

Latinoamérica
en el
aula

Fiestas y Carnavales

Autores:

**Ximena Valverde Ocáriz
Raúl Jorquera Rossel
Víctor Choque Morales**

PRÓLOGO

LATINOAMÉRICA EN EL AULA

Una herramienta necesaria para la Educación Musical

Con una inmensa alegría he recibido el compromiso de presentar el trabajo realizado por el equipo de Entorno sonoro que saca a la luz su segundo volumen de *Latinoamérica en el Aula*. Este volumen valoriza y pone al servicio de la comunidad educativa adaptaciones, para grupos escolares, de música tradicional de los carnavales andinos.

La práctica y enseñanza musical en las primeras escuelas ha sido considerada esencial para el desarrollo humano. Solo es factible recordar la importancia que los maestros iluminados, constructores de la cultura occidental, le atribuían a la educación musical. Pitágoras nos legó la primera filosofía de la música y su importancia para el desarrollo humano en resonancia con la armonía universal. Platón consideraba a la educación musical uno de los tres pilares fundamentales para la formación integral del ser humano. También en nuestra América andina los antiguos Amautas transmitían la sabiduría ancestral “cantando” arawis, jaillis y cachuas. Decía Platón: “Toda conversación sobre la música debe llevar a lo hermoso”.

¿Cómo no va a ser hermoso? si la música tiene el poder de convertir la realidad de una persona y transformar sociedades; en la práctica musical colectiva no hay distinciones ni discriminaciones, todos producen para un bien sublime como es la belleza. Lo sublime y bello radica en que se hace música para compartir. Sí, compartir emociones y aspiraciones profundas, en una maravillosa complicidad colectiva que establece lazos identitarios indestructibles. En voz del Maestro José Antonio Abreu, fundador del sistema de orquestas de Venezuela.

Cantar y tocar juntos significa convivir de manera entrañable en ánimo de perfección y afán de excelencia, en una rigurosa disciplina de articulación, concertación e interdependencia entre instrumentos musicales y las voces [melodías]. Así se desarrolla entre ellos [los que practican música] un espíritu solidario y fraterno; se cultiva la autoestima y se desarrollan los valores éticos y estéticos que están vinculados al quehacer musical.

La enseñanza musical también es fuente de desarrollo de las dimensiones espirituales del ser humano, lo eleva y lo conduce a un crecimiento integral en las distintas esferas sociales. En la esfera personal desarrolla la autoestima y seguridad, infunde el sentido de la disciplina, la constancia, puntualidad y responsabilidad con el otro (si uno falla, fallan todos). En las esferas familiar y comunitaria desarrolla el sentido mutuo de compromiso, generosidad y la satisfacción de los logros colectivos. Estos logros conducen a la construcción de una dinámica social ascendente, y entrega herramientas fundamentales para enfrentar los problemas de una sociedad global cada vez más excluyente. Pues la verdadera pobreza no radica en la falta de cosas materiales, sino en la exclusión y discriminación social y, en especial, es la falta de estima pública la que repercute en niños y jóvenes y los condiciona hacia la marginalidad. Por eso la necesaria utilidad de la música en las aulas, para que mediante su práctica se forjen valores humanitarios que construyan una sociedad más justa, comunitaria y más feliz.

Este segundo volumen de *Latinoamérica en el Aula* cumple satisfactoriamente los valores que la música y la práctica musical colectiva produce en las sociedades. Además, supera los límites psicológicos de los nacionalismos, tan enquistados en la enseñanza actual latinoamericana, incorporando músicas que pertenecen a un “horizonte simbólico” que comprende Perú, Bolivia y los nortes de Argentina y Chile. Ese horizonte simbólico ancestral representado en la multicolor Whipala; la multicolor bandera que está presente en cada rito musical colectivo de esta comunidad imaginada desde tiempos del Tahuantinsuyu.

La visión y compromiso social del equipo de trabajo convierte a *Latinoamérica en el Aula II* en una herramienta necesaria en la formación musical actual. Las músicas tradicionales recopiladas por el equipo de investigación se nos presentan adaptadas para ensamble de guitarra y vientos de bronce, además de versiones adaptadas para orquesta de cámara, orquesta de instrumentos latinoamericanos y conjuntos instrumentales de aula. ¡Todas con interesantes actividades y propuestas didácticas para su aprendizaje! Importante es señalar que la recopilación y adaptación de músicas tradicionales a formatos escolares enseña a los niños el concepto de patrimonialización de un repertorio, muchas veces considerado, especialmente por la vieja escuela nacionalista, propio de ambientes folclóricos y de folclorismos escénicos. La inclusión del repertorio tradicional en las escuelas construye una vía para lograr una sociedad más consciente y sabia respecto de su patrimonio y entorno sonoro.

Como profesor de música, oriundo del oasis de Pica, por allá en el norte de Chile, doy mis más sinceras felicitaciones al equipo de trabajo y a su directora Ximena Valverde. Con seguridad este segundo volumen motivará a quienes creemos que la educación musical es un derecho irrenunciable para la formación integral de las personas y, sin duda alguna, entregará un mensaje de vitalidad, energía, entusiasmo y fuerza a niños, jóvenes y profesores. Finalmente, creo que trabajos como los dos volúmenes de *Latinoamérica en el aula* contribuirán enormemente a la construcción de la nueva era de la educación musical, en la que el propósito social será la guía y el pilar del restablecimiento de la condición humana y la sanación de su dignidad.

¡Achalay, Jallalla, En hora buena y Felicidades!

Franco Daponte, Profesor de música, músico y Doctorando en musicología, Universidad de Valladolid.

INTRODUCCIÓN

La música es movimiento, es un flujo continuo de sonidos que van y vienen, que viajan sin pasaportes en medio de los recuerdos y vivencias que portan quienes se acuerdan de llevarlas consigo. Son transportadas por aquellos que, como las abejas, se encargan de polinizar, en vez de flores, territorios con las músicas de sus pueblos y de sus vidas. La música no necesita de una autorización ni de un permiso especial para viajar e itinerar de un lugar a otro, solo se alimenta y se mantiene a partir del deseo de mantenerla viva.

El presente material corresponde a una recopilación de músicas tradicionales presentes en fiestas patronales y carnavales andinos. Esta recopilación ha sido realizada en Chile, Perú y Bolivia. Sin embargo, en momentos cuesta definir los orígenes exactos de las diferentes músicas, las que sin duda alguna fueron creadas en un lugar determinado, pero las dinámicas de movimiento y migración las han llevado, junto a la danza, a diferentes lugares, las que con el paso del tiempo adquieren nuevas formas y de las que los pueblos se van apropiando, desarrollando así un gran sentido de pertenencia.

El equipo de investigación **ENTORNO SONORO**, por medio de sus integrantes, se ha dedicado a la búsqueda y recopilación de estas músicas, y a cómo estas, a partir del conocimiento y comprensión de su contexto, se pueden convertir en un aporte al desarrollo educativo de niños y jóvenes insertos en la educación formal. Creemos que los niños y jóvenes de Chile y Latinoamérica tienen el derecho de conocer parte de sus tradiciones musicales, y como educadores musicales tenemos una responsabilidad y compromiso por difundirlas entre ellos en el contexto del aula de música.

Nos sentimos comprometidos y nos hacemos responsables por el desarrollo del conocimiento autogestionado, sin esperar que sean instituciones de carácter formal quienes tomen la iniciativa de desarrollar políticas educacionales que incluyan el aprendizaje a partir del conocimiento de las tradiciones y prácticas presentes en pueblos originarios de Chile y regiones vecinas.

FUNDAMENTOS Y OBJETIVOS DEL MATERIAL

En el 2015 el equipo de investigación realizó el primer volumen del material para profesores de música y directores de agrupaciones musicales *Latinoamérica en el aula*. Durante el periodo de presentación y difusión de este primer material fue posible evidenciar la necesidad continua de profesores de educación musical de contar con nuevos materiales para desarrollar tanto sus clases como sus talleres, por lo que el primer volumen fue muy bien recibido y vino a cumplir una función renovadora en muchas de las aulas en que este material fue abordado por docentes y estudiantes. Los resultados de este material fueron muy satisfactorios y motivaron a nuestro equipo a realizar una segunda propuesta, centrada esta vez en músicas que están presentes en fiestas patronales y carnavales de la región sur andina (Perú, Bolivia y norte de Chile).

En este segundo volumen de *Latinoamérica en el aula* se propone la incorporación de más actividades y propuestas didácticas, además de versiones para nuevas formaciones instrumentales, como es el caso de las versiones para ensamble de guitarra y ensamble de instrumentos de vientos de bronce, además de las versiones para orquesta de cámara, orquesta o ensamble de instrumentos latinoamericanos y ensamble para instrumentos de aula.

Este material también cuenta con el aporte realizado por estudiantes del Colegio Obispo Labbé de la ciudad de Iquique, quienes mediante la coordinación de la profesora de Lenguaje Ruth Espejo, realizaron la creación de poesías inspiradas en las músicas y las danzas utilizadas para el tratamiento en este compendio. La fuente de recursos para esta creación literaria ha sido denominada **Mi raíz, mi poema, mi norte suena**, utilizando historias y experiencias de vida de la Región de Tarapacá en Chile. Por este motivo, y con el objetivo de entregar al lector una propuesta interdisciplinar y de enriquecimiento artístico para su utilización, compartimos algunas de las poesías seleccionadas para contribuir al desarrollo de las artes integradas (consideremos esta parte del material un regalo para despertar nuestros sentidos) y además para promover y motivar a nuevas creaciones interdisciplinarias en diferentes lugares de Chile y Latinoamérica.

En la implementación de este material en aulas de clases en el país, nuestro gran deseo es que se puedan alcanzar los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Valorar la utilización del repertorio latinoamericano tradicional en la escuela a partir de su comprensión desde una dimensión artística y otra sociocultural.

Esta segunda versión del compendio *Latinoamérica en el aula* estará centrado en la región sur andina, particularmente en el encuentro de rasgos comunes presentes en las músicas de fiestas del altiplano del Perú, el este de Bolivia y la zona norte de Chile, en particular del norte grande, cuna de la religiosidad popular asociada a esta zona, expresadas por medio de la danza y la música. Se pretende de esta forma comprender la música desde su valor artístico y performático, pero además fomentar la valoración desde la dimensión sociocultural, aspecto no siempre considerado en las escuelas, pero muy presente en los contextos musicales de donde estas músicas han sido tomadas.

Objetivos específicos:

- Valorar el patrimonio cultural local y latinoamericano a partir de la práctica musical escolar.

Esto será visible por la utilización del compendio por parte de profesores de música en sus prácticas docentes con estudiantes.

- Potenciar el desarrollo musical utilizando variedad de instrumentación para la práctica musical grupal.

Los arreglos están propuestos para ser utilizados por diferentes conformaciones instrumentales, teniendo en consideración la variedad y muchas veces carencia que se aprecia en los establecimientos educacionales; el material busca que el contexto no sea una limitante para que el docente realice su actividad musical con los estudiantes.

- Motivar a docentes de establecimientos educacionales a la utilización del repertorio latinoamericano en sus talleres extraescolares o en el aula.

Se pretende propiciar el desarrollo de la música de Latinoamérica como un elemento de fortalecimiento de la identidad cultural.

DESCRIPCIÓN Y TRATAMIENTO DEL MATERIAL

Latinoamérica en el aula: fiestas y carnavales está formado por una selección de diez cantos y danzas, a su vez cada danza o canto cuenta con diferentes versiones para variadas instrumentaciones. El material en formato papel incluye una versión para cada una de las danzas seleccionadas, además se incluye un soporte en formato CD en el que se incluyen las partituras de cada una de las versiones propuestas en el material, además de las partes para cada uno de los instrumentos, todo en formato PDF para simplificar su utilización.

A continuación se describen cada una de las versiones:

1. Versiones para **orquesta de cámara**: esta versión consiste en arreglos para cuarteto de cuerda, más contrabajo (en algunos arreglos), flauta traversa, percusión (bombo, tambor, platillos, matraca), en ocasiones está presente una voz para quena, la que puede ser reemplazada por otro instrumento de viento. Finalmente, la mayoría de las versiones para orquesta de cámara incluyen además una voz opcional de acompañamiento armónico, la que se puede ejecutar con guitarra (instrumento de mayor accesibilidad), o bien con charango, cuatro, tiple colombiano, entre otros. El nivel está pensado para orquesta de nivel inicial y básico.

2. Versión para **ensamble de aula**: esta versión está preparada y adaptada para ser trabajada en clases de música, se ha propuesto en todos los arreglos una melodía principal (instrumento I), un acompañamiento armónico (que lo define el profesor, según la realidad en la que se encuentre), además, en todas las versiones se incluyen voces intermedias de acompañamiento, con el objetivo de que se incorpore a la totalidad de los integrantes de la clase, de esta manera la música se torna inclusiva y no exclusiva para quienes tengan más habilidades y facilidad para tocar un instrumento.

3. Versiones para **ensamble o conjunto de guitarras**: se generan con la finalidad de motivar la creación y/o fortalecimiento de agrupaciones que solo incluyan este instrumento. La mayoría de estos arreglos están pensados para ser trabajados en niveles inicial e intermedio. Todos los arreglos incluyen al menos una línea simple que puede ser abordada por quien esté iniciándose en la ejecución del instrumento y otras que presentan una mayor dificultad, las que pueden ser trabajadas por alumnos avanzados o por el mismo profesor. Todos estos arreglos incluyen en el CD una versión escrita en tablaturas. Cada una de las versiones puede ser considerada por el profesor como “bases” para trabajar, por lo que se pueden intervenir, intercambiar, eliminar o agregar secciones, eliminar o agregar introducciones o finales, repeticiones o todo lo que el docente considere pertinente contextualizar en función de las características de sus agrupaciones.

4. Las versiones **simples para guitarras** están diseñadas para ser trabajadas en clases de música en aula tradicional y con estudiantes que se inicien en la ejecución del instrumento. Cada arreglo consta de una línea con la melodía principal, que puede ser abordada por el profesor o por estudiantes con más experiencia, una línea con los acordes y rasgueos y una tercera línea para una guitarra o grupo de guitarras que puedan cumplir una función de bajo. Al igual que en las versiones para ensamble de guitarras, se sugiere que el docente considere estos arreglos como base para poder contextualizarlos a su realidad educativa, por lo que se pueden modificar y adaptar en relación con estructuras, tonalidades, repeticiones, introducciones o finales, etcétera.

5. Las versiones para **orquesta latinoamericana** presentes en este material se basan en una definición que ha surgido con fuerza en nuestro continente, en esta se trata de reunir instrumentos musicales provenientes de las culturas originarias del territorio en diversos formatos. Están presentes adaptaciones para conjuntos compuestos para guitarra, charango, quenas, sicus y bombo; e, incluso, otros instrumentos utilizados en el contexto festivo-ritual y que tienen su procedencia en otras latitudes. Estos arreglos incluyen la diversidad y la mixtura de expresiones artísticas vigentes en el continente y que se manifiestan en cada festividad y en tiempo de carnaval.

6. **Banda de bronces**: este formato es el que tiene mayor predominio en el continente, es una agrupación que ha remplazado a los instrumentos originarios en algunos casos y en otros ha permitido revivir expresiones, rescatándolas de su extinción o adaptando la estética sonora para promover la vigencia de las danzas. Son las agrupaciones que acompañan a las diabladas, morenadas, tinkus, waka waka toqhuri, caporales, tobas, entre otras danzas. En este volumen pueden encontrar adaptaciones para estas agrupaciones, las que consideran trompetas en Si bemol, eufonio en Si bemol, trombón de vara, tuba y clarinete en si bemol, además de la sección de percusión compuesta por bombo de banda, tambor o tarola y platillos de golpes. La sonoridad que busca representar estas adaptaciones es cercana a la estética de las bandas de bronces del altiplano en su contexto festivo.

Cada una de las danzas y cantos presentadas en este material incluyen una breve reseña acerca de su historia y posibles orígenes, además propuestas para el tratamiento en el aula, actividades como ejercicios rítmicos, para el desarrollo de la creatividad, así como también actividades que aborden la música desde una perspectiva sociocultural y permitan al estudiante acercarse a una comprensión más amplia del género musical que va a interpretar. Como se advierte antes en este trabajo, se busca una comprensión de la música a partir de una visión integral, por este motivo en este segundo volumen hemos decidido incluir propuestas interdisciplinarias.

Agradecemos al **Consejo Nacional de la cultura y las Artes** por darnos la posibilidad de financiar la impresión de este material, el que esperamos que pueda llegar a muchas aulas de Chile y Latinoamérica.

¡¡Esperamos que el material sirva y contribuya a musicar las escuelas y la vida de nuestros niños y jóvenes!!

Un abrazo fraterno

EQUIPO ENTORNO SONORO 2016

ÍNDICE

- *Campos Naturales*, canto tradicional de la fiesta de la virgen del Carmen de La Tirana (Chile)
- *Tarkeada*, recopilada en el carnaval “Con la fuerza del sol” (Arica-Chile)
- *Selección de huaynos*, recopilados en fiestas tradicionales (Chile y Perú)
- *Cachimbo de Tarapacá*, danza tradicional de la región de Tarapacá (Chile)
- *Cueca nortina*, recopilado en la fiesta de la virgen de la Candelaria en Limapíña (Tarapacá-Chile)
- *Selección de morenadas*, recopiladas en el carnaval de Oruro (Bolivia)
- *Diablada “Déjame”*, autor: Froilán Zevillano (Oruro-Bolivia)
- *Kullaguada*, tradicional en fiestas de Bolivia, Perú y el norte de Chile
- *Selección de waca waca para osadas*, recopilado en la fiesta de La Tirana. Baile de Toros en Bolivia y Perú y baile de Osos en el norte grande de Chile
- *Cacharpaya*, danza del final de las fiestas andinas

CAMPOS NATURALES

Canto de entrada de la fiesta de La Tirana (Chile)

Descripción general y contexto

La fiesta de la virgen del Carmen de La Tirana es una de las fiestas de religiosidad popular más importantes de Chile. Se celebra actualmente cada 16 de julio en el poblado de La Tirana, perteneciente a la comuna de Pozo Almonte, en la región de Tarapacá. El culto hacia la figura de la virgen del Carmen data del periodo de la Colonia, finales del siglo XVIII¹ (Núñez, 1988, Guerrero, 2015).

Campos naturales es un canto importante dentro de la celebración de esta fiesta, es interpretado por todas las sociedades religiosas de danzantes que participan y se canta una vez que estos han llegado a la entrada del pueblo y después de hacer el saludo inicial frente a la “Cruz del Calvario”. Cuando las cofradías van camino hacia la iglesia lo hacen cantando y acompañándose con las bandas de bronces tradicionales. Antes de hacer el ingreso a la iglesia cada cofradía ha entonado este canto. El texto tiene pequeñas modificaciones entre una sociedad religiosa y otra, debido a que en ocasiones mencionan en el texto el nombre de la agrupación.

Objetivos de aprendizaje

- Conocer el contexto en que se canta y toca esta melodía.
- Ejecutar con instrumentos musicales melodías paralelas por intervalos de cuartas (versión aula, orquesta de cámara).
- Conocer y utilizar el concepto musical de *acelerando* (versión aula, orquesta de cámara).
- Reconocer y diferenciar melodías y acompañamiento.
- Ejecutar la melodía tanto en contexto homofónico como polifónico (versión guitarra).

Propuestas y tratamiento para las versiones

Para el desarrollo de la versión de **ensamble de aula** o instrumentos escolares se propone la inclusión opcional del canto grupal a una voz.

Para la versión de **orquesta de cámara** se propone su interpretación al comienzo de un concierto o presentación pública, la que puede ir acompañada del poema inicial y pueden ser tocados los 22 compases a modo de procesión de acercamiento hasta el escenario o lugar donde se ubicará la orquesta, para ello se propone utilizar los instrumentos de viento (flautas, quenas, otros).

¹ Núñez, Lautaro. 1988, “La Tirana del Tamarugal, del Misterio al sacramento”, Universidad Católica del Norte, Antofagasta, Chile. Guerrero, Bernardo. 2015, “La Tirana. Chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande”, Instituto Isluga, Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile.

Para la versión de **conjunto de guitarras** se da la libertad para que el profesor pueda, junto con los estudiantes, dar el orden que estime conveniente a cada una de las secciones de A a E (un orden alternativo podría ser, entre otros, E-A-B-D-C).

Propuesta didáctica para el aula

Antes de iniciar la práctica instrumental proponemos la visualización y reflexión acerca de la importancia de este canto en la fiesta de La Tirana, para ello presentamos algunos *links* con información de interés para el docente.

Versión año 1971: <https://www.youtube.com/watch?v=wgdO8YR6QEE>

Versión coro Magisterio Iquique y Banda Los Soriacos: <https://www.youtube.com/watch?v=bZJS3iAt6qw>

En el documental La Tirana realizado en 1944, en el minuto 3:30 es posible escuchar una versión de Campos Naturales, acompañada de acordeón, convirtiéndose en un valioso registro. <https://www.youtube.com/watch?v=lrmm7IkE9bc>

Una vez realizado este ejercicio de contextualización y reflexión, se invita a los estudiantes a cantar en forma grupal la letra, proponiendo para ellos hacer divisiones entre mujeres y hombres o solistas, entre otros.

Como paso previo al estudio y montaje instrumental se propone que el canto se realice en forma de procesión acompañado del ritmo en el bombo que podrá tocar el docente o algún estudiante, de esta manera será posible recrear el contexto en que se da la música, pero además cantar e ir tomando conciencia del pulso y el ritmo que se trabajará en la etapa siguiente.

Poesía “Protectora del Tamarugal”

En un viaje por el desierto,
Me encontré a una persona especial,
A la cual todos veneran
Por ser la reina del Tamarugal.
Todos le bailan al verla pasar,
Con su canto conmemorativo,
Por ser la más linda
De aquel lugar.
Junto a ella, todos pueden luchar
Tan solo pídele ayuda
Que todas tus heridas,
Ella podrá sanar.
Ella, la madre del redentor,
La que le dio vida a nuestro salvador,
El que protege al norte,
Con todo su corazón.

Nicolás García (4° medio D)

Colegio Diocesano Obispo Labbé, Iquique, Chile

CAMPOS NATURALES

Canto de entrada fiesta de La Tirana

Conjunto de guitarras

arr. Raúl Jorquera Rossel

♩=80

A

Musical score for guitar ensemble, measures 1-9. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff is marked *pizz. pp*, the second *pp pizz.*, the third *pp pizz.*, and the fourth *pp pizz.*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for guitar ensemble, measures 10-13. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The music continues the rhythmic pattern from the previous section, with a key signature of one sharp (F#).

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

2
19 **B**

arm. XII sim.

mf arm. V sim.

nat. *mf*

mf

percusión

28

37 **C**

nat. *mf*

nat. *mf*

arm. V sim.

46

D
55

f
mf
f
nat.

63

4
70

E

ff

ff

nat.

ff

78

86

TARKEADA

Recopilado en el carnaval "Con la fuerza del sol" (Arica-Chile)

Descripción general y contexto

Según la definición entregada por Gérard (2007)², "la tarka es una flauta recta andina con canal porta-viento de insuflación, de sonido ronco, gritón y temblante que se toca por tropas desde Todos los Santos hasta Carnaval". En las tropas, por lo general se mezclan dos tamaños, la taika (grande) y la mala (pequeña).

La **tarkeada** o tarkada por su parte es la danza que se baila en periodo de lluvia en las zonas del altiplano, la que comienza con la fiesta de todos los santos y finaliza con la fiesta de carnaval. La tarkeada es bailada en los carnavales de las zonas andinas de países como Bolivia, Perú, Chile y norte argentino, sin embargo en la actualidad en países como Chile las tarkeadas se han popularizado en carnavales urbanos, como por ejemplo el carnaval "Con la fuerza del sol" en la ciudad de Arica (lugar de donde fue recopilada la versión utilizada en este libro).

Objetivos de aprendizaje

- Conocer la presencia de instrumentos en los carnavales andinos.
- Interpretar líneas melódicas utilizando intervalos de cuartas.
- Identificar y reconocer conceptos de secciones, repeticiones y frases musicales.
- Otorgar prioridad al aprendizaje por imitación por sobre la lectura musical (versión guitarra).

Propuestas y tratamiento para las versiones

Debido a que nos encontramos frente a música realizada con instrumentos autóctonos y donde la transmisión de las músicas no se realiza por medio de la escritura musical sino por medio de la tradición oral, esta propuesta musical es una transcripción, pudiendo ser perfectamente discutible la metodología utilizada, ya que finalmente se decidió facilitar la lectura musical para quienes interpretarán las versiones estilizadas propuestas en este libro.

Para la versión de **conjunto de guitarras** se sugiere ir buscando, en conjunto con los estudiantes, contrastes tímbricos en cada una de las repeticiones, se sugiere comenzar *sul ponticello* (sobre el puente) con un timbre más "metálico" para ir dando paso al sonido natural en las siguientes repeticiones.

² Arnaud Gérard, A. (2007). "Primera aproximación a la acústica de la 'Tarka'". *Revista Boliviana de Física*, 13(13), 33-38. Recuperado en 10 de junio de 2016, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1562-38232007000000005&lng=es&tlng=es.

Propuesta didáctica para el aula

Para introducir a los estudiantes en las tarkeadas antes de empezar el trabajo instrumental se propone al docente la realización de algunas actividades, por un lado para conseguir objetivos musicales como es el caso de la audición y reconocimiento de los ritmos presentes en esta música. Para este motivo se propone seguir los pulsos de la música utilizando el espacio del aula para realizar desplazamientos y marcar con los pies y manos en momento alternados, ejemplo para desarrollar esta parte de los aprendizajes:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vfmzg0UZ5NQ>

Por otro lado para abordar la música desde una perspectiva cultural se propone al docente utilizar recursos audiovisuales para el trabajo en el aula, compartiendo con los estudiantes la presencia de las tarkeadas en carnavales de los diferentes territorios en que este instrumento y danza están presentes. Se proponen a continuación algunos *links* para trabajar en la clase.

Tarkeada en la despedida de carnaval en el *ayllu* Yarecoa en Perú.

<https://www.youtube.com/watch?v=u0AfDBi2HHE>

La tarkeada en el carnaval de Oruro, video explicativo.

<https://www.youtube.com/watch?v=w5uDs8CrEBE>

Tarkeada en carnaval "Con la fuerza del sol", Arica.

<https://www.youtube.com/watch?v=NXdSJprd-Jg>

TARKEADA

Recopilada en carnaval "Con la Fuerza del Sol", Arica (Chile)

Conjunto de guitarras

arr. Raúl Jorquera Rossel

The musical score is for a guitar ensemble. It features five staves of music. The first two staves contain melodic lines for two guitars, both marked *pp* sul pont. The tempo is indicated as $\text{♩} = 90$. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The third, fourth, and fifth staves are empty, representing the parts for the remaining three guitars. At the bottom, there is a bass line on a single staff, also marked $\text{♩} = 90$, with a key signature of one sharp and a time signature of 2/4, 3/4, and 2/4.

2
7

Musical score for measures 2-7. The score consists of five staves. The first two staves are treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third, fourth, and fifth staves are empty, with only time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4) indicated below the lines. A double bar line is at the end of measure 7.

12

Musical score for measures 12-15. The score consists of five staves. The first two staves are treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third, fourth, and fifth staves are empty, with only time signatures (2/4) indicated below the lines. A double bar line is at the end of measure 15.

18 3

p

p

p sul pont.

25

4
31

mf

mf

mf

mf

sul pont. *mf*

3/4

38

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

3/4

43

49

6
56

Musical score for measures 56-60. The score is written for six staves: five treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The music features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and slurs.

61

Musical score for measures 61-65. The score is written for six staves: five treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The music continues with rhythmic patterns similar to the previous section.

64 7

The musical score consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a sharp sign. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melodic lines with similar rhythmic patterns. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fifth staff continues the melodic development. Below the staves is a single bass line with a double bar line at the beginning and end, containing a simple eighth-note pattern.

SELECCIÓN DE HUAYNOS

Recopilados en fiestas de Chile y Perú

**Varios autores*

Descripción general y contexto

El nombre de este género provendría de la palabra quechua *huayñunakunay*, que significa “bailar tomados de la mano”, adopta diversas variedades, según las tendencias tradicionales de la localidad o de la región y en cierta forma representa la cultura popular ancestral de la cultura andina (Tauro, 2001)³. Es considerado un baile representativo como la cachua o el chimaiche, Su estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo y estructura binaria, con estrofas basadas en coplas de frases cortas que pueden presentar diferentes combinaciones (Mendivil, 2010)⁴.

La presente propuesta musical está formulada a partir de la recopilación de huaynos tradicionales de Perú y Bolivia, pero que son parte de las sonoridades tradicionales de fiestas patronales tanto de Perú, Chile, Bolivia o Argentina.

Objetivos de aprendizaje

- Conocer el contexto en que se tocan los huaynos.
- Reconocer geográficamente los lugares de posible procedencia de las melodías seleccionadas.
- Reconocer y diferenciar instrumentos que realizan melodías de los que realizan acompañamientos (versión ensamble de aula).
- Utilizar el *pizzicato* como recurso interpretativo (versión orquesta de cámara).
- Utilizar el “armónico” como efecto grupal de acompañamiento (versión conjunto de guitarras).

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión para **ensamble de aula** está propuesta para tres instrumentos melódicos, instrumento armónico (el que llevará siempre un rasgueo con ritmo de huayno) e instrumento de percusión, que se sugiere sea un bombo.

Esta versión además incluye los cuatro huaynos seleccionados, pero que quedarán al criterio del profesional si se llegan a interpretar todos o solo parte de ellos. En el caso de elegir solo uno de los cuatro huaynos sugerimos por nivel de dificultad, “Ojos azules”, ya que es el que tiene la melodía más simple y que por consecuencia será más fácil de montar.

³ Tauro, A. (2001). *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, tomo 8.

⁴ Mendivil, J. (2010). *Yo soy el huayno*.

En la versión para **orquesta de cuerdas** se propone además la inclusión de percusión (bombo), instrumento armónico (guitarra, charango) y quena o una segunda flauta. A nivel de desarrollo técnico interpretativo de los instrumentos de cuerda frotada, se propone el trabajo alternado de *pizzicato* y utilización del arco. Al igual que en la versión anterior es posible interpretar la totalidad de los huaynos propuestos o parte de ellos, en caso de elegir uno se sugiere el huayno “Papel de plata”.

Para la versión de **conjunto de guitarras** se ha seleccionado solo uno de los huaynos. Se espera lograr, principalmente, una adecuada ejecución del sonido “armónico”, se sugiere con la mano derecha tocar lo más cerca posible del puente.

Propuesta didáctica para el aula

Para trabajar en el aula proponemos la utilización de la línea rítmica de la percusión acompañada del instrumento armónico (se adjunta material). El profesor podrá utilizar diferentes secciones para que los estudiantes toquen los ritmos, ya sea con instrumentos de percusión menor o con percusión corporal. Se propone trabajar por separado cada uno de los huaynos y de ser posible en una etapa posterior unirlos.

Se propone también como trabajo, para la profundización de los aprendizajes, la utilización de grafías no convencionales para que los estudiantes puedan reconocer con mayor facilidad los ritmos trabajados, como segunda parte se propone que los estudiantes creen sus propias grafías para identificar los diferentes ritmos presentes en cada uno de los cuatro huaynos seleccionados.

Poema "Polvo de indiferencia"

Estás muerto, literalmente muerto
Estás vacío, seco, desierto aun siendo desierto
Cuánta sangre habrá abrazado tu tierra, hoy se encuentra en raíces
Chusca levantan calaminas, como el cobre levanta a Chile.
Marcharon, marcharon, pisaron y te marcaron
Peruanos, chilenos, salitreros y conquistadores
Muchos construyeron sus vidas
Otros solo ganaron millones.
Tierra fea, de gran trascendencia, tierra mágica de mil esencias
Tamarugos infieles, de ilusiones engañosas
Camanchaca brillante de sequedad
Desierto norteño, siempre en carnaval.
Bailan hoy, saltan hoy, mañana y todos los días
Gritan, corren, sin alegría
Lloran lluvia de finas salivas
Para marcar en tu cuerpo, lo que tu historia olvida.

Nicolás Guzmán (4° medio A)

Colegio Diocesano Obispo Labbé, Iquique, Chile.

HUAYNOS TRADICIONALES

(Recopilados en fiestas de Chile y Perú)

Varios autores
arr. Ximena Valverde

Sanqarara (Ayacucho-Perú)

6

Bm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. I $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Clavelito Blanco (Justiniano Torres? Cuzco-Perú)

10

Bm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. I $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

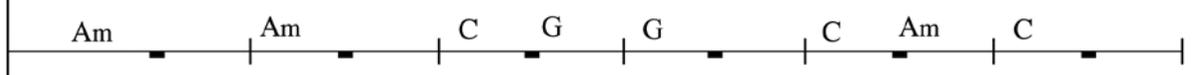
Instr. II $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Detailed description: The image shows two musical scores for traditional huaynos. The first score, 'Sanqarara (Ayacucho-Perú)', starts at measure 6 and features a 2/4 and 3/4 time signature. It includes parts for Bombo (drum), Instrumento armónico (with chords Am, E7, C), and three instrumental staves (I, II, III). The second score, 'Clavelito Blanco (Justiniano Torres? Cuzco-Perú)', starts at measure 10 and features a 2/4 and 3/4 time signature. It includes parts for Bombo, Armónico (with chords C, Am, E7), and three instrumental staves (I, II, III). Both scores use a variety of rhythmic patterns and dynamic markings like 'p'.

15

Bm. 

Arm. 

Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

21

Bm. 

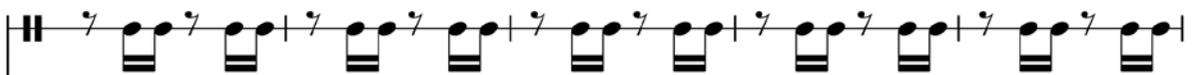
Arm. 

Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

26

Bm. 

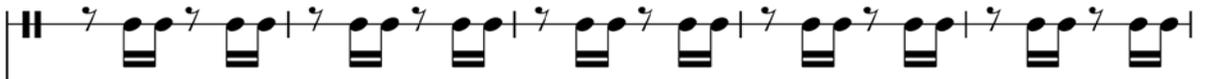
Arm. 

Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

31

Bm. 

Arm. C Am C Am Am G Am 

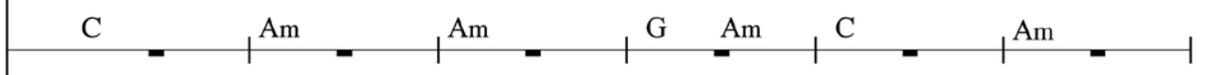
Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

36

Bm. 

Arm. C Am Am G Am C Am 

Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

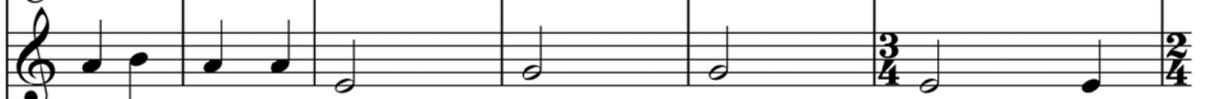
42

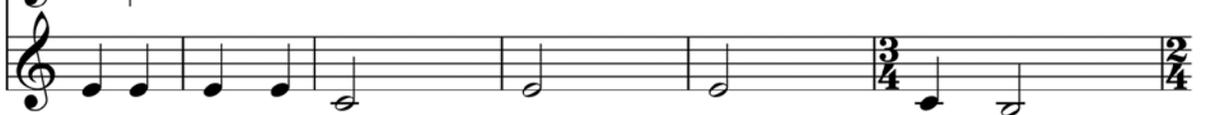
Ojos azules (Manuel Casazola Cuzco Perú)

Bm. 

Arm. Am E7 Am Am C C 3/4 E7 2/4 

Instr. I 

Instr. II 

Instr. III 

48

Bm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ Am Am C C $\frac{3}{4}$ E⁷ $\frac{2}{4}$

Instr. I $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

53

Bm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ Am G C C $\frac{3}{4}$ C E⁷ $\frac{2}{4}$

Instr. I $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

58

Bm. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ Am G C C $\frac{3}{4}$ C E⁷ $\frac{2}{4}$

Instr. I $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

63

Papel de plata (Los sicoyas Potosí-Bolivia)

Bm. $\frac{2}{4}$

Arm. $\frac{2}{4}$ Am $\overset{3}{\text{---}}$ Am E⁷ Am Am Am Am C G G G G Am

Instr. I $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$

70

Bm. $\frac{2}{4}$

Arm. Am Am C G $\frac{3}{4}$ G G C $\frac{2}{4}$ Am $\overset{3}{\text{---}}$ Am Am C G

Instr. I $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$

76

Bm. $\frac{2}{4}$

Arm. G G G Am Am Am C G $\frac{3}{4}$ G G C $\frac{2}{4}$ Am $\overset{3}{\text{---}}$

Instr. I $\frac{2}{4}$

Instr. II $\frac{2}{4}$

Instr. III $\frac{2}{4}$

CACHIMBO DE TARAPACÁ

Danza tradicional de la región de Tarapacá-Chile

Descripción general y contexto

Danza propia de los pueblos de la quebrada de Tarapacá, Mamiña y Pica en la Región de Tarapacá, se relaciona con las cuecas de Chile, de Bolivia y con la marinera de Perú. Es un baile de pareja suelta y utiliza pañuelo. Desciende de la zamacueca y de bailes de tierra del siglo XIX. Esta danza se baila habitualmente en los pueblos de la quebrada de Tarapacá, Mamiña y Pica (incluido el valle de Quisma) en las primeras décadas del 1800, con el nombre de Baile y Tierra, calificativo que se le otorgó a la familia de las Picarescas y Apicaradas por su estilo, se baila en pareja, con un hombre y una mujer e individual con pañuelo, utiliza el ritmo de 6/8 al igual que la cueca.

Durante el siglo XIX esta danza se bailaba al son del violín, mandolina y/o cantos, y a partir de la segunda mitad de ese mismo siglo se incorpora el piano, pero siempre con el acompañamiento del bombo, siendo este instrumento de suma importancia para quienes los bailan⁵. El bombo realiza un ritmo binario en una mano y ternario en la otra.

Actualmente esta danza es parte fundamental de fiestas tradicionales que se realizan en la zona y es practicado por niños, jóvenes y adultos. Además, en la actualidad el cachimbo es principalmente tocado por bandas de bronces.

Objetivos de aprendizaje

- Situar geográficamente la región en que se practica la danza del cachimbo.
- Experimentar contrastes rítmicos basados en el “tres-contra-dos” (hemiola vertical o sesquiáltera).
- Ejecutar con percusión el ritmo sesquiáltero del cachimbo.
- Desarrollar el trabajo musical colectivo a partir de la diferenciación de melodías solistas y acompañamientos (versión aula).

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión **ensamble de aula** está propuesta para el trabajo con melodías solistas y acompañamientos, se sugiere que los instrumentos que toquen los acompañamientos sean placas, teclados, melódicas, flautas contraltos o tenores. Para las melodías principales se sugiere la inclusión de flautas, quenenas y todo tipo de instrumentos de viento.

⁵ Daponte, F. (2010), “El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá”. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Chile.

La versión para **orquesta de cámara** se propone a partir de una fusión de timbres, entre cuerdas frotadas, percusión y flautas, se sugiere la inclusión de una quena, de ser posible, para interpretar la melodía de la flauta travesa junto con esta.

Para la versión de **conjunto de guitarras**, especial énfasis debería asignarse a la introducción y al efecto “redoble de tambor”, el que consiste en cruzar las cuerdas quinta y sexta en el espacio XII como aparece especificado en la cuarta guitarra. Este efecto podría ser abordado por todos en las instancias de aprendizaje y preparación del arreglo. Se sugiere dividir al grupo en dos, uno toca el ritmo de la tercera guitarra y el otro el de la cuarta, para luego ir alternando, de esta forma todos pueden tocar el efecto y, al mismo tiempo, experimentar el ritmo de “tres-contra-dos” que caracteriza a este ritmo nortino.

Propuesta didáctica para el aula

Se propone la realización de actividades que permitan al estudiante conocer y ser partícipe de la danza y la música del cachimbo, para ello una actividad consiste en el reconocimiento de las cualidades tímbricas que posee el cachimbo actual. Por otra parte reconocer la forma musical de la danza y audicionar músicas similares como la marinera y la cueca boliviana para identificar los puntos comunes. En el siguiente *link* podrás encontrar más material para trabajar en el aula:

Plataforma *web* Entorno Sonoro: <http://entornosonoro.cl/el-cachimbo/>

Poesía “Mi tierra, mis raíces”

Buscando sombras te recorro
Desierto árido y melancólico
Tu sol acompaña mis pasos
Entre cielos brillantes y claros
El mar, espejo del alma
De esta tierra hermosa,
Baña a niños, padres y madres,
Jugueteando como mariposas
Tus atardeceres son bellos
Naranjas, rosas y rojos
Adornas de hermosura el cielo,
Sol escondido tras los cerros
El altiplano nos recibe
Gente bella, trabajadora y humilde,
Las llamas y alpacas te siguen,
Silenciosa naturaleza sensible

María Isabel Gutiérrez (1° medio A)

Colegio Diocesano Obispo Labbé, Iquique Chile.

CACHIMBO DE TARAPACÁ

Danza tradicional de la región de Tarapacá-Chile

Tradicional de la quebrada de Tarapacá
arr. Ximena Valverde

Musical score for Cachimbo de Tarapacá, measures 1-5. The score is in 3/4 time and includes parts for Flauta, Bombo, Guitarra, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo, and Platillo. The Flauta part is mostly rests. The Bombo and Platillo parts play a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests. The Guitarra part has a few notes and rests, with an Am chord marking. The Violoncello part has a few notes and rests, with a pizz. marking. The Contrabajo part has a few notes and rests.

Musical score for Cachimbo de Tarapacá, measures 6-9. The score is in 3/4 time and includes parts for Fl. (Flauta), Bm. (Bombo), Guit. (Guitarra), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), C.b. (Contrabajo), and Pl. (Platillo). The Fl. part is mostly rests. The Bm. and Pl. parts play a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests. The Guit. part has notes and rests, with Am and E chord markings. The Vc. and C.b. parts have notes and rests. The Vla. part is mostly rests.

10

Fl.

Bm.

Guit. Am Am E Am

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

15

Fl.

Bm.

Guit. Am Am E Am

Vln. I

Vln. II

Vla. pizz.

Vc.

C.b.

Pl.

19

Fl.
Bm.
Guit. Dm Am E E7 Am
Vln. I
Vln. II
Vla. arco
Vc.
C.b.
Pl.

23

Fl.
Bm.
Guit. Dm Am Am E7 Am Am
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.b.
Pl.

28

Fl.

Bm.

Guit. Am E Am Am Am

Vln. I pizz. pizz. pizz.

Vln. II pizz.

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

33

Fl.

Bm.

Guit. E Am Dm Am

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

37

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

42

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

arco

arco

E E7 Am Dm Am E

Am C G G7

46

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

51

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

C

C

G

G⁷

C

Dm

Am

E

E⁷

Am

55

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.



59

Fl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Pl.

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

CUECA NORTINA

*Recopilado en la fiesta de la virgen de la Candelaria
en Limaxiña (Tarapacá-Chile)*

Descripción general y contexto

Es una de las variantes regionales de la cueca central de Chile, propio de las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, con rasgos estilísticos propios y diferenciables; la música no es cantada, sino solo tocada, en ocasiones puede ser con trompetas, tubas, bombo y cajas (bandas de bronces), o bien con tropas de lakitas (instrumentos confeccionados con tubos de PVC, similares a los sikus), bombo, platillo y caja, conserva el ritmo de 6/8. Esta danza además tiene un baile “valseado” que es más lento que la cueca central. Está presente en fiestas patronales y populares del norte grande.

Objetivos de aprendizaje

- Reconocer las características rítmicas de la cueca nortina.
- Ejecutar ritmos de bombo y platillo utilizando instrumentos de percusión (para el trabajo con cualquiera de las versiones propuestas).
- Reconocer auditivamente tonalidades menores.

Propuestas y tratamiento para las versiones

Para la versión de **ensamble de aula** se sugiere en una primera etapa reducir la cantidad de instrumentos utilizando solo acompañamiento armónico, línea melódica e invitar a los participantes a ejecutar la percusión (bombo y platillo) con diferentes instrumentos de percusión menor o con percusión corporal, de esta manera se podrán adquirir de manera más efectiva los patrones rítmicos de esta danza.

La versión para **orquesta de cámara** cuenta con una instrumentación base, sin embargo los instrumentos de viento pueden ser sustituidos por quenás o saxos altos, con el objetivo de enriquecer el resultado tímbrico de la propuesta.

En versión para **conjunto de guitarras**, especial cuidado se debe tener en el tratamiento de la cuarta guitarra, en primer lugar la sexta cuerda debe bajar su afinación tradicional un tono, es decir, de MI a RE. Por un lado, todo lo que toca esta guitarra puede ser abordado en la mano izquierda con dedos 1, 2 y 3 o, si se prefiere, con un medio cejillo con el dedo 1. Por otro lado, en la mano derecha puede ser tocado este bloque ya sea con una combinación de dedos p, i y m; o bien tocar las tres notas simultáneamente con el pulgar.

Propuesta didáctica para el aula

Se propone complementar los aprendizajes musicales con una propuesta previa a la ejecución instrumental, para ello invitamos al docente a realizar un cuadro comparativo identificando junto a los estudiantes las principales características de las variantes de la cueca presentes en Chile (cueca central, cueca chilota y cueca nortina), para ello es necesario apoyarse con videos o audios.

Es importante para estas actividades reconocer aspectos como ritmo, instrumentación, pasos del baile, contexto en que se presentan las danzas. Esta actividad puede ser realizada en la clase previa al inicio de la práctica instrumental grupal.

Como una segunda propuesta de trabajo se propone la ejecución de los ritmos del platillo y del bombo entre los compases 15 al 31 de la versión de ensamble de aula; se propone la división del grupo en dos para realizar los ritmos en forma separada y luego juntarlos; también se sugiere al comienzo que el profesor marque los tiempos fuertes para que los estudiantes puedan realizar con mayor facilidad los ritmos. Adjuntamos este *link* para la utilización de recursos y material para el trabajo en el aula:

<http://entornosonoro.cl/la-cueca-nortina/>

CUECA NORTINA

Recopilado en la fiesta de la virgen de la Candelaria en Limaxiña,
región de Tarapacá

Tradicional del norte grande de Chile
arr. Ximena Valverde

1. 2.

Flauta
Platillos
Bombo
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabajo

Con la madera del arco
arco
pizz.

10

Fl.
Plat.
Bm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

arco pizz.

2

17

Fl.

Plat.

Bm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

arco

f

mf



22

Fl.

Plat.

Bm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p

p

26

Fl.
Plat.
Bm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

pizz.



31

D.S. al Coda ◊ CODA

Fl.
Plat.
Bm.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

SELECCIÓN DE MORENADAS

Morenadas del carnaval de Oruro-Bolivia

**Varios autores*

Descripción general y contexto

Desarrollada en el periodo de la Colonia en el Alto Perú (hoy Bolivia), por los esclavos africanos, quienes mediante este baile ironizaban a sus patrones y sus bailes de salón, el timbre característico es la matraca. El paso de esta danza que ha ido evolucionando desde la Colonia a la actualidad, es lento y ordenado como si en ella se recordara a los grupos de esclavos que cargaban peso sobre sus espaldas. Hoy es una de las principales danzas de Bolivia y que por medio de las bandas de bronce han llegado a la zona norte de Chile, es posible escuchar sus ritmos en las fiestas de la Tirana o San Lorenzo de Tarapacá, entre otras.⁶

Objetivos de aprendizaje

- Conocer los orígenes y el desarrollo de la morenada en Bolivia y otros lugares de Sudamérica.
- Identificar características musicales de la morenada.
- Ejecutar ritmos en contratiempo.
- Ejecutar y asimilar diferentes tipos de dinámicas.

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión de **ensamble de aula** se propone para ser trabajada por separado debido a que son tres diferentes; en una etapa posterior se podrán unir y presentarlas como una selección de morenadas al momento de realizar una presentación pública. También es posible trabajarla solamente con melodía principal, acompañamiento armónico y percusión, dejando fuera las voces intermedias y el bajo, de ser necesario, para lograr su aprendizaje y montaje de forma grupal.

La versión para orquesta de cámara aborda estas morenadas desde el tratamiento rítmico y tímbrico, las cuales podrán trabajar según el nivel de profundización que el docente pretenda alcanzar, se incorpora además la posibilidad de incentivar a los músicos al canto colectivo al momento de la tercera de las morenadas presentadas.

Propuesta didáctica para el aula

Para el trabajo en el aula y como un trabajo de desarrollo rítmico previo a la ejecución instrumental se propone la realización de ejercicios rítmicos que permitan el desplazamiento por el espacio a partir de la audición de diferentes morenadas, de esta forma los estudiantes podrán marcar tiempos fuertes con los pies y en una etapa posterior marcar los contratiempos (ritmo de la matraca) con las manos, así de esta forma generar un mayor nivel de independencia motora en los estudiantes.

Como una segunda propuesta de actividades previas se propone la realización de juegos rítmicos en grupos pequeños, utilizando siempre el patrón rítmico de pulso y contratiempo y sobre esa base realizar pequeñas secuencias rítmicas binarias creadas por los propios estudiantes, para ellos se podrán utilizar diferentes recursos tímbricos disponibles en el aula al momento de la clase o bien explorar sonoridad a partir de la rítmica corporal.

⁶ Valverde X. (2014), "Las Bandas de Bronces de la región de Tarapacá como espacios de aprendizaje musical en contextos no formales". Tesina de Master en Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona.

SELECCIÓN DE MORENADAS

Danza de las Morenadas de Carnaval

Aromeñita

Varios autores
arr. Ximena Valverde

Musical score for the first system of 'Aromeñita'. The score is in 2/4 time and includes parts for Flauta, Matraca, Bombo, Guitarra, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The guitar part shows chords: Am, Am, F, C, G, C, E7.

Musical score for the second system of 'Aromeñita', starting at measure 8. The score includes parts for Fl. (Flauta), Mt. (Matraca), Bm. (Bombo), Guit. (Guitarra), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The guitar part shows chords: Am, G, G, G7, C, C.

MORENADAS DE CARNAVAL

2

14

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



21

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

MORENADAS DE CARNAVAL

3

27 1. 2. Idilio

Fl.
 Mt.
 Bm.
 Guit.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.



34

Fl.
 Mt.
 Bm.
 Guit.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

MORENADAS DE CARNAVAL

4

41

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

pizz.

arco

arco



48

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

G

G

Am

Am

Em

Em

F

MORENADAS DE CARNAVAL

Virgen del Socavón ⁵

55

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



62

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

mf

MORENADAS DE CARNAVAL

6

69

Fl. | 1. | | 1. |

Mt.

Bm.

Guit. Am Dm E E7 Am :|| Am :|| Am C

Vln. I | 1. | | 1. |

Vln. II *f*

Vla.

Vc.



Fl. | 1. | | 2. |

Mt.

Bm.

Guit. G C Am C G E7 Am :||

Vln. I | 1. | | 2. |

Vln. II

Vla.

Vc.

MORENADAS DE CARNAVAL

73

Fl.
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos

Mt.
 3/4

Bm.
 3/4

Guit.
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos
 3/4

Vln. I
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos
 3/4

Vln. II
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos
 3/4

Vla.
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos
 3/4

Vc.
 bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos
 3/4

bai la re mos - can ta re-mos hastael-a ma ne cer bai la re mos can ta re mos

79

Fl.
 to dos con gran de vo ción mo re nos!

Mt.
 3/4

Bm.
 3/4

Guit.
 3/4 Am C G

Vln. I
 to dos con gran de vo ción mo re nos!

Vln. II
 to dos con gran de vo ción mo re nos!

Vla.
 to dos con gran de vo ción mo re nos!

Vc.
 to dos con gran de vo ción mo re nos!

to dos con gran de vo ción mo re nos!

MORENADAS DE CARNAVAL

8

84

Fl.

Mt.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1. 2.

C Am C G E7 Am Am

- * Autor Aromeñita, Manuel Soliz Flores
- * Autor Idilio de amor, Braulio Collarana
- * Autor Virgen del Socavón, Edwin Castellanos Mendoza

“DÉJAME”. DIABLADA

Oruro-Bolivia

*Froilán Zevillano

Descripción general y contexto

La diablada está presente en Bolivia, Perú y Chile, en cada uno de estos países esta danza adopta formas y cualidades que las hacen diferentes entre ellas. Los estudios realizados no son totalmente claros acerca del origen irrestricto de la diablada, hay quienes plantean la tesis de acercamiento a danzas catalanas del siglo XII, como lo argumentan autores como la autora J. Fortun:

“La información más antigua relacionada a danzas representativas y farsas espectaculares data del año 1150 en ocasión de las fiestas nupciales del Conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con la hija del Rey de Aragón Ramiro el Monje. Se menciona que en dicho momento se presentó una farsa en que un grupo de diablos capitaneados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica contra otro de ángeles dirigidos por el Arcángel San Miguel”⁷ (Fortun, 1961).

Objetivos de aprendizaje

- Reconocer auditivamente las cualidades sonoras de la diablada orureña.
- Diferenciar auditivamente las diabladas de los saltos de diabladas (presentes en el norte grande de Chile).
- Conocer la articulación *stacatto* y sus implicaciones rítmicas y técnicas (conjunto de guitarras).
- Experimentar acompañamientos en contratiempos (conjunto de guitarras).

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión de **ensamble de aula** está preparada para trabajar con niveles a partir del segundo ciclo de enseñanza básica, el profesor podrá sustituir la escritura musical por formas de escritura no convencional si así lo considera, con el objetivo de simplificar el proceso de aprendizaje. La propuesta musical se basa principalmente en una melodía principal, más acompañamiento armónico, percusión y la opción de un segundo instrumento opcional que realiza un acompañamiento simple.

Para la versión de **orquesta de cámara** se sugiere para la ejecución de los ritmos formados por corcheas con puntillo junto a semicorcheas (saltillo en Chile) hacerlo de manera similar a un “tresillo”, ya que es la manera en que se tocan estas danzas en Bolivia y Perú, pese a que la escritura es la que se

⁷ Fortun E. (1961), “La danza de los diablos”, recopilado en <http://myslide.es/documents/julia-elena-fortun-la-danza-de-los-dia-blos1961.html>

presenta en este material didáctico. Por tanto sugerimos a los docentes escuchar algunas versiones de este tipo de danza para identificar la melodía “atresillada” que se presenta siempre.

En la versión para **conjunto de guitarras**, el *stacatto* y el contratiempo cobran especial relevancia en las guitarras que ejecutan acompañamientos. En relación con el *stacatto*, se puede ejercitar tocando todos juntos el inicio de la cuarta guitarra y se debe recomendar quitar presión en el dedo de la mano izquierda inmediatamente después de haber hecho sonar la nota con la mano derecha. En las guitarras 1 y 2 a partir del compás 18 se debe conseguir ejecutar el contratiempo como si la nota escrita fuese la última corchea de un tresillo de corcheas, para que así pueda calzar con la rítmica “atresillada” de la melodía.

Propuesta didáctica para el aula

Para el trabajo en el aula de música se proponen a continuación dos ideas para su tratamiento

1. Juegos rítmicos utilizando el patrón rítmico de la diablada, realizar juegos en parejas, pulso y contratiempo, se adjunta material para trabajar esta actividad. Esta acción se propone para ser realizada antes de la ejecución instrumental grupal.

2. Propuesta de actividad interdisciplinar, para ello se plantea el montaje de una pequeña obra teatral donde participe la totalidad del curso, idealmente esta actividad puede ser tratada con otras asignaturas como (Lenguaje o Ciencias Sociales). Se propone la utilización de leyendas tradicionales aymaras por ejemplo o bien relacionadas a carnavales andinos. Se adjunta la leyenda “El puente del diablo”, aunque el docente tendrá la libertad de cambiar y utilizar otra de su agrado si corresponde. Una vez que la representación de la leyenda esté preparada, será el momento de incorporar la música (que bien puede ser interpretada por una parte del grupo mientras la otra actúa), la música podrá ir al inicio, al final o como parte de toda la representación, esto quedará a criterio del profesional a cargo de la actividad.

DÉJAME

Diablada. Oruro-Bolivia

Frolián Zevillano
arr. Ximena Valverde

Musical score for the first system of 'Déjame'. The score is in 2/4 time and D major. It includes parts for Flauta, Quena, Platillos, Bombo, Guitarra, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Flauta part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Quena part is mostly rests. The Platillos part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo part has a steady eighth-note bass line with a triplet in the final measure. The Guitarra part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part starts with a pizzicato section and ends with an arco section. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure.

Musical score for the second system of 'Déjame', marked with a double bar line and a repeat sign. It includes parts for Fl. (Flauta), Q. (Quena), Pl. (Platillos), Bm. (Bombo), Guit. (Guitarra), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The Fl. part continues the melodic line. The Q. part has a melodic line starting in the second measure. The Pl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bm. part has a steady eighth-note bass line with a triplet in the final measure. The Guit. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. I part starts with a pizzicato section. The Vln. II part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure. The Vla. part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure. The Vc. part has a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet in the final measure.

DÊJAME

22

Fl.

Q.

Pl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



33

Fl.

Q.

Pl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

DÉJAME

42

Musical score for measures 42-50. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Q.), Piccolo (Pl.), Bassoon (Bm.), Guitar (Guit.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The guitar part includes chord diagrams: G, D, D, D7, G, D, G, D, D7, G, G, D. There are triplets in measures 45, 46, and 49.



51

Musical score for measures 51-60. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Q.), Piccolo (Pl.), Bassoon (Bm.), Guitar (Guit.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The guitar part includes chord diagrams: D, D7, G, G, D, G, D, D7, G, G, D, D, D7. There is a triplet in measure 54.

DÉJAME

60

Fl.

Q.

Pl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



70

Fl.

Q.

Pl.

Bm.

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

KULLAGUADA

Tradicional en fiestas de Bolivia, Perú y el norte de Chile

Descripción general y contexto

La danza de las kullaguas o kullaguadas es una expresión coreográfica presente en Bolivia, Perú y actualmente en el norte de Chile en las fiestas de La Tirana o San Lorenzo de Tarapacá, entre otras representa a las antiguas hilanderas y tejedores aymaras, cuyas actividades están centradas en los textiles.

La kullaguada elegida para ser utilizada en este material fue recopilada en la fiesta de La Tirana en el 2015.

Objetivos de aprendizaje

- Conocer el contexto en que se bailan las kullaguadas.
- Reconocer e identificar los ritmos presentes en las kullaguadas.
- Ejecutar en forma grupal melodías y acompañamientos.
- Identificar y diferenciar pulsos y contratiempos.

Propuestas y tratamiento para las versiones

Para la versión **ensamble de aula** se propone una alternativa para su trabajo de forma más simplificada, para ello será posible dividir la melodía principal en dos instrumentos y alternarlos cada dos compases (preguntas y respuestas), todo esto en los primeros 16 compases. Entre los compases 17 al 25 la división podrá realizarse desde el compás 17 al 20 tocado por un instrumento y del 21 al 24 y 25 en la segunda casilla por un segundo instrumento. En los compases siguientes se puede repetir este mismo esquema entre ambas partes, se podrían variar los instrumentos que realizan la melodía con el objetivo de enriquecer la parte tímbrica de la propuesta musical.

En la versión de **orquesta de cámara** el instrumento armónico puede ser sustituido o doblado por charango, cuatro, acordeón o teclado. La melodía para flauta travesera puede ser sustituida por otro instrumento melódico de similar registro.

En la versión para **conjunto de guitarras**, si bien solo las guitarras 1, 3 y 4 utilizan la sexta cuerda afinada en RE, se sugiere que también lo haga la segunda, por razones de resonancia acústica. Para los acompañamientos con las tres cuerdas graves que realizan las guitarras 3 y 4 entre los compases 1 y 16 y que luego ejecuta la guitarra 1 entre los compases 17 y 24, se sugiere elegir, en la mano derecha, entre tocar con los dedos p, i y m o hacerlo a modo de “tambora”, es decir, golpear con el pulgar en el puente sobre estas mismas cuerdas, logrando así un efecto rítmico-armónico.

Propuesta didáctica para el aula

Para el trabajo previo a la práctica instrumental grupal, se propone la realización de audiciones de kullaguadas tocadas con diferentes agrupaciones instrumentales y además en diferentes lugares y fiestas.

Para ello incluimos algunos *links* de referencia que pueden servir al trabajo del docente en el aula:

<https://www.youtube.com/watch?v=TWCRwyE5pBs>

<https://www.youtube.com/watch?v=RytF-Hjmpgc>

<https://www.youtube.com/watch?v=nnvwpCFlu6s>

<https://www.youtube.com/watch?v=10V9zu1VbMQ>

Como una segunda propuesta para el trabajo en el aula, proponemos aprovechar la riqueza rítmica de esta danza que fusiona diferentes ritmos. Para ello proponemos la realización de ejercicios rítmicos a partir de las líneas de percusión (bombo y platillo), más un acompañamiento armónico que puede ser tocado por el docente. Se propone la práctica rítmica a partir de percusión corporal o con el apoyo de instrumentos de percusión menor, además se propone la utilización de recursos de escritura musical no convencional para facilitar la práctica en el aula.

KULLAGUADA

Danza de los Kullaguas

Tradicional de fiestas de Perú, Bolivia y Chile
arr. Raúl Jorquera Rossel

Conjunto de guitarras

♩=90

⑥ = RE

⑥ = RE

⑥ = RE

7

The musical score is written for a guitar ensemble in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of four staves each. The first system includes a tempo marking of ♩=90 and a fingering instruction ⑥ = RE. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staves and chordal accompaniment in the lower staves. The second system begins at measure 7, marked with a '7' at the start of the first staff.

2
14

rasgueo

simile

20

3/4

2/4

3/4

2/4

3/4

2/4

3/4

2/4

25

3

30

3/4 2/4

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

SELECCIÓN DE WACA WACA PARA OSADA

Baile de Toros en Bolivia y Perú y baile de Osos en el norte grande de Chile

Descripción general y contexto

En Bolivia esta danza tiene sus orígenes en las corridas de toros de los tiempos coloniales. Al parecer esta danza impactó a los nativos, como es posible extraer de investigaciones realizadas en Bolivia y Perú, las que coinciden en que esta danza se convierte en una danza satírica, ante la prohibición de la participación de los nativos en las costumbres españolas de la época, por lo que la reacción de los indígenas fue la ridiculización del comportamiento de los españoles, se crea de esta forma el Waca Tokori (baile de la vaca). En la actualidad las danzas de “waca waca” están presentes en los carnavales de Bolivia así como también en fiestas de Perú como por ejemplo la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno.

La danza del waca waca se ha popularizado en fiestas del norte de Chile en los últimos años, fue a fines de la década de los 80 cuando en la fiesta de Ayquina en la región de Antofagasta aparece el primer baile de “osadas”, quienes utilizan vistosos y grandes trajes de osos, personajes provenientes de carnavales bolivianos especialmente de Oruro. En la fiesta de Ayquina existe actualmente la osada más numerosa del país con aproximadamente 150 integrantes, quienes bailan cada año en la fiesta del pueblo.

El ritmo de waca waca no surge en Chile si no que, como la mayoría de las músicas tradicionales presentes en el norte del país, han viajado desde el otro lado de la cordillera de los Andes a partir de los movimientos migratorios ocurridos a lo largo del siglo XX y además por existir una cercanía cultural entre los pueblos de Bolivia y el norte de Chile. Además, el ritmo del waca waca en las fiestas de la región de Tarapacá también lo utilizan para bailar las cofradías de “kullaguadas”, “bolivianadas” y en ocasiones las “diabladas”.

Objetivos de aprendizaje

- Conocer la localización y el contexto en que se baila el ritmo del waca waca.
- Conocer las principales características del ritmo del waca waca.
- Reconocer las diferencias de las danzas presentes en Bolivia, Perú y Chile, que utilizan el ritmo del waca waca para bailar.
- Ejecutar con diferentes instrumentos tiempos fuertes y contratiempos.

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión para **ensamble de aula** puede ser trabajada como dos piezas por separado o bien como una selección de ritmos de waca waca. Para el tratamiento de la melodía proponemos hacerla con dos instrumentos. En los primeros ocho compases se podrán dividir de cuatro en cuatro. Entre los compases 15 al 21 (incluida la segunda casilla) la división se podrá hacer cada dos compases. Entre el compás 22 al 29 la división nuevamente podrá ser de cuatro compases por instrumento. A partir del compás 30 hasta el final se propone dividir cambiando de instrumento cada dos compases hasta el final.

En la versión para **orquesta de cámara**, la melodía puede ser tocada por otro instrumento melódico o bien alternar al momento de ejecución. Por ejemplo: primera danza (flauta), segunda danza (quena), tercera danza (ambos instrumentos). No obstante lo anterior, puede ser cualquier tipo de instrumento melódico que tenga un registro similar al propuesto en esta versión.

Propuesta didáctica para el aula

Para trabajar en el aula y como paso previo a la actividad central que será la práctica instrumental grupal se proponen algunas actividades:

1. Audición de la danza del waca waca en diferentes lugares de Sudamérica. Reconocer las diferencias del baile e identificar las principales características. A continuación presentamos algunos ejemplos:

<https://www.youtube.com/watch?v=2IEOiQG6XEc>

https://www.youtube.com/watch?v=NIkck_fRAas

<https://www.youtube.com/watch?v=Oss0dKuKaDo>

<https://www.youtube.com/watch?v=bQYm0D5xFPc>

2. Musicalizar la leyenda del Toro encantado (Perú), o alguna leyenda relacionada con animales en la región andina. Se propone la utilización de la música (waca) que se trabajará en una etapa posterior.

3. Práctica de los pasos básicos de la danza de las osadas presentes en el norte grande de Chile, para ello se puede acceder a un video tutorial que dejamos a continuación:

<https://www.youtube.com/watch?v=dcIZrLeWMVY>

SELECCIÓN DE WACA WACA PARA OSADAS

Baile de Toros en Bolivia y Perú y baile de Osos en el norte grande de Chile

Recopilado en la fiesta de La Tirana Chile, 2015
arr. Víctor Choque Morales

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Clarinete en Bb**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Trompeta 1**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Trompeta 2**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Eufonio 1**: Treble clef, 2/4 time. Remains silent throughout the piece.
- Eufonio 2**: Treble clef, 2/4 time. Remains silent throughout the piece.
- Tuba**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Platillos**: Percussion clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Tambor**: Percussion clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Bombo de banda**: Percussion clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a simple bass line with quarter notes.

2

6

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

12

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

Detailed description: This is a musical score for a band, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 6 through 11, and the second system covers measures 12 through 17. The instruments are arranged as follows: Clarinet (Cl.), two Trumpets (Tpt.), two Euphoniums (Euph.), Trombone (Tba.), Percussion (Pl.), Tom-toms (Tm.), and Bass Drum (Bm.). The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. A double bar line is present at the beginning of the second system, indicating a section change. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

18

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

24

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

30

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

36

42

Cl.
Tpt.
Tpt.
Euph.
Euph.
Tba.
Pl.
Tm..
Bm.

47

Cl.
Tpt.
Tpt.
Euph.
Euph.
Tba.
Pl.
Tm..
Bm.

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for a band. The first system covers measures 42 to 46, and the second system covers measures 47 to 51. The instruments are arranged in three groups: woodwinds (Cl., Tpt., Euph., Tba.), percussion (Pl., Tm., Bm.), and brass (Tpt., Euph., Tba.). The woodwinds and brass parts feature melodic lines with various rhythmic patterns, while the percussion parts provide a steady accompaniment. The Euphonium and Trombone parts are mostly silent in the first system but become active in the second system. A double bar line is present between measures 46 and 47.

6

Musical score for a band, measures 52-56 and 57-61. The score is divided into two systems. The first system (measures 52-56) features a woodwind section with Clarinet (Cl.), two Trumpets (Tpt.), two Euphoniums (Euph.), and a Trombone (Tba.), and a percussion section with Snare Drum (Pl.), Tom-toms (Tm.), and Bass Drum (Bm.). The second system (measures 57-61) features a woodwind section with Clarinet (Cl.), two Trumpets (Tpt.), and two Euphoniums (Euph.), and a percussion section with Snare Drum (Pl.), Tom-toms (Tm.), and Bass Drum (Bm.). The woodwind parts include triplets and various rhythmic patterns. The percussion parts provide a steady accompaniment.

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

63 7

Cl. *tr*

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

68 *tr* *tr*

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

8

72

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

76

Cl.

Tpt.

Tpt.

Euph.

Euph.

Tba.

Pl.

Tm..

Bm.

© LATINOAMÉRICA EN EL AULA: FIESTAS Y CARNAVALES

CACHARPAYA DE CARNAVAL

Danza del final de las fiestas andinas

Descripción general y contexto

La cacharpaya (kacharpaya o kacharpari del quechua significa despedir o despedirse) es la despedida de la fiesta en el último día. Esta actividad se realiza a partir de una danza colectiva, de recorrido, de formación en hilera tomada de la mano, acompañada de música. Esta se relaciona con el género del huayno, por lo que posiblemente su origen es también precolombino. A nivel musical la cacharpaya posee un ritmo binario, el que en momentos pasa a ser ternario; cuenta con un ritmo binario con intercalación de compases ternarios. Los instrumentos que tocan esta música en las diferentes festividades andinas son sikus, lakitas, tarkas, lichiguayos, queñas, trompetas, eufonios y tubas, además de percusión.

Texto de la cacharpaya de carnaval

Estos muchachos se van se van

Para no volver jamás jamás

Palomita (x2)

Para que vuelvan algún día

Tendrás que hacer otra fiesta

Palomita (x2)

Final:

Estos muchachos se van se van

Para no volver jamás jamás

A este pueblo tan querido

Objetivos de aprendizaje

- Identificar las principales características de la cacharpaya en sus respectivos contextos.
- Diferenciar los ritmos binarios y ternarios presentes en la música.
- Cantar de forma afinada en grupo (versión ensamble de aula, orquesta de cámara)
- Aprender los pasos básicos de la cacharpaya, en su forma de danza grupal.

Propuestas y tratamiento para las versiones

La versión para **ensamble de aula** podrá ser trabajada con diferentes instrumentos, sin embargo, para disminuir la dificultad se propone su abordaje en una primera etapa solo con percusión, instrumento armónico y voces. En una etapa siguiente se sugiere incluir los instrumentos acompañantes para enriquecer el aspecto armónico y finalmente incluir la melodía principal con un instrumento melódico.

La versión para **orquesta de cámara** propone la inclusión de la quena como instrumento melódico, sin embargo este puede ser sustituido por otro de similar registro. Por otra parte se propone la inclusión de instrumentos armónicos como guitarra y charango, de no contar con estos, es posible incluir un teclado o bien no utilizar ningún instrumento de acompañamiento armónico.

Propuesta didáctica para el aula

Para el trabajo de aula previo a la práctica instrumental grupal proponemos la realización de algunas actividades que ayuden a reconocer el contexto y las cualidades principales de esta música y danza:

1. Se propone ver en conjunto el desarrollo de una fiesta patronal andina, donde los estudiantes puedan identificar y diferenciar los diferentes momentos que se pueden vivenciar, dando énfasis a la cacharpaya, para ello se presenta el siguiente *link* de apoyo:

https://www.youtube.com/watch?v=msbg_WgKZXA#t=939.338523

<https://www.youtube.com/watch?v=7e94q9DRnew>

Un segundo video de apoyo puede contribuir a contextualizar un poco más de qué se trata el momento de la cacharpaya en una fiesta y, además, como apoyo a la práctica en conjunto la danza que se realiza en forma grupal:

<https://www.youtube.com/watch?v=b-o-kchGQhw>

2. Para trabajar la parte rítmica de esta música se propone marcar pulsos acompañándose del ejemplo que se presenta en el siguiente *link*:

https://www.youtube.com/watch?v=k_w_OIWim-g

CACHARPAYA DE CARNAVAL

Tradicional de final de fiestas andinas

De la tradición
arr. Ximena Valverde

Musical score for the first system of 'Cacharpaya de Carnaval'. It includes staves for Tambor, Platillos, Bombo, Guitarra, Instrumento I, Instrumento II, Instrumento III, and Bajo (opcional). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The guitar part includes chords C, G, F, C, and E7. The percussion parts show rhythmic patterns for the tambor, platillos, and bombo.

Musical score for the second system of 'Cacharpaya de Carnaval', starting at measure 8. It includes staves for Tambor (Tamb.), Platillos (Plat.), Bombo (Bm.), Guitarra (Gtr.), Instrumento I, Instrumento II, Instrumento III, and Bajo (B.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The guitar part includes chords Am, C, G, F, and C. The percussion parts show rhythmic patterns for the tambor, platillos, and bombo.

13

Tamb.

Plat.

Bm.

Gtr.

Inst. I

Inst. II

Inst. III

B.

E7 Am E Am Am C G



17

Tamb.

Plat.

Bm.

Gtr.

Inst. I

Inst. II

Inst. III

B.

F C E7 Am E7 Am

21

Tamb. Plat. Bm. Gtr. Inst. I Inst. II Inst. III B.

Es tos mu cha chos se van se van
 Es tos mu cha chos se van se van
 Es tos mu cha chos se van se van
 se van se van
 Es tos mu cha chos se van se van



26

Tamb. Plat. Bm. Gtr. Inst. I Inst. II Inst. III B.

pa ra no vol ver ja mas ja mas pa lo mi ta pa ra que vuel vas
 pa ra no vol ver ja mas ja mas pa lo mi ta pa ra que vuel vas
 pa ra no vol ver ja mas ja mas pa lo mi ta pa ra que vuel vas
 pa ra no vol ver ja mas ja mas pa lo mi ta pa ra que vuel vas
 pa ra no vol ver ja mas ja mas pa lo mi ta pa ra que vuel vas

30

Tamb.

Plat.

Bm.

Gtr.

Inst. I

Inst. II

Inst. III

B.



34

Tamb.

Plat.

Bm.

Gtr.

Inst. I

Inst. II

Inst. III

B.

ENTORNO SONORO

“Entorno sonoro” somos un equipo de profesionales dedicados a la divulgación de diferentes espacios sonoros presentes en nuestras vidas y los cuales, a lo largo de nuestro ciclo vital, nos aportan a la formación de una identidad sonora. Esta identidad sonora es cultural, es social, pero también es al mismo tiempo única e irrepetible y contribuye a la formación de quienes somos, es la banda sonora que está presente en todo momento, nos aporta crecimiento, recuerdos, vivencias y esperanzas.

“Entorno sonoro” es un espacio que espera contribuir a la inclusión de ese entorno sonoro (a veces invisible a nuestros oídos), al contexto educativo en escuelas, a partir de su valoración en clases de Educación Musical. A partir de los diferentes proyectos desarrollados por nuestro equipo le invitamos a utilizar todos nuestros recursos en sus actividades escolares, ya sea con nuestro material didáctico impreso o en nuestro sitio web <http://entornosonoro.cl/>, los que son totalmente accesibles, gratuitos y de libre utilización. Creemos firmemente en la universalización del conocimiento y ponemos a disposición de quien lo necesite todo el material que hemos desarrollado en años de trabajo de aula en colegios de enseñanza básica y media de Chile.

Ximena Valverde Ocáriz, profesora de Educación musical (Universidad de La Serena) con experiencia en formación de agrupaciones instrumentales en establecimientos educativos, Master en Musicoterapia (Universidad Pontificia de Salamanca), Magíster en Desarrollo curricular y proyectos educativos (Universidad Andrés Bello), Master en Musicología y Educación Musical (Universidad Autónoma de Barcelona), Actualmente realizando Doctorado en Educación (Ed. Musical) en la Universidad Autónoma de Barcelona. Líneas de investigación Educación musical en contextos no formales, Educación musical y música tradicional, Educación musical e interdisciplinariedad. Coordinadora de la plataforma “Entorno Sonoro” y del proyecto Mapa Sonoro de Tarapacá, primera etapa, autora del material didáctico para la educación musical *Latinoamérica en aula volumen I*.

Referencias: www.mientornosonoro.blogspot.com

ximena.valverde@gmail.com

Raúl Jorquera Rossel, profesor de Educación Musical (Universidad de La Serena), Intérprete Musical mención guitarra y Licenciado en Artes (Universidad de Chile), Magíster en Educación mención docencia universitaria (Universidad Arturo Prat). Cursó un diplomado en Dirección Coral (Pontificia Universidad Católica). Ex-Jefe de Carrera de Pedagogía en Educación Musical en universidades con sedes en Iquique (del Mar y Tarapacá). Experiencia en enseñanza de guitarra en enseñanza básica y media. Formador y director de coros. Actualmente realiza su tesis doctoral en Educación (Universidad Autónoma de Barcelona) con una investigación que gira en torno a la inclusión de la música popular urbana en prácticas educativas docentes, programas de formación profesional y curriculum nacional del MINEDUC. Se desempeña además como profesor de educación de la voz en el departamento de cultura de la Universidad Autónoma de Barcelona.

raul.jorquera@gmail.com

Víctor Choque Morales, profesor de Educación Musical, Licenciado en Música (PUCV), especialista en instrumentos aerófonos andinos, experiencia en formación de talleres escolares, perfeccionamiento a profesores, tallerista del programa Acciona del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, investigador en música tradicional. Líneas de investigación: música tradicional. Autor del libro *Adoración al niño Dios: La tradición familiar de los bailes de indios pastores del pueblo de La Tirana*. Fondart regional: Iquique, Chile. Colaborador del proyecto Mapa Sonoro de Tarapacá primera etapa, coautor del material didáctico para la educación musical *Latinoamérica en el aula volumen I*.

vchoquem@gmail.com

Fotografías de portada y contraportada: Raúl Jorquera Rossel

Impresión:

Andros Impresores

Latinoamérica
en el
aula
Fiestas y Carnavales



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Fondo para el Fomento
de la Música Nacional

Gobierno de Chile

ENTORNOSONORO