

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO
“DANIEL ALOMÍA ROBLES”**

INFORME FINAL MONOGRÁFICO

**“RECOPIACIÓN Y APLICACIÓN DE LOS DIFERENTES
TEMPLES O AFINACIONES DE LA GUITARRA
AYACUCHANA”**

AREA DE INVESTIGACIÓN : MÚSICA TRADICIONAL.

GRADUANDO : NILTHON RAFFAEL DURAND CASTRO.

ESPECIALIDAD : MÚSICA.

INSTRUMENTO : GUITARRA.

ASESOR : GONZALO AMBICHO MAIZ.

HUÁNUCO – PERÚ

2010

Dedicatoria: A mis padres por su apoyo incondicional.

Agradecimiento: A mis profesores y amigos, por su apoyo y hacer realidad este proyecto.

ÍNDICE

	Pág.
Capítulo I	7
1.1. Planteamiento del problema.....	7
1.2. Formulación del problema.....	10
1.3. Justificación de la investigación	12
1.4. Objetivos	13
1.5. Bases teóricas	13
Capítulo II: “Proceso histórico de la guitarra en la música peruana y ayacuchana”	18
2.1. Ayacucho, fundación y situación geopolítica	19
2.2. Principales actividades económicas y culturales	20
2.3. Historia de la guitarra en el Perú	23
Capítulo III: Descripción y aplicación de los diferentes temples de la guitarra ayacuchana	37
3.1. Fundamentos teóricos para una buena ejecución de la guitarra ayacuchana.	37
3.2. Descripción de los temples de la guitarra ayacuchana	51
3.3. Guía metodológica de técnicas generales para ejecutar la guitarra.....	57
3.4. Guía metodológica de técnicas especiales para ejecutar la guitarra ayacuchana.	69
Capítulo IV: Transcripción y arreglo musical de un repertorio básico de música instrumental ayacuchana	72
4.1. Características del huayno ayacuchano	72
4.2. El huayno ayacuchano	74
4.3. Características del huayno histórico	76
4.4. Influencia foránea	82
4.5. Grupos e intérpretes ayacuchanos reconocidos	83
4.6. Otra clasificación del huayno ayacuchano	84
Conclusiones	86
Recomendaciones	87
Bibliografía	88
Anexos	90

INTRODUCCION

El proceso interpretativo del guitarrista es una vertiente descuidada y necesaria en el amplio campo de la personalidad y estilo musical de cada intérprete, como de cada forma musical.

Al realizar “Recopilación y aplicación de los diferentes temples de la guitarra ayacuchana”, estuvo siempre presente este objetivo, el responder a la inquietud de muchos estudiantes por querer conocer un repertorio de música tradicional peruana.

“Recopilación y aplicación de los diferentes temples de la guitarra ayacuchana”, está dividida en cuatro capítulos de manera sistemática para abarcar en forma más académica la comprensión de este tema.

El Primer capítulo describe el problema, su justificación, planteamiento, como también sus objetivos, el segundo capítulo es una descripción de la llegada de los españoles y de la guitarra al Perú, y en forma particular a Ayacucho como también su proceso evolutivo abarcando diferentes vertientes como la guitarra andina, guitarra costeña, y guitarra clásica, el tercer capítulo tiene que ver con la estructura de los diferentes temples de la guitarra ayacuchana como también la guía metodológica para conseguir la ejecución de la guitarra ayacuchana, compartiendo la vivencia de muchos compositores, intérpretes y guitarristas populares, y el último capítulo es una descripción del huayno ayacuchano y concluye con ejercicios en cada temple y una transcripción de un repertorio básico de la guitarra ayacuchana interpretada por el maestro Raúl García Zárate, también incluyo composición, y arreglo del huayno “Canto de gloria” por Nilthon Durand Castro y adaptación del huayno “Sonqollay”.

El autor.

PRESENTACIÓN

Presento este trabajo con el mayor agrado y beneplácito, con el único fin de acercar más a los guitarristas y aficionados a la fuente misma de la cultura andina, esta cultura tan rica, variada y profunda en conocimientos, abarca nuestro tema, el de la guitarra ayacuchana, creo sin embargo que es posible mejorarlo, porque es un intento por explicar y resumir lo más importante de la técnica de la guitarra ayacuchana, espero poder calmar la ansiedad de muchos quienes tienen interés en la guitarra popular andina al tener acceso a la lectura del presente trabajo.

Al haber vivido algún tiempo en Ayacucho he tenido la suerte de compartir la vivencia de muchos compositores, intérpretes y guitarristas populares, y conocer un poco de la técnica de la guitarra ayacuchana; que es muy reconocida a nivel nacional e internacional, Ayacucho es uno de los lugares donde más se ha desarrollado la técnica instrumental de la guitarra andina peruana.

El presente trabajo se divide sistemáticamente por capítulos haciendo la diferenciación respectiva en cada uno de ellos acerca de los temas a tratar.

Termino esta breve presentación diciendo, que debemos imitar siempre lo bueno, y algo que me llamó mucho la atención en mi recorrido por querer aprender la técnica de la guitarra andina ayacuchana es, que en Huamanga todavía se puede observar algo muy particular y digno de resaltar de niños, jóvenes y adultos: es el amor por las formas tradicionales, como son sus huaynos, los yaravíes, los carnavales, entre otros.

El autor.

CAPÍTULO I

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Al referirnos a este tema “Recopilación y Aplicación de los diferentes Temples o Afinaciones de la Guitarra Ayacuchana” indudablemente tenemos que hablar primero de Ayacucho, una ciudad con un gran acervo de cultura y de historia, donde se ha desarrollado la técnica popular guitarrística, tal vez más que en otros lugares del Perú, destacando en su historia grandes interpretes como: Fortunato Alvarado Urbina conocido más como “El Taca Alvarado”, creador de varios temples, don Telésforo Felices fue guitarrista, solista, teórico y compositor, don Heraclio Vivanco fue escritor, guitarrista, violinista, pianista y compositor, Don Moisés Vivanco fue guitarrista de estilo peculiar, además es quien abrió las puertas de la capital a la música folklórica ayacuchana, “Tani” Medina, Florencio Coronado, y Raúl García Zárate.

La Música Peruana Andina, nos une en un canto de identidad y de amor por nuestra patria peruana, con rasgos propios que nos diferencian del resto de la humanidad, y que debe desafiarnos como peruanos a conocerla más.

“Ayacucho, es un lugar privilegiado del Perú porque encierra en su historia muchos eventos importantes como: la Batalla de Ayacucho, la firma de la Independencia del Perú, el inicio de la emancipación, etc. Por lo que Ayacucho es llamado también “Cuna de la Libertad Americana”.

Ayacucho se caracteriza, porque sus pobladores viven en su mayoría una ferviente fe religiosa, pero además esconde en sus pobladores un bagaje muy

rico de tradición y cultura musical, prueba de ello es el uso de las afinaciones o temples en la guitarra que en la actualidad está siendo seriamente amenazado de extinción y desaparición por diversos factores como: la música foránea, la tecnología, (medios de comunicación), la fusión de géneros musicales, los mal denominados “música ayacuchana”, entre otros.

La comercialización de la música autóctona se ha convertido en un hecho sin precedentes, a los mercantilistas de la música tradicional no les importa conservar los patrones, las características propias de la forma como: patrones rítmicos, melódicos, y de uso de instrumentos, etc. Todo por el contrario hacen lo que se les viene en gana, o “lo que parece mejor” deformando, tergiversando la verdadera música tradicional, y con todo ello contribuyen a que nuestra música sea vista como “música de segundo nivel”, “sin valor”, en comparación a la música foránea; también por ende, las afinaciones, dejan de ser usadas y pierden su importancia en el amplio aspecto de posibilidades técnicas que tenían los guitarristas andinos y lo más triste aún es que hasta ahora no existe ninguna política en salvaguarda de esto para tratar de conservar lo que es nuestro, nuestras raíces de identidad; no hay ninguna preocupación de autoridades políticas, sociales o de otras índole, no hay instituciones, ni nadie quien asuma su defensa, su recopilación, revaloración o su promoción.

Otro de los peligros a considerarse, es que las Instituciones encargadas de realizar esta tarea, como: el Instituto Nacional de Cultura, las Escuelas de Música, las Organizaciones No Gubernamentales Culturales, no hacen nada

por el rol que deben de desempeñar, manifestando indiferencia o tal vez desconocimiento del asunto, unido a esto una pasividad, y un conformismo de parte de los gobernantes que solo hacen que el problema se agrave o incremente cada vez más.

En los medios de comunicación masivos, llámese radio, televisión, Internet, no encontramos nada que beneficie por el bien de la conservación y preservación de nuestros valores y riqueza cultural, tal vez por desconocimiento o porque sencillamente “eso no vende”, como afirman los empresarios cuando se les pregunta al respecto.

Nuestra identidad, nuestra música y nuestro folklore, está cada vez peor cada día; nuestra música está siendo vista como algo de menos categoría, de menos valor, denominándolo inclusive “música de cholos”, en eso que se ha llamado alienación en la juventud, este fenómeno se observa con más arraigo en las ciudades o capitales de ciudad, entre tanto en las comunidades más alejadas todavía perdura el amor por lo nuestro y se conservan o mantienen las tradiciones musicales, como hacer música a través de las afinaciones o temples en la guitarra.

Al joven que le gusta escuchar su música peruana, y valorar las formas tradicionales, se le ve y observa como alguien que está pasado de moda, “ese cholito que tiene que actualizarse”.

1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA

Por lo expuesto anteriormente, recopilación y aplicación de los diferentes temples o afinaciones de la guitarra ayacuchana, es un intento por resolver la incógnita de ¿qué factores han llevado a que los temples de la guitarra ayacuchana tienen poca aplicación hoy en día o están a punto de extinguirse?

¿Qué situaciones influyen para el desconocimiento de las afinaciones o temples de la guitarra ayacuchana?, ¿qué elementos influyen en la poca aplicación de los temples de la guitarra ayacuchana?, ¿qué factores participan en la poca producción del repertorio con las afinaciones o temples de la guitarra ayacuchana?

El proceso de la afinación, luego la ejecución y el desarrollo del repertorio de la guitarra ayacuchana tiene que ver con el aprendizaje mismo de la ejecución instrumental del guitarrista u otro instrumento, ello nos ha llevado a reflexionar ¿qué ha pasado?, ¿porque hay poco ejercicio de esta práctica?, al punto de extinción de un saber generacional y de mucho tiempo, lo cual contribuye a formar nuestra identidad y valorar nuestra verdadera música peruana.

Debemos de reflexionar y poner en practica ese viejo proverbio “primero es lo nuestro”, porque como Peruanos nuestra música es el número uno, esto tiene que estar en la conciencia de cada peruano, porque de otra manera el problema seguirá acrecentándose, en la medida de los cambios y avances que se producen vertiginosamente y todo ello no a nuestro favor sino en contra.

Por lo tanto si queremos realmente solucionar o hacerle frente a este problema debemos primero responder seriamente a las preguntas en cuestión, y llegar a describir los factores que influyen en la poca aplicación de los temples de la guitarra ayacuchana, como identificar los elementos que influyen para el desconocimiento de los temples de la guitarra ayacuchana, identificar los elementos que hacen que haya poca ejecución de los temples de la guitarra ayacuchana y reconocer los factores que participan en la poca producción del repertorio de la guitarra solista ayacuchana .

*“...Sin embargo hasta ahora todos los intentos de acercarnos a la solución del problema, solo han hecho acrecentar el mismo y confundirnos cada vez más porque encontramos que los trabajos de investigación respecto a las afinaciones se contradicen en gran manera unos de otros, al punto que como investigadores o quienes pretendemos conocer al respecto deberíamos tomar muy en serio este tema para no difundir cualquier información sin antes haber investigado bien porque somos los llamados a dilucidar las incógnitas antes que acrecentarlos...” **

Estoy seguro que la meta no es sencilla, ni fácil; pero que en la medida que todos unimos esfuerzos, se puede contribuir a que el problema se solucione.

1.3. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo monográfico servirá para:

- ◆ Crear las bases de investigaciones futuras, donde se involucre a los mismos cultores de este arte milenario, de este conocimiento ancestral que se desarrolló al ritmo de las generaciones de padres a hijos y así sucesivamente.
- ◆ Tener un material didáctico para los estudiantes de la guitarra peruana, y básicamente con repertorio de la guitarra solista ayacuchana.
- ◆ Hacer un alcance al proceso mismo del aprendizaje de la guitarra ayacuchana, con un sentido metodológico creando un repertorio de ejercicios técnicos para cada temple o afinación.
- ◆ Que los centros de enseñanza musical consideren necesario un espacio para que este saber ancestral no muera o se extinga, y pase a formar parte de un taller o curso obligado para el futuro maestro de la música.

1.4. OBJETIVOS

Objetivo General:

“Describir los factores que influyen para la poca aplicación de los temples de la guitarra ayacuchana”.

Objetivos Específicos:

- ◆ Identificar los elementos que influyen en el desconocimiento de los temples de la guitarra ayacuchana.
- ◆ Describir los elementos que influyen en el poco ejercicio o poca ejecución instrumental de los temples de la guitarra ayacuchana.
- ↳ ◆ Reconocer los factores que participan en la poca producción de repertorio usando los de la guitarra solista ayacuchana.
- ◆ Realizar la transcripción y arreglo musical de un repertorio clásico de la música ayacuchana y peruana.

1.5. BASES TEÓRICAS

Existen pocas investigaciones respecto al tema, los pocos se escribieron hace años.

Con el propósito de conseguir que nuestra investigación sea de lo más rica y beneficiosa se recurrió y buscó la información de los trabajos realizados hasta la fecha, también se realizó entrevistas a los representantes y estudiosos

del arte tradicional o autóctono de nuestro país, y en particular al de la zona de Ayacucho.

También se hizo uso de Internet como una fuente de información actual, para ver que tanto se ha publicado hasta la fecha respecto al tema "Recopilación y Aplicación de los diferentes Temples o Afinaciones de la Guitarra Ayacuchana"

1.5.1 Temples o afinaciones de la guitarra:

Se entiende como temple o afinaciones de la guitarra a los diferentes sistemas o formas de afinar las cuerdas de la guitarra, para conseguir con mayor facilidad recursos técnicos o de sonoridad para una determinada música.

Los temples se producen por la alteración de la afinación con respecto a la afinación "universal" de una, dos o tres cuerdas. Cuando se altera una cuerda o dos son las "bordonas" (quinta y sexta), cuando se alteran tres son las bordonas y la segunda y/o la tercera.

1.5.2 Guitarra ayacuchana:

La característica que tienen los bordones en los diferentes temples de la guitarra ayacuchana es la fundamental y la tercera de la "tonalidad" menor (La escala pentatónica en la que se basan las melodías de los huaynos peruanos da sólo dos acordes uno mayor y otro menor). Ejemplo:

En Ayacucho se buscará sol, si y re; si se trata de mi menor, pero si se trata de re menor, se buscará que una cuerda al aire esté en fa y otra en

la (fundamental y tercer grado en fa mayor). Para sol menor se buscará "Sib y Re" como cuerdas al aire. En los dos últimos casos, las cuerdas al aire dan los mismos intervalos razón por la cual algunas afinaciones reciben la denominación de "transportado".

En el departamento de Ancash se utilizan prácticamente todas las afinaciones que se utilizan en el departamento de Ayacucho, en cambio en Ayacucho no se utilizan algunos "temples" ancashinos. La afinación "universal" se usa también en algunos solos de guitarra y recibe diferentes nombres: "normal" o "llano" en Huánuco (Villareal 1958) y "comuncha" en Ayacucho (Pinto).

1.5.3 Antecedentes del estudio

Hasta la fecha poco se han escrito respecto al tema en estudio, de los que se tiene referencia son:

A nivel local:

Los trabajos escritos relacionados al tema son muy pocos; el primero que se conoce es el de Félix Villareal Vara, trata de las afinaciones de la guitarra en Huánuco, con algunas referencias a Chiquián en Ancash, Cajatambo (en la sierra norte de Lima) y Cerro de Pasco (Villareal 1958); "Afinaciones de Huánuco" 1958, fue publicado en la revista musical chilena, donde el maestro Félix Villareal Vara, llega a realizar una descripción detallada de las afinaciones usadas en Huánuco:

AFINACIONES HUANUQUEÑAS

"TEMPLE"	CUERDAS					
	sexta	quinta	cuarta	tercera	segunda	primera
"Transporte" o "Llano"	<u>FA</u>	LA	RE	SOL	DO	MI
"Arpa" o "2 de noviembre"	<u>FA#</u>	LA	RE	FA#	SI	MI
"Plebeyo" o "Pueblecito"	<u>LA</u>	<u>SI</u>	RE	<u>FA#</u>	<u>LA</u>	MI
"Tampishino"	<u>FA#</u>	LA	<u>DO#</u>	<u>FA#</u>	SI	MI
"Wagrilla" o "Sánchez Cerro" *	<u>FA#</u>	LA	<u>MI</u>	<u>FA#</u>	<u>DO#</u>	MI

* Con esta denominación se conoce en Cerro de Pasco y en Dos de mayo (Huánuco) (Villareal, 1958)

AFINACIONES CAJATAMBINAS

"TEMPLE"	CUERDAS					
	sexta	quinta	cuarta	tercera	segunda	primera
"Tampishino" **	<u>FA#</u>	LA	<u>DO#</u>	<u>FA#</u>	SI	MI
"Sánchez Cerro" **	<u>FA#</u>	LA	<u>MI</u>	<u>FA#</u>	<u>DO#</u>	MI

** Villareal (1958)

A nivel regional:

- En Ayacucho, el maestro Milton Mendieta Callirgos, realiza la tesis titulada "Enseñanza aprendizaje de la música ayacuchana a través de la guitarra" cuyo objetivo es mas bien conocer como se aprende la guitarra ayacuchana,
- También En Ayacucho el maestro Kike Pinto, escribe en su trabajo "Afinaciones de Ayacucho", que fue publicada en un boletín de Lima en 1987. Donde hace una descripción de los

temples que se conocen en Ayacucho, lo que los describe y son los siguientes:

AFINACIONES AYACUCHANAS

"TEMPLE"	CUERDAS					
	sexta	quinta	cuarta	tercera	segunda	primera
"común"	MI	LA	RE	SOL	SI	MI
"sexta en fa"	<u>FA</u>	LA	RE	SOL	SI	MI
"sexta en re"	<u>RE</u>	LA	RE	SOL	SI	MI
"sexta en re y quinta en sol"	<u>RE</u>	<u>SOL</u>	RE	SOL	SI	MI
"arpa"transportado, "diablo" (R. García Zárate)	<u>RE</u> <u>FA#*</u>	LA	RE	<u>FA#</u>	SI	MI
"comuncha" "temple morochucho"	<u>SOL</u>	<u>SI</u>	RE	SOL	SI	MI
"diablo", "baulín", "transportado" (R. García Zárate)	<u>FA</u> <u>SOL*</u>	<u>SI b</u>	RE	SOL	<u>DO</u>	MI

A nivel nacional:

En Ancash el maestro Luis Salazar Mejía, publica su "Método de Guitarra Andina" donde se da cuenta de ocho afinaciones de Ayacucho y Ancash (1987).

El propósito de su trabajo es una orientación metodológica y técnica para el aprendizaje de un repertorio de diversos lugares del Perú.

CAPÍTULO II

“PROCESO HISTÓRICO DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA PERUANA Y AYACUCHANA”

2. AYACUCHO, FUNDACIÓN Y SITUACIÓN GEOPOLÍTICA

Las fundaciones de las ciudades hispánicas en el Perú tienen un fundamento común que las une desde su nacimiento, ese móvil fue la seguridad personal y colectiva afanosamente buscada por los conquistadores ante el asedio de los nativos, sobre todo dentro del periodo conocido como la rebelión de los Incas de Vilcabamba.

De acuerdo a las informaciones proporcionadas por Cieza de León y Ramón Muñoz, autor de la celebre “Huamanga Vindicada” (1803) la primera fundación se efectuó el 9 de enero de 1539 en el lugar llamado Quinua, anexo al curato de Vinchos, con el nombre de San Juan de la Frontera de Huamanga. De otro modo, el antropólogo Enrique González Carré, dice que la fundación se dio el 29 de enero de 1539 en el lugar denominado Quinuacocha (hoy Huamanguilla). «Elegiendo el nombre de San Juan de la Frontera de Guamanga; el de San Juan nació sin duda por la devoción al Bautista Redentor y el de Frontera por los problemas con Manko Inka».

La fundación se dio el 25 de abril de 1540 con el nombre de San Juan de la Frontera de Huamanga, a la actual ciudad de Ayacucho, L. Huertas (1972) en su obra “Luchas Sociales en Huamanga” menciona: «...Por inseguridad de lugar, los españoles se trasladaron a la región denominada Pucaray donde se lleva a

*cabo la segunda fundación de la ciudad de Huamanga con el nombre de San Juan de la Frontera...»)*¹

2.1 . SITUACIÓN GEOPOLÍTICA

Ayacucho, departamento del centro-sur de Perú, limita al norte con el departamento de Junín, al este con Cuzco y Apurímac, al sur con Arequipa y al oeste con Ica y Huancavelica. Localizada su capital en la ciudad homónima, administrativamente se divide en las siguientes provincias (y capitales): Huamanga (Ayacucho), Huancasancos (Huancasancos), Cangallo (Cangallo), Huanta (Huanta), La Mar (San Miguel), Lucanas (Puquio), Parinacochas (Coracora), Paucar de Sara-Sara (Pausa), Víctor Fajardo (Huancapi), Vilcashuamán (Vilcashuamán) y Sucre (Querobamba). Ocupa una extensión de 43.814 km² de superficie.

El departamento está surcado por la cordillera volcánica Sara-Sara, 5.000 m, perteneciente a los Andes occidentales, y por la cordillera de Huanso que culmina a 5.522 m. o la serranía de Pumakawanka, limítrofe con Huancavelica, ambas en los andes centrales. En los repliegues de la cordillera de Huanso se encuentra la meseta de Parinacochas, donde el lago de igual nombre alcanza la asombrosa altitud de 3.272 m. Los ríos del departamento desaguan en el Amazonas (Apurímac, Chicha, Pampas y Mantaro) y en el Pacífico (Ingenio, Acarí, Ocoña y Yauca). Los altiplanos gozan de clima templado en cuanto a la temperatura, por lo que en ellos se siembran cereales (en especial trigo) y papas (patatas). En lugares resguardados de las inclemencias del tiempo se cultiva coca, café, cacao y unas afamadas uvas de

1. HUERTAS, L (1972). Op. Cit. Almanaque Estadístico de Ayacucho 2005, pág. 31.

mesa, también utilizadas para vino. Los prados dan sustento a una ganadería de ovino, caprino y vacuno, junto a los auquénidos (llama, vicuña y alpaca). Como en toda la cadena montañosa, son frecuentes los pequeños yacimientos de metales, plomo, oro, plata y cobre. La importancia en las comunicaciones de Ayacucho se manifiesta en la localización de su capital, fundada a mitad de camino entre Lima y Cuzco por los españoles. Hoy es centro comercializador de sus vinos, cereales y alfalfa.

Desde un punto de vista histórico, Ayacucho ha sido una zona muy importante, pues fue el centro de la cultura Huari (o Wari), que se desarrolló entre los años 600 y 1200 d.C. y se convirtió en el primer imperio de América del Sur, cuyo dominio se extendía desde la ciudad de Huari, su capital, por un territorio muy extenso que abarcó por el norte hasta La Libertad y Cajamarca y por el sur hasta Arequipa y Cuzco. En el proceso de independencia también destacó este territorio, ya que en él tuvo lugar el día 9 de diciembre de 1824 la célebre batalla de Ayacucho, en la que Perú se liberó de la dominación española. Población (1993), 492.507 habitantes. ²

2.2. PRINCIPALES ACTIVIDADES ECONOMICAS Y CULTURALES

Ayacucho, Ciudad del sur de Perú, capital del departamento homónimo. Tiene importancia por su producción agrícola y artesana, además de ser un destacado centro turístico. ³

La artesanía se impone en Huamanga con fines de suntuosidad y necesidad cotidiana. El artesano ayacuchano como heredero de una larga tradición, expresa con autenticidad personal y calidad profesional su obra, que es testigo

de su sentir, su sociedad y su cultura, consagrándose por generaciones y lograr al natural paso del tiempo una increíble maestría y una muestra de talento creador, pocas veces superado. En Ayacucho se desarrollaron más de 40 líneas artesanales, manteniéndose en cada una de ellas la expresión artística (pese a su deformación y gradual extinción de algunos). Se hace necesario precisar aquellas líneas más representativas de la región como por ejemplo:

Los retablos, tallado en piedra de huamanga, curtiembre, platería y filigrana, tejidos, talabartería, cerámica, hojalatería, cornoplastia, sombrerería, imaginería, cestería, mate burilado, cerería, tablas de sarhua, tallado en madera, peletería, instrumentos musicales ⁴

La agricultura

La actividad agrícola en Ayacucho es muy diversificada, destacando la producción de tuna que en los últimos años ha tomado importancia. Asimismo, se produce alfalfa, papa, yuca, maíz amiláceo, cebada, trigo entre otros.

Las mayores siembras en campaña grande se realizan durante los meses de octubre, noviembre y diciembre.

Recursos turísticos

El departamento de Ayacucho es privilegiado en cuanto a recursos turísticos, pues cuenta con vastos yacimientos arqueológicos, lugares históricos, paisajes naturales, fiestas religiosas, diversas líneas artesanales y manifestaciones folklóricas. Sin embargo, este gran tesoro aún no es valorado, menos

aprovechado por falta de visión y voluntad de trabajo en las instancias correspondientes.

Entre los principales complejos arqueológicos está la cultura pre inca Wari, la cueva de Pikimachay, la Cultura Inca de Vilcashuamán, las espléndidas andenerías y ruinas de Andamarca, las ruinas Chipaamarca de Chipao, las yacimientos de Incamocco de Cabana Sur y otros numerosos monumentos de la cultura Chanca que se hallan dispersos en gran parte del territorio ayacuchano; recursos que requieren ser puestos en valor, dado su importancia para fomentar el turismo y consolidar la identidad regional.

Los lugares históricos más importantes son la pampa de Ayacucho y los barrios antiguos de la ciudad. A ellos se agregan sus casonas coloniales y los numerosos templos que constituyen una atracción turística. Ayacucho es también rico en paisajes naturales con sus valles, ríos, nevados, llanuras, cataratas, lagunas, ceja de selva, fuentes de aguas termales y diversos lugares con potencial turístico, donde se puede instalar centros recreacionales para la práctica de la pesca, canotaje, camping, etc. Si los recursos antes descritos se integran a las fiestas religiosas de los pueblos, las ferias, las labores agrícolas, la artesanía y demás manifestaciones culturales podrían convertir al departamento en uno de los centros turísticos más importantes del país. En efecto, el turismo es una enorme veta de oro que debe ser explotado lo más pronto posible a nivel departamental.

2.3. HISTORIA DE LA GUITARRA EN EL PERÚ

El mundo andino en la época de los Incas tuvo gran intensidad musical, de carácter ritual. Se sabe que desde la época pre – incaica, las labores agrícolas tenían un acompañamiento musical para invocar a las divinidades.

Su característica armónica es con base pentafónica, pero con una gama amplísima de orquestación en instrumentos de viento y percusión principalmente; no existieron los instrumentos de cuerda.

Los primeros instrumentos de cuerda llegaron al Perú en 1532 con los “chirimistas y los trompetas, a más de los profanos, los clarineros, y los atabaleros” que acompañaron al capitán general Francisco Pizarro o vinieron por cuenta propia, atraídos por el oro y la plata, pero en ese tiempo la guitarra era más pequeña, con cinco o seis trastes y solo cuatro órdenes de cuerdas dobles, de ejecutaba de dos formas: rasgueada o punteada, era utilizado en los salones de la nobleza como en el ámbito popular.

El primer vihuelista que registra Lima, la capital del virreinato, fue el músico portugués Francisco Lobato y López llegado en el año 1543.

El repertorio de los vihuelistas abarcó además de madrigales y motetes, pавanas, gallardas, allemandas y fantasías. En esos años los religiosos enseñaron cantar a los indígenas la música sacra utilizando en algunos casos, los himnos incaicos a los cuales les cambiaban las letras.

Se sabe también que en 1569 se tiene registrado que el virrey Toledo hizo un pedido de cuerdas para vihuela de arco. Más adelante en 1598 Alonso de Mora Caxahuamán, cacique y gobernador del valle de Chicama, inventarió en

su testamento dos vihuelas grandes de Castilla. Por otra parte en 1612, Guamán Poma de Ayala incluye en su crónica una lámina con un ejecutante de vihuela de mano.

La vihuela y la guitarra viajaron al nuevo mundo además, con aficionados de diversa índole. Entre los funcionarios, el licenciado gallego Juan Diez de Betanzos recorrió el Perú con su guitarra.

La vihuela se extinguió pero su arte se refugia transfigurado en la guitarra, que se construye en adelante, con la prima simple, las cuerdas segundas y terceras afinadas al unísono y las cuartas y quintas dobladas a la octava.

En adelante la guitarra se afinaba la tercera cuerda en fa sostenido, como la vihuela, era tocado por músicos de teatro y también por frailes y monjas en los conventos y claustros. Pese a su nueva forma se le llamó indistintamente guitarra o vihuela.

Fue tal la popularidad que adquirió la guitarra que el Arzobispo de Lima Bartolomé Lobo Guerrero el 27 de Octubre de 1613, prohibió a los clérigos que en las noches tañesen la vihuela.

En 1612 el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala representó en su crónica, a un criollo tocando diestramente la guitarra y cantando en quechua el Chipchi Llanto, a una criolla.

La difusión y demanda de la guitarra hizo que se iniciara su construcción en tierras peruanas, destacando entre los primeros artesanos Gaspar de Urbina, muchos años dueño de una tienda de instrumentos en Lima y maestro examinador de guitarras desde el año 1621.

El teatro fue un lugar donde la guitarra fue el protagonista por su versatilidad para acompañar el canto y las danzas.

Entre tanto en la Iglesia, el arzobispo de Lima Fray Juan de Almoguera (1674 – 1676), mandó que se adopte el canto llano en los oficios de Semana Santa vedando el uso de instrumentos de cuerda.

Durante el Virreinato no se instrumentaron en la Capilla de Música de la Catedral de Lima, ni la guitarra ni la vihuela.

Años después en 1701, se representó en Lima la primera opera con música compuesta en el nuevo mundo, cuya orquestación incluyó a un grupo de guitarristas. “La Púrpura Rosa” con música de Tomas de Torrejón y Velasco sobre libreto de Calderón de la Barca.

La guitarra por aquel entonces, abandonó las cuerdas dobles por las cuerdas simples, a las que agrega la sexta cuerda, para mejorar aun más sus posibilidades expresivas.

En el año de 1762 se reformó en Lima, el Coliseo de Comedias y comenzó la primera temporada de ópera estable, bajo la dirección del empresario y actor italiano Bartolomé Massa. Se representaron todo género de espectáculos dramáticos, cómicos y líricos, acompañados de la Tonadilla Teatral; género desarrollado por el músico español Luis de Misón. La Tonadilla, al igual que la Tirana que escuchó por primera vez Lima en la temporada de 1767, encontraron en la joven cantante Micaela Villegas, a su mejor intérprete. Con su bella voz, que acompañaba con una guitarra tocada con destreza y su gracia, cautivó a los espectadores. La Historia la recuerda

como la Perricholi. A fines del Siglo XVIII corresponde el manuscrito "Libro de Zifra" (Museo Nacional de Historia de Lima), que contiene 31 piezas de origen principalmente español con arreglos de música. Algunos temas empero, fueron compuestos en el Perú, como el Minué de Conde de las Torres en honor al Conde de Santa Ana de las Torres, vecino de la ciudad de Lima.

Desde los primeros años se impuso la cultura occidental en las costumbres americanas autóctonas, abarcando también el campo de la música con el surgimiento de nuevos géneros musicales mestizos.

Durante el desarrollo de la danza y el canto popular en el virreinato, siempre estuvo presente la guitarra. En las cofradías de negros esclavos como en las comunidades indígenas, adaptaron sus músicas tradicionales a la guitarra. A principios del siglo XVIII la música del tondero, baile popular del norte del Perú, se gestó en manos del negro malgache Jerónimo, fino tocador de "bígüela" y el ritmo de Evaristo, su hijo.

Por otro lado, la tradición popular de cantar romances y coplas con la guitarra, la continuó Fray Francisco de Paula del Castillo y Tamayo, más conocido como "el ciego de la Merced". Este personaje inmortalizado por Ricardo Palma en sus Tradiciones Peruanas, fue un eximio guitarrista pese a su ceguera, que gustaba de improvisar. Esta aceptación del instrumento por el pueblo hizo que la guitarra tome diversas formas, algunas autóctonas como el charango construido de madera o con el carapacho del quirquincho.

El Arzobispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón en la Historia sobre el Obispado de Trujillo del Perú, tomo II recopiló música e ilustró en hermosas acuarelas las guitarras que utilizaba el pueblo. Destacan entre ellos las Cashuas, las Tiranías “El Conejo” y “la Celosa” y las Tonadas del “Congo” y del “Tupa Maru”. Es el libro con música popular del Perú, más antiguo que se conoce.

Este músico, maestro de canto llano en Trujillo y Chantre de la Catedral de Lima, transcribió las melodías de dieciséis Canciones y algunas danzas de las provincias del norte del Perú como “Diablos”, “Negros” y “Pallas” que subsisten hasta ahora. La primera es la Diablada del Altiplano Puneño, la segunda es la Danza de Negritos, propia del departamento de Huánuco y la tercera, es la danza de las Pallas del departamento de Ancash.

Hacia el año de 1810, nació al compás de la guitarra otro baile popular conocido como zamba antigua. Con los años esta danza asimiló los ritmos africanos y se transforma en la Zamacueca, origen de varias danzas nacionales en América del Sur.

Al inicio de las guerras de emancipación, las Capillas de Música se disolvieron con el malestar de los músicos, al perder una fuente segura de ingresos económicos. El músico más importante de aquellos tiempos fue Pedro Ximénez de Abril Tirado o Pedro Tirado, gran guitarrista arequipeño recordado, además de organista y violonchelista, cuya amplia obra nos muestra una sólida formación académica (Cien hermosos minués para el instrumento, sinfonías, misas y conciertos). Poseía

también un natural dominio de la música popular, publicó 24 yaravíes para piano y voz.

El compositor del Himno Nacional del Perú José Bernardo Alcedo, lo calificó como el mejor talento musical de su época. Jiménez al fin del Virreinato emigró primero hacia Sucre en Bolivia y posteriormente a Europa. Fue amigo personal de los mariscales José Antonio Sucre y Andrés Santa Cruz, presidentes de Bolivia el primero y del Perú y Bolivia el segundo, ambos aficionados a la guitarra.

Otro arequipeño, quien causó un profundo sentimiento popular fue el poeta y músico autodidacta Mariano Melgar. Compositor de melancólicas melodías en la guitarra para acompañar sus poesías, que perduran como yaravíes.

Entre los últimos guitarristas académicos de Lima figuran José María Filomeno y Bartolomé (Filomeno) Cueva quien participó en el concurso promovido en 1821 por el general José de San Martín, para dotar al Perú de una Marcha Nacional. Ambos hermanos viajaron a Chile, donde durante casi cuarenta años formaron a nuevos guitarristas retornando luego a su patria.

La música peruana se ha desarrollado siguiendo varias vertientes:

- 1.- **La música andina**, que corresponde a los pueblos de la sierra del país y que constituye probablemente uno de los folklores más vivos, variados y originales del mundo;

2.- La música criolla, producto del mestizaje de España con los pobladores mayormente de la costa peruana y la suma del rico aporte afro-peruano;

3.- Las diversas expresiones musicales de las comunidades nativas de la región amazónica, poco conocidas hasta el momento; y,

4.- La música clásica.

a) Guitarra andina:

El mundo andino en la época de los Incas tuvo gran intensidad musical, de carácter ritual. Se conoce que desde la época pre-incaica, las labores agrícolas tenían un acompañamiento musical para invocara las divinidades.

Su característica armónica es con base pentafónica, pero con una gama amplísima de orquestación en instrumentos de viento y percusión principalmente; no existieron los instrumentos de cuerda.

Con la llegada de la guitarra al igual que el arpa, fue adoptada por los nativos del Perú, quienes la adaptaron a sus melodías y ritmos creando un lenguaje singular, transformando sus afinaciones y tañidos o reinventándola en forma de charango. Buscaron en los nuevos instrumentos respuestas sonoras satisfactorias a su concepción musical. Nada de esto está escrito. Lo que conocemos fue transmitido oralmente de persona a persona, lo que nos lleva a pensar en la cantidad de música que se perdió para siempre.

Raúl García Zarate, mestizo ayacuchano, sintetiza a cabalidad la forma y el sentimiento con que entiende el hombre andino la guitarra. Su influencia ha sido determinante para la concepción de la escuela de la guitarra ayacuchana.

Pocos años después otro ayacuchano nos marca con fuego: Manuel Prado Alarcón, “Manuelcha”, guitarrista campesino de recursos inacabables. Ambos forman la gran base de la guitarra andina y gracias a ellos ahora son muchos excelentes guitarristas que tocan cashuas, huaynos, mulizas, danzas de tijeras, etc.

A manera de ejemplo de la riqueza de formas musicales que existen en los diferentes pueblos andinos; mencionamos aquellas registradas en dos días de la fiesta del Agua de Puquio, en 1986: Wasichakuy, Huayno, Ayra Mallaucha, Wawapampay, Negritos, Danza de las Tijeras, Huaylí, San Gregorio, Sequía Yaykuy, Carnaval, Caramusa, Uh Huayli, Milicia, Llamichus, Ayla, y Torovelay.

b) Guitarra costeña:

De las épocas de colonia, prácticamente no existe mención alguna. Suponemos que siglos atrás no existía el concepto de andino o costeño; recién en el presente siglo adquiere tal definición, en ella hace su aparición la influencia negra, gradualmente, hasta incorporarse el cajón, - instrumento de percusión - en el acompañamiento del valse criollo.

El vals, que revoluciona las danzas, llega a Lima alrededor de 1850. El estudioso César Santa Cruz nos dice que la novedad que trajo fue el entrelazamiento de las parejas al bailar. Y sería una de las razones de su

aceptación. En esos tiempos se bailaba *la jota, la cuadrilla, la polka*, continúa diciendo el mencionado estudioso. Naturalmente el vals europeo se modificó y se hizo peruano: los pasos del baile se acortaron y las frases musicales adquirieron otra personalidad. Muy rápidamente afloraron los primeros compositores que avanzaron en todo sentido hasta llegar a la egregia figura de Felipe Pinglo Alva, compositor criollo síntesis de este género.

Se formaron muchos conjuntos entre ellos cabe mencionar al quinteto de laúdes: integrado por Nicolás Wetzel, Francisco Estrada, Juan Araujo y Sotil.

En 1912 el Dúo Montes y Manrique graba en USA 180 canciones acompañadas por una sola guitarra. Los conjuntos de esos tiempos eran mixtos: laúd y guitarra, y a veces bandurria y guitarra. El músico que innovó esa disposición instrumental fue Armando Salazar, que suplió el primer Laúd por una primera guitarra. Pero es Oscar Avilés el que da verdadero nacimiento a toda una era de la guitarra criolla, distinguida por el uso de acentuaciones sincopadas al inicio de las frases que le dan el "Sabor Criollo". Con pocos años de diferencia aparece en la escena del criollismo.

Poco tiempo después, aparece en la escena del criollismo Carlos Hayre Ramírez; músico completo que vuelca en su guitarra o en su bajo; en sus arreglos y composiciones, todos sus conocimientos de la ciencia de la música y de la cultura popular; con el gran compositor Manuel Acota Ojeda, trabajaron juntos y produjeron bellísimas páginas que hicieron pensaren derroteros mucho más trascendentes para la música criolla pero no fue así; se impuso lo oportunista.

Otro instrumentista fue Vicente Vázquez, músico negro que dota al bordoneo criollo de inigualable gracia. Vicente Vázquez fue hijo de don Porfirio y hermano de Abelardo Vázquez, otro hito en la música costeña del Perú.

Los Vázquez y los Santa Cruz formaron dinastías de músicos populares; así como una generación atrás la formaron los extraordinarios hermanos Ascuey. Octavio Santa Cruz, estudioso e investigador, publicó años atrás un valioso trabajo de aires negros de la costa del Perú: "Aires Costeños".

Los años 70 fueron muy prolíficos, salieron a la palestra toda una constelación de armonizadores y digitadores, quizás los más significativos por su sobriedad y autenticidad sean Félix Casaverde y Carlos Montañés.

Hacia los años 90, aparece el piurano Mario Orozco Cáceres, guitarrista virtuoso y compositor, auténtico intérprete del tendero. Con Orozco la guitarra popular cuida mucho el sonido y las armonizaciones retoman equilibrio y ponderación.

c) Guitarra clásica

Del primer cuarto del Siglo XX es preciso mencionar a Osmán del Barco, guitarrista ayacuchano que viajó a España y tomó clases con Emilio Pujol. En París trabó relación amical con el músico Alfonso de Silva y el poeta Cesar Vallejo. De retorno al Perú abrió una academia en Lima que duró algunos años.

Máximo Puente-Arno, guitarrista y compositor que vivió mayormente en el Perú donde llegó a crear un grupo importante de alumnos entorno a su

persona. En 1906 ganó un premio de composición en Milán con su Fantasía en 3 tiempos “Una Serenata en Venecia”.

Víctor Echave, guitarrista y compositor cuzqueño. Sus composiciones escritas para el instrumento denotan conocimiento y utilización de la música popular. Creó con su familia una orquesta de cámara, con guitarras, violonchelo, bandurria, flauta y percusión.

La aparición del maestro Andrés Segovia produjo en el Perú un gran impacto, especialmente en los guitarristas de ese entonces, entre ellos Arbor Maruenda que tal vez fue el primer “Concertista” propiamente dicho que produjo el Perú. Viajó a Chile en el año 1936 donde fundó la cátedra de Guitarra en el Conservatorio Nacional de Música.

Otro guitarrista significativo fue el doctor Sauri, profesor del Instituto Bach, prestigiosa escuela de música que fundó Andrés Sas; y Juan Brito Ventura esforzado primer maestro del naciente Conservatorio Nacional de Música.

Humberto Pimentel, gran interprete que viajó a España a continuar estudios con José Tomás en Alicante; Luis Justo Caballero arequipeño que también emigró a Madrid a estudiar con José Luis Parra y José Luis Rodrigo. Ambos, de regreso al Perú, constituyeron el núcleo que gravitó determinantemente en la generación de guitarristas 1970-1980. Jesús Castro Balbi ex-alumno del maestro Brito, virtuoso guitarrista residente en Francia y profesor en diferentes conservatorios.

Javier Echeopar y Denys Fernández que constituyen el punto más alto de la historia de la guitarra clásica hasta nuestro días. Oscar Zamora Corchera profesor del Conservatorio y fundador del Cuarteto Aranjuez, Ricardo Barreda, Nelly Borda, Emilio Palomino y muchos otros más.

La actual generación son un puñado de instrumentistas sumamente técnicos y de alto nivel teórico: Carlos Villalba, Jorge Caballero Abrieguen, Carlos Fernández, David Gálvez, Ernesto Mayhuire, Luis Malca y otros que vienen con gran ímpetu.

La guitarra, hoy en día, se ha convertido probablemente en el instrumento más tocado en el mundo. Las razones para ello saltan a la vista: Su naturaleza polifónica, la belleza del sonido, su reducido tamaño y costo; y la aparición cíclica de iluminados músicos que desde tiempos remotos utilizaron los ancestros de la guitarra para expresarse. El Perú no es excepción.

Se realizan festivales anuales en varias ciudades del país. A nivel interno se hacen constantes presentaciones en universidades, coliseos, municipalidades, colegios, etc.

Hace 4 años, se formó la Asociación Peruana de la Guitarra cuya actividad se ve un tanto menguada por su precaria economía, pese a ello, ha organizado eventos importantes: encuentros y festivales de guitarras, clases maestras de guitarristas de la talla de Abel Carlevaro entre otros.

La ciudad de Arequipa cuenta con la visita anual, casi obligada, del maestro Brasileño Carlos Barbosa Lima, con la consecuente y benéfica secuela de renovación del interés hacia el instrumento.

El Conservatorio Nacional tiene curso de guitarra, la Escuela Nacional de Folklore y las Escuelas Regionales de Música también; pero es en el área privada donde curiosamente se realiza mayor actividad, especialmente en El Conservatorio Josafat Roel.

En cuanto a los pocos compositores académicos que han dedicado páginas al instrumento, podemos mencionar en primer lugar a Celso Garrido Lecca, que se ha familiarizado a lo largo de los años con el lenguaje popular de la guitarra en nuestro país, con “Simpay” para guitarra sola, “Dúo concertante” para guitarra y charango, “Suite de danzas Andinas” para guitarra, charango y orquesta de cámara, “Concierto para Guitarra y Orquesta”; luego a Edgar Valcárcel con un “Concierto para Guitarra y Orquesta”; y finalmente a Enrique Pinilla, con “Cinco Piezas Populares para Guitarra”

Queremos terminar con la figura de Javier Echeopar. Intérprete y compositor académico que su instinto vital lo llevó por caminos populares, donde encontró un mundo musical diferente: polirritmia inimaginables, tratamiento del adorno que lo hace estructural, notas silencios suspendidos, etc. que abordó su escritura en el pentagrama. Por otro lado también hizo suyo el reto de investigar la música que el conquistador hizo y tocó aquí.

Para ello se sumergió en la historia de su patria, en bibliotecas, iglesias y conventos.

Y resucitó la memoria colectiva musical de cuatro siglos de historia. Todo este inmenso trabajo que a toda luz corresponde a fundaciones y conservatorios bien organizados y solventes, los asumió él sólo y en silencio. Esa actitud nos conmueve, es un ejemplo que incluso desborda las fronteras de la música. A partir de Javier Eche copar, el orden de las cosas ha comenzado a cambiar en el Perú y tendrá que seguir cambiando.

“...Nuestro Conservatorio deberá estructurar las bases de la enseñanza en el sentido de la orientación final que deberán tener los alumnos que egresen; y esta orientación deberá ser también hacia dentro del Perú. Esto no es chovinismo; es el peso de las cosas que así lo exige.”⁵

CAPÍTULO III

“DESCRIPCIÓN Y APLICACIÓN DE LOS DIFERENTES TEMPLES DE LA GUITARRA AYACUCHANA”

Este capítulo se desarrolla con la explicación de fundamentos teóricos para una buena ejecución de la guitarra, también luego veremos recursos técnicos y todo lo relacionado con los aspectos relacionados al instrumento musical.

3.1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UNA BUENA EJECUCIÓN DE LA GUITARRA AYACUCHANA

Al igual que para ejecutar cualquier otro instrumento musical, en el caso de la Guitarra Andina Ayacuchana, se requiere del dominio de muchas técnicas o destrezas comunes o habilidades básicas de todo guitarrista (como: arpeggios, escalas, arrastres, ligados, etc.) y de otras destrezas o técnicas muy específicas que debe aprender, como: el timbre brillante, el rubato o cambio constante de tiempo, la fuerza expresiva, el chasquido, la técnica del apagado, etc. Estas técnicas se han desarrollado como decíamos antes, por la necesidad que tenía el guitarrista andino de interpretar su música andina en un solo instrumento (ejecutar la melodía y acompañamiento a la vez, con una sola guitarra).

Nuestro proceso de formación musical hay que entenderlo como un todo, es decir que “para interpretar mejor” se requiere de muchos elementos a desarrollar como: la capacidad sensitiva, la musicalidad, el proceso creador, la destreza mecánica o muscular, y estos elementos, van unidos todos entre sí, y teniendo cierto dominio

de estos elementos, es mucho más fácil hacer música con un estilo y personalidad propia.

Antes de pasar a exponer las técnicas, debemos aclarar diferentes conceptos para entender mejor este tema.

Creo firmemente que ningún método de guitarra es absoluto, y aplicable a todo estudiante, sería bueno que se considere los siguientes elementos fundamentales:

- ***Repertorio conocido para el ejecutante:*** El principiante tendrá en mente muchas melodías que quisiera tocar, sin embargo el profesor deberá escoger cada uno de ellos, analizando su dificultad, sin descuidar, que sea conocido por el ejecutante o en todo caso que tenga una versión en audio de la obra a estudiar.
- ***Desarrollo progresivo de lo simple a lo complejo:*** No se llegará al alumno si de la noche a la mañana le ponemos una melodía de difícil interpretación será una barrera desalentadora e infranqueable para que prosiga.
- ***Conjunto de ejercicios:*** Relacionados a las dificultades más comunes, y si es posible a la obra a interpretar.

3.1.1 ¿Qué es técnica guitarrística?

Cuando se habla de técnica de la guitarra, no hay que pensar solo en la manera mecánica de lograr un resultado dado, sino en un concepto mucho más amplio.

Recuerda que nuestra técnica constantemente está cambiando, para bien o para mal, nunca es estática.

Si vemos en los métodos tradicionales de guitarra, veremos como cada uno de ellos se aproxima a la técnica de una manera estática, distante, y muchas veces anti-musical, porque los ejercicios que presentan son áridos, y aburridos.

Y lo que es aún peor es que ni siquiera sabemos a qué piezas del repertorio guitarrístico se pueden aplicar muchos de esos ejercicios.

De hecho, la mayoría de estos métodos de guitarra suelen consistir de una serie de ejercicios increíblemente aburridos que te hacen creer que la única manera de adquirir una dada habilidad es de “tragar la píldora amarga”.

Los tiempos están cambiando constantemente y para que un guitarrista moderno se mantenga al día con su vida - lo cual seguro incluye mantener un trabajo - sería ridículo esperarse que las pocas horas que podemos dedicarle a la práctica sean dedicadas a estos ejercicios aburridos, anti-musicales y horribles.

Si pensamos en la música, o en la pieza que nos encantaría tocar, entonces sí estamos pensando más a lo siglo veintiuno. Ya que no existe un método en el mundo que cubra todas las dificultades técnicas posibles, esto porque cada alumno es “un mundo”, muy particular, con sus propias virtudes y dificultades, entonces (y esto sin mencionar que no queremos cubrir todas las dificultades técnicas sino simplemente las que están involucradas con la pieza

que estamos aprendiendo, enfoquemos nuestra atención en nuestro objetivo principal: la pieza que amaríamos tocar... ahora).

Y mientras vamos trabajando la pieza, estaremos mejorando nuestra musicalidad y técnica.

- Cada vez que encuentras un desafío técnico en una pieza que quieres aprender, crea tu propio ejercicio para superarlo.

Recuerda que más que calificar una obra musical como: “repertorio principiante”, “avanzado o intermedio” es importante si un repertorio “me gusta... no me gusta”

Ese es el criterio que debemos manejar, esa es la verdad.

La técnica guitarrística es el camino, la musicalidad las ruedas y el talento el combustible. La técnica de guitarra clásica es un concepto mucho más amplio que simplemente la forma en que realizamos ciertos movimientos en la guitarra. En su historia relativamente joven, la guitarra clásica ha sufrido grandes cambios y algunos de los nombres que la han formado son Francisco Tárrega, Andrés Segovia y Abel Carlevaro.

La técnica guitarrística es una herramienta que debe ser entendida y aceptada profundamente más que simplemente copiada. La única técnica que funcionará para ti, guitarrista, es la que hayas tomado el tiempo de re-examinar y adaptar a tus características peculiares. Las técnicas especiales, cuidado de uñas y una mirada de cerca a la escuela guitarrística nos ayudarán a crear una técnica muy personal y eficiente utilizando cada concepto sabio que los maestros del pasado y el presente elaboraron. También aprenderemos

a descartar la herencia dañina que se nos transmitió, para no transmitirla a nuestra a vez a los que vendrán después de nosotros.⁶

3.1.2. ¿Qué es digitación?

Según el diccionario de Castellano digitación "...es el arte que enseña a dirigir los dedos metódicamente en algún instrumento" entonces ubicar los dedos de la mano izquierda y derecha, para ejecutar un determinado pasaje musical, con el mayor logro y el mínimo esfuerzo eso es buena digitación.

La nomenclatura para una buena digitación es:

Mano derecha

p = pulgar

i = índice

m = mayor

a = anular



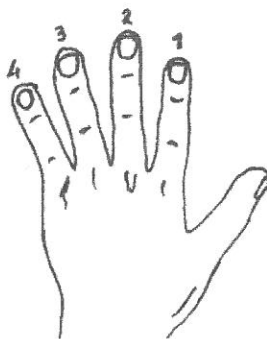
Mano Izquierda

1 = índice

2 = el mayor

3 = el anular

4 = el meñique



Creo que la digitación es un medio más con el que cuenta el intérprete para "expresar" una idea musical. Según este pre requisito, por otra parte bastante evidente, para tener un buen criterio para digitar, primero hay que tener un

buen criterio musical, y en función de ese criterio ir buscando la manera más fácil y natural de realizar con nuestros “dedos” lo que nos proponamos.

Dicho de otro modo, según cómo entendemos musicalmente un pasaje, así encontraremos la digitación o digitaciones que nos ayuden a conseguir el efecto deseado.

Los criterios de digitación, por tanto, están muy unidos a las exigencias de cada intérprete y su grado de conocimiento de la armonía, la articulación y en definitiva del “estilo”. Y es muy difícil establecer unos criterios generales. No obstante podemos intentar enunciar algunos.

- No confíes al 100% de las digitaciones impresas, y ármate de una buena dosis de escepticismo y “pasar” de los prejuicios que arrastramos de la tradición.

Los demás criterios, creo, debemos enunciarlos siempre unidos a una idea musical. Pongo un ejemplo.

El legato:

En pasajes melódicos: Para conseguir un pasaje en legato, debemos buscar una digitación de ambas manos que no produzca ningún “hueco de silencio” entre las notas. Para la mano izquierda buscaremos una digitación que permita a cada dedo mantener la presión hasta la siguiente nota, incluso permitiendo que los sonidos anterior y posterior queden sonando juntos por un instante. (Esto crea un efecto de rever natural, y ayuda al “legato”). Si hay cambios de posición que provocarían un corte, buscar alguna cuerda al aire para cambiar, y así no romper el legato.

Los dedos de la mano derecha, por su parte, deben evitar preparar la pulsación en la misma cuerda, para ayudar a la continuidad del sonido. También es importante unificar el color del sonido, para eso igualaremos los ataques de cada dedo de la mano derecha o en su defecto, si la velocidad del pasaje lo permite, tocaremos con el mismo dedo.

Pasajes en acordes:

Para conseguir un efecto de legato en un pasaje de acordes, hay que buscar una digitación que evite, por lo general, cambiar con todos los dedos a la vez y permitir que alguna voz, preferentemente la superior o el bajo, no interrumpa el sonido al cambiar. Con respecto a la mano derecha, no preparar los dedos.

Este podría ser un criterio general.

Recomiendo, por supuesto, digitar siempre en función de la música y no tratar de “mejorar” un pasaje sin cambiar una digitación más “guitarrística” que musical.⁷

3.1.3. ¿Qué se entiende por estilo e interpretación?

Consultando el diccionario de la lengua española. Estilo tiene varias acepciones de las cuales aplicado al arte a la música podemos concluir, que estilo es:

“... Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador. *El estilo de Cervantes*, ... Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. *El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini*, conjunto de

características que individualizan la tendencia artística de una época. *Estilo neoclásico.*”⁸

Interpretación es “...Representar una obra teatral, cinematográfica; ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos”.⁹

Ambos conceptos están relacionados con el trabajo de querer expresar de manera fidedigna la Guitarra Ayacuchana, en algunas entrevistas el maestro Raúl García Zárate, ha manifestado lo siguiente:

“... para poder interpretar el huayno ayacuchano es necesario convivir, con la gente del pueblo, del campo quienes hacen este tipo de música”

También se afirma entre los maestros que si realmente queremos arrancarle el espíritu a la música ayacuchana, se requiere tener:

- Facilidad técnica, destreza y coordinación motora fina en ambas manos
- Amor por lo nuestro, es decir cariño por las formas musicales tradicionales propias.
- Convivir con el pueblo, con la gente del ande, y escuchar su música, si es posible de manera directa que es mucho mejor.

También como parte de este capítulo creo por conveniente enfatizar en algunos consejos que por experiencia propia lo he vivido y experimentado:

3.1.4. Cuidado especial con referencia al instrumento:

Debes de conseguirte una guitarra de calidad las marcas recomendadas son “Falcón”, “Huamani”, “Moncloa” (aunque algo cara) entre las peruanas, y Yamaha en las importadas, con cuerdas de nylon de preferencia. En la última

década se ha visto la necesidad de contar el guitarrista andino con mayor alcance de notas, esto quiere decir que las guitarras empleadas han de tener un “cutaway” o corte en la caja para facilitar la entrada de la mano y llegar con mayor comodidad los trastes 17 ó 19. Aunque los conservadores lo ven como algo raro, es una elección muy interesante y sobre todo te librarás de la incomodidad de tocar en “*sobre agudos*”.

Es muy normal que los guitarristas posean más de una guitarra, ello se debe a las afinaciones, y es que en la música andina para solista el Perú cuenta con más de ¡32 afinaciones! ó temples.

Trata de evitar guitarras demasiado baratas y de sonido apagado ú oscuro, pues necesitarás “brillo” en las primeras cuerdas si queréis ser una primera guitarra.

Y finalmente contar con una guitarra dotada del sistema “electro-acústico” te solucionará problemas de microfoneo, cuando toques en directo.

No imagino, ni conozco tampoco el caso de un buen desarrollo musical sin que el ejecutante posea un buen instrumento (guitarra).

Es muy importante contar con una buena guitarra, una guitarra que esté bien construida, las guitarras normalmente tienen “errores” de fabricación en los siguientes aspectos:

- Problemas de afinación (trasteado del diapasón deficiente).
- Problemas con la altura de las cuerdas (distancia con relación al diapasón)
- Problema de sonoridad (no están bien equilibrados los graves y agudos)

- Problemas con la tensión de las cuerdas (muy altas o bajas)
- Problema de medidas incorrectas (diapasón muy angosto, caja de resonancia pequeña, diapasón arqueado.)

3.1.5 En relación a la forma de estudio

Un buen guitarrista, debe tratar de hacer hábito en su vida, las siguientes cualidades:

- Disciplinado con relación a las horas de estudio.
- Tiene un lugar apropiado para su estudio.
- Participa en los programas de audición musical. (posee el hábito de escuchar música)
- Se abstiene de realizar trabajos pesados (endurecen las manos).

3.1.6 En referencia al método de estudio.

Todos necesitamos modelos cuando estamos dando los primeros pasos en cualquier ámbito de la vida.

Tener un maestro de guitarra es muy importante... pero tener un buen maestro de guitarra es lo más importante.

Me ha tomado años darme cuenta de que los mejores maestros son aquellos que nos guían hacia nuestra forma natural, personal y singular de tocar.

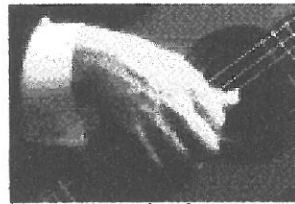
Debemos entender que cuando tratamos de copiar a un guitarrista modelo, todo lo que soñamos es poder sonar tan bien como ese modelo. Yo nunca conocí a ningún guitarrista que fuera tan perfecto como para decir "la guitarra debe tocarse como yo la toco".

Así que, ¿por qué seguimos imitando? La razón, una vez más, es que no hemos tenido la buena suerte de toparnos con el tan buscado buen maestro.

Mira estas 3 manos derechas, y las posiciones de 3 singularmente famosos guitarristas...



A. Segovia



C. Parkening



F. Tárrega

No toma más de una rápida mirada para darse cuenta de que tienen muy poco en común... aún así, su forma de tocar la guitarra es bella. Pero al mismo tiempo, **tenemos nuestro gusto musical y preferencias personales**, por ejemplo: “a mí puede gustarme como toca Segovia” pero... si... pero aún así me gustaría que no hiciera tanto ruido con la mano izquierda...” o me gusta como toca Parkening pero ojalá sonara menos...” y así sucesivamente.

A menudo pienso que el secreto a la forma de tocar de estos grandes maestros es: **no tomar la guitarra tan seriamente...** aún así, sé un profesional en tu forma de hacerlo. Después de todo, **no estamos lidiando con la Sagrada Biblia.** La voz de estos Maestros no es la voz de Dios sino la suya propia. Esta es la enseñanza más importante: encontrar la propia voz con la ayuda de un profesor.

Si observamos ese gran porcentaje de los músicos populares o folclóricos, estos **guitarristas son intérpretes autodidactas.** Y es sorprendente al ver

como estos músicos encuentran su camino a través de las frases musicales más sencillas, simples.

A veces pienso que ellos representan, sin quererlo, una parte de nosotros que ha sido parcialmente perdida o abandonada, por el hecho de querer imitar a “cual o tal” guitarrista.¹⁰

El método de estudio es fundamental en el desarrollo o formación musical del guitarrista, si no se cuenta con un buen método no es posible determinar lo que deseamos y nuestro progreso será impredecible.

El buen método de estudio es aquel método que nos ayuda a encontrarnos a nosotros mismos, es decir el saber escucharnos mientras ejecutamos un ejercicio o una obra musical, para ello se debe de considerar:

- El lugar donde se practicará o estudiará debe de ser un lugar alejado de ruidos, tranquilo, apacible, con lo único necesario para ese momento importante.
- Educar el oído, requiere de saber escucharse para ello es necesario usar al comienzo una grabadora de sonido para escuchar los defectos posibles y tratar de evitarlos.
- Todo método básico indicará los temas o destrezas elementales a desarrollar, luego al trabajar con una determinada obra musical se verá cual es la necesidad especial a trabajar o superar.
- Respecto al método de guitarra para la “aplicación de los diferentes Temples de la Guitarra Ayacuchana”, se ha escrito poco, pero

investigaciones de afinaciones en Latinoamérica existe más, por lo que se presentará una propuesta.

Al no contar con un método de enseñanza, un camino por donde seguir para interpretar su música, la música de nuestro antiguo Perú fue producto del mestizaje con los Españoles, obviamente no tenemos al alcance la música de los pueblos antiguos del Perú antes de la llegada de los Españoles es por esta misma razón que admitimos que los habitantes de nuestro antiguo Perú, tenían que ser creativos, para desarrollar con el transcurso de los años, un conjunto de técnicas de ejecución que lo diferenciarían de otros estilos guitarrísticos europeos, como son las afinaciones, aunque también se sabe que modificaron la guitarra clásica, en su aspecto estructural porque la guitarra peruana se caracteriza por tener un timbre mucho más brillante, esto porque se construían guitarras de diversos tamaños y timbres.

Entre los estilos de la guitarra peruana ocupa un lugar importante el estilo solista desarrollado en el departamento de Ayacucho, y una de las características importantes del estilo solista es el uso de las “afinaciones o temples”, el presente trabajo trata de orientar al interesado acerca de su uso o aplicación.

El término “guitarra andina” se entiende a la música del ande peruano con su gran variedad de formas y estilos, solo por citar tenemos:

El Huayno y sus 4 grandes estilos el Ayacuchano, el Ancashino, el Cuzqueño, El Huancaíno ó Huaylarsh, y muchos otras más.

Las mulizas, los toriles, los pasacalles, los sikuris, las sayas, (en Puno cerca de Bolivia) y muchísimas mas.

Los estilos actuales como lo son la música “Urbanandina” con grupos que han sabido adaptar los temas “clásicos” andinos a las variantes modernos con el uso de sintetizadores, baterías acústicas/eléctricas; pero conservando el sonido de los instrumentos peruanos como las quenas, zampoñas y claro la guitarra peruana. Artistas como Max Castro, Antología ó William Luna pertenecen a ésta nueva variante.

La guitarra andina **se toca con dedos (en la mano derecha)**, teniendo cuidado de mantener las uñas crecidas en esta mano.

Para ejecutar los temas andino peruanos el guitarrista debe lograr que la guitarra “hable” y “llore”, para lo cual los vibratos y glisados serán su fundamental arma; luego a de tener manejo de las escalas pentatónica, menor, armónica y melódica de preferencia para poder realizar los llamados y finales.

Los ligados acompañados con el uso de las “terceras”(2 cuerdas a la vez) ayudarán a dar un trato armónico o de segunda voz, razón por lo cual es recomendable practicar las escalas en terceras(3ras) en varias posiciones.

Es recomendable también “bailar” o “moverse” al ejecutar un tema andino, pues a diferencia de la música clásica ú occidental, ésta no es “cuadrada” y tiene sincopas, por lo cual es necesario que la música fluya en nosotros.

La parte más difícil (si has de querer ser guitarra solista), es la coordinación del pulgar frente a los demás dedos de la mano derecha cuando realices los bajos (bordoneos), pues las melodías con los bajos son cruzadas. Con dedicación y práctica lo lograrás. Escuchar a Don Raúl García Zarate, es un gran ejemplo de la maestría de ésta técnica.

Es necesario también aprender a transportar cualquier melodía, “llamado”, “relleno” ó “punteo” a cualquier tonalidad, pues una misma melodía se puede presentar en diferentes tonalidades de acuerdo al cantante o interprete al cual acompañemos. Como anécdota el autor de ésta pagina al comenzar ha tocar música andina paso malos ratos cuando en una misma presentación con temas seguidos cambiaban de cantante y cada uno de ellos pedía una tonalidad diferente, con La Menor, Si menor ó Sol menor la cosa estaba equilibrada, pero no faltaba por allí alguno que lo quería en Fa menor ó Do menor, y ¡vaya que si era un dolor de cabeza!

Hay una técnica imprescindible tanto en la guitarra andina ó criolla que es el “tremolo criollo” y un buen vibrato en las cuerdas, se recomienda revisar los ejercicios pertinentes para que puedas obtener ese “toque” andino.

3.2. DESCRIPCIÓN DE LOS TEMPLES O AFINACIONES DE LA GUITARRA AYACUCHANA:

A continuación se hace una descripción detallada de cada uno de los temples:

3.2.1. Temple comuncha o temple en mi menor:

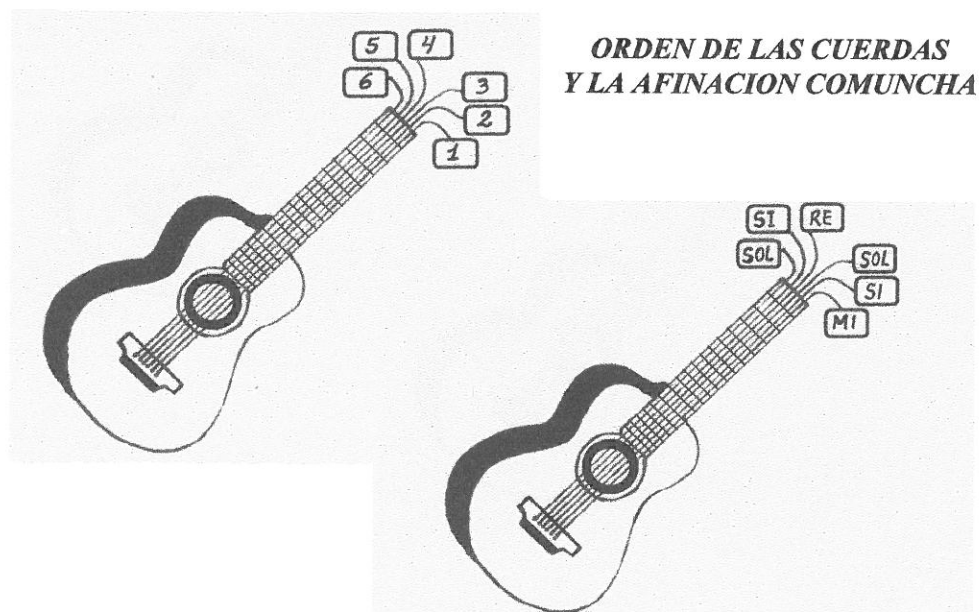
Este temple es muy usado en la Guitarra Ayacuchana, la estructura de este temple es como sigue:

Esquema

5 = sube un tono de la nota "LA" a "SI"

6 = sube un tono y medio de la nota "MI" a "SOL"

Gráfico de ayuda



3.2.2. Temple baulin, temple transportado o temple diablo

Este temple, según Kike Pinto (quien realizó el primer trabajo acerca de las afinaciones en Ayacucho) también es conocido en el Sur de

Ayacucho como temple transportado, o temple diablo y corresponde a la tonalidad de Sol Menor cuya estructura es la siguiente:

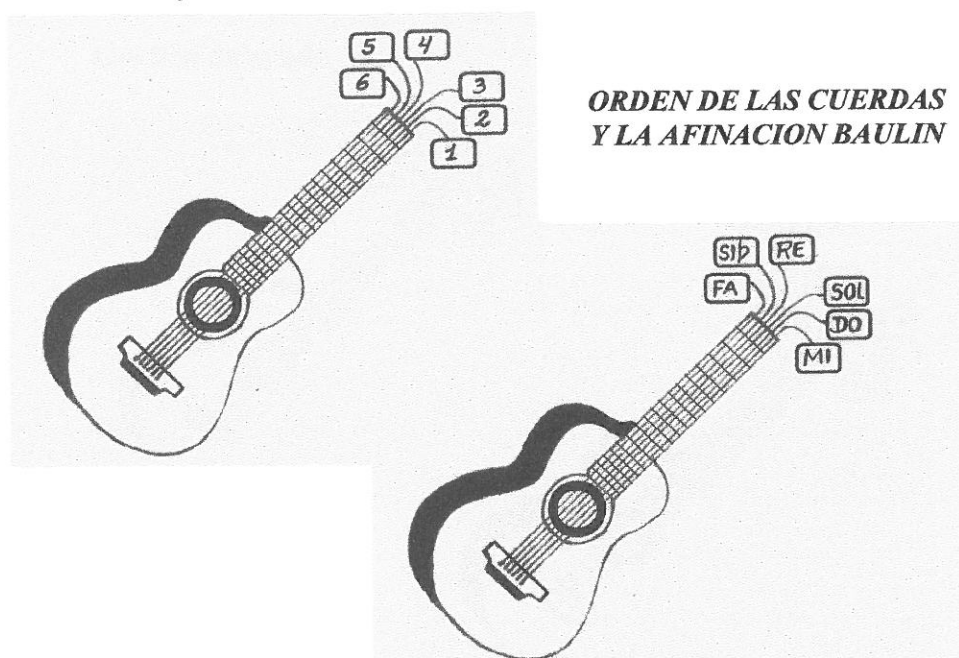
Esquema

2 = sube medio tono de la nota "SI" a "DO"

5 = sube medio tono de la nota "LA" a "LA# o Sib"

6 = sube medio tono de la nota "MI" a "FA" otras veces a "SOL"

Gráfico de ayuda



Mientras que el maestro Raúl García Zárate justifica el nombre de Diablo por el tritono (4ta aum. o 5ta dism.) que se incluye entre la **5ta y la 1ra cuerda**, a este intervalo se le conocía antiguamente **como intervalo diabólico o intervalo del diablo**; esto se detalla también en los libros de teoría musical.

3.2.3 Variante del temple diablo

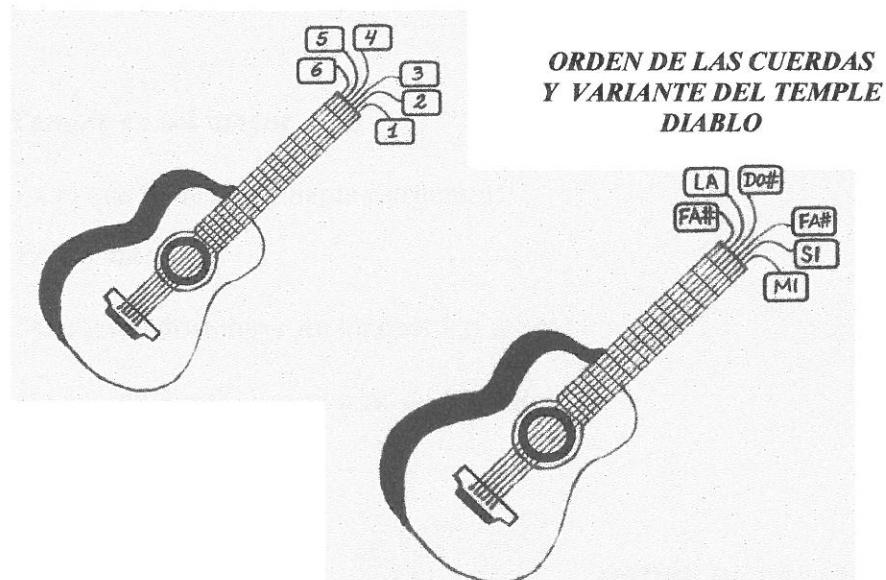
El maestro Raúl García Zárate realiza una adaptación de este temple cuando interpreta “Helme” con la siguiente estructura:

Esquema

3ra cuerda = Fa#
4ta cuerda = Do#
6ta cuerda = Fa#

Esto es una adecuación del temple diablo.

Gráfico de ayuda



3.2.4 Temple arpa

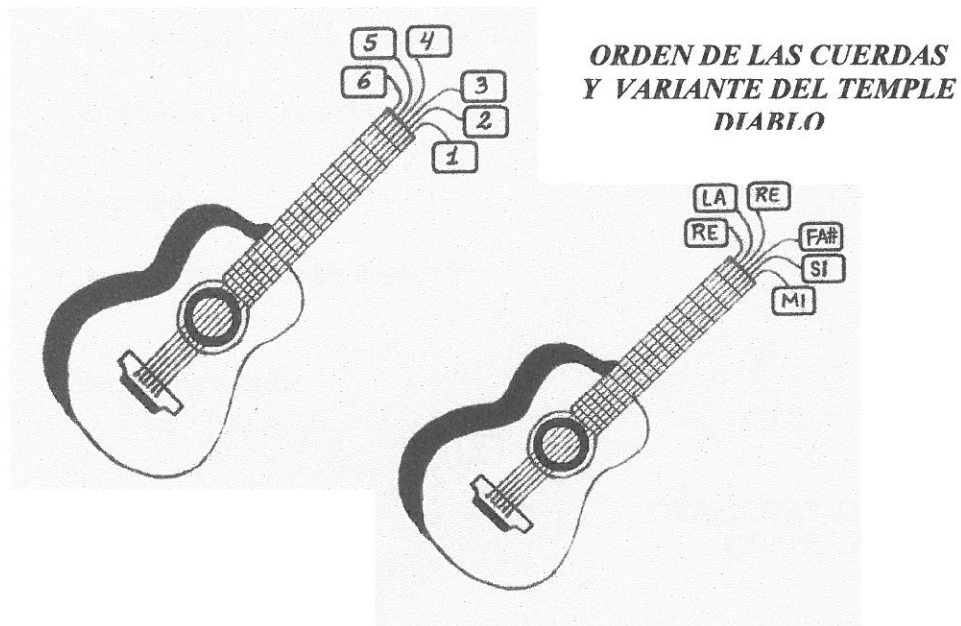
Este temple trata de imitar el bordoneo del arpa, cuya afinación es la siguiente:

Esquema

3ra cuerda desciende medio tono = Fa#

6ta cuerda disminuye un tono = Re

Gráfico de ayuda



3.2.5. Temple en sol mayor

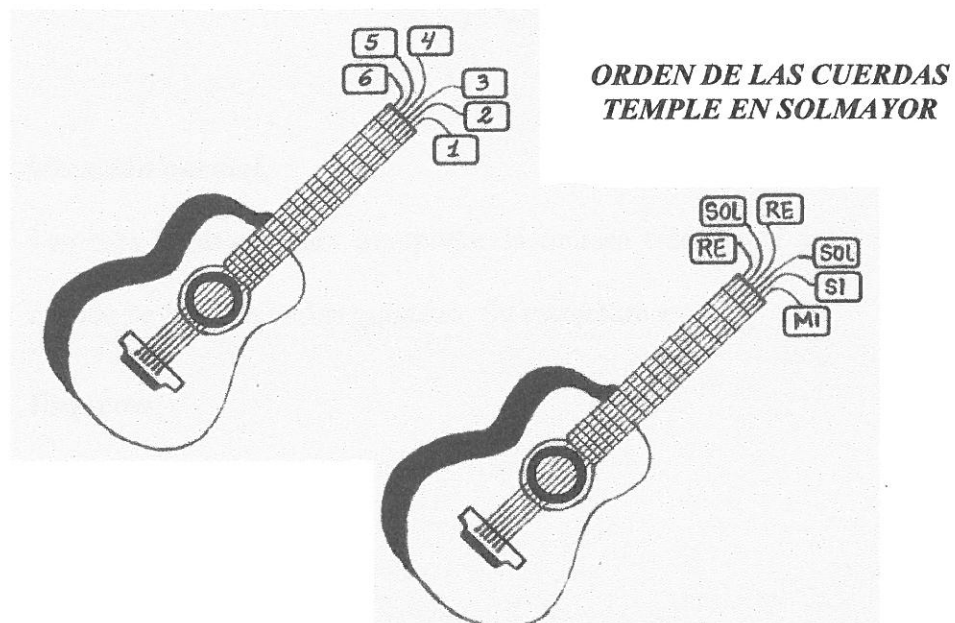
Es el que tiene la siguiente estructura:

Esquema

5ta cuerda disminuye un tono de LA a Sol

6ta cuerda disminuye un tono de MI a Re

Grafico de ayuda



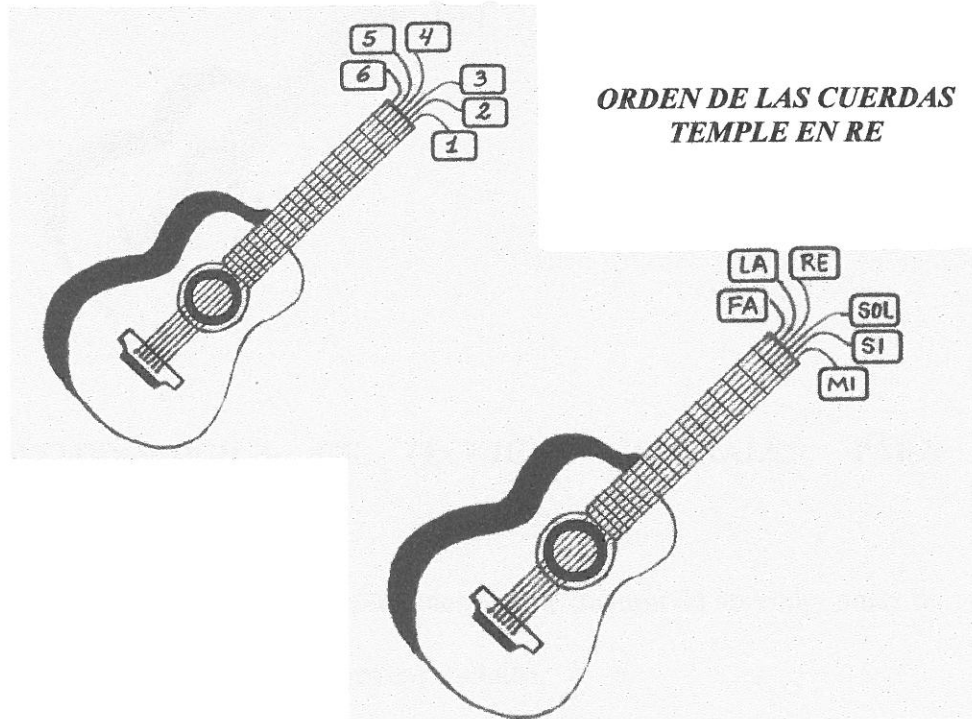
3.2.6. Afinación en re

Muy utilizado en la ejecución del huayno citadino ayacuchano, su estructura es la siguiente:

Esquema

6ta cuerda sube medio tono = Fa

Gráfico de ayuda



3.2.7. Afinación normal

También es usado para interpretar la música tradicional y en especial cuando se utilizan varias guitarras. Su estructura es:

Esquema

1ra cuerda = Mi

2da cuerda = Si

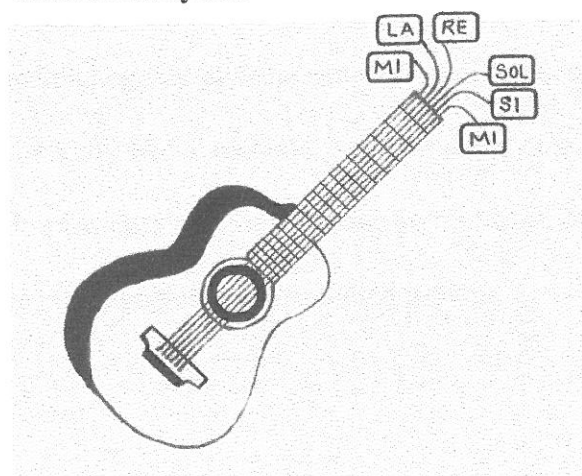
3ra cuerda = Sol

4ta cuerda = Re

5ta cuerda = La

6ta cuerda = Mi

Gráfico de ayuda



**ORDEN DE LAS CUERDAS
TEMPLE NORMAL**

3.3. GUÍA METODOLÓGICA DE TÉCNICAS GENERALES, PARA EJECUTAR LA GUITARRA

A continuación presento técnicas importantes que se debería de aprender antes de empezar a querer interpretar la guitarra ayacuchana.

3.3.2. Postura correcta:

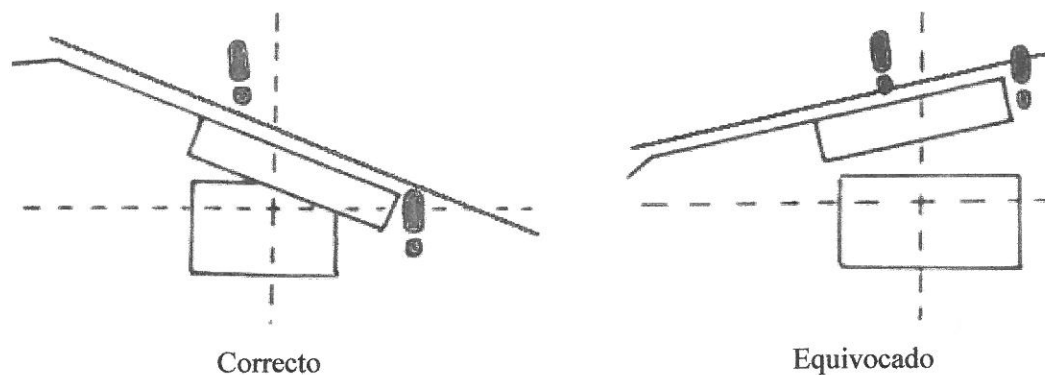
La primera lección debe ser postura correcta del ejecutante, puesto que ello ayudará a seguir posteriormente sin problemas de dolores de espalda, entre otros.

La guitarra clásica solo puede ser tocada bien. No tocarla bien la vuelve absolutamente indomable.

Quiero mostrar de acuerdo a la técnica desarrollada por Abel Carlevaro, algunos hechos que deberías conocer sobre tu posición al sentarte y tu aparato ejecutor.

“La guitarra debe adaptarse al cuerpo, no el cuerpo a la guitarra.”

El dolor de espalda es una de las quejas más frecuentes de guitarristas en todas partes. El problema: “poner ambos pies adelante”. Esta posición inestable requiere que la espalda haga un enorme esfuerzo para mantener el balance. Al colocar bien los pies, con uno hacia adelante y el otro atrás, el guitarrista podrá mover todo su cuerpo simplemente presionando un pie o el otro. No aplicar presión en ninguno de los dos pies significará que quedará quieto.



De manera de poderte sentar con los pies como los ves en la imagen a la izquierda, deberás sentarte hacia la esquina derecha delantera de una silla de cuatro patas, así tu pie derecho tiene libertad de ir hacia atrás.

Una posición sentada correcta más 3 puntos de contacto entre la guitarra y el guitarrista son lo que yo llamo *un gran comienzo*.

Cuando estás tocando, 5 puntos de contacto se establecen entre el guitarrista y la guitarra:

Pierna izquierda 1	pierna derecha 2	brazo derecho 3	pecho 4	brazo izquierdo 5
-----------------------	---------------------	--------------------	------------	----------------------

De estos cinco, el más importante y estable es la pierna izquierda. Todos los otros puntos se ajustarán de acuerdo a cómo esté ajustada la pierna izquierda.

“Bastan 3 puntos de contacto para mantener estable la guitarra”.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

En las 3 imágenes arriba, fíjate como mantengo mi rodilla izquierda sobre el posapiés y como mi pierna derecha se retira hacia atrás para compensar.

En una vieja entrevista, alrededor de 1970, cuando se le preguntó sobre la *posición al sentarse*, y cuál le parecía la mejor, Narciso Yepes, el gran maestro español, respondió: "la mejor posición es en un gran y cómodo sofá." Completó luego la oración explicando que "...pero es demasiado grande para ser llevado a todas partes en un avión, además de que no querrás estar sentado más cómodamente que tu público!..."

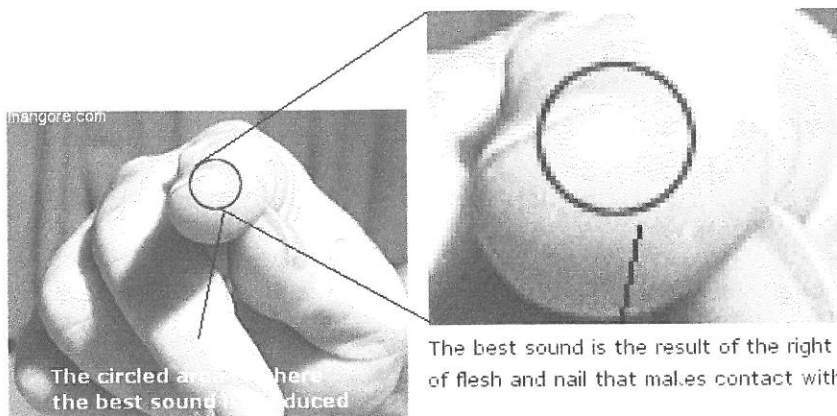
Por lo tanto, podemos decir que la que describimos arriba es *la mejor posición sentado en una silla común y corriente*.

Una vez que encuentras el balance correcto y sientes que no hay esfuerzos y tensión en ninguna parte de tu cuerpo (lo peor podría ser que te sientas extraño o torpe, pero es importante que no te sientas dolido ni tenso, en ninguna manera), estás listo para enfrentarte al factor más importante de todos: la **producción de**

sonido. Tu sonido. Los guitarristas producen sonido con la punta de los dedos de la mano derecha. Los zurdos hacen lo opuesto)

3.3.3. Producción de sonido:

Es muy importante considerar este punto porque ayudará a que el guitarrista encuentre su identidad su estilo y empiece amar el tocar la guitarra.



El área circulada es donde se crea el mejor sonido, que es el resultado de la combinación justa de carne y uña en contacto con la cuerda.

La conclusión lógica es que, dependiendo de qué tan ordenadas y bien formadas mantengas tus uñas y dependiendo de la piel de tus dedos, tu toque variará. Las cuerdas modernas profesionales han evolucionado al punto en que los cambios mínimos en estos factores serán apreciados en la calidad del sonido proyectado. Perfecto. Ahora, veamos qué necesitamos hacer para poder tocar nuestra primera pieza de concierto. Por ahora, necesitamos uñas y puntas de los dedos pulcramente cuidados en nuestra mano derecha, y uñas extremadamente cortas y pulcras en nuestra mano izquierda.

3.3.4. Ejecución correcta de escalas:

Considero que la ejecución de escalas, es como el “abecedario para la lectura”, pues la ejecución de escalas nos ayuda en muchos aspectos como es: producción del sonido, la facilidad para la lectura musical, adiestramiento rítmico (sensación interna del pulso y tempo), técnica de digitación, etc.; es por eso que es de mucha importancia en el principiante y profesional ejecutar las escalas siempre.

En cuanto a métodos que existen para la ejecución de escalas son muchos, es decir casi ningún método deja de considerar las escalas en su desarrollo para el aprendizaje y perfección del intérprete (del guitarrista).

A continuación algunas escalas de diferentes métodos que considero son indispensables dominarlos, pues como menciono anteriormente una buena técnica en el instrumento nos ayudará en gran manera interpretar o tocar con los diversos templos o afinaciones.

1. Escala de Sol Mayor.

ESCALA

TONALIDAD

EJERCICIO

Este ejercicio de la escala en Sol mayor fue tomado del Método de Mateo Carcassi, Volumen I.

2. Escala de Re Mayor.

ESCALA 

VARIANTE DE LA ESCALA 

TONALIDAD 

EJERCICIO 

Este ejercicio de la escala en Re mayor fue tomado del Método de Mateo Carcassi, Volumen I.

3. Escala de la menor.

EN LA MENOR

ESCALA 

TONALIDAD 

EJERCICIO 

Ejercicio tomado del Método de Mateo Carcassi, Volumen I.

4. Escala de Mi Menor.

ESCALA, TONALIDAD, EJERCICIOS Y ESTUDIOS EN MI MENOR

ESCALA

TONALIDAD

EJERCICIO

Prosigase

The image shows the musical notation for the E minor scale. The scale is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are E, F, G, A, Bb, C, D, E. Below the scale, the key signature is shown with a single flat. The practice exercise consists of two staves. The first staff shows the scale with fingering: 1, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 4. The second staff shows the scale with a 'Prosigase' instruction.

5. Escala de Re menor.

EN RE MENOR

ESCALA

TONALIDAD

EJERCICIO

Prosigase

The image shows the musical notation for the D minor scale. The scale is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D. Below the scale, the key signature is shown with two flats. The practice exercise consists of two staves. The first staff shows the scale with fingering: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 4, 2, 1, 3, 1. The second staff shows the scale with a 'Prosigase' instruction.

A continuación ejercicios tomados del método de Guitarra Andina de Luis Salazar donde da cuenta de ocho afinaciones, como también obras de mediana dificultad.

6. Ejercicios de coordinación.

1

- i m i m
- m i m i

① ② ③ ④ ⑤ ④ ③ ②

- m a m a
- a m a m

2

i m i m i m ...

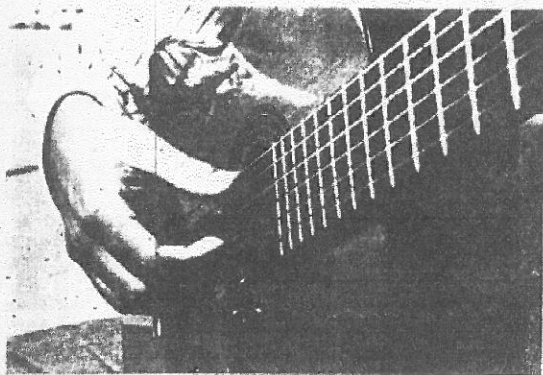
① ② ③ ④ ⑤ ④ ③ ②

3

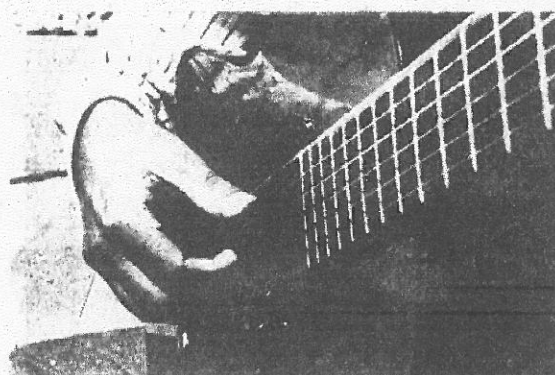
i m ...

① ② ③ ④ ⑤ ④ ③ ②

2.- B). El pulgar.- Este dedo generalmente toca las cuerdas 6,5 y 4. Ponga la mano y el pulgar como en la Fot. Nº 6 y luego sin mover la mano jale la cuerda bajando el dedo (muévelo hacia abajo y hacia afuera) haciendo casi un círculo imaginario con este dedo (Fot. No. 7).
Practique ahora los Ejs. No. 4, 5 y 6 con las mismas indicaciones que los anteriores.



6



7

4

p...

⑤ ④ ③ ② ③ ④ ⑤

5

p...

⑤ ④ ③ ② ③ ④ ⑤

7

⑥ p...

Ej. No. 8

El dedo 1 pisará la cuerda 6 (Fa) y se quedará pisando todo el tiempo. De la misma manera los dedos 2 y 3 se quedarán pisando todo el tiempo posible.
 Con estas mismas indicaciones practique el Ej. No. 9.

8

4.- COORDINACION DE AMBAS MANOS.- Practique seguidamente los Ejs. 10, 11 y 12. Son tres "Santigos". Tóquelos lentamente pero con volumen y cuidando la digitación alternada i, m (puede repetir con cualquiera de los otros órdenes) de la mano derecha.

10

i m i m i m i m

1r. 2r.

11

i m i m i m i m

12

14

15

16

Ahora ya puede tocar sin mayores dificultades los Ejs. 10, 11 y 12 pero esta vez con sus bajos. ¡Estos "tiagos" son sus primeros solos de guitarra!

Cuide de hacer resaltar las melodías evitando que los bajos "tapen" a las notas que se pulsán con los d i, m.

El Ej. No. 17 lo puede tocar de dos maneras. Con la afinación normal: en este caso los bajos se harán sexta cuerda que será pisada por el dedo 3. La otra manera es afinar la quinta cuerda un tono mas bajo y entonces los bajos se harán en la quinta cuerda al aire.

17

18

3.3.5. Ejecución correcta de arpeggios:

Los arpeggios son quizás a mi modesto modo de comprender “la columna vertebral” de todo interprete o guitarrista. En lo que al tema en referencia, compete también necesario aprenderlos. He aquí algunos ejemplos:

19

Exercise 19 consists of two staves of music. The first staff shows a sequence of arpeggiated chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The second staff shows a similar sequence with first and second endings marked '1.' and '2.'.

El Ej. No. 20 nos introduce a tocar el pulgar y los dedos 1, m uno tras otro. Practique muy lento al principio y luego vaya acelerando hasta alcanzar la velocidad de la introducción de los huaynos ayacuchanos.

Este Ej. se puede tocar también de dos maneras: Con la afinación normal el dedo 1 de la mano izquierda pisará todo el tiempo el Fa de la sexta cuerda y el dedo 3 el sol. La otra manera es afinando la guitarra al típico estilo ayacuchano de “re con sexta en FA”. Suba la sexta cuerda un semitono a Fa. De esta manera el Fa se pulsa al aire y el sol con el dedo 1.

Los dedos 2 y 4 pisarán la tercera y segunda cuerda todo el tiempo.

20

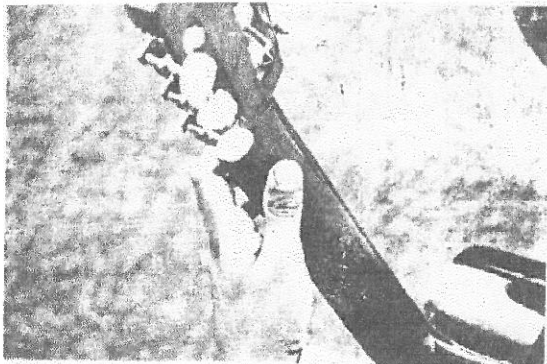
Exercise 20 is a single staff of music showing a sequence of arpeggiated chords. Fingerings are indicated as p, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The exercise is marked with 'm' above the notes and 'p' below the notes.

Ej. No. 21

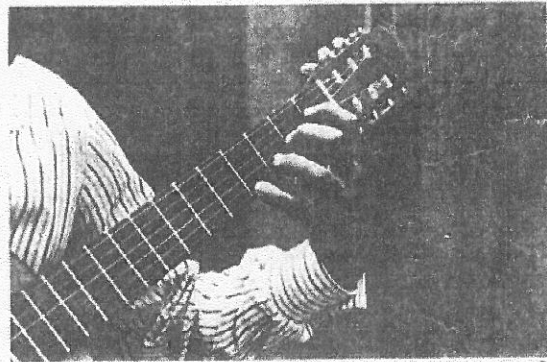
El ejercicio No. 21 es una forma típica y particular de la música ancashina. Nótese que sólo se usan los dedos p (que toca dos veces seguidas) e i. Estos grupos de notas se conocen como “arpeggios”.

21

Exercise 21 consists of two staves of music. The first staff shows a sequence of arpeggiated chords with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The second staff shows a similar sequence with first and second endings marked '1.' and '2.'.



8



9

3.4. GUÍA METODOLÓGICA DE TÉCNICAS ESPECIALES, PARA EJECUTAR LA GUITARRA ANDINA AYACUCHANA.

En este capítulo se desarrollará las técnicas específicas de cómo el guitarrista tiene que dominar las distintas afinaciones a través de diversos ejercicios propuestos, para cada afinación, estos son indispensables:

3.4.1. Ejercicios para familiarizarse con el temple comuncha o temple en mi menor:

Este temple es muy usado en Ayacuchano, el nombre de “comuncha” fue puesto por José María Arguedas, que García Zárate luego rebautizó como “Sentimiento Morochuco”, su sonoridad denota un carácter rural, y campesino, simple, sencillo, pero de carácter fuerte.

Ver anexo adjunto.

3.4.2. Ejercicios para familiarizarse con el temple baulín, temple transportado, o temple diablo:

Este temple ayuda en la interpretación de obras que expresan nostalgia, clamor, suplica y lamento.

Ver anexo adjunto.

3.4.3. Ejercicios para familiarizarse con el temple arpa:

Este temple nos hace recordar los bordones del arpa, un instrumento también muy usado en la ejecución de la música tradicional andina ayacuchana y peruana en general.

Ver anexo adjunto.

3.4.4. Ejercicios para familiarizarse con el temple en sol mayor:

Este temple lo usa el maestro Raúl García Zárate en la ejecución de los toriles o santiagos que es música tradicional de Junín y del centro del Perú.

Ver anexo adjunto.

3.4.5. Ejercicios para familiarizarse con el temple en re menor:

El temple de “re menor o sexta en fa” como es conocido también, este temple es usado para la interpretación de los huaynos que antiguamente eran considerados como huaynos de la ciudad o huaynos ciudadanos que es muy elegante, de melodías mas elaboradas en comparación a los huaynos rurales. **Ver anexo adjunto.**

3.4.6. Ejercicios para familiarizarse con el temple normal, universal, o temple llano:

Este temple es considerado también en la ejecución de huaynos autóctonos y huaynos actuales o huaynos modernos como se suele denominar actualmente.

Ver anexo adjunto.

CAPÍTULO IV

“TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO MUSICAL DE UN REPERTORIO BÁSICO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL AYACUCHANA”

4. CARACTERÍSTICAS DEL HUAYNO AYACUCHANO

4.1. El huayno histórico:

Desde sus inicios (Preinca – Inca) el huayno tenía un solo carácter propio, el destinado a la vivencia del pueblo, forma que ningún pueblo moderno o antiguo de cualquier parte del mundo llegue a igualar la estructura propia del Perú antiguo, estructura musical que en estos tiempos se sigue conservando, ya que se halla impregnado en nuestra sangre.

- El Huayno es el canto popular de los andes, el que causa alegría o infunde tristeza. Con su música y canto el huayno nació del ande para cantar al amor a los pueblos o acompañar costumbres de la tierra, para estallar en el jolgorio, es el canto popular para hablar de tristeza, principalmente tiene fuerza, ternura, tristeza, sentimiento y por su puesto alegría, y que se remata con una gran fiesta.
- Desciende del Yaraví, según cada región, así siendo la cuna del huayno Cuzco, aún con mucha variedad el huayno es uno solo con gran cuerpo y finta del Perú andino de ayer y ahora.
- Ayacucho, haciendo el huayno más sentimental.
- El año de 1930 nace la participación ante un auditorio, interpretes del folklore ayacuchano, siendo en el colegio San Ramón de Ayacucho, el conjunto

folklórico bajo la dirección de Ismael Romaní y Telésforo Felices, quienes estrenan nuestras primeras composiciones como una sumaq waq waq, lagrimas de ñusta y delirio.

- Crisóstomo Pillpe participaba como instrumentista y cantante los años de 1924 – 1928, estos años Huamanga está en pleno apogeo, las celebraciones de Navidad o “niño velakuy” en los hogares y barrios, más tarde llega la adolescencia y van participando en dichas fiestas, se aprende más melodías de la danza y canto de villancicos.
- Se llevaban acabo fiestas religiosas, civiles y profanas, la semana santa, corpus cristhe, la Navidad que conservaba el boato de la colonia, las corridas de toro de Magdalena.
- Así Huamanga con sus 35 iglesias, es privilegiada por la cantidad y calidad de sus músicos populares y su variedad inmensa de formas musicales.
- El huayno principalmente en sus inicios era realizado por solistas, sea en el arpa, violín, quena, guitarra, mandolina.
- Después de los 50 surgen nuevos valores como los “Hermanos García Zárate”, destacando así Raúl García Zárate, juntamente al lado de su hermano Nery García Zárate, causó impacto el Trío Ayacucho, que hace honor al estilo ayacuchano.
- Desde 1935 hasta la actualidad 1977 se organizan conjuntos folclóricos, compañías y se toma como instrumento principal la quena; así siendo reconocido Ayacucho en la sección Plegaria del reciente III Congreso Nacional de Folklore, organizado por la UNSM.

- La música ayacuchana, como también los instrumentistas eran invitados a eventos importantes como el festival folklórico de ISFAHAN en Irán.

Es una forma musical que viene hacer la expresión típica de la Sierra, es decir, el Folklore más representativo de la zona urbana y rural de los pueblos andinos. El huayno al revés del harawi, viene hacer la forma musical de alegría y tristeza, la expansión del espíritu, exteriorizado de manera sencilla y poética.

En el imperio de los incas el huayno ha sido el baile tradicional de los pueblos de nuestra serranía y continúa siéndola, con la diferencia que el huayno actual ha surgido modificaciones en su estructura musical, donde se han incrementado más acordes de los que poseía el círculo armónico característico del huayno.

4.2. EL HUAYNO AYACUCHANO:

Expresa una imagen del mundo de manera parcial o fragmentada, cuya característica principal es la transferencia de los social, político, al nivel afectivo – amoroso. Estas canciones reflejan de una manera más auténtica el folklore regional y algunas de ellas son consideradas “clásicas” por su mayor aceptación y preferencia. Consta de una pequeña introducción instrumental que puede ser el bordoneo de la guitarra u otro instrumento como la mandolina, violín, etc. Luego viene la parte cantada (1ra y 2da estrofa) seguido de la parte instrumental, después otra estrofa cantada intermedio y finalmente la fuga que es la parte más alegre y vivaz llamado también el “zapateo”.

El huayno por su carácter triste – alegre que expande el espíritu y halaga los sentimientos, se cree que era ejecutado casi siempre después de un harawi, costumbres que aún subsisten y que en la costa a dado lugar al “triste” con fuga de tondero.

El huayno se baila por parejas, la mujer coje delicadamente con la mano izquierda un extremo de su falda o pollera y al comenzar la fuga que es el movimiento más rápido comienza el zapateo acompañado por las palmas y gritos de júbilo. Los huaynos describen y grafican lo que sucede entre los pueblos, es decir, forma parte de la memoria colectiva que se transmite oralmente. El huayno es triste, es sentimental, exterioriza una hondura de sentimiento que explica en parte su talento creativo y artístico.

Hay canciones que nacieron gracias a los viajeros y arrieros viajantes llevando consigo una guitarra, bandurria o una mandolina, ejecutaban su instrumento musical en cada lugar que conocían y además conquistaban a las mujeres.

La tradición musical tiene sus estilos peculiares que la diferencia de otras expresiones y géneros artísticos. El huayno ayacuchano se caracteriza por sus bordoneos, forma de acompañamiento diferente a los otros géneros, en cierta forma también a influido otros elementos tomados de otras culturas y que han sido particularizados como propios.

La música rural está ligada a las actividades productivas, en las fiestas de la siembra y las cosechas con la Qachia y el harawi, la maduración de los cultivos que coinciden con los carnavales y las fiestas de la “virgen de la candelaria”.

La música urbana es romántica y fatalista por lo general esta ligado principalmente a las celebraciones festivas como: cumpleaños y festividades cívicas sociales y devocionales.

4.3. CARACTERÍSTICAS DEL HUAYNO HISTÓRICO:

Para referirnos a las características del huayno ayacuchano debemos realizar antes una división porque hay dos tipos de huaynos, y son:

4.3.1. El huayno rural:

Identificado como campesino que expresa las creaciones campesinas que muestran la identidad y dialogo del hombre con la naturaleza, los juegos, utilizan metáforas y figuras lógicas y concretas diarias.

4.3.2. El huayno urbano:

Es identificado como mestizo y señorial interpretan composiciones musicales más elevadas que para entender el mensaje se necesita descifrarla. Su contenido esta basado en la elegía del amor, la belleza femenina, la picardía, el fatalismo en el que predomina el tema de la traición y el infortunio pero en sentido poético, combinando el castellano y el quechua.

Se observa que se ha optado por reflejar en las composiciones el proceso socio cultural que grafican con real patetismo o con jocosidad lo que sucede en la sociedad, censurando, condenando y proponiendo.

El género ha sido calificado como canción testimonial, de protesta y utopía.

Dentro del repertorio de huaynos ayacuchanos más conocidos y de renombre tanto local como internacional con: “adiós pueblo de Ayacucho” y “huérfano pajarillo” que han sido modificados e inmortalizados como himnos de

Ayacucho. Pero también hay huaynos como “vapor brillante” cuyo patrimonio reclama Ayacucho y Huancavelica.

El huayno testimonial, “Helme” que matiza un crimen pasional de un platero que mata a su mujer y a su amante, dicen ser suyo los de Pampas (capital de la provincia de Tayacaja en el departamento de Huancavelica)

Es indudable que hay canciones que por su popularidad y preferencia vienen con el tiempo, a continuación el símbolo de un determinado pueblo, así tenemos el símbolo de San Miguel en el carnaval “Cebada Ñahuicha”, para Huanta “Rasuhuilca”, para Puquio (Ica) “Expreso Puquio Pérez Albela”, en el Cora Cora “Parinacochas, pichinca Wuaychawcha”

La tristeza de sus coplas manifiesta las condiciones de vida de los pobladores que viven dramáticamente en esta región, estas canciones tienen las características que José M. Arguedas las llamaría “Mestizas” cultivadas por un sector socio cultural, donde su presencia en la vida de la región se vuelve mayoritaria.

Tenemos conocimiento del papel que desempeña y su ubicación real del huayno ayacuchano, en una sociedad de transición. Los cambios constantes en nuestra sociedad hace que se debilite los rasgos tradicionales que caracterizan al huayno ayacuchano a la vez que posibilitan re acomodados en los contenidos, las formas, para hacer más funcionales a las nuevas situaciones, que últimamente se le ha llamado de lo folklórico a lo nacional o popular.

A este tipo de huayno algunos folkloristas llaman “folklore de protesta” porque expresan básicamente el diagnóstico crudo y triste de la realidad, sin tener en cuenta el análisis de su situación, ni de sus proyectos históricos.

No podemos decir que el huayno ayacuchano no tenga influencia de diversa índole, por decir, de sectores sociales contrarias, sin embargo el carácter “inofensivo” del huayno puede permitir cierta tolerancia por parte de quienes ordenaron el sistema a su beneficio.

Los huaynos expresan las condiciones deplorables de vida en los que se encuentran y son aceptadas porque se constata cotidianamente en la realidad. Las formas de vida afirman y consolidan la presencia de textos dramáticamente realistas, reflejo de la crisis social, es decir una tristeza social.

El folklore ayacuchano, en especial el huayno ha recibido el calificativo generalizado de “triste”, esta afirmación se funda en el estudio sistemático de su mensaje donde encontramos una percepción pesimista de la vida y la inexistencia de un proyecto social.

Ejemplo: El huayno ayacuchano “Koka Kintucha”

El sol eclipsa, la luna mengua

Porqué delito padezco tanto

Ñuqachu karqani mamay waqachiq

Este huayno expresa una frecuencia de frustraciones, dramas y dificultades individuales, estas situaciones negativas son intensas y repetitivamente expresan el dolor individual para hacer social aun cuando el canto mestizo se expresa generalmente en término de **yo o tú**.

Este huayno está lleno de oscuridad y desesperanza “El sol eclipsa, la luna mengua”, implica una situación procesal, que indica la permanencia, continuidad, hay también una afirmación extrema en una concepción no solamente pesimista, sino fatalista de la vida.

Muchas veces estos huaynos expresan y se dan a conocer con elementos visibles propios de una cultura y economía de pobreza, como de la vivienda, puede ser de las prendas de vestir, asumiendo en cierta forma relaciones de solidaridad con ellas.

Parece existir transmisión de los actos sociales de las clases morales individuales creando valoraciones o condenas éticas, más que políticas.

El huayno expresa también en forma dramática la lucha de un pueblo por tener una conciencia social de clase, que alimenta sus condiciones deplorables de vida y el conformismo, reforzado por la actuación neutralizada o recuperadora así como racionalizándola del sistema, por parte de las clases dominantes.

El Huayno refleja la realidad de la vida cotidiana siendo los factores más importantes; la pobreza, el abandono de los padres, el destino, el origen de los individuos y el hacer mal a otros, lo que inevitablemente acarrea castigo. En el huayno no existe una situación homogénea, sino que a momentos de felicidad le han sucedido otros de adversidad.

El tiempo en el huayno es manejado sistemáticamente, es decir:

Pasado	: Feliz
Presente	: Infeliz
Futuro	: Incierto

El huayno llamado de protesta expresa con dramatismo las condiciones difíciles de vida, pero no explica concretamente sus causas, ni planea alternativas.

4.3.3. Sistema musical

Todas las sociedades en la historia de la música con diferentes conceptos acerca de ella, han llegado a la afirmación de dar carácter universal la música, puesto que el lenguaje también carácter universal al igual que tal o cual idioma.

El carnaval y el huayno tienen un sistema musical propio como cualquier otro sistema artístico que implica una serie de convenciones estructurales.

Estas convenciones (normas o reglas), de orden estructural, estético, social, ideológico, trabajan simultáneamente llegando a formar una integridad donde se producen interrelaciones complejas, variables y dinámicas.

Estas convenciones de un sistema viene hacer códigos que son entendidos por los cultores en situaciones históricas concretas. Sin embargo, hay niveles diferentes de institución y conciencia respecto al uso de sus códigos puesto que el conocimiento de los diferentes aspectos artísticos se representan en calidades e intensidades diferentes.

Escalas en los huaynos

En la introducción e intermedios del Huayno, se utiliza la escala melódica existiendo ciertas excepciones.

La Pentafonía

El huayno ayacuchano está basado en la escala pentatónica que viene hacer un sistema tonal mundialmente conocido y que tiene un origen remoto, la escala

pentatónica, consta de 5 sonidos con ausencia de los semitonos, es decir: do-re-mi-sol-la- o re-mi-sol-la.

Esta escala esta ausente de semitonos.

Sin embargo el huayno tiene una influencia hispana debido al coloniaje, conservando ciertas características esenciales y originales como es su carácter triste y su fondo que se basa en “confesiones amorosas” con una pequeña metáfora, donde se compara a la mujer con una flor o un ave.

Entonces podemos definir al huayno ayacuchano como una síntesis mestiza con sus características regionales y estilo perteneciente al sistema andino- ayacuchano.

Al igual que el carnaval, podemos reconocer auditivamente diferentes melodías, ritmos o armonías de una u otra región a pesar de no existir un estudio científico para demostrar las características concretas del sistema y de los estilos regionales.

Uno de los principales problemas es la metodología y la técnica que usaremos para hacer un análisis de un sistema musical, porque el sistema musical del huayno que estamos analizando no tiene una escritura propia, ni símbolos gráficos adecuados para poder interpretar el huayno como debe ser, puesto que al transcribir un huayno al pentagrama utilizando la notación occidental, nos encontramos con cierta limitaciones, pero sabemos que es el único medio que posibilita la documentación escrita.

Sabemos que en el sistema occidental no todo está escrito ya que existe un gran porcentaje de “tradicción oral” que forma parte del método del aprendizaje y reproducción de la música.

La escritura musical no puede graficar todo, sin embargo ha servido para la sistematización y el desarrollo de los sistemas que la usaron.

La transcripción

Es el arreglo musical que convierte una obra para orquesta en una obra para Piano o a la inversa. Se puede realizar transcripciones para toda clase de instrumentos, incluso se puede transcribir una obra instrumental para canto o a la inversa.

Puede ser también “la adaptación al sistema de notación moderna de una partitura musical escrita en una época más o menos remota con la finalidad de realizar su ejecución”.

4.4. INFLUENCIA FORÁNEA:

La influencia de la música foránea como el folklore boliviano, la salsa, rock, tecno, rap, etc. Y la tecnología moderna con el uso de los instrumentos musicales electrónicos, han ido modificando los estilos musicales de Ayacucho, tanto en el patrón melódico como en el patrón armónico (circulo armónico del Huayno Ayacuchano) en los huaynos actuales los músicos emplean el bajo electrónico y algunos el órgano y la batería electrónica, lo que antes fue guitarras, mandolinas, queñas, violines, etc.

De igual modo también están cambiando la forma tradicional de aprender a tocar la guitarra ya que son muy pocos bares los que conservan guitarras para uso de los parroquianos que acuden a estos, puesto que han sido reemplazados por videos musicales, grabaciones en cintas magnetofónicas y CD's.

Los bares dejaron de ser “escuelas” para aprender a tocar la guitarra y también la falta de identidad regional donde hay muchos factores influyentes como son la marginación a la gente de la sierra, las propagandas, las modas, etc. Esta situación es más notoria con la gente que vive en el campo que viajan a Lima a trabajar generalmente como empleados. Las mujeres que trabajan como

domesticas acuden a los clubes provincianos y a sus fiestas, es allí donde hombres y mujeres intentan asimilar rápidamente los modelos ciudadanos, es decir aprenden los bailes de moda al igual que los peinados y trajes impuestos por la influencia norteamericana. Muchos exagera los bailes, se puede notar que muchas parejas no se divierten, sino simulan tratando de aparentar conocer muy bien los bailes “afro cubanos y afro yanquis”

Se nota en sus músculos la pesadez del habitante andino por la práctica de bajar y subir inmensas cuestas y respirar el aire de las grandes alturas.

Pero como es costumbre al final de la fiesta siempre se toca el huayno y el pasacalle, donde las parejas recién gozan libremente. Otras especialmente las muchachas demostraban desánimo como decir que desconocen el baile del huayno y no falta también hombres y mujeres que simplemente no salía a bailar aduciendo que ya se habían olvidado de ellas, eran las mismas que se negaban a hablar el quechua y los mismos que padecían intentando bailar con la destreza los bailes extranjeros.

En Lima los “emigrados” de las provincias se buscaban entre ellos y se organizaban en clubes según el nivel social al que pertenecían en sus pueblos.

Frecuentemente estos clubes defienden a sus pueblos de origen, celebran sus fiestas patronales reproduciendo fielmente todas las costumbres en las danzas, comidas y procesiones.

4.5. GRUPOS E INTÉRPRETES AYACUCHANOS RECONOCIDOS:

Tenemos a Osmán del Barco considerado “primer concertista de la guitarra”, con estudios en el extranjero; otro personaje que es casi una leyenda es don Fortunato Alvarado Urbina conocido como “Taca Alvarado”, creador de varios

temples, don Telésforo Felices fue guitarrista, solista, teórico y compositor, don Heraclio Vivanco fue escritor, guitarrista, violinista, pianista y compositor, según él, Tomás Balbín sería el autor de “Adiós pueblo de Ayacucho” que fue realizada en una improvisación”

Don Moisés Vivanco fue guitarrista de estilo peculiar además es quien abrió las puertas de la capital a la música folklórica ayacuchana.

Dentro de la generación de Moisés Vivanco, “Tani” Medina y Florencio Coronado ubicaremos al guitarrista Raúl García Zárate” que viene hacer una síntesis de este largo caminar de la tradición huamanguina.

Dentro de los grupos tenemos:

La “Estudiantina típica de Ayacucho”, “Estudiantina Municipal”, Los Ayllus Sulca, “Trío Ayacucho”, “los tres de Ayacucho”, Trío Huamanga, “Los Heraldos de Ayacucho”, otro Erasmo Medina el “Huamanguinito”, “Los mensajeros de Ayacucho”, “Dúo Hermanos García Zárate”, la “Tuna Universitaria”, la “Tuna Pedagógica”, “Voces de Huamanga” el dúo “Los hermanos Gaytan Castro” grupo “Trébol”, “Agrupación Perú” y los solistas; el Arpista, Sonqo Sua, Kiko Revata, Nelly Munguía, Bertha Barbaran, Ángel Bedrillana, Dante Córdova, Martina Portocarrero, Sonia Luz del Castillo, Trudy Palomino, Victoria de Ayacucho, Manuelcha Prado, etc.

4.6. OTRA CLASIFICACIÓN DEL HUAYNO AYACUCHANO:

Puede clasificarse de la siguiente manera:

1. Huayno “antiguo” son canciones denominadas “originales” que se encuentran dentro de un determinado ámbito.

Ámbito: el ámbito es de una décima tercera es decir abarca desde la nota “mi” hasta “la”

2. Huayno moderno.- son canciones que han ido sufriendo modificaciones con el correr del tiempo y en cierta forma han sido “estilizados”, de acuerdo a las necesidades y exigencias del avance tecnológico y cultural.

Ámbito: el ámbito es una décima quinta es decir entre la nota “mi” y la nota “do”, considerando a la nota “si” como nota de paso.

Debemos aclarar que tanto el huayno “antiguo” como el “moderno”, tienen alteraciones accidentales, ejemplo: el huayno antiguo “huérfano pajarillo”, “Adiós pueblo de Ayacucho” y la mayoría de los huaynos modernos.

Los huaynos “modernos” han tenido cambios notables donde también se utiliza la nota “fa”.

CONCLUSIONES

- Creo que no existe otra manera de salvaguardar estos conocimientos, como el de las afinaciones, estudiándola, conociéndola, y dándola a conocer.
- La música tradicional ayacuchana en particular, y la música peruana en general se pueden beneficiar perfectamente con la ayuda de los templos o afinaciones.
- Hasta la fecha solo hay escasos trabajos, relacionados al presente tema de investigación.
- Hace falta el apoyo necesario de las autoridades políticas e instituciones destinadas al que hacer cultural en beneficio de estos temas, que es un patrimonio cultural de los pueblos.
- La cultura de nuestros pueblos deben conservarse como sinónimo de identidad y pienso que este trabajo contribuye a este fin.
- Como un medio de apoyo para los estudiantes de la especialidad de guitarra, el presente trabajo sería tener un punto de partida para su desarrollo académico y musical.

RECOMENDACIONES

- Los maestros de música y de la especialidad de guitarra, deberían de dedicar su tiempo a la investigación, el conocimiento y la enseñanza de este tema como son las afinaciones tradicionales de la guitarra ayacuchana.
- Respecto a los estudiantes de la especialidad de guitarra, la música andina con los temples de la guitarra ayacuchana debería formar parte de su aprendizaje y desarrollo de la técnica propia de este estilo.
- Debemos de crear una cultura de identidad por nuestras raíces así como por nuestra música tradicional peruana.
- Los estudiantes de guitarra o todo aficionado a la ejecución de guitarra deberían conocer el tema de las afinaciones y tener o manejar un repertorio básico de canciones de música peruana.
- La parte vivencial de la música tradicional, representa el 50% de la capacidad de comprender el sentido mismo de la música, el espíritu de la misma, para ello el estudiante debe de buscar esa parte en su aprendizaje.
- Recomiendo a las autoridades brindar un apoyo más desinteresado a los cultores de este arte de la música tradicional y en particular a los guitarristas que tocan haciendo uso de las afinaciones.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes bibliográficas

- “Afinaciones de la guitarra en Huánuco” – Félix Villareal Vara.1958.
- “Afinaciones en Ayacucho” - Kike Pinto – Boletín de Lima 1987.
- Almanaque de Ayacucho.
- Almanaque Estadístico de Ayacucho 2003
- Artículo del libro: “La guitarra tradicional chilena” de Sergio Sauvalle Echevarría.
- Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporación. Reservados todos los derechos.)
- Método de Guitarra Andina – Luis Salazar 1987.
- Revista Musical Chilena – 1958.
- Tesis “Afinaciones de la Guitarra Ayacuchana” – Milton Mendieta Callirgos.

Direcciones en internet

- <http://www.musicaperuana.com/espanol/afinaciones.html>
- http://www.mangore.com/first_guitar_lesson_espanol.html
- http://www.mangore.com/rb3_espanol.html
- http://www.mangore.com/rrr_espanol.html
- <http://www.musicaperuana.com/espanol/afinaciones.html>

Experiencias personales

- Crear un método para la ejecución del huayno ayacuchano.
- Compartir la vivencia de los músicos que aprendieron por tradición.

Entrevistas

- Entrevista a Camilo Pajuelo. Ayacucho abril, 2000.
- Entrevista al maestro Raúl García Zárate, 2001.

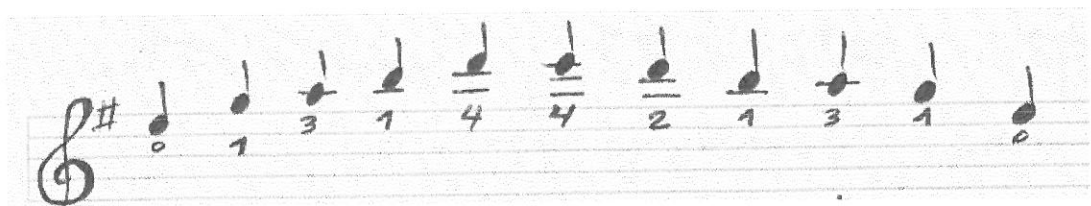
ANEXOS

1. TEMPLE COMUNCHA O TEMPLE SENTIMIENTO MOROCHUCO

Este temple, es usado con un recurso más, el cual es la afinación de la nota “mi” de la primera cuerda en la nota “re” de la afinación normal de 440. Esto hace que se escuche más grave y más melancólica.

Ejercicios:

Escala para el Temple Comuncha o “Sentimiento Morochuco”



Ejercicio con “bajo ostinato”, el cual nos sirve para independizar los dedos, esta hecho con diferentes formulas rítmicas, cuyo objetivo es la independencia del pulgar (que toca el bajo), con los dedos índice, medio y anular.

Three musical exercises on a grand staff (treble and bass clefs) in G major. Each exercise features a melodic line in the treble clef and a rhythmic ostinato in the bass clef. The first exercise has a simple eighth-note ostinato. The second and third exercises have more complex rhythmic patterns. The word "igual" is written in the bass clef of the second and third exercises, indicating that the bass line should be played consistently throughout.

Fragmento de Obra musical "Sentimiento Morochuco", interpretado por el maestro Raúl García Zárate, Esta melodía lleva el nombre de la afinación.

2. TEMPLE BAULIN, TRANSPORTADO Ó TEMPLE DIABLO

Escala usada en este temple Diablo, Transportado en Sol menor o conocido también como Temple Baulín, luego ejercicios para independizar el “bajo apagado” de los diferentes ritmos de la línea melódica. Se puede ejercitar con diferentes fórmulas rítmicas y el mismo bajo.

The image displays seven staves of handwritten musical notation in G minor (one flat). The first staff shows a scale with fingering numbers: 0, 3, 0, 2, 1, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 1, 2, 0, 3, 0. The subsequent staves show rhythmic exercises with a 'bajo apagado' (muted bass) accompaniment. The word 'Igual' is written in the second and third staves, indicating that the bass accompaniment is to be played with a consistent rhythm. The exercises include various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fragmento de Obra musical "Hospital de amores", transcrito por Luis Salazar.

Usando este temple o afinación.

6° en Fa

Pizz.

"matar" con la palma. "matar"

casl pizz

The image shows a musical score for guitar, transcribed by Luis Salazar. It consists of ten staves of music. The first staff is marked "6° en Fa" and begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth-note chords and melodic lines. The second staff includes a double bar line with a repeat sign and contains fingerings (1, 2, 3, 4) and a "Pizz." (pizzicato) instruction. The third staff continues the melody and includes a "Pizz." instruction. The fourth staff features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature, with lyrics "matar" con la palma." and "matar" written below the notes. The fifth staff includes fingerings and a "casl pizz" instruction. The sixth staff continues the melody with a "casl pizz" instruction. The seventh staff features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The eighth staff continues the melody with a "casl pizz" instruction. The ninth staff features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tenth staff continues the melody with a "casl pizz" instruction.

Introducción del Huayno "Putka Mayu",

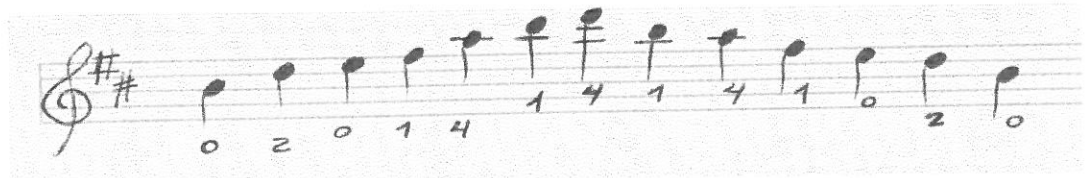
transcrito por Nilthon Durand. También con el temple diablo.

ARREGLO Y TRANSCRIPCIÓN:

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a common time signature. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. A circled '2' is placed above the first measure of the melody, and a circled '4' is placed below the first measure of the bass line. A circled '3' is placed above the second measure of the bass line. The second staff continues the melody and bass line, with a circled '2' above the final measure of the bass line. The third staff features a melodic line with a slur and a circled '1' above the first measure, and a circled '4' below the first measure of the bass line. The fourth staff continues the melody and bass line, with a circled '4' above the first measure of the melody and a circled '3' below the first measure of the bass line. The fifth staff features a melodic line with a slur and a circled '4' above the first measure, and a circled '3' below the first measure of the bass line. The sixth staff continues the melody and bass line, with a circled '4' above the first measure of the melody and a circled '3' below the first measure of the bass line. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and a circled '3' above the final measure of the bass line. The score is annotated with 'ARREGLO Y TRANSCRIPCIÓN:' at the top.

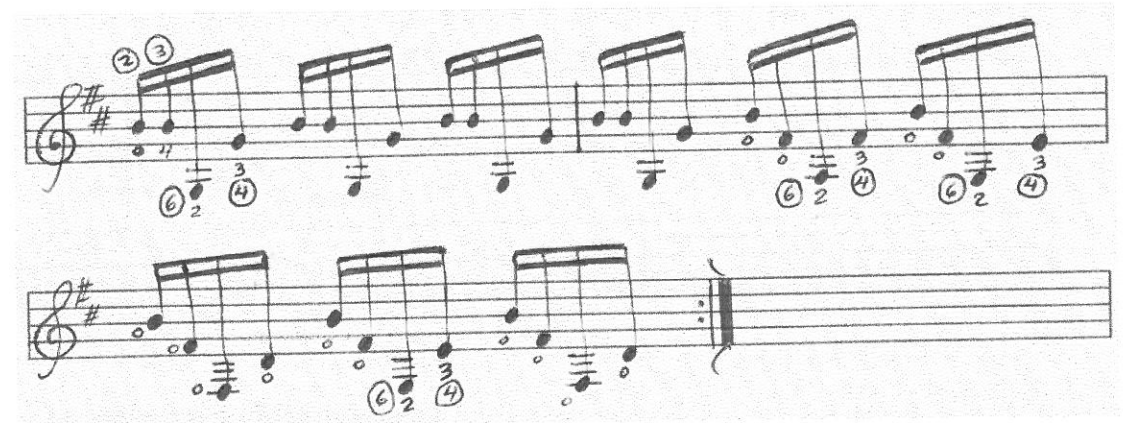
3. TEMPLE ARPA

Escala usada en el temple arpa

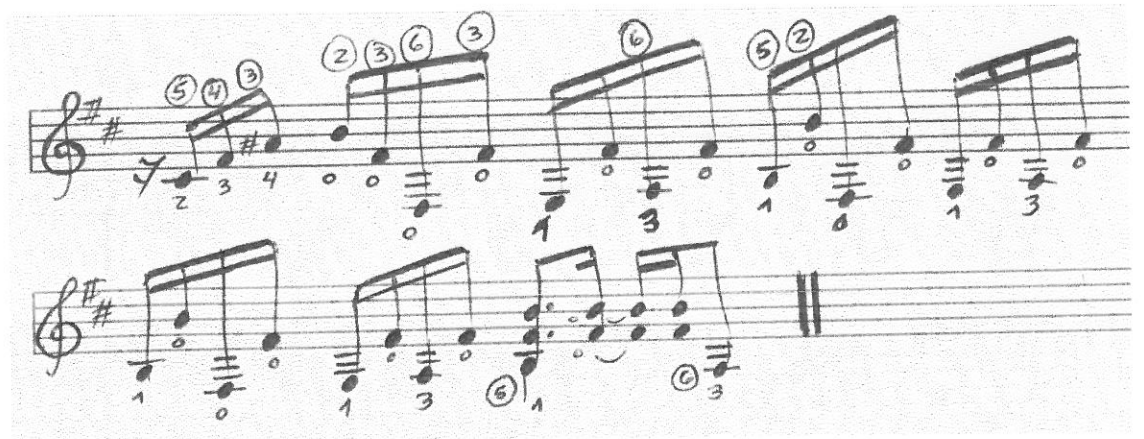


Fragmento de la Introducción del Huayno Huancaíno "Mi franqueza"

Interpretado por Flor Pucarina, adaptada a guitarra por el maestro Raúl García Zarate.



Fragmento de la llamada a la melodía con el temple arpa o temple en Si menor.



Ejercicios para independencia del Bajo "Apagado", (tocados por el pulgar).

Three systems of musical notation for guitar exercises. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The first system has six measures with fingerings 2, 2, 2, 1, 1, 1 and 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second system has five measures with fingerings 2, 2, 2, 2, 2 and 2, 2, 2, 2, 2. The third system has three measures with fingerings 2, 2, 2 and 3, 1, 1.

Fragmento del huayno Mi franqueza.

A musical score for a fragment of the huayno "Mi franqueza". It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingerings (1-5) for the left hand. The piece concludes with a double bar line.

4. TEMPLE DE SOL MAYOR

Este temple es usado en el Toril o Santiago de la zona centro del país, es a diferencia del resto de las afinaciones de uso más heptatónico.

Melodía con la quinta cuerda bajado a la nota “Sol”, también otra posibilidad de interpretar esta melodía es con el dedo 3 pisado en la sexta cuerda.

Ejercicio para interpretarse bajando la 5ta cuerda a la nota "Sol" y la 6ta cuerda a la nota "re".

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written in treble clef.

- System 1:** The first staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The second staff shows the corresponding fretting positions on the strings, with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 indicating fingerings for the notes.
- System 2:** The first staff contains eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff shows the fretting positions, with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 indicating fingerings.
- System 3:** The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The second staff shows the fretting positions, with a circled number 1 indicating a finger for the first note. The text "NOTA PEDAL" is written above the first few notes of the second staff.
- System 4:** The first staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The second staff shows the fretting positions, with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 indicating fingerings.

Fragmento de Obra musical "Qaylli", interpretada por el maestro Raúl García Zárate, Esta melodía se toca bajando la 6ta cuerda a la nota "re". Para interpretar esta melodía aplicar las técnicas del bajo ostinato con la sexta cuerda, al igual que en los santiagos a manera de percusión.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system contains two staves: the upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff has a bass ostinato on the sixth string, primarily using quarter notes and eighth notes. The second system also has two staves, continuing the melodic and bass lines. The third system has two staves, with the lower staff ending in a double bar line. The score includes various musical notations such as stems, beams, and circled numbers (1-4) indicating fingerings. The bass line is characterized by a steady, rhythmic pattern on the sixth string, typical of the 'santiago' style mentioned in the text.

Fragmento de un huayno, en este temple.

The image shows a handwritten musical score for a huayno fragment. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes are various markings: 'X' marks, circled numbers (1, 2, 3, 4), and other symbols. The bottom staff is in bass clef and contains chords and rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, some with 'y' marks above them. The notation is handwritten and appears to be a student exercise or a personal score.

6. TEMPLE NORMAL O LLANO

Escala usada en el temple normal (escala pentatónica, como también la escala melódica)

The image shows three staves of handwritten musical notation for a pentatonic scale in treble clef. The first staff shows a scale with fingerings: 3, 2, 2, 2, 1, 1, 4, 1, 1, 3, 2, 2, 2, 3. The second staff shows a scale with sharps on the 5th and 6th degrees and fingerings: 2, 1, 1, 3, 1, 3, 4, 4, 2, 4, 1, 3, 1, 2. The third staff shows a scale with fingerings: 3, 2, 1, 3, 4, 1, 3, 3, 1, 2, 3. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'p' for piano.

Introducción de la marinera "Elsa" en temple normal

The image shows handwritten musical notation for the introduction of the marinera "Elsa" in treble clef. The notation is complex, featuring various note values, rests, and fingerings. The first staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'p' for piano. The second staff continues the notation with similar complexity. The third staff shows a final measure with a double bar line and a 'CV' marking. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'p' for piano.

Ejemplo de escala melódica

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with fingerings: 0, 2, 3, 0, 2, 4, 1, 2, 0, 1, 3, 0. Below the staff are dynamic markings: *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). The second staff shows a descending melodic line with fingerings: 2, 1, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0. Below the staff is a dynamic marking: *p* (piano).

Fragmento de la Obra "Sonqollay", música tradicional de Ayacucho.

A handwritten musical score for the piece "Sonqollay". It consists of six staves of music. The notation is complex, featuring many beamed notes, triplets, and various fingerings. There are also some markings like "C III" and "20" above the staves. The score is written in a style typical of traditional folk music notation.

ANEXO: OBRAS TRANSCRITAS EN PARTITURA

Adiós Pueblo de Ayacucho

The first system of handwritten musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a more complex rhythmic pattern. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings.

The second system of handwritten musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It includes a melodic line with a trill-like figure and a fermata. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a bass line with a 'Pizzicato' instruction. There are several circled numbers (1, 2, 3) and other markings throughout the system, possibly indicating fingerings or specific performance techniques.

The third system of handwritten musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a '10 vez' (10 times) marking above a repeated rhythmic figure. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. There are circled numbers and other markings throughout the system.

The fourth system of handwritten musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a melodic line with a '20 vez' (20 times) marking above a repeated rhythmic figure. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. There are circled numbers and other markings throughout the system.

I

I

10

Handwritten musical score on a spiral notebook page. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, and a bass line with chords and notes. The second staff continues the melodic line and ends with a double bar line and the word "FIN". The date "31/05/03." is written to the right of the second staff.

Canto de Gloria

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Canto de Gloria". The score is written on ten staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a complex, rhythmic style, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, and flats) and dynamic markings such as accents and slurs. The score is densely packed with notes and rests, indicating a fast and intricate piece. The handwriting is clear and legible, with some annotations in the margins. The overall appearance is that of a professional or semi-professional musical manuscript.

Handwritten musical score on a spiral notebook page. The score consists of nine staves of music. The first staff has a treble clef and a 7/4 time signature, with a section marked 'A'. The second staff continues the melody. The third staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fourth staff has a key signature change to one sharp (F#) and includes first and second endings. The fifth staff continues with complex rhythms and first/second endings. The sixth staff has a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes first and second endings. The seventh staff continues with complex rhythms and first/second endings. The eighth staff has a key signature change to one sharp (F#) and includes first and second endings. The ninth staff starts with a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes a section marked 'A'. To the right of the ninth staff, there is a guitar chord diagram for a D major chord in standard tuning (X02320) and the text 'Fin. 26/05/03'.

Sonqollay

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Sonqollay". The score is written on a spiral-bound notebook page and consists of eight staves of music. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Below the notes, there is extensive tablature consisting of numbers (0-4) placed on a line, likely representing fret positions on a stringed instrument. The score is divided into sections, with Roman numerals "IV" and "III" marking specific points. A double bar line with a repeat sign is used to indicate repeated sections. The handwriting is clear and legible, showing a detailed and complex musical composition.

1^o

C III

1^o

2^o

C III

CV

Arbolito de Manzano

The first system of musical notation is written on a single staff in treble clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The bass line consists of whole notes, primarily on the notes G, B, and D.

The second system continues the melody and bass line. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The bass line continues with whole notes, showing some chromatic movement.

The third system begins with a double bar line and a key signature change to C major. The melody includes a circled 'X' above a note, possibly indicating a specific technique or a correction. The bass line continues with whole notes.

The fourth system continues the piece in C major. It features a variety of rhythmic patterns and fingerings. The bass line remains simple, using whole notes.

The fifth system includes a section marked 'CIII' above the staff, indicating a change in guitar fingering. The melody and bass line continue with similar rhythmic and harmonic elements.

The sixth system is divided into two parts, labeled '1°' and '2°'. The first part shows a sequence of chords and bass notes, while the second part continues the melody and bass line. The bass line includes some triplet patterns.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (1-4). A repeat sign is present at the beginning of the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece. It includes a 3/4 time signature change, a key signature change to one sharp (F#), and various rhythmic patterns with fingerings. A first ending bracket labeled "1º" is shown.

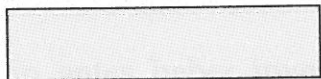
Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 3/8 time signature and various rhythmic patterns with fingerings. A second ending bracket labeled "2º" is shown.

Handwritten musical notation on a single staff, including a section marked "C III" and a circled "a" with a cross through it. The word "hasta Fin" is written below the circled "a". The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a section marked "I" and "C III". The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation on a single staff, including a section marked "C III" and a trill (tr) at the end. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Handwritten musical notation on a single staff, ending with the word "fin". The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.



ENTREVISTA AL MAESTRO CAMILO PAJUELO

- N: Muy buenos días maestro, le habla Nilthon Durand, de la Escuela de Música de Ayacucho
- C: Hola Nilthon como estás
- N: Bien gracias maestro, quisiera pedirle algunos minutos de su tiempo para hacerle algunas preguntas
- C: Cómo no, que desees preguntar
- N: Estoy realizando una investigación de los diversos temples de la guitarra ayacuchana, y en muchas oportunidades e encontrado divergencias entre uno y otro temple ya sea en el nombre como también en la estructura del mismo.
- C: Estoy de acuerdo contigo Nilthon, hasta ahora todos los intentos de acercarnos a la solución del problema, solo han hecho acrecentar el mismo y confundirnos cada vez más porque encontramos que los trabajos de investigación respecto a las afinaciones se contradicen en gran manera unos de otros, al punto que como investigadores o quienes pretendemos conocer al respecto deberíamos tomar muy en serio este tema para no difundir cualquier información sin antes haber investigado bien

porque somos los llamados a dilucidar las incógnitas antes que acrecentarlos.

- N: Maestro necesito dilucidar mis contradicciones respecto a los temples, baulin, arpa, o temple diablo.
- C: Bien para empezar te digo que en Latinoamérica hay bastante información respecto a los temples y afinaciones pero a nivel regional hay poca bibliografía,

Yo estoy de acuerdo con lo que plantea el maestro Raúl García Zárate y que es corroborado con las investigaciones de Kike Pinto. El temple arpa en Sim, que también es conocido como temple transportado y el temple "baulin", temple "diablo" en sol menor es lo mismo.

- N: Bien, muchas gracias maestro por su tiempo, le agradezco y que le vaya bien, y hasta pronto.
- C: De igual manera.



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO "Daniel Alomía Robles" - Huánuco



"Año del Estado de Derecho y la Gobernabilidad Democrática"

Huánuco, 10 de Noviembre del 2004

RESOLUCIÓN DIRECTORAL N° 077-2004-DG-ISMPP"DA"R"-HCO.

Visto el expediente: N° 1067 con dieciocho (18) folios, presentado por el señor Nilton Raffael Durand Castro; en la que solicita aprobación de proyecto de Investigación Monográfica;

CONSIDERANDO:

-Que, con informe N° 093-04-DA(e)-ISMPP"DA"R"-HCO. De fecha 10 de Noviembre del 2004, opina que se encuentra apto el proyecto para su elaboración y ejecución.

-Estando a lo opinado por la comisión respectiva, y las atribuciones conferidas por la Resolución Directoral Regional N° 01692;

SE RESUELVE:

1.-APROBAR el Proyecto del Trabajo Monográfico siguiente:

a).- "RECOPIACIÓN Y APLICACIÓN DE LOS DIFERENTES TEMPLES O AFINACIONES DE LA GUITARRA AYACUCHANA" y la presentación de las obras musicales, aprobada por la Comisión de Sustentación y Titulación de la Institución; solicitado por Don NILTHON RAFFAEL DURAND CASTRO, teniendo como asesor al Prof. Pedro Carlos Gómez Ramírez.

2.-DISPONER el cumplimiento de la presente Resolución.

REGÍSTRESE Y COMUNÍQUESE



MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Dirección Regional de Educación - Huánuco
I.S.M.P. "Daniel Alomía Robles"

Prof. Roberto C. Cárdenas Viviano
DIRECTOR GENERAL (e)

Con el maestro Raúl García Zarate y colegas de la Escuela de Música de Ayacucho.



Ofreciendo un Recital de Guitarra en Ayacucho



En una sesión de fotos para la caratula del 1er Cd de música instrumental peruana.

