), Guitarra (Guitar), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The Flute parts play a melodic line with some grace notes and slurs. The Guitar part provides harmonic support with chords and some rhythmic patterns. The Violin and Viola parts play a steady, rhythmic accompaniment. The Cello part also provides a steady accompaniment, with a *f* (forte) dynamic marking appearing towards the end of the piece. The score concludes with a double bar line.

Figura 1.3 Tema de yaraví en la sección media del quinto movimiento (Vega Salvatierra 2018).

Encontramos más adelante las publicaciones realizadas en Perú y Ecuador indistintamente en Perú por Claudio Rebagliati de origen italiano publica en 1870 su “Álbum Sudamericano” (véase anexo 1), con un total de 21 transcripciones de las cuales tenemos los siguientes yaravíes: Los imposibles, El pajarillo, ¡Qué fatal es mi destino!, La palomita y Al cielo pido la muerte (Cornejo D 2017).

Figura 1.4 Yaraví “Los imposibles”

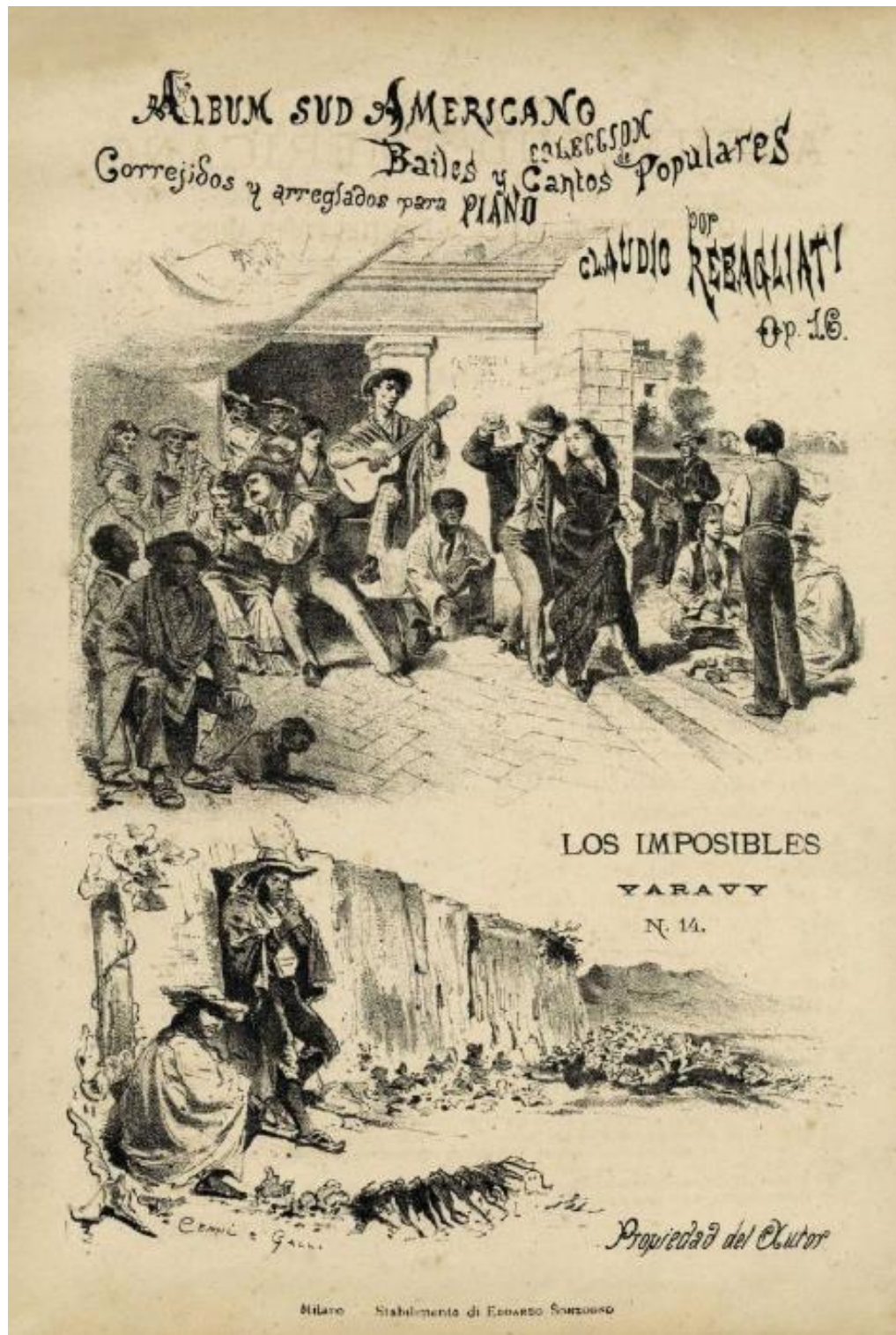


Figura 1.4 Portada del libro original para cada obra (Corno D 2017)

Figura 1.5 “Los Imposibles” partitura

III V7 I

Figura 1.5. En esta transcripción podemos observar el uso del bVI grado para el inicio de la introducción como del tema; y, el acompañamiento de la mano izquierda genera una rítmica parecido bordoneo del pasillo ecuatoriano; además, como de la cadencia III – V7 - I. Otra característica de esta producción que los cinco yaravés están en modo menor. Los siguientes yaravés de este libro serán anexados (Cornejo D 2017)

La obra de Juan Agustín Guerrero inicia por pedido de Jiménez de la Espada la recopilación de piezas musicales distribuidas en dos partes, Los “Yaravíes quiteños” (véase anexo 2); a pesar de ser piezas musicales de diferentes géneros, se agrupan como yaravíes, como manera de lo que representa la música ancestral o étnica para Guerrero.

Estas transcripciones tanto de Perú como de Ecuador nos dan muestra del consumo artístico de la población ya mestiza en su mayoría encausando un sentimiento postromántico en las formas musicales emergentes del pueblo. Juan León Mera paralelamente solicita en 1865 que se incluyera el término yaraví en el Diccionario de Autoridades, definiéndolo como un “... cantar dulce y melancólico”

(Calle Armijos 2019).

Figura 1.6 Yaravíes Quiteños

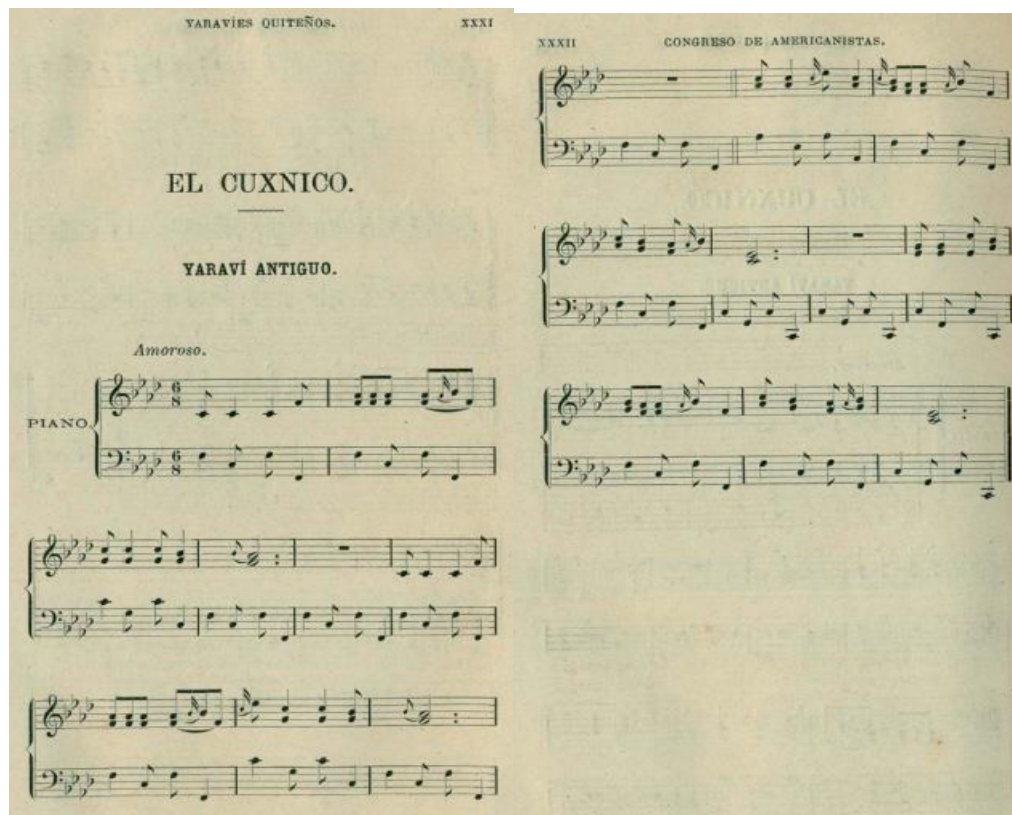


Figura 1.6 Estas una de las piezas en el libro “Yaravíes Quiteños”. (Jara Naranjo 2019)

Acotemos que estas primeras recopilaciones fueron adaptadas al piano pasando del pueblo a un sistema de escritura y cánones occidentales; además de tener ya un definido carácter mestizo en sus diferentes puntos de concepción. El caso de Ximénez Abril que realiza gran parte de su obra en Bolivia siempre manifestando su formación académica llevando la música tradicional en formato de música de cámara, Guerrero recopilando las obras a partir de la oralidad de diversos lugares como Quito y Otavalo; y, Rebagliati transcribe y adapta a diferencia de Guerrero que procuro no intervenir las transcripciones.

1.1.3 Primeras producciones discográficas

El fonógrafo de Edison aparece en 1877 patentado en 1978 sería el inicio de un gran cambio a nivel musical; no estábamos preparados para lo que venía. Estos artefactos con capacidad de grabar y otros reproducir audio se convertirían en un elemento vital para nuestro mundo sonoro.

Aparecen empresas posteriormente como Columbia Records, Odeón y Víctor Talking Machine Company, que apostarían por la música latinoamericana. Llegan a Lima en 1911, Colombia en 1913, Argentina en 1919; con una gran sorpresa que ya había una industria en Chile realizada por Efraín Band Blumenzweig foráneo ruso que llevo al país sureño en 1870, que estableció la llamada “fonografía artística” en el año 1901. Lo interesante que la producción chilena inicialmente se basó en imprimir música clásica tanto instrumental como vocal, siendo una de las primeras formas piratas que se difundieron (Garrido Escobar 2014)

En Bolivia aparece un fenómeno muy interesante “en 1903 los franceses Crequi Montfort y Senechal de La Grange hicieron 27 grabaciones bolivianas no comerciales, o

el alemán Robert Lehman Nitsche en 1906 hizo la única grabación no comercial boliviana, titulada 'El Indio Chiriguano'. Hasta aquí las grabaciones fueron hechas en cilindros de cera" (Salazar Aliaga 2021). Dichas grabaciones en algunos casos fueron de campo, estos archivos se pueden escuchar en CREM (Centro de Investigación en Etnomusicología).

En Ecuador se comienza a grabar desde el año 1912 pero principalmente pasillos. El musicólogo Pablo Guerrero señala que entre las piezas musicales registradas entre 1912-1914, se grabó un pasillo denominado "El Odio", se registró para el sello Precioso de la Favorite Record; más tarde popularizado en versión vals con el nombre "Ódiame". Según esta referencia nos da un panorama como el vals europeo da lugar en su proceso de mestizaje al pasillo (Guerrero Gutiérrez 2011).

Claramente nuestra referencia principal es la producción realizada por el dúo Montes y Manrique de Perú que grabaron para la Columbia de USA en 1911 la cantidad de 91 discos, que por ser dobles contenían 182 grabaciones en total. Esto lo he confirmado consultando la obra de Paul Yemon "Ethnic and vernacular music, 1898-1960: a resource and guide to recordings" y la obra de Richard Spottswood "Ethnic Music on Records", Volumen 4 (Dario 2008).

Las 182 grabaciones de música peruana para la Columbia fueron hechas entre octubre y noviembre de 1911 de la siguiente manera:

- Montes y Manrique: 172 grabaciones; 41 yaravíes y 31 tristes
- Banda del Regimiento de Gendarmes de Infantería: 6 grabaciones.
- Banda de la Escuela Militar de Chorrillos: 3 grabaciones.
- Banda del Primer Regimiento de Artillería: 1 grabación.
- Pieza descriptiva: 2 grabaciones.

Se hace particular énfasis en esta producción por la cantidad de yaravíes grabados en esta producción, que al sumarlos los Tristes nos dan un total de 72. Considerado el Triste como uno de los primeros derivados del yaraví en el norte del Perú, esto devela la importancia de este género musical en la sociedad peruana y latinoamericana.

En los años 30 el Fox Incaico aparece no solo en Ecuador, también hace presencia en Perú, este género sería producto evidente del mestizaje del fox-trop y el yaraví; como aparece en el texto de Juan Mullo (2009), “Música patrimonial del Ecuador” menciona lo siguiente:

Desde 1910 se difunden en Europa y el mundo. El fox, baile negro de origen norteamericano, es asimilado por los músicos populares ecuatorianos hasta 1930, quienes luego crean uno muy particular al que denominan posteriormente fox incaico, unión del fox norteamericano con el yaraví ecuatoriano (Mullo Sandoval 2009, 36) .

A mediados del siglo XX Arguedas había advertido un paso de lo mágico a lo popular; las formas musicales andinas se habían visto seriamente afectadas por discursos nacionalistas de una élite urbana y por los nuevos condicionamientos tecnológicos con que se enfrentaban las grandes ciudades. Pero, con el nacimiento de un mercado discográfico andino a mediados del siglo XX, la popularización - o desfolklorización - de las formas, antaño tradicionales, se aceleró y trastocó la concepción compositiva y performativa al introducir las categorías «compositor» e «intérprete» (Lloréns Amico 1983, 134-141). Aparece un imaginario y el joven adquiere un patrón llamado fusión; esta inquietud sobre la música no es siempre condescendiente con sus tradiciones que en algunos casos no tuvieron ni contacto directo, por tanto, la música no solo es un instrumento importante para la construcción de identidades y vínculos territoriales que

establece simbologías e imaginarios compartidos por una nación por el contrario genera una fuerza de segregación sobre la base de actitudes y sentimientos de negación, rechazos, impertinencias y prejuicios con relación a pertenencias territoriales. (Mendivil y Romero 2018).

1.2. Marco teórico

Elementos musicales.

1.2.1. Métrica.

Una de las fórmulas rítmicas del yaraví podría ser en $\frac{6}{8}$ y utiliza la subdivisión de corcheas:

Figura 1.7 Patrón rítmico yaraví



Figura 1.7 Estas son dos formas de la rítmica del yaraví presente en varios temas. (Jara Naranjo 2019)

También hemos observado yaravíes en $\frac{3}{4}$ con un acompañamiento continuo de negras o negras y corcheas, en los que siempre se ve la herencia occidental tanto del vals como del minué. Se han registrado también algunos yaravíes notados en compas binario de $\frac{2}{4}$, como el de dos palomitas ya mencionado.

Como ejemplo podemos mencionar el yaraví El Masalla que forma parte de la colección del libro Yaravíes Quiteños de Juan Agustín Guerrero; este yaraví está en $\frac{3}{4}$. y

tiene un acompañamiento sencillo utilizando la tónica y la quinta del acorde en figuraciones de negras (Jara Naranjo 2019).

Figura 1.8 “El Masalla”



Figura 1.8 Yaraví El Masalla (Jara Naranjo 2019).

1.2.2. Tempo

El yaraví mestizo es un género que transmite tristeza y dolor, generalmente en tiempo lento; aunque, como ya se ha mencionado, en diferentes lugares tenía un estribillo al inicio; o también una fuga con características en algunos casos muy diferentes al contenido anterior. En Ecuador se agregó una fuga en forma de albazo que, sin perder su esencia contagia alegría; en Perú tiene varias fugas: en forma de tondero, de marinera, de huayno, de muliza, etc. Un ejemplo la apreciamos en el yaraví Puñales de Ulpiano Benítez, el cual expresa en su letra la combinación de lo picaresco con la tristeza. Por ejemplo, una parte de la letra menciona lo siguiente: “por eso cuando me quejo mi alma padece cantando, mi alma se alegra llorando”, frase que expresa felicidad y tristeza al mismo tiempo y que estaría vinculada a los dos tempos de la música (Jara Naranjo 2019).

1.2.3. Armonía

El Yaraví, en sus inicios, no tenía un acompañamiento armónico ya que era interpretado con instrumentos únicamente melódicos como pingullo, rondador o quena, e instrumentos de percusión como tambores. Posteriormente, por influencias de la música occidental, se le ha añadido acompañamiento armónico, lógicamente los primeros

instrumentos fueron guitarras: Los instrumentos de púa como laúd o bandurrias copiaban o hacían contrapunto sin afectar la melodía.

Al realizar la armonización de la melodía se puede deducir que el yaraví está en tonalidad menor, por lo que se pueden utilizar los acordes formados de la escala menor. La melodía está construida sobre una pentafonía y no utiliza el quinto grado mayor como en la armonía accidental, si no que utiliza una cadencia modal que consiste en resolver del quinto grado menor a la tónica. (Jara Naranjo 2019).

Capítulo 2

2.1 Propuesta artística – Pachacutec

La búsqueda de identidad a mediados del siglo XX se volvió un tema que busca darle al indígena americano un lugar en una sociedad mestiza a través de la riqueza folclórica. Nuestro blanqueamiento no es solo un problema del virreinato y primeros años de vida republicana, ahora luchamos contra la globalización. El primer proceso de mestizaje en la cuenca del pacífico lo efectúa el Inca Pachacutec y con este proceso disemina a lo largo del imperio los rasgos culturales presentes hasta nuestros días. El idioma y la música son dos de los vectores que sumados nos cuentan algo de nuestro origen que se pretende demostrar en nuestra propuesta artística utilizando como lienzo las composiciones de yaraví, se hace uso de elementos de los mismos en diferentes regiones del Imperio. A pesar de que muchos géneros con características similares obtuvieron diferente nombre por múltiples factores; el yaraví mantiene identidad desde su nombre.

Los usos de cuatro instrumentos de viento representan los caminos del Inca o suyos, el contrabajo hace mención de una frase de José María Arguedas “indigenización de los instrumentos de las cuerdas”.

La flauta travesa y el clarinete emulan a las quenas las cual según la tradición llevaba el dolor en sus melodías; el corno sería la bocina ecuatoriana o simplemente es el cuerno presente en varias culturas, utilizado en diferentes formas de comunicación, actividades agrícolas o militares; y la trompeta como el instrumento de viento más moderno de esta evolución de instrumentos de estos tubos alargados.

2.2. Piezas musicales

La composición está compuesta por tres movimientos, a modo de suite; cada movimiento tiene en sí mismo elementos regionales y agógica distinta. Inicia con el Chichaysuyo por venir del norte; además como inicio del proceso de mestizaje. Lo cual es el centro de la producción.

El Yaraví es mestizo por eso puede estar en diferente métrica o compás, pero el Yaraví tiene una esencia, la cual no se vio afectada y logró permanecer a lo largo del territorio inca.

2.2.1 Chinchaysuyo (véase anexo 6).

Esta sección compuesta comienza en compás de $\frac{3}{4}$. Mantiene una constante sesquiáltera como si el contrabajo estuviera en un $\frac{6}{8}$ llevado como a dos; y, los instrumentos de viento a tres.

Figura 2.1 Chinchaysuyo

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Chinchaysuyo'. The first system consists of two staves: the upper staff has a red box around the first two measures, and the lower staff has a red box around the last two measures. The second system also has two staves, both with red boxes around the first two measures. The third system has a single staff with a red box around the first two measures. Dynamics markings include 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte).

Figura 2.1 .Tercer y cuarto compas, voz inferior el contrabajo a manera de un $\frac{6}{8}$ en la primera y segunda voz como

se mantiene un $\frac{3}{4}$. Elaboración propia.

Lo que se trata de emular en la introducción son sikuris o rondadores comunicándose a distancia en forma alternada, por eso las figuraciones con dos tipos de apoyaturas diferentes como que fueran norte y sur. Esta ejecución sería el arrastre que se ejecuta de izquierda a derecha hasta llegar a la nota de la melodía. También es un efecto que se logra en las trompetas naturales en la tercera octava de armónicos.

Figura 2.2 Chinchaysuyo



Figura 2.2 Apoyatura de fusas por terceras. Elaboración propia.

Observamos sikuris filas de cañas, en su división de arka e ira; es decir, las fusas están por terceras en arrastre o apoyatura como los sikuris hacen.

En la sección A y C hago uso de una rítmica muy latente en la música andina, la figura de sincopa semicorchea-corcha-semicorchea. Esta figuración es un leitmotiv en la música andina, que recorre la cordillera andina siendo recurrente en géneros más ágiles.

Figura 2.3 Dos Palomitas



Figura 2.3 Dos palomitas es un yaraví de una historia recopilada por la maestra argentina, Urbana Heredia en 1921. Esta historia es conocida como la leyenda de “Manchay-puyto” de origen boliviano, obra Musicalizada por varios. También conocida como la “Leyenda de la quena” (Gamboa Bravo 2018).

Figura 2.4 Leitmotiv 1



Figura 2.4 Leitmotiv presente en toda la sección A. Elaboración propia.

La sección B busca generar calma con un rey omnipotente observando su reino. El clarinete tiene una melodía pentatónica de la menor, para sumarle un carácter de mestizaje al final de esta sección entra el corno haciendo una sexta con el clarinete.

Figura 2.5 Chinchaysuyo

Figura 2.5 Línea melódica pentatónica del clarinete. Elaboración propia.

La progresión armónica es la siguiente:

En tonalidad de re menor

Intro: I – bVII – Vm - IV – Vm - bVII – I.

Sección A y C: I – bVII – bVI - Vm – I - I – bVII – bVI – Vm. x2

Sección B modulación a la menor: I – IV; (x3) – Vm _ I.

Coda - sección D: I – bVI – bVII – I.

2.2.2 Contisuyo (véase anexo 7).

Contisuyo es la región que contiene al departamento de Arequipa, cuna del escritor y precursor Mariano Melgar. se le conoce como el “poeta de los yaravíes”. Su mayor fama radica en haber adoptado la lírica precolombina o nativa, representada por el harawi o canción de tema amoroso, dando como resultado una auténtica poesía mestiza, cuyos versos se llamarían posteriormente ”yaravíes”. Este poeta sin presentirlo, comienza a liberar la poesía peruana del canon poético occidental, dando pase a una literatura auténticamente nacional (Wikipedia 2022).

Está en compás de $\frac{3}{4}$, en esta región no se desarrolló mucho la sesquiáltera como en el norte, eso da origen posteriormente a que el vals de esta región sea más lento.

Figura 2.6 Introducción del vals Melgar





Figura 2.6 Se observa un introducción en $\frac{2}{4}$, un tempo lento a modo de yaraví, luego pasa a ser vals en $\frac{3}{4}$,

(ScorSer.com s.f.)

Esta región es más ceremonial, y esta sección recrea ese proceso de mestizaje a partir de lo religioso, con formas de marcha fúnebre, en modo eolio. Inicia la flauta a modo de quena un estribillo muy sencillo

Figura 2.7 Introducción de Contisuyo

CONTISUYO

Pedro Antonio Llontop Pacheco

The image displays a musical score for the piece "CONTISUYO" by Pedro Antonio Llontop Pacheco. The score is for a five-piece ensemble: Flauta (Flute), Clarinete en Sib (Soprano Clarinet), Corno en Fa (F Horn), Trompeta en Sib (Soprano Trumpet), and Contrabajo (Double Bass). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf*. The Flauta part begins with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support. A section labeled 'A' is indicated by a bracket at the bottom of the double bass staff.

Figura 2.7 Introducción, Esta elaboración es al estilo del yaraví “Puñales” haciendo una expansión de la guitarra en el ensamble. Elaboración propia.

En la sección A la melodía pasa a la trompeta instrumento que mayormente lleva la parte melódica en las marchas fúnebres. La progresión armónica es típica de las primeras composiciones de yaravíes recopilados como ya se mencionó por Agustín Guerrero y de Rebagliati. Se da inicio en el bVI grado, luego puedo tener algunos giros para llevarnos a la candencia III – Vm – I.

Figura 2.8 Sección A de Contisuyo

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat. A red box highlights measures 6 through 11. Above measure 6, there is a box containing the letter 'A' and a dynamic marking of *mp*. Above measure 7, there is a dynamic marking of *p*. The Flute and Clarinet parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Cello/Double Bass part has a similar rhythmic pattern with accents. The other instruments have rests in the first few measures.

Figura 2.8 Inicio en el bVI grado, aunque los primeros compases se mantienen en ese grado.

Algo muy particular es el uso del Vm siempre en función de dominante. Característica instrumental que podríamos atribuir a los sikuris cuando hacen ejecución en tropa.

Figura 2.9 Cadencia

The image shows a musical score for the same five instruments as in Figure 2.8. A red box highlights measures 17 through 22. Above measure 17, there is a box containing the letter 'B'. Above measure 18, there is a dynamic marking of *mp*. Above measure 19, there is a dynamic marking of *p*. Above measure 20, there is a dynamic marking of *mp*. Above measure 21, there is a dynamic marking of *p*. The Flute and Clarinet parts have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Cello/Double Bass part has a similar rhythmic pattern with accents. The other instruments have rests in the first few measures.

Figura 2.9 Observamos la cadencia del Vm al final de la seccion A.

Esta cadencia la podemos observar por ejemplo como herencia en el Hanaq Pachap.

Figura 2.10 Cadencia Hanaq Pachap.

Waq - yas-qay - ta.
Ri - ku-chi - - - llay.

Waq - yas - qay - ta.
Ri - ku - chi - llay.

Waq - yas - qay - ta.
Ri - ku - chi - llay.

Waq - yas-qay - ta.
Ri - ku-chi - llay.

Figura 2.10 En este final vemos el Vm que se dirige al I, que este caso hace uso de la 3ra de picardia.

(Cornejo 2007)

Figura 2.11 Yaraví “la Purificadora”

Moderato
Piano

Fm A^b Cm Fm

A^b Cm Fm A^b Cm Fm

Figura 2.11 Fragmento del yaraví de autor anónimo La Purificadora, a la cual se le proporciona su cifrado con los acordes de la escala menor. Al estar en la tonalidad de Fa menor, se utiliza el quinto grado menor (Cm) para resolver a la tónica (Jara Naranjo 2019).

La progresión armónica es la siguiente:

En tonalidad de re menor

Intro: I.

Sección A y C: bVI – Vm – bVI – Vm – I.

Sección B: I – Vm – II° – I.

sección D: I.

2.2.3 Collasuyo (véase anexo 5).

El contrabajo inicia cual avance del ejército, luego sonidos de los cuatro suyos son emulados por diferentes instrumentos que al ejecutar los mismos sonidos nos dicen que están en el mismo idioma; luego estos instrumentos se ordenan para dar paso a una danza. En esta danza se mezclan los motivos del san juanito, el huayno y el carnavalito; porque esa dirección al sur va tomando el yaraví abandonando completamente el $\frac{6}{8}$; y dar paso totalmente aun $\frac{2}{4}$ aunque alegre no abandona el modo menor como característica propia de la música andina.

Figura 2.12 Introducción Collasuyo

COLLASUYO
Pachacutec
Pedro Llontop Pacheco

The musical score is for the introduction of 'Collasuyo' by Pachacutec, composed by Pedro Llontop Pacheco. It is written for a five-piece ensemble: Flute, Clarinet in Bb, Horn in F, Trombone in Bb, and Double Bass. The music is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 84. The double bass part begins with a pizzicato pattern marked *mp*, which then transitions to a sustained pattern marked *mf* with a crescendo line. The other instruments enter with various melodic lines, some marked *p* and some *mp*.

Figura 2.12 Es como si todo fuera a 1, en el contrabajo. Elaboración propia

En la sección A damos inicio al otro género el bajo del carnavalito presente y dúo contrapunto entre clarinete y corno, en la repetición aparece la flauta. El contrabajo hace un soporte ritmo-armónico siempre mantiene los bajos a partir de la fundamental.

Figura 2.13 Sección A de Collasuyo

2

A

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa

Tpt. Sib.

Cb.

mp

mf

mp

mf

pizz.

mp

mf

Figura 2.12 El leitmotiv del contrabajo nos indica otra rítmica. Elaboración propia.

Puente con armonía cuartal que parte del modo de re menor el cual se mantiene en el contrabajo, la línea melódica pentatónica por la trompeta, duplica como armónicos la flauta y en forma descendente el clarinete y el corno desarrollan una armonía cuartal.

Figura 2.14 Sección A de Collasuyo

C

mf

mf

mf

mp

mp

f

mf

mf

Figura 2.13 Línea melódica pentatónica por la trompeta en pentatónica de la menor con armonía cuartal.

Elaboración propia.

La progresión armónica es la siguiente:

En tonalidad de re menor

Intro: I – bVII.

Sección A: bVII – III – V – I (x2)

bVII – III – V – I (x2) – bVII – I.

Sección B: bVI – III – V – I (x4).

III – V – I (x4) – bVII – I.

Sección puente armonía cuartal C: I.

Sección D: bVII – III – V – I (x2) – bVII – I.

Sección E: bVI – III – V – I (x4).

III – V – I (x4).

Coda: I - bVII – I.

Capítulo 3

Preproducción y producción

3.1 Pre producción

En la primera etapa se procedió a una escucha crítica y literatura del género en cuestión para tener una mejor comunicación con su cosmogonía, la cual sería el mayor significativo impregnado a lo largo de su historia. Este orden cultural de la cultura Inca no fue una casualidad y lógicamente como en las grandes culturas la música debe tener el lugar correspondiente en su proceso como fue en Grecia y otras culturas. Entrar en esa búsqueda es parte de este proceso de preproducción.

Esta búsqueda da origen al uso de instrumentos académicos que tengan una relación simbólica con los instrumentos utilizados siendo la flauta por su carácter ancestral la primera en ser escogida, luego el clarinete por ser de madera. El corno francés también proviene de una larga evolución y usos múltiples que no escapan a nuestro continente. El uso de la trompeta es el que tiene un carácter de mestizaje en mayor proporción en cuanto a vientos; por último, el contrabajo para generar un soporte ritmo-armónico a lo largo de las composiciones.

Para el proceso de composición se utilizó un teclado controlador midi umx61 y una guitarra acústica; luego se fue escribiendo en el programa de edición musical musescore para tener una maqueta con instrumentos virtuales.

Por la pandemia y los diferentes conflictos sociales de las ciudad en cuanto a seguridad, se enviaron las partes a los músicos por un grupo de WhatsApp. Para luego convocar a ensayo y grabaciones, las cuales se realizaron por separado.

3.1.1 Composición y arreglos

Se realizaron tres composiciones instrumentales para un ensamble mixto, conformado por dos instrumentos de viento madera, dos de viento de metal y uno de cuerda frotada. En un inicio las composiciones fueron pensadas y se comenzaron a escribir para orquesta sinfónica (véase anexo 3), pero debido a dos sucesos se tuvo que prescindir de tal idea; el primero fue la pandemia del covid-19 y el segundo a consecuencia de lo anterior se desintegro la orquesta sinfónica juvenil de la Prefectura del Guayas, programa del que yo era parte como instructor.

Las composiciones están en tonalidad menor se usaron escalas pentatónicas que son habituales en la música en la música folclórica, también hay escalas melódica y armónicas que son producto de los cánones occidentales. El proceso de composición se dio a partir de las líneas melódicas, las cuales luego fueron armonizadas considerando ciertos patrones de estilo. Se tomó como estructura general de orden la forma sonata ABA'. El orden de composición se da con Chinchaysuyo, luego Contisuyo y por ultimo Collasuyo.

Chinchaysuyo

Al componer Chinchaysuyo (véase anexo 6) se recrea en el imaginario de cuatro sonidos diferentes que vienen de distintas direcciones, sensación recreada a partir de los diferentes timbres empleados con una introducción netamente modal y con una sesquiáltera sugerida. La sección A se desarrolla con una línea melódica que se va moviendo en los metales con la flauta, para luego modular en una especie de descanso en la sección B en un dúo entre el clarinete y el contrabajo con una línea melódica pentatónica de la menor, en la reexposición, el tema se vuelve a presentar hasta llegar a presentarse en modo vertical hasta llegar a una coda en la sección D.

Contisuyo

En el momento que llegamos a la elaboración de Collasuyo habíamos hecho una escucha crítica de formas musicales como el Hanaq Pachap, este himno ceremonial que buscaba de una manera mantener o dirigir la creencia popular en simbologías paralelas al reemplazar a la luna por la virgen María; esta forma musical se va a acentuar en lo ceremonial tal cual los principios de uso musical en comunicación con los dioses. Las marchas de procesión en España son rápidas, entonces se nota como cambia su métrica al llegar al fervor andino; lógicamente se mezcla con el yaraví mezclando ese sentimiento de dolor de semana Santa o de un Cristo crucificado. Lo particular que estas celebraciones costumbristas no acaban en un duelo prolongado al término de estos recorridos procesionales se acostumbra tocar ritmos alegres como huaynos y marineras, esta sensación de un yaraví prolongado según el recorrido procesional terminando en una fuga según el entorno geográfico donde se desarrolla tal acto.

Esta composición se desarrolla en un compás de $\frac{3}{4}$ (véase anexo 7). Una introducción a manera de estribillo con la melodía en la flauta; el clarinete, corno y contrabajo desarrollan un acompañamiento ritmo-armónico que va marcando un paso regular. En la sección A la melodía la ejecuta la trompeta iniciándose sobre el bVI, y desarrollo armónico emplea el Vm como dominante que es propio de la escala menor natural. La sección B recrea la superposición de sonidos para crear un puente de capas pincelando como acuarelas diferentes texturas cristalinas. La reexposición se da en la letra C con la melodía en las voces de flauta y clarinete, la trompeta desarrolla un canto en forma de contrapuntística y otra vez con rasgos de sesquiáltera en entre el tresillo de corcheas contra dos corcheas. La letra D se diluya en forma de coral tal cual barroco. El contrabajo a lo largo de esta pieza hizo tres tipos de acompañamiento de yaraví, de

diferentes regiones uniendo el Intro y la sección A, luego el puente de la sección B hace una forma del yaraví arequipeño, y la reexposición toma forma del yaraví ecuatoriano (véase anexo 4).

Collasuyo

Collasuyo se inicia a modo de marcha en un caminar de los incas a lo largo del imperio generando una narrativa con sus conquistas en la cual el yaraví tuvo un carácter social. El Inca al recorrer el imperio colocaba centros religiosos y tambos. Esta marcha se convierte en una forma musical más tarde conocida como muliza llegaría a ser parte del camino recorrido desde las minas de Cerro de Pasco a puertos argentinos llevando minerales en mulas, en su recorrido se convierte en vidalita género musical que abraza diferentes rítmicas por su proceso de mestizaje andino.

Se encontró algunos de los yaravíes del sur escritos a $\frac{2}{4}$; llegando a una hipótesis que este género no tenía un compás como tal, esta agrupación es uno de los elementos occidentales que se dieron como consecuencia de una síncretis cultural. Este puede ser uno de los motivos por lo que lo encontramos con una variedad tanto en agrupación como de pulso. Por estas razones esta pieza está en $\frac{2}{4}$, (véase anexo 5).

Músicos y ensayos

El no contar con presupuesto por las secuelas del covid-19 en lo laboral, nos hizo acudir a compañeros de la universidad y amigos, se les envió las partes y un mp3 de cada obra para su escucha llevada a midi desde el programa de edición musical que fue musescore. Se convocó a un ensayo general con mucha dificultad por los horarios. En una primera etapa hubo tres músicos diferentes. Esta reunión fue de lectura y socializo generalidades de las composiciones.

Lista de músicos del ensamble

Nombre	Instrumento
René Yzaguirre Cedillo	Trompeta Bb
Melany León	Corno F
Job Rosales	Contrabajo
Jair abad	Clarinete Bb
Jesús Dávila	Flauta traversa

Flujo de software y hardware

Reaper es la DAW con la que se trabajó durante todo el proceso de grabación, producción, mezcla y mastering del proyecto Pachacutec: Programa escogido por su fácil acceso y compatibilidad con Mac y Windows. También tiene soporte para video.

Uno de las características más distintivas de Reaper es su capacidad de personalización. Puedes asignar atajos de teclado a cualquier función que necesites, crear macros y plantillas para trabajos repetitivos, cambiar colores, skins y configuraciones para que se adapten a tu estudio e incluso crear scripts que realicen funciones automatizadas. Además, es una DAW muy estable y que no ocupa demasiado espacio en disco. Esto la hace ideal para computadoras modestas que no cuenten con grandes recursos. (Galvan 2021)

La grabación se realizó en el estudio B de MZ 14 de la Universidad de las Artes. El flujo de señal es el siguiente:

Figura 3.1 Flujo de señal



Figura 3.1 Flujo de señal del estudio B de MZ 14. Elaboración propia.

Rider Técnico

Para las sesiones de grabación se usó:

Micrófono	Instrumento
1 Sennheiser md421	Trompeta Bb
1 Neumann U87	Corno F
1 Shure SM7B	Contrabajo
1 Neumann U87	Clarinete Bb
1 Neumann KM184	Flauta traversa
2 Akg C414: mid- side	Todos
1 Shure SM57	Monitoreo

Producción

La producción de Pachutec se realizó en dos días de grabación en el estudio B de MZ 14 de la Universidad de las Artes.

Cronograma de las sesiones de grabación

Instrumento	Día y hora
Corno F	2/7/22 – 14:00 a 18:00
Clarinete Bb	3/7/22 – 9:00 a 11:00
Flauta traversa	3/7/22 – 11:00 a 13:00
Contrabajo	3/7/22 – 14:00 a 17:00
Trompeta Bb	3/7/22 – 17:00 a 19:00

Equipo de trabajo

El equipo de trabajo estuvo formado por en su mayoría por estudiantes de la universidad de las artes.

Función	nombre
Producción general	Pedro Llontop
Técnico de grabación	Cristopher Cordero
Edición	Pedro Llontop
Mezcla	Pedro Llontop,
Mastering	Pedro Llontop
Trompeta Bb	René Yzaguirre Cedillo
Corno F	Melany León
Contrabajo	Job Rosales
Clarinete Bb	Jair abad
Flauta traversa	Jesús Dávila

1.2 Grabación

Se grabó en forma individual haciendo una ubicación de la sala con la ubicación de sillas para simular el efecto de sesión, los micrófonos en stereo se mantuvieron en la misma ubicación los dos días.

Figura 3.2 Disposición del ensamble



Figura 3.2 Disposición espacial y microfónica del ensamble. Elaboración propia.

Figura 3.3 Grabación de la flauta



Figura 3.2 Flautista ubicado en el lugar prefijado. Elaboración propia.

Como podemos observar se procedió a ubicar las sillas según la posición del ensamble, la microfonia stereo se mantuvo en la misma posición los dos días de grabación, cada instrumento grabo en forma individual para lo cual se le enviaba la pista en midi con un clic adherido.

Clarinete y corno fue grabado con el micrófono cardiode Neumann U87 que nos brinda un sonido cálido y equilibrado, con patrón polar cardiode.

Figura 3.4 Grabación de la flauta

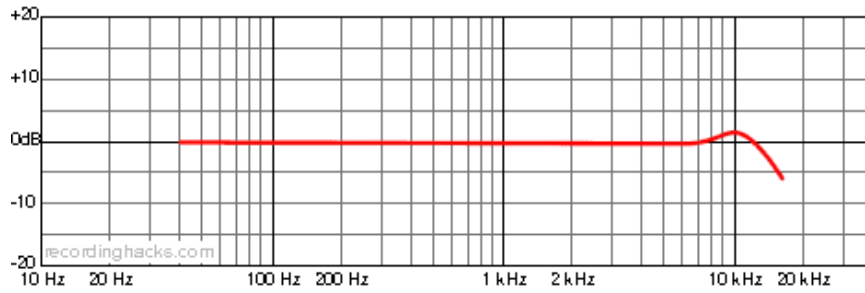


Figura 3.4 Respuesta de frecuencias: cardiode, Neumann U87. (Recording hacks 2008)

La flauta travesa se grabó con un micrófono Neumann km 184 cual su respuesta en agudo es mucho más definida con un leve recorte en graves.

Figura 3.5 Neumann KM184

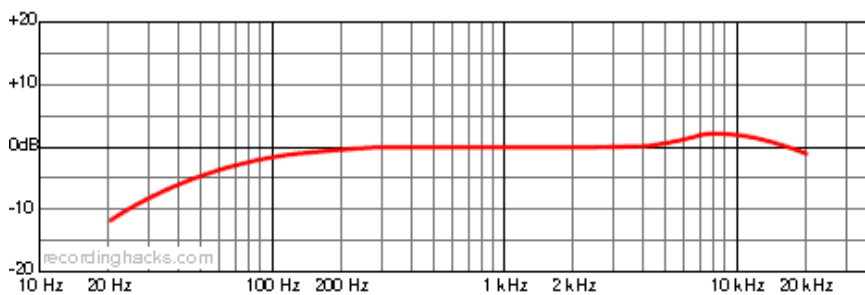


Figura 3.5 Respuesta de frecuencias: cardiode, Neumann KM184. (Recording hacks 2008)

El contrabajo se grabó con el micrófono Shure SM7B el que tiene un leve recorte en agudos y más cuerpo en graves.

Figura 3.6 Shure SM7B.

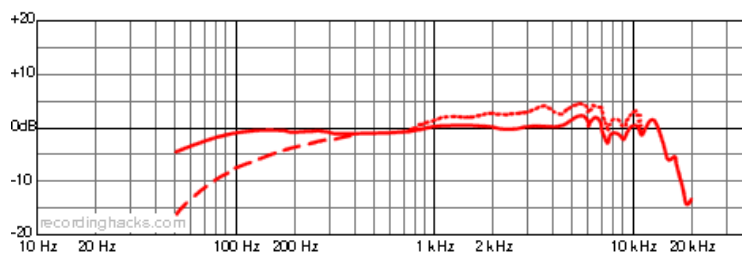


Figura 3.6 Respuesta de frecuencia: cardiode, Shure SM7B. (Recording hacks 2008)

El trompetista tenía un sonido brillante y se grabó con el micrófono sennheiser md421 para colorear más brillante los agudos como emulando una trompeta Eb en todas sus frecuencias con muy buen recorte de ruido.

Figura 3.7 Shure SM7B.

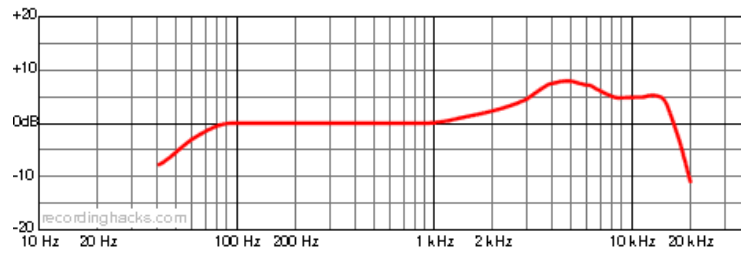


Figura 3.7 Respuesta de frecuencia: cardiode, sennheiser md421

Figura 3.8 Grabación del contrabajo



Figura 3.9 Grabación corno



Figura 3.10 Grabación clarinete



Figura 3.11 Grabación trompeta



3.3 Edición y mezcla

El proceso de edición estuvo a cargo de Pedro Llontop haciendo uso de la DAW Reaper. En la grabación se hicieron tres tomas por obra y algunas pequeñas capturas de algunos pasajes, para luego ir seleccionando las mejores para luego unir las, teniendo en cuenta la estabilidad sonora y manejo de frases. Se decidió aumentar en la ecualización para la flauta y clarinete la captura de altos para obtener más aire por dos motivos; primero la simulación de antaras; y luego porque esa granulación de aire sería tomado en cuenta para hacer una producción antigua. La cuantización se hizo utilizando marcadores elásticos y cortes, para poder unificar el ensamble, una de las grandes dificultades iniciales fue la ejecución fuera de tempo. Los colaboradores con mucho entusiasmo apoyaron el proyecto, pero la falta de identificación con el género generaba una ejecución distante de lo requerido.

Figura 3.12. Captura inicial

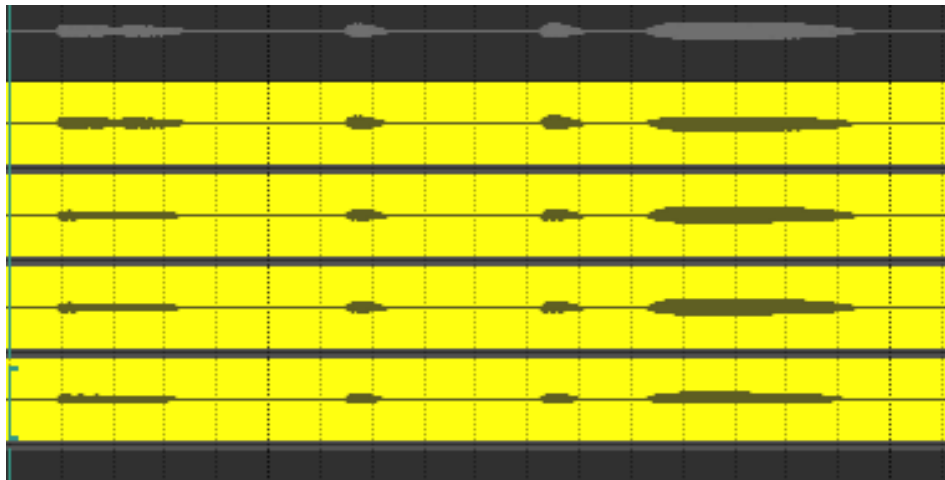


Figura 3.12. Toma de corno con problemas de cuantización. Elaboración propia.

Figura 3.13 Cortes

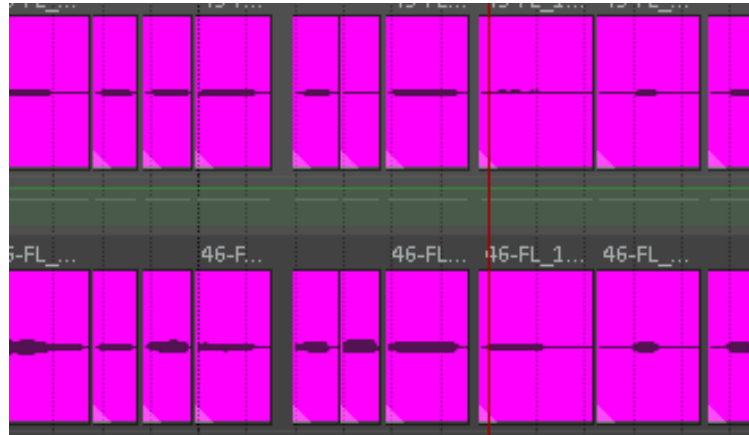


Figura 3.13 Toma de audio del clarinete con cuantización manual. Elaboración propia.

Figura 3.14 Marcadores elásticos.

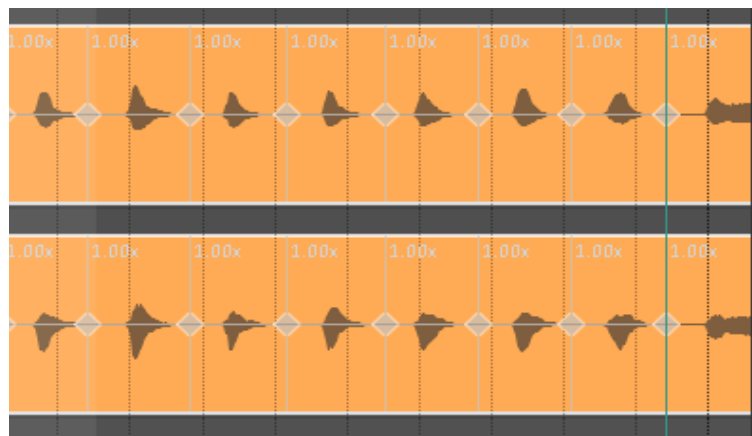


Figura 3.14 Toma de audio de trompeta con marcadores elásticos. Elaboración propia.

Luego se procedió a nivelar el volumen progresivamente haciendo varias tomas para poco a poco tener una escucha del ensamble como tal, debido a que no se pudo grabar en sesión, En este caso quien presenta más problemas es la trompeta porque debido a su sonoridad, la información recogida por el par stereo es mayor que en los otros instrumentos como el caso del contrabajo en donde el par stereo no recibe casi información.

Figura 3.15 Marcadores elásticos.

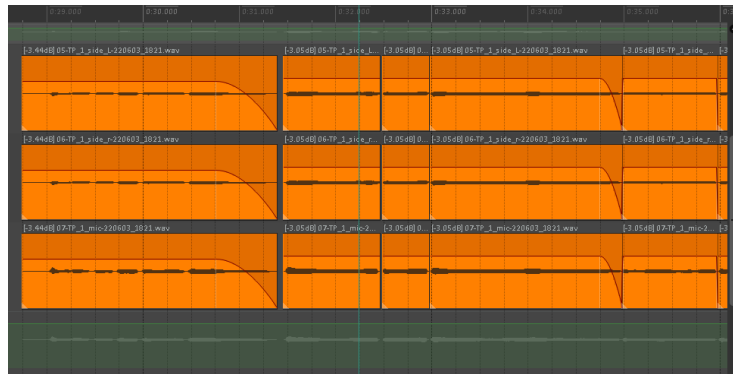


Figura 3.15 Captura de línea de trompeta nivelando picos de señal. Elaboración propia.

Se inicia la mezcla en cada obra con un proceso similar, ya que comparten la misma temática. Además, la instrumentación es la misma y, por último, porque auditivamente están atravesadas por la misma conceptualidad, tanto sonora como étnica que es lo que distingue la producción.

En esta etapa se aplican básicamente los plugins Fabfilter; ecualizador Pro Q3, compresor Pro C 2, compresor multibanda Pro MB saturador Saturn 2; los VST. ReaEQ de cockos, Rea Tune nativos de Reaper; otro ecualizador de Voxengo Marvel GEQ.

Figura 3.16. Compresor multibanda.



Figura 3.16. Compresor multibanda Pro MB Contrabajo, Contisuyo. Elaboración propia

Figura 3.17. Compresor.



Figura 3.17. Compresión. Contrabajo, Contisuyo. Elaboración propia.

Figura 3.18. Saturador.



Figura 3.18. Saturación contrabajo, Contisuyo. Elaboración propia.

Figura 3.19. Ecuador

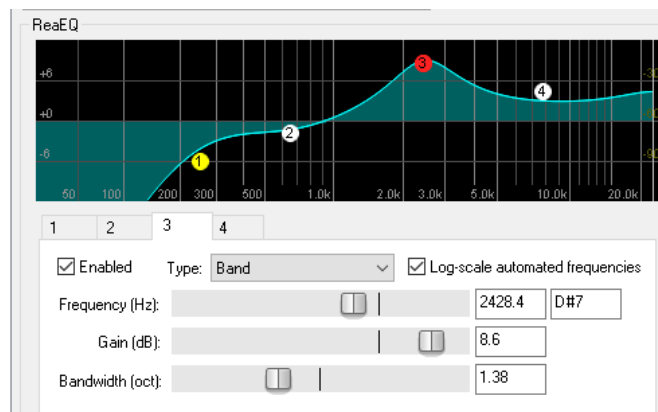


Figura 3.19. Ecuación flauta travesa, Contisuyo. Elaboración propia.

Figura 3.20. Ecuador



Figura 3.20. Ecuación flauta travesera, Contisuyo. Elaboración propia.

Se mantuvo la misma disposición de captura para las tomas, que son tres del par stereo mid-side y una puntual por cada instrumento, manteniendo al centro el mid-side y con las capturas puntuales generando la figura stereo de sala de concierto.

Se inició la mezcla con el contrabajo, luego flauta - clarinete y por ultimo trompeta – corno. Se mantiene el contrabajo al centro flauta –clarinete la derecha y corno – trompeta a la izquierda.

Se hizo dos buses para reverb y delay, primero se colocó un EQ Pro Q3 previamente luego el ecualizador Pro Q3 seguido del reverb de Fabfilter Pro R.

Figura 3.21. Reverb



3.4 Masterización

El proceso estético de la masterización lo realizó el alumno Pedro Llontop. El software utilizado para este proceso fue Reaper. El criterio general fue preservar el sonido natural de cada instrumento con una narrativa y estética del ensamble. Para el proceso se utilizó una pista renderizada de cada obra de la etapa de mezcla para darle la homogeneidad requerida propia de esta producción. Una vez obtenida cada ítem se le aplicara un limitador y un ecualizador, primero se pasa la pista por el plugin medidor de lufs integrados Youlean loudness meter, luego se aplica el limitador LoudMax. Luego aplicamos el ecualizador realizando solo cambios pequeños. Por bandas las cuales se agrupan entre tres o cuatro bandas. Luego otra vez pasamos el medidor de Lufs para volver a nivelar nuestro proceso. Como último paso se aplicó el plugin Vinil de iZotope para colorear y darle una coloración de una producción antigua como que fue realizada en disco de vinilo.

Figura 3.22. Medidor de lufs

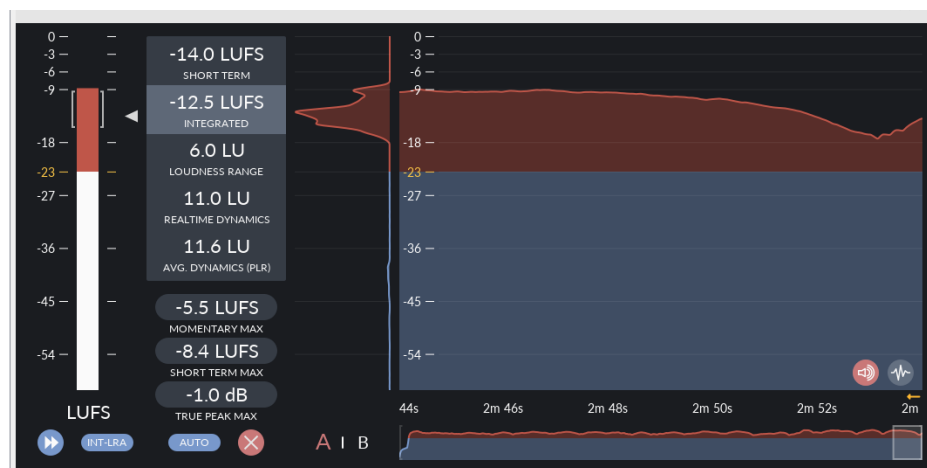


Figura 3.22. Medidor de Lufs Youlean. Elaboración propia.

Figura 3.23. Limitador



Figura 3.23. Limitador Loumax. Elaboración propia.

Figura 3.24. Limitador



Figura 3.24. Ecuador Pro Q3. Elaboración propia.

Figura 3.25. Vinil



Figura 3.25. Vinilo de iZotope. Elaboración propia.

Capítulo 4

4.1 Portada

El proceso de diseño de portada del EP *Pachacutec*, se realizó con imágenes de fotos tomadas por Roger Vásquez en una fiesta en honor a la virgen de Santa Ana en la localidad de Huaycahuacho, provincia de Lucanas-Ayacucho, la característica es el uso de instrumentos milenarios en una actividad social en nuestros días, esta actividad se realizó el 25 de julio del presente año 2022.

Figura 4.1 Fiesta social tipo ronda.



Figura 4.1 Después de las actividades religiosas continúa el baile. Elaboración propia.

Figura 4.2 Recorrido procesional



Figura 4.2 Estas actividades son resultado del proceso del mestizaje donde convergen ambas culturas.

Elaboración propia.

Figura 4.3 Waqrapuku de cuernos de toro



Figura 4.3 Ejecución de los waqrapuku para anuncio de actividades, o anuncio del alba. es una imagen cortesía Roger Vásquez.

Las imágenes fueron intervenidas por un filtro de sepia para obtener una imagen de toma de cámara a banco y negro y en proceso de despigmentación.

Figura 4.4 Recorrido procesional sepia.



Figura 4.4 cortesía Roger Vásquez.

Figura 4.5. Waqrapuku de cuernos de toro sepia.



Figura 4.5 Cortesía Roger Vásquez.

Luego para lograr un carácter artístico se sometió las imágenes a un efecto de mosaico, el cual al tener menor pigmentación no satura el contraste con las letras

Figura 4.6 Recorrido procesional mosaico

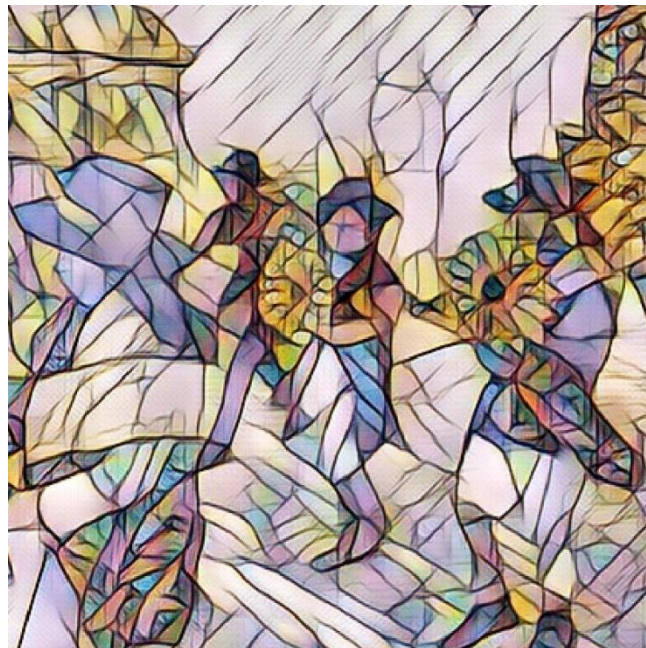


Figura 4.6. Elaboración propia

Figura 4.7 Waqrapuku de cuernos de toro mosaico.

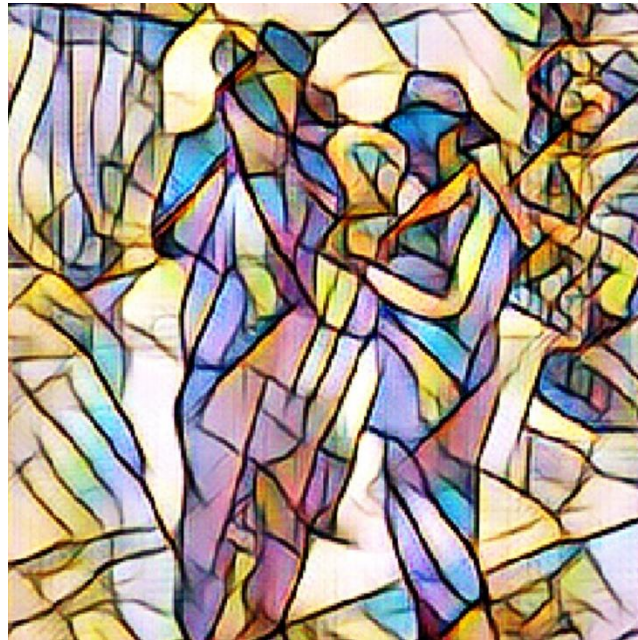


Figura 4.7. Cara delantera interna. Elaboración propia

Figura 4.8 Fiesta social tipo ronda mosaico.

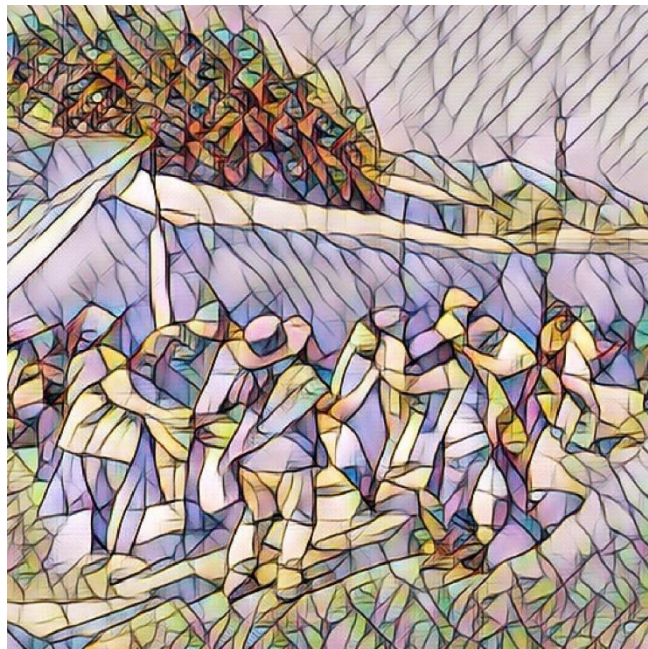


Figura 4.8. Cara posterior interna. Elaboración propia

La portada delantera es tomada de la imagen de las ruinas de Sacsayhuamán, una de las construcciones más importantes del Imperio Inca iniciada por el Inca Pachacutec. Se procedieron a utilizar los tipos de letra amazing grotesk ultra y ahsing.

Figura 4.9 Portada



Figura 4.9 Portada de la producción.

Figura 4.10 Contraportada

Contenido	Duración
01 Chinchaysuyo	4:04
02 Contisuyo	3:11
03 Collasuyo	3:24

Créditos

Música y producción musical: Pedro Llontop Pacheco
 Técnico de grabación: Christopher Cordero
 Edición, mezcla y mastering: Pedro Llontop Pacheco
 Diseño de portada: Pedro Llontop Pacheco
 Estudio de grabación: studi 08 MZ 14

Figura 4.10 Contraportada: Piedra de los 12 ángulos. Elaboración propia

4.2 Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo de titulación y proyecto interdisciplinario fue producir el EP *Pachacutec* basado en el éter del yaraví, impregnado en la música latinoamericana, a partir del cual se puede llegar a una recreación de algunas formas musicales antes del proceso de colonización y posteriormente entender el proceso de mestizaje a partir de ver las capas occidentales que fueron interviniendo en las formas musicales andinas. El uso del contrabajo es muy intencional en cuanto a métrica e intervención de esas cuerdas indigenizadas que posteriormente su vuelven parte del folclor latinoamericano.

Las composiciones son atravesadas por el estudio de este género en los países del Tahuantinsuyo, las líneas melódicas, estructuras rítmicas y armonización son producto de una escucha crítica y análisis compositivo de este género en sus diferentes regiones.

Es de vital importancia en para esta construcción el análisis de las primeras fuentes tanto escritas como sonoras, ambas nos dan una idea del impacto social que tuvo este género a lo largo del territorio mencionado; construcción no solo desde lo sonoro, sino también desde lo heurístico y social.

La recomendación a mis compañeros productores y músicos, es principalmente invitarlos a una investigación constante en cada producción. Cada género musical merece toda nuestra atención de esa manera podemos atender de mejor forma nuestro mercado. Principalmente hablamos de nuestras raíces músico-culturales, y toda forma de manifestación artística que merece el mismo trato profesional. Así mismo, podremos aportar tanto a nuestros artistas como a nuestra sociedad.

Bibliografía

- Albano de Lima, Sonia Regina. «Las relaciones de la música con la cosmología.» *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. 4, nº 1 (2016): 83 -110.
- Ayala, Felipe Guaman Poma de. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Manuscrito, Biblioteca real de Copenhague, 1615.
- Beauclair, Nicolas. «La Instrumentalización del Indio en el Desarrollo de una Identidad.» *Tinkuy*, nº 14 (2010): 22.
- Calle Armijos, Francisco Xavier. «Yaravies Quiteños Una coleccion de piezas musicales que suenan dede el pasado.» *Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos* (Nueva Epoca), nº 10 (julio-diciembre 2019): 145-171.
- Chauca, Lorena. «Apu Yaya Jesucristo (Poderoso Señor jesucristo).» *Allillanchu*, setiembre 2009.
- Cornejo D, Marcela. «Internet Archive.» ClaudioRebagliati1870. 7 de agosto de 2017.
<https://archive.org/details/AlbumSudamericanoClaudioRebagliati1870/page/n33/mode/2up> (último acceso: 2021).
- Cornejo, Marcela. «Hanac Pachap Cussicuinin.» *Cantera de sonidos*, noviembre 2007.
- Dario, Mejia. «Las grabaciones de música peruana en la ciudad de New York en 1911.» *Tutaykiri*, 2008: 25.
- Espada, Marcos Jimenez de la. *Yaravíes, Cáchuas, Láuchas*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1881.
- Galvan, Marco. *REAPER la poderosa y accesible DAW para todos*. Marco Galvan. 21 de mayo de 2021. <https://www.marcogalvan.com/2021/05/reaper-la-poderosa-y-accesible-daw-para.html>.
- Gamboa Bravo, Raúl. *Scribd*. 7 de enero de 2018.
<https://es.scribd.com/document/368597767/Dos-Palomitas>

Zampona?referrer=utm_campaign%3Dapp_promo%26utm_source%3Dinterstitial%26utm_medium%3Dweb (último acceso: 2019).

Garrido Escobar, Francisco. «Efraim Band y los inicios de la fonografía en Chile.» *Scielo* 68, n° 221 (junio 2014).

Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. «El Odio: Transferencias musicales.» *memoria musical del Ecuador*, octubre 2011.

Jara Naranjo, Fabián Ricardo. «“Elaboración de tres arreglos de temas del libro Yaravies Quiteños de Juan Agustín Guerrero, para formato banda de rock”.» Universidad de Cuenca. (*tesis de licenciatura*). Cuenca, 2019.

Lloréns Amico, José Antonio. *Musica Popular en Lima: Criollos y Andinos*. Lima: IEP ediciones, 1983.

López García, Camilo. «HANAC PACHAP CUSSICUININ: Primera obra polifónica del Nuevo Mundo.» *MusicaAntigua.com*, febrero 2017.

Mejía, Darío. «Las grabaciones de música peruana en la ciudad de New York en 1911.» *Tutaykiri*, 2017: 25.

Mendivil, Julio, y Raúl Romero. «Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI.» *Anthropologica* 36, n° 40 (2018): 5-10.

Mullo Sandoval, Juan. *Musica patrimonial del Ecuador*. julio 2009. Quito: Ediciones La Tierra, 2009.

Municipalidad de Lima. *Ollantay*. Lima, Lima: Municipalidad de Lima, 2020.

Rebagliati, Claudio. *Album sudamericano*. Milano: Stabilimento di Edoardo Sonzogno, 1870.

Rostworowski, María. *Pachacutec*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 1953.

Salazar Aliaga, Sergio. «Cómo se grabó la música boliviana en el pasado.» *La época* (Bolivia Webs), mayo 2021.

ScorSer.com. *ScorSer.com*. s.f.

<http://es.instr.scorser.com/CC/Voz/Ball%C3%B3n+Farf%C3%A1n%2C+Benigno/Melgar.html>.

Valencia Chacón, américo. *La Música Nasca, fundamentos, permanencia y cambio*. Lima: Arteidea, 2016.

Vega Salvatierra, Zoila Elena. «La partitura como testimonio de la tradición.» *CUadernos de Música Iberoamericana* 31 (2018): 211-233.

Wade, Peter. «Repensando el mestizaje.» *Revista Colombiana de Antropología* 39 (enero-diciembre 2003): 273-296.

Wikipedia. *Mariano Melgar*. 5 de mayo de 2022.https://es.wikipedia.org/wiki/Mariano_Melgar.

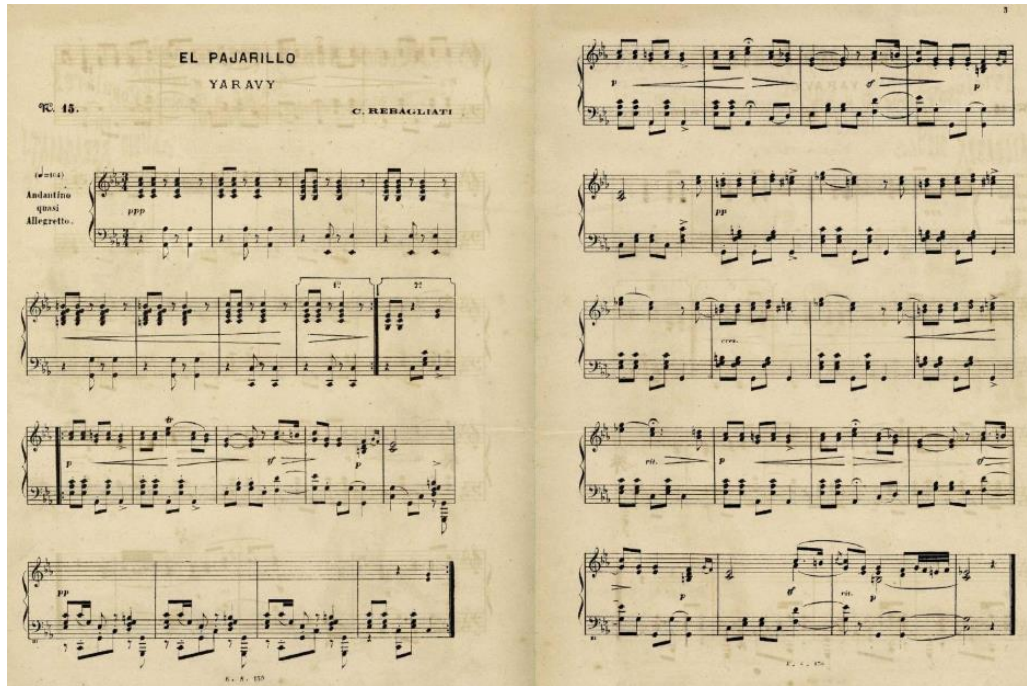
Anexos

Anexo 1

Yaravíes del Álbum Sudamericano de Claudio Rebagliati

EL PAJARILLO
YARAVY
Op. 15. C. REBAGLIATI

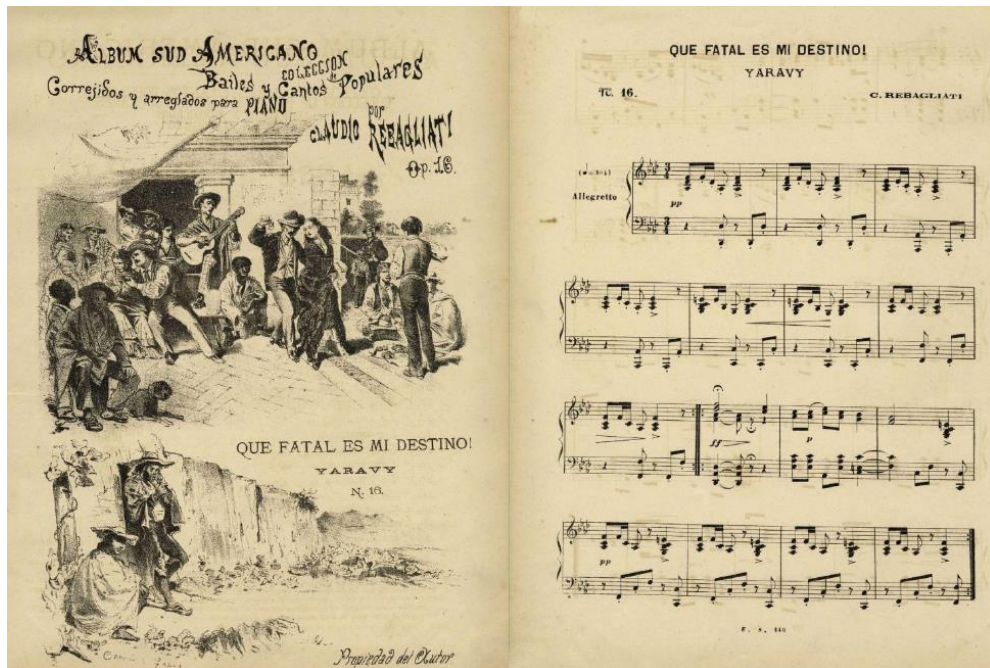
(piano)
Andantino
quasi
Allegretto.



ALBUM SUD AMERICANO
Bailables y Cantos Populares
Correídos y arreglados para PIANO
CLAUDIO REBAGLIATI
Op. 16.

QUE FATAL ES MI DESTINO!
YARAVY
N. 13.

Propiedad del Editor



ALBUM SUD AMERICANO
Bailables y Cantos Populares
Correídos y arreglados para PIANO
C. REBAGLIATI
Op. 18.

LA PALOMITA
YARAVY
N. 17.

Propiedad del Editor

LA PALOMITA
YARAVY
Op. 17. C. REBAGLIATI

(Andante)
Andantino

CANTO

Andante

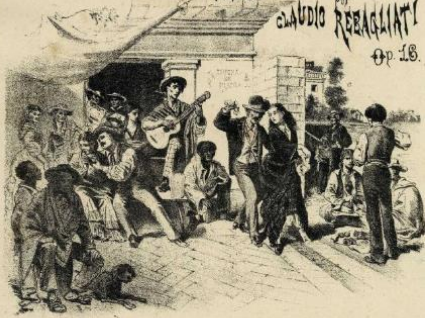
Andantino

CANTO

Andante

Andantino

ALBUM SUD AMERICANO
 Colección de
 Bailes y Cantos Populares
 Corregidos y arreglados para PIANO
 por **CLAUDIO REBAGLIATI**
 Op. 18.



AL CIELO PIDO LA MUERTE
YARAVY
 N. 18.



Como a falla

Propiedad del Editor

AL CIELO PIDO LA MUERTE
YARAVY

Op. 18. C. REBAGLIATI

Allegretto

CANTO

C. N. 181

Anexo 2

Yaravíes tomados de los Yaravíes quiteños recopilados por Juan Agustín.

YARAVÍES QUITENOS. XXXIII

OTRO CUXNICO.

YARAVÍ ANTIGUO.

Amoroso.

VOZ.

PIANO.

1.ª En su-mag pa-lacio cux-x-ni-co cau-sa-jun-gui
2.ª Su-mag pan de huevo cux-x-ni-co mi-cu-jun-gui

mi Ñu-ca chag-lla
mi Ñu-ca sa-ra

gua-si eux-ni-co yu-ya-rin-gui
can-cha eux-ni-co yu-ya-rin-gui

mi Ñu-ca chag-lla
mi Ñu-ca sa-ra

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains two lines of lyrics: "gua-si eux-ni-co yu-ya-rin-gui mi." and "cancha eux-ni-co yu-ya-rin-gui mi." The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style typical of early 20th-century ethnomusicology publications.

TRADUCCIÓN DE LA LETRA DE ESTE CUXNICO.

1.º

En rico palacio,
viviendo estarás,
de mi pobre choza
tú te acordarás.

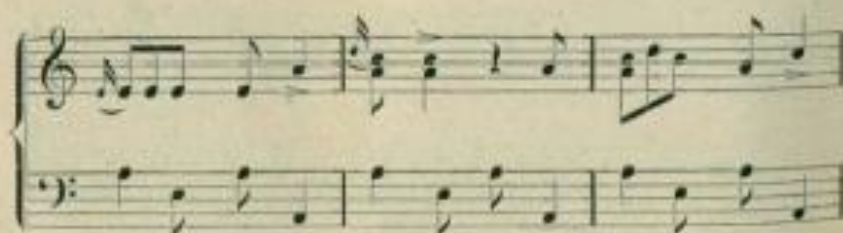
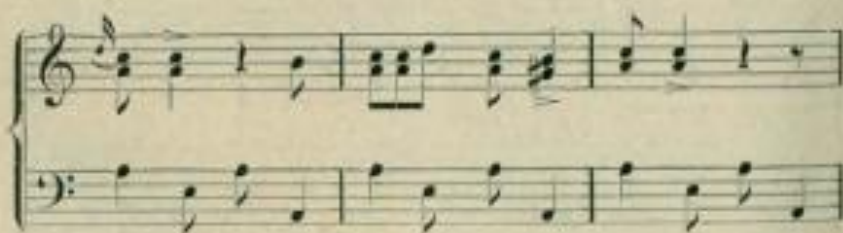
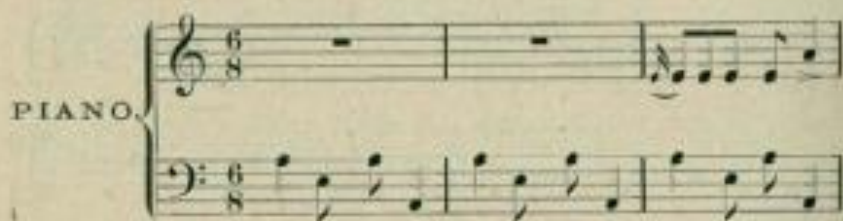
2.º

Rico pan de huevo
comiendo estarás
de mi maíz tostado
tú te acordarás (1).

(1) Repetimos aquí acerca de la letra de este yaravi lo que dijimos por nota á otro de los anteriores. En cuanto á la traducción hay que observar, que *swasag* (ó *swasac*) no es «rico», sino «hermoso»; que *chaylla guasi* (ó *chacilla huasi*) es propiamente «casa techada con varejones». — *Cuznico* (ó *corusco*) viene con seguridad de *Acosnáchini* ocuparse en comer y beber ó tratarse bien.

BARTOLA.

YARAVÍ ANTIGUO.





Anexo 3

PACHACUTEC yaravi

Pedro Antono Llontop Pacheco

$\text{♩} = 44$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 18 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Two staves, both containing whole rests.
- Clarinete en Sib:** One staff, containing whole rests.
- Fagot:** One staff, containing whole rests.
- Corno en Fa:** Four staves. The top two staves have melodic lines with dynamics *mp*, *dim*, *mf*, *f*, and *mp*. The bottom two staves have accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mp*.
- Trompeta en Sib:** One staff, containing whole rests.
- Piano:** Two staves. The right hand has chords with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*.
- Set de percusión:** Two staves, both containing whole rests.
- Tuba:** One staff with a rhythmic accompaniment and dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*.
- Bajo acústico:** One staff with a rhythmic accompaniment and dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*.
- Violín:** Two staves, both containing whole rests.
- Viola:** One staff, containing whole rests.
- Violonchelo:** One staff, containing whole rests.
- Contrabajo:** One staff, containing whole rests.

Anexo 4

Transcripción del Mto. Omar Dominguez.

Puñales

Yaraví

Composer

Lento

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Voice (Voz), Guitar (Guitarra), and Quinto (Requinto). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. Chord symbols are placed above the guitar staff, including Fm, C, Db, Ab, and Mi. The Quinto part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The guitar part consists of a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The voice part is mostly silent, with a few notes at the end of the third system.

5

8

13

voz

vi da es cual ho ja se ca que va ro
 ran do mis po cas di chas can tan do

Guit.

Rqt.

15

voz

dan do en el mun do que va ro dan do en el mun do
 mis des ven tu ras can tan do mi des ven tu ras

Guit.

Rqt.

mp

mf

COLLASUYO

Pachacutec

Pedro Llontop Pacheco

♩ = 84

Flauta

Clarinete en Sib

Torno en Fa

Fagota en Sib

Contrabajo

Fl.

Sib

Fa

Sib

Cb.

13

p

mp

mf

dim.

pizz.

cresc.

dim.

23 **A**

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

mp *mf*

pizz.

31

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

f

arco

38 **B**

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

mf

45

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Ch.

mf
sin sord.
mf

Detailed description: This system contains measures 45 through 51. The Flute part has a melodic line with eighth-note patterns. The Clarinet in B-flat part has a similar rhythmic pattern. The Horns in F part play a steady eighth-note accompaniment. The Trombone part is mostly silent until measure 51, where it enters with a melodic line marked *mf*. The Cymbals part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

52

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Ch.

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 52 through 57. The Flute part is silent until measure 57, where it plays a short melodic phrase marked *mp*. The Clarinet in B-flat part is silent throughout. The Horns in F part continues with the eighth-note accompaniment. The Trombone part has a melodic line marked *mp*. The Cymbals part continues with the eighth-note pattern.

58

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Ch.

mf

mp

mf

mp

Detailed description: This system contains measures 58 through 63. The Flute part has a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes. The Clarinet in B-flat part has a melodic line marked *mf*. The Horns in F part has a melodic line marked *mp*. The Trombone part has a melodic line marked *mf*. The Cymbals part has a melodic line marked *mp*.

4

63

Fl.
Cl. Sib
Cor. Fa
Tpt. Sib
Cb.

This system contains measures 63 through 68. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in B-flat, Cor Anglais, and Trombone in B-flat parts have rhythmic patterns. The Bassoon part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello part has a bass line with accents.

69

Fl.
Cl. Sib
Cor. Fa
Tpt. Sib
Cb.

This system contains measures 69 through 74. The Flute part continues with its melodic line. The Clarinet in B-flat, Cor Anglais, and Trombone in B-flat parts have rhythmic patterns. The Bassoon part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello part has a bass line with accents. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

75

C

Fl.
Cl. Sib
Cor. Fa
Tpt. Sib
Cb.

This system contains measures 75 through 80. A section marker 'C' is placed above measure 75. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in B-flat, Cor Anglais, and Trombone in B-flat parts have rhythmic patterns. The Bassoon part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello part has a bass line with accents. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

83 **D**

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mf

f

mf

mf

90 **E**

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mf

mp

mf

97

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

6

Musical score for measures 103-113, featuring Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Horn in F (Cor. Fa), Trombone (Tpt. Sib.), and Cymbals (Cb.).

Measures 103-108: Flute and Clarinet in B-flat are silent. Horn in F, Trombone, and Cymbals play a rhythmic pattern marked *mf*.

Measures 109-112: Flute plays a melodic line with a trill. Clarinet in B-flat plays a rhythmic pattern marked *mf*. Horn in F plays a melodic line marked *mp*. Trombone and Cymbals play a rhythmic pattern marked *mf*.

Measure 113: Flute plays a melodic line. Clarinet in B-flat plays a rhythmic pattern. Horn in F, Trombone, and Cymbals play a rhythmic pattern marked *mf*.

118

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 118 to 122. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib), and Cello/Double Bass (Cb.). The Flute part begins with a melodic line in measure 118, while the other instruments provide accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 119. The music concludes with a double bar line at the end of measure 122.

123

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

F

Detailed description: This system of musical notation covers measures 123 to 127. It features the same five staves as the previous system. The Flute part continues with a melodic line, and the other instruments provide accompaniment. A dynamic marking of **F** (forte) is present in measure 125. The music concludes with a double bar line at the end of measure 127.

128

Fl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Tpt. Sib

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 128 to 132. It features the same five staves as the previous systems. The Flute part continues with a melodic line, and the other instruments provide accompaniment. The music concludes with a double bar line at the end of measure 132.

PACHACUTEC

Chichaysuyo

Pedro Antonio LLontop Pacheco

J = 44

Flauta
Clarinete en Sib
Corno en Fa
Trompeta en Sib
Contrabajo

mp *dim.* *p* *f*
mp *f*
mp *f*
mp *f*
p *mp* *mf*

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features five staves: Flauta (Flute), Clarinete en Sib (Bass Clarinet), Corno en Fa (F Horn), Trompeta en Sib (Bass Trumpet), and Contrabajo (Double Bass). The Flute part starts with a dynamic of *mp*, followed by a *dim.* (diminuendo) leading to *p* and then *f*. The Clarinet, Horn, and Trumpet parts also show dynamics of *mp* and *f*. The Double Bass part has dynamics of *p*, *mp*, and *mf*. The tempo is marked *J = 44*.

6 A

Fl.
Cl. Sib
Cor. Fa
Tpt. Sib
Co.

mf *mp* *p* *dim.* *pp*
mf *mp* *p* *dim.* *pp*
mf *mp* *sordina* *mp*
f *mp* *p* *mf*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 6. It features five staves: Fl. (Flute), Cl. Sib (Bass Clarinet), Cor. Fa (F Horn), Tpt. Sib (Bass Trumpet), and Co. (Double Bass). The Flute part has dynamics of *mf*, *mp*, *p*, and *dim.* leading to *pp*. The Bass Clarinet part has dynamics of *mf*, *mp*, *p*, and *dim.* leading to *pp*. The F Horn part has dynamics of *mf* and *mp*, and includes a *sordina* (mute) instruction. The Bass Trumpet part has dynamics of *mf* and *mp*. The Double Bass part has dynamics of *f*, *mp*, *p*, and *mf*. A rehearsal mark 'A' is placed above the Flute staff at the end of the system.

This musical score is for a woodwind and brass ensemble, spanning measures 12 to 21. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib.), and Cello (Cb.).

Measures 12-16: The Flute part is mostly silent, with a final flourish in measure 16 marked *f*. The Clarinet in B-flat and Trumpet in B-flat parts play a rhythmic eighth-note pattern, with the trumpet marked *p* in measure 14. The Cor Anglais part plays a steady eighth-note accompaniment, marked *f* in measure 14. The Cello part plays a simple eighth-note accompaniment, marked *mp* in measure 12.

Measures 17-20: The Flute part enters with a melodic line, marked *mf*. The Clarinet in B-flat and Trumpet in B-flat parts continue their rhythmic pattern, with the trumpet marked *mf* in measure 19. The Cor Anglais part continues its accompaniment, marked *f* in measure 17. The Cello part continues its accompaniment, marked *mf* in measure 17.

Measure 21: The Flute part continues its melodic line, marked *p*. The Clarinet in B-flat and Trumpet in B-flat parts continue their rhythmic pattern, with the trumpet marked *mp*. The Cor Anglais part continues its accompaniment, marked *p*. The Cello part continues its accompaniment, marked *mp*.

25 B 3

Fl. *f* *mf* *p*

Cl. Sib. *f* *mf* *p* *mf cresc.*

Cor. Fa. *f* *mf* *p*

Tpt. Sib. *f* *mf* *p* *sin sord.*

Cb. *mf* *mf* *p* *mf*

30

Fl.

Cl. Sib. *mp*

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Cb. *mp*

38 C

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa. *mf* *p*

Tpt. Sib. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

Musical score for a woodwind and brass ensemble, measures 43-53. The score is arranged in three systems, each with five staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trombone in B-flat (Tpt. Sib.), and Cello/Double Bass (Cb.).

System 1 (Measures 43-47):

- Fl.: *f* (measures 43-46), *mf* (measure 47)
- Cl. Sib.: *f* (measures 43-46), *mp* (measure 47)
- Cor. Fa: *f* (measures 43-46), *mf* (measure 47)
- Tpt. Sib.: *f* (measures 43-46), *mp* (measure 47)
- Cb.: *mf* (measures 43-47)

System 2 (Measures 48-52):

- Fl.: *mf* (measures 48-51), *mp* (measure 52), *f* (measure 53)
- Cl. Sib.: *mf* (measures 48-51), *mp* (measure 52), *f* (measure 53)
- Cor. Fa: *f* (measures 48-52), *f* (measure 53)
- Tpt. Sib.: *mf* (measures 48-51), *mp* (measure 52), *f* (measure 53), *sin sord.* (measure 53)
- Cb.: *mf* (measures 48-52), *f* (measure 53)

System 3 (Measures 53-57):

- Fl.: *ff* (measures 53-56), *mf* (measure 57)
- Cl. Sib.: *ff* (measures 53-56), *mf* (measure 57)
- Cor. Fa: *f* (measures 53-56), *mf* (measure 57)
- Tpt. Sib.: *f* (measures 53-56), *mf* (measure 57)
- Cb.: *mf* (measures 53-57)

A dynamic marking **D** is present above the Flute staff at the beginning of measure 53. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final measures.

Anexo 7

CONTISUYO

Pedro Antonio Llontop Pacheco

$\text{♩} = 60$

Flauta *mp*

Clarinete en Sib *p*

Corno en Fa *p*

Trompeta en Sib *mf*

Contrabajo *p*

A

Fl. *mp*

Cl. Sib *mp*

Cor. Fa

Tpt. Sib

Ch. *mp*

Fl. *mf*

Cl. Sib *mf*

Cor. Fa *mf*

Tpt. Sib *mf*

Ch. *mp*

B

17

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mp

p

mp

23

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mf

mf

mf

mf

C

28

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mf

3

3

3

3

33

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mf

3

38

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

D

44

Fl.

Cl. Sib.

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Ch.

mp

p

p

p