

Prólogo

El Charango Peruano

Chalena Vásquez

Instrumentos de cuerda en cronistas. Siglo XVII - XVIII



La llegada de los españoles a América, significó la introducción de los instrumentos de cuerda desconocidos hasta entonces por los pueblos nativos en este continente.¹

La adopción de los instrumentos de cuerda², durante la época colonial, que se inicia a mediados en el siglo XVI, fue sistemática, paulatina y de sedimentación progresiva, tal como puede apreciarse en documentos escritos, dibujos y láminas de la época, en iconografía de edificaciones y otros, que dan testimonio de dicha incorporación en el desarrollo de las culturas musicales, tanto en espacios del culto eclesiástico, como en los de la cultura popular: la vida cotidiana, festiva y del trabajo en general.

Los instrumentos de cuerda de diverso tipo, adoptados y adaptados por los pueblos americanos llegan hasta nuestros días en una gran variedad de formas constituyendo parte fundamental de la construcción de identidades culturales nacionales, regionales y locales.

En los documentos históricos más antiguos, como las láminas o dibujos de **Guamán Poma de Ayala** (Perú 1535/1616) y las de **Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda** (realizadas en el norte del Perú entre 1782-1785) podemos apreciar fácilmente cómo, durante el Virreynato del Perú, por ejemplo, se acompañaron con instrumentos de cuerda diversidad de danzas y ceremonias religiosas, incluyendo las de procedencia indígena.

Entre muchas láminas en las que se observa la presencia de la música y el canto especialmente indígenas, Guamán Poma³ indica la práctica por parte de *criollos y criollas* de la guitarrilla española de cuerpo plano, como se ve en la lámina adjunta, dibujada antes de 1616.

¹ Algunas crónicas indican que pudiera haberse utilizado un instrumento de una sola cuerda, usando como cuerpo resonador la boca del ejecutante. Un instrumento de este tipo se encuentra en la actualidad en culturas amazónicas y probablemente se ha usado desde tiempos prehispánicos.

² La posesión y cultivo de un instrumento musical, es el resultado de un sinnúmero de circunstancias sociales y económicas, lo cual en primera o última instancia también tiene una dimensión política, que expresa justamente las conflictivas relaciones socioeconómicas y las soluciones que a nivel de las artes y culturas se presentan a través de la historia.

³ Guamán Poma de Ayala, escribió Nueva Crónica del Buen Gobierno, dirigida al rey de España, dando cuenta de la situación de las poblaciones del Virreynato del Perú, en el que se incluyen gran cantidad de dibujos o láminas, con importante información de la época. La web de Guamán Poma es: www.kb.dk/elib/mss/poma.

¿Sería una guitarrilla de cuatro órdenes simples?

Aunque es difícil aseverar una verdad indiscutible en el caso de interpretación de dibujos, es posible inferir, observando las figuras y el tipo de documento, que hubo la intencionalidad expresa al dibujar un instrumento con la forma – en este caso de guitarrilla de cuerpo plano – y con la cantidad de órdenes que se utilizaban en ese momento, mostrando de manera general la morfología del instrumento, aunque en algunas ocasiones algunos detalles no hayan merecido la atención o dedicación del dibujante.



El dibujo, en la lámina de Guamán Poma, muestra cuatro cuerdas, en este caso pulsadas directamente con los dedos pues se ve claramente que no usa plectro ni púa para pulsar, sin embargo no se distinguen con claridad la cantidad de sujetadores en la encordadura del clavijero. Esta guitarra, de cuerpo plano, correspondería a la forma de la guitarra barroca de cuatro órdenes, que se cultivara en el siglo XVI. Recordemos que Guamán Poma vive entre 1535 y 1616; aunque su obra fue encontrada mucho tiempo después, la información pertenece a ese período del siglo XVI comienzos del XVII.



2. Cordófonos en la obra de Martínez Compañón.⁴

Láminas pintadas en acuarela, en el norte del Perú, entre 1782 - 1785

La intención clara de dar testimonio histórico de la presencia y de la forma de los instrumentos es evidente en la obra de Martínez Compañón, pues en todas las acuarelas, que superan el millar, realizadas entre 1782 – 1785 en la diócesis de Trujillo⁵ se advierte el ánimo enciclopedista, propio de la época, que recogió una basta información de los pueblos, la flora, la fauna y las expresiones culturales artísticas de esa gran extensión territorial del norte peruano, que abarcaba costa, sierra y parte de la selva.

En las láminas de dicha obra, se observan inclusive danzas indígenas de origen Mochica, acompañadas con arpa, violín, laúd, mandolina, guitarra, como puede verse en la *Danza del Chimo*, la única que además está documentada con la música en partitura y el texto en el idioma nativo *muchik*, que se observa en dos láminas (E 151 y E 147) con personajes bailarines, hombre y

mujer, de elegante indumentaria, el uso de pañuelos y hachas vestidos con finas túnicas posiblemente de algodón de la costa norte peruana, donde existía algodón natural de distintos colores.

Cabe destacar la importancia que históricamente cobra el conjunto de **arpa y violín**, que en la práctica indígena y/o campesina se convierte en acompañante de una gran variedad de cantos y danzas, durante fiestas en contextos productivos agrarios y ganaderos, así como en otros momentos festivos y/o rituales de la cultura actual en el Perú.

Observemos en la lámina 147, otro ejemplo de la **Danza del Chimo**, el uso del arpa, colocada en forma invertida, sostenida por el instrumentista para acompañar una **danza de recorrido**, como se usa en la actualidad a inicios del siglo XXI.

Haciendo un acercamiento al cordófono que nos interesa, observamos lo siguiente:

- Por la forma del cuerpo y la cantidad de cuerdas, deducimos que se trataría de un **laúd**, de **cuerpo ovalado**, aunque no se aprecia si es **combado** o no, pero evidentemente no tiene el cuerpo de guitarra como si se verá en otras láminas. Es evidente la intención de dibujar un cuerpo redondeado indicando la cantidad de cuerdas en el clavijero, donde se aprecian 6 puntos de encordadura.

⁴ Web de Martínez Compañón <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=300005&portal=39>
LAMINAS DE MARTINEZ COMPAÑON DEDICADAS A DANZAS.

E.140: Danza de Bailanegritos.E.141: Ydem de negros. E.142: Negros tocando Marimba y bailando.E.143: Danza de los Parlampanes. E.144: Danza de los doce pares de Francia. E.145: Ydem de los Diablicos. E.146: Yden de Carnestolendas. E.147: Ydem del Chimo. E.148: Ydem de otra especie. E.149: Ydem de Pallas. E.150: Ydem de hombres vestidos de muger. E.151: Ydem del Chimo. E.152: Ydem otra de Pallas. E.153: Ydem de Huacos. E.154: Ydem del Purap.E.155: Ydem del Cavallito. E.156: Ydem de las Espadas. E.157: Ydem otra de las Espadas. E.158: Ydem del Poncho. E.159: Ydem del Chusco. E.160: Ydem de la Vngarina. E.161: Ydem del Doctorado. E.162: Ydem de Pájaros. E.163: Ydem de Huacamaios. E.164: Ydem de Monos. E.165: Ydem Conejos. E.166: Ydem de Carneros. E.167: Ydem de Cóndores. E.168: Ydem de Osos. E.169: Ydem de Gallinazos. E.170: Ydem de Venados. E.171: Ydem de Leones. E.172: Ydem de la Degollación del Ynga. E.173: Ydem de la misma Degollación. E.174: Ydem de Yndios de Montaña. E.175: Ydem otra llamada de los mismos Yndios.

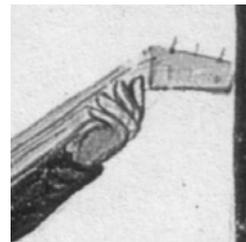
⁵ La Diócesis de Trujillo que administraba Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, comprendía los actuales departamentos de La Libertad, Lambayeque, Piura, Tumbes, Cajamarca, Amazonas, San Martín y parte de Ancash. Y es interesante observar la continuidad de danzas e instrumentos musicales que aparecen en dichas láminas y que se cultivan hasta la actualidad en ese gran territorio del norte peruano.

- Es posible que se trate de un instrumento de **tres órdenes dobles**. En este caso el instrumento se ha dibujado sin trastes y sugiere que se pulsa directamente con los dedos, sin plectro. Recordemos que la cultura árabe posee cordófonos sin trastes, sin embargo no sabemos si el dibujante o pintor omitió este aspecto importante.



DANZA DEL CHIMO. Lámina E 147
Martínez Compañón. Trujillo, Perú 1782 - 1785

Ampliación de la acuarela





En la **DANZA DE DIABLICOS**, (Lámina 145) se observa una danza masculina, representación de diablos y un arcángel, todos enmascarados y con interesante vestuario. Esta danza continúa en el Perú – y otros lugares de América – bajo el nombre *diablos*, *diablicos*, *diablitos* o *son de los diablos*. En algunas, continúan los personajes centrales de *diablo mayor* y *de arcángel*, que personifican la lucha entre el bien y el mal, como se ve en la lámina, mientras que en otras, como el *son de los diablos* de Lima, el personaje de arcángel ha desaparecido, dando lugar a danzas de carnavales cuyo sentido ha cambiado sustancialmente en una interesante resignificación de la danza.

Los instrumentos de percusión acompañantes son identificados en la actualidad como parte de la cultura afroperuana: la quijada, tocada con un hueso o palo raspador y por sacudimiento; la cajita, que se lleva colgada al cuello y es percutida abriendo y cerrando la tapa.-



El cordófono acompañante en esta **Danza de Diablicos**, tendría ocho cuerdas, a juzgar por las puntas dibujadas con claridad, aunque la guitarrilla estuviera preparada para usar hasta 10 cuerdas, como se puede observar en el clavijero. Esta guitarrilla, posiblemente de 4 órdenes dobles, se aproxima a la forma y tamaño del Cuatro que se usa en Venezuela y Colombia en la actualidad. También podría haber usado 10 cuerdas en cinco órdenes dobles, como una de las formas de la guitarra barroca.



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

El otro instrumento acompañante, que se ve en esta lámina, es un **cordófono de cuerpo plano, en forma de guitarra, de cuatro órdenes dobles**, a juzgar por los 8 sujetadores de las cuerdas dibujados en el clavijero; ejecutadas con los dedos directamente sin plectro. No se señalan trastes en el diapasón.

Danza de Negros. E 141.

Martínez Compañón. Trujillo, Perú 1782-1785

Guitarrilla de cuerpo plano, de cuatro órdenes posiblemente dobles tocada por afrodescendientes.



Indios preparando la Chicha de Maíz y bailando en la chichería.

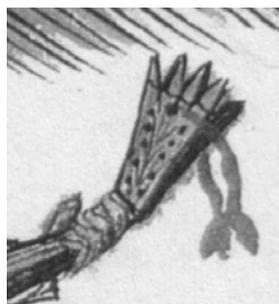


En esta secuencia de láminas que se encuentran en la obra de Martínez Compañón, (de E 58 a E 61) se observa la elaboración de la chicha y luego la reunión festiva, una pareja de bailarines acompañados por guitarra y cantante que palmea. Es interesante anotar que en este caso se hace alusión a baile y no a danza.

El baile, de pareja libre, independiente, de hombre con el sombrero en la mano y mujer con túnica de estilo indígena conocido como **anaco**, cinturón y chal, nos evoca al **baile de tierra, golpe ´e tierra o tondero**, recordando que en la costa norte del Perú se celebraba hasta mediados del siglo XX, la fiesta de la Chicha de Jora⁶ bailándose en parejas que imitaban además el emparejamiento de aves, específicamente a la pava aliblanca de origen prehispánico.⁷ Obsérvese el cántaro de chicha, y el mate de calabaza (poto) sobre el asiento compartido por los músicos.

INDIOS BAILANDO EN EL PATIO DE LA CHICHERÍA

Martínez Compañón – Trujillo, Perú 1782-1789 - E 61



En esta lámina, observamos un cantante haciendo palmas y una guitarrilla similar a la de la lámina E 152 con 10 cuerdas como posibilidad, quizás **de cinco órdenes dobles**, a juzgar por el clavijero, donde se ven 10 puntos de encordadura y uno en la parte superior para colgar el instrumento.

⁶ Chicha hecha de Maíz.

⁷ Entrevista de Luis Alza en Monsefú. Materiales de investigación en el INC. Of. De Música y Danza.(1978)

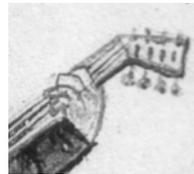


En la *Danza de carnestolendas*, E 146 Martínez Compañón nos muestra una interpretación de danza colectiva en la que los propios bailarines tocan instrumentos de viento y un cordófono.

Los instrumentos de viento están formados por **un solo tubo con émbolo**, que sonaría como una flauta de pan (zampoña) de un solo tubo que, sin embargo podría dar diversas notas o sonidos moviendo el émbolo, acortando o alargando la dimensión del tubo.

El cordófono acompañante de este conjunto de flautistas, es uno de cuerpo **ovalado, tipo laúd o mandolina, con 8 sujetadores en el clavijero**, se trataría de un instrumentos de cuatro órdenes dobles, sin trates

DANZA DE CARNESTOLENDAS.- Lámina 146
Martínez Compañón – Trujillo, Perú 1782-1789 –



E 150 – Danza de hombres disfrazados de mujer.



Una gran número de danzas que se interpretan hasta la actualidad en el Perú, son masculinas, incluyendo la presencia de personajes femeninos interpretados por hombres. Es posible que los usos indígenas de representación coreográfica hayan coincidido también con formas de origen europeo en las que la participación masculina era absolutamente hegemónica, sin participación femenina. En este caso, las características físicas de la representación es de hombres barbados con pelucas blancas, ¿se trataría de indígenas representando hispano-descendientes

interpretando a mujeres? ¿o son hispano-descendientes representando mujeres? Se puede observar que llevan sendos cántaros a la espalda, ojotas y pañuelo pardo en la mano y lliclla (manta que cubre la espalda).

El cordófono acompañante de esta danza tiene la caja de resonancia en forma oval y con la posibilidad de tres órdenes dobles, como se observa en la acuarela.

En la lámina de Martínez Compañón, E 159, vemos la *Danza del Chusco*



¿Se referirá a lo que posteriormente nombrará a un género musical como “Chuscada”⁸? Posiblemente sea una forma del wayno que hasta la actualidad se baila en la zona de Ancash como danza de parejas mixtas. En la lámina se ve que la **Danza del Chusco** es acompañada por tres instrumentos: **arpa**, un cordófono redondeado y **percusión en la caja del arpa**; éste último uso se extiende hasta la actualidad.



Cajeando en el arpa.

Esta forma de tocar percusión en el arpa, es común en la sierra del Perú y fue una práctica en la costa, tanto así que existía el dicho “al pie del arpa y cajeando”...⁹

Danza del Chusco. Lámina E 159 Martínez Compañón. Trujillo, Perú.



Haciendo un acercamiento al instrumento que nos interesa, observamos que se trata de un cordófono ovalado, pulsado, con la posibilidad de órdenes dobles, aunque se ve 9 puntos en el clavijero y un orificio al centro que a juzgar por su posición, su forma, sería para colgar el instrumento mas no para sujetar las cuerdas, deduciendo

por comparación con otros dibujos que quizás el acuarelista descuidó el detalle ¿o este instrumento tenía 9 cuerdas? Existen escritos que nos informan que existió la guitarrilla de 9 cuerdas, con cuatro órdenes dobles y la primera simple, a la que se llamaba “prima”, quizás para puntear la melodía con mayor claridad.¹⁰ También existiría la posibilidad de que este instrumento usase tres órdenes triples. En el caso de esta lámina, no podemos saber con exactitud. Lamentablemente no hubo textos descriptivos de todas las acuarelas de Martínez Compañón, solamente una parte de las láminas fue comentada en el Mercurio Peruano, por José Ignacio Lecuanda a inicios de 1800¹¹.

⁸ Cuenta la tradición oral de Ancash, que cuando el libertador Simón Bolívar estuvo, hacia 1824, en la región, preguntó por la música que estaba interpretando un grupo cercano al lugar donde él se encontraba, le respondieron: “Es música de chuscos”, a lo que él dijo, “me gusta esa chuscada” y desde entonces se le llama así a un tipo de wayno de la región ancashina.

⁹ *Al pie del arpa y cajeando*, expresión en el norte del Perú, respondiendo a la pregunta: “¿Cómo estás, cómo te ha ido”? indica estar “más o menos”.

¹⁰ En la actualidad, el profesor Ricardo García Núñez, utiliza 9 cuerdas, dejando en la primera orden una sola “para que se escuche mejor la melodía”.

¹¹ José Ignacio Lecuanda

En la lámina E 170, *Danza de Venados*, Martínez Compañón describe una danza de enmascarados que representan animales, como en muchas otras láminas de representación de aves y de mamíferos.

La *Danza de Venados* la acompaña un instrumento de cuerda, de forma oval y señala tres puntos en la encordadura.



La importancia de la *Danza de Pallas* se ve plasmada en la obra de Martínez Compañón por las dos láminas dedicadas a ella. Así en la Lámina 149 – se ve la Danza de Pallas, acompañada por arpa y un cordófono de cuerpo ovalado, posiblemente de tres órdenes dobles.

Por la forma de llevar el arpa se deduce que era una danza de recorrido como es hasta ahora. Se dice que las Pallas, mujeres de la nobleza Inca, fueron quienes recolectaron joyas, plata y oro para llenar el cuarto del rescate del Inca Atahuallpa. En la versión actual, las Pallas recuerdan en sus canciones la muerte del Inca en manos de los españoles.

Por la indumentaria y el estar descalzos, los músicos que interpretan arpa y laúd, pertenecían al sector indígena, el menos pudiente de la sociedad de aquella época.

Danza de Las Pallas E 149 –
Martínez Compañón 178-1785



Cordófono de cuerpo ovalado, con clavijero de 6 cuerdas, probablemente tres órdenes dobles, sin trastes, que acompañó la *Danza de las Pallas*.



En la lámina E 152, se observa una guitarrilla y un violín que acompañan la *Danza de las Pallas*.

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

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

DANZA DE PALLAS – Lámina E 152 – Martínez Compañón – Trujillo, Perú.



Cordófonos en las láminas de Martínez Compañón y sus posibles encordaduras.
(Llamamos laúd al instrumento de cuerpo ovalado).¹²

Resumen:

LAMINA	DANZAS	INSTRUMENTOS ACOMPAÑANTES	NUMERO CUERDAS	ÓRDENES POSIBLES
E 141	Baile de Negros	Tambor y guitarra	Guitarra: 8 /10 cuerdas	4 ó 5 órdenes dobles
E 145	De Diablicos	Quijada, cajita, Guitarra	Guitarra: 8 cuerdas	4 órdenes dobles
E 146	Carnestolendas	Zampoñas y laúd	Laúd de 8 cuerdas	4 órdenes dobles
E 147	Del Chimo	Arpa y laúd	Laúd: 6 cuerdas	3 órdenes dobles
E 149	De Pallas	Arpa y laúd	Laúd: 6 cuerdas	3 órdenes dobles
E 150	De hombres ...	Laúd	Laúd: 6 cuerdas	3 órdenes dobles
E 151	Del Chimo	Arpa y violín		
E 152	De Pallas	Violín y guitarra	Guitarra: 10 cuerdas,	5 órdenes dobles
E 159	Del Chusco	Arpa y laúd	Laúd: 9 cuerdas (¿)	3 órdenes triples (¿?) 4 órdenes dobles y una simple (¿?)
E 161	Baile de pareja	Voz, palmas y guitarra	Guitarra: 10 cuerdas	5 órdenes dobles
E 170	Danza de Venados	Laúd	Laúd: 3 cuerdas	3 órdenes

¹² De las 35 láminas dedicadas a danzas, en la obra de Martínez Compañón podemos ver 11 danzas acompañadas por cordófonos. Las otras danzas son acompañadas con instrumentos de viento cuyo estudio no abordamos en el presente documento.

CRIOLLIZACION E INDIGENIZACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA



Instrumentos latinoamericanos provenientes de la guitarra barroca.

La morfología de los instrumentos como el **Charango** andino en Perú y Bolivia, el **Cuatro** de Venezuela y Colombia, la **Jarana** en México, el **Tiple** colombiano, la **Mejorana** panameña, el **Tres** cubano y de otros países centroamericanos etc. nos lleva a afirmar, junto a otros musicólogos y etnomusicólogos latinoamericanos, que dichos instrumentos provienen de los cordófonos de la época renacentista¹³ y barroca, constatándose en los países Latinoamericanos un interesante proceso de adopción de un elemento foráneo por las estéticas americanas (cuya gestación provenía desde siglos atrás en instrumentos de viento y de percusión) y cuya continuidad resultaría en una diversidad que con el transcurrir del tiempo alcanza una riqueza insospechada.

La nueva tecnología que ofrecían los instrumentos de cuerda es adoptada por los pueblos nativos americanos y por los descendientes españoles y africanos, generando peculiares formas, técnicas y estilos musicales, en arpas, violines, bandurrias, laúdes, en interesantes expresiones mestizas y/o criollas, rurales y citadinas construyendo a través de tiempo y en construcción permanente, identidades propias para cada grupo social y para momentos históricos precisos.

Tanto por la forma del instrumento, en forma de tronco humano, no en forma de pera u oval como las mandolinas y bandurrias, como por las afinaciones actuales del Tres, el Cuatro, el Charango, la Jarana, la Mejorana, el Tiple, se llega a la comprobación de que **la guitarra barroca – es el instrumento generatriz de estas guitarrillas latinoamericanas que se encuentran en las culturas musicales ahora en el siglo XXI.**

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la guitarra barroca se había convertido en un instrumento muy popular en Italia y en España, mientras Francia vivía las últimas horas de su predilecto, el laúd. Heredera de la vihuela renacentista, la guitarra de cinco órdenes fue al mismo tiempo instrumento culto y popular: como escribe L. Robledo, “tan a gusto se hallaba en manos de rufianes como en las de los más exigentes tañedores y compositores que confiaban a ella el acompañamiento de los tonos de cámara, de música escénica y de villancicos religiosos”. La guitarra de esta época tenía cinco juegos de cuerdas, cuatro dobles y una sencilla, llamada “prima”, la más aguda; algunas de las cuerdas dobles se afinaban al unísono y otras a la octava. Además, podía tener sólo cuerdas agudas (sin bordones) para conseguir un sonido más propio de la técnica punteada (al estilo italiano), o mezclar cuerdas agudas y graves para obtener un instrumento mejor preparado para la técnica del rasgueo (al gusto español descrito por Gaspar Sanz). Ambas maneras de afinar la guitarra fueron utilizadas indistintamente por el compositor aragonés (1640-ca.1710), según el tipo de técnica predominante en cada pieza. <http://www.logro.org/culturalrioja/eventos/2006/musantigua/dia03.htm>

¹³ Efraín Amador en su estudio sobre el *Tres* cubano, sondea la posibilidad de que dicho instrumento provenga de la bandurria, sin embargo decide, por comparación de la forma y la afinación, sostener la tesis de que el tres cubano procede de la guitarrilla renacentista.

Es muy interesante comprobar en la actualidad, las similitudes y las diferencias de afinación en estos pequeños cordófonos que se cultivaron (y se siguen desarrollando) desde la llegada de los españoles en el siglo XVI, antes de la conformación de la guitarra clásica de seis cuerdas.¹⁴

Guitarra Siglo XVI – XVI Renacentista ¹⁵			DO (4)	FA (3)	LA (2)	RE (1)				4ta	3ª M	4ta.	
Guitarra ¹⁶ Barroca Siglo XVII – XVIII		LA (5)	RE (4)	SOL (3)	SI (2)	MI (1)			4ta	4ta	3ª M	4ta	
Tres (Cuba - Centroamérica)			LA (3)	RE (2)	FA# (1)					4ta	3ª M		
Cuatro (Venezuela y Colombia)			LA (4)	RE (3)	FA# (2)	SI (1)				4ta	3ª M	5ta/d	
Tiple (Colombia) ¹⁷			DO (4)	FA (3)	LA (2)	RE (1)				4ta	3ª M	5ta/d	
Jarana ¹⁸ México			SOL (5)	DO (4)	MI (3)	LA (2)	SOL			4ta	3ª M	4ta/d	2da/d
Charango Perú – Bolivia			SOL (5)	DO (4)	MI (3)	LA (2)	MI (1)			4ta	3ª M	5ta/d	5ta
Guitarra Clásica Siglo XIX-XX	MI (6)	LA (5)	RE (4)	SOL (3)	SI (2)	MI (1)		4ta	4ta	4ta	3ª M	4ta	

Todas estas guitarras mantienen una relación interválica de 4ta y 3a Mayor como puede verse en el cuadro, posibilitando que las cuerdas tocadas al aire, contengan tanto acordes mayores (do/fa/la) (la re fa#) (re sol si) (sol do mi) como acordes menores (fa, la, re) (re, fa#, si) (fa, la, re) (sol, si, mi) (do, mi, la) (sol, si, mi).

La disposición de estas afinaciones facilita que el instrumento pueda resultar acompañante, ejecutando acordes, siendo instrumentos **eminentemente armónicos**, así como también pueden resolver el **“punteo melódico”** con facilidad cuando se desea.

Como podemos ver la **guitarrilla barroca extendió su ámbito al añadirse órdenes más graves**, así la de **cuatro órdenes se convierte en cinco órdenes al añadirse una más en el bajo, y a esta guitarra de cinco órdenes dobles, se le añade una más en el bajo, constituyendo la guitarra clásica de seis órdenes**, con la nota mi grave en la 6ta cuerda. Esto se difunde en el Perú a principios del Siglo XIX.

¹⁴ Con frecuencia se dice que el charango es un instrumento “achicado” a partir de la guitarra de seis órdenes, para que los campesinos, que fueron prohibidos de tocar la guitarra, pudieran ocultar el instrumento; esta interpretación es analizada por Julio Mendivil en su artículo sobre la invención de la Historia del Charango. www.charangoperu.com

¹⁵ Afinación señalada en Amador, Efraín, op. Cit. Pág. 85

¹⁶ La afinación de esta guitarra de cinco cuerdas se encuentra en España tempranamente en el siglo XVI. En Inglaterra, Alemania y Francia se usaba la misma afinación, pero se colocaban dobles cuerdas –en la primera y latercera orden- a veces “octaveándolas”. Ver Amador pág. 85-86

¹⁷ Afinación que señala Alejandro Tobón en su obra sobre el Tiple colombiano. Ver Bibliografía.

¹⁸ Consideramos la afinación más común, indicada por Daniel Rendón investigador mexicano y Rolando Pérez, investigador cubano residente en México.

Es muy importante señalar que las órdenes dobles que muchas veces se usaron en las guitarrillas de la época barroca y renacentista, se afinaban al unísono o a la octava, duplicando la nota, de tal manera que en la relación entre las órdenes se formaban intervalos ascendentes y descendentes a la vez.

Observemos también que en tanto la Guitarra clásica extiende su ámbito hacia sonoridades más graves, el Charango extiende el ámbito hacia la región más aguda. El Charango afina: **sol – do – mi – la – mi** – en órdenes dobles, iniciando este orden el Sol de la segunda línea del pentagrama, (Sol 4, en relación al piano) Generalmente la tercera orden va en octavas, de manera que la cuerda más baja se encuentra en Mi 4.

2 GUITARRA BARROCA DE CUATRO ÓRDENES TRES CUBANO

4 CUATRO VENEZOLANO Y COLOMBIANO TIPLE COLOMBIANO

6 GUITARRA BARROCA . XVII-XVIII JARANA MEXICANA

8 CHARANGO PERUANO BOLIVIANO GUITARRA CLASICA S. XIX

El instrumento más agudo en los Andes es el Chillador o Walaycho, cuya afinación puede variar, como señala Omar Ponce¹⁹, aunque se mantiene también el uso de la misma relación interválica entre las cuerdas, salvo en la afinación “diablo” que sí varía esta interrelación.

¹⁹ Ver artículo de Omar Ponce sobre el Chillador. www.charangoperu.com

La diferencia tímbrica y de altura, en comparación a otros instrumentos latinoamericanos, nos lleva a indicar que en el caso del Tres, el Tiple, la Jarana, la Mejorana y el Cuatro, las culturas musicales de sus respectivos países, prefirieron un timbre medio, criollizando el instrumento, con un repertorio que se sintetiza con elementos estéticos de los hispanodescendientes y de los afrodescendientes.

Esto explicaría que la voz **charango** pudiera provenir de la voz **changango**, sonoridad de ascendencia lingüística africana como explicaremos líneas adelante.

Ya queda demostrado, que la guitarra que ocupa nuestra atención fue tocada también por criollos afrodescendientes en la época colonial, como hemos visto en las láminas de Martínez Compañón en páginas atrás.

Investigando sobre el origen de la voz charango, encontramos la voz changango, como señala Julio Mendivil, citando a Ayestarán:

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

*"Obsérvese un detalle notable: en el primer verso se habla de **changango**, que actualmente no es más que uno de los nombres del charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años **llamábase changango a la guitarra criolla**. Hilario Ascasubi en una nota al pie de página de sus Relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande lo explica con indiscutible autoridad: '**changango: guitarra vieja y de mala construcción**'. (Mendivil, op.cit. citando a Ayestarán)*

El instrumento musical, llamado indistintamente *charanga* o *charango*, es mencionado en *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma (17... - 18 ---) acompañando la danza indígena "cachua", en una fiesta popular o *jarana* con características de orgía en las que participaba un cura que luego fue castigado por el obispo de Huamanga:

*Los huamanguinos han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú. No hay uno que no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumentillo **llamado charanga**, con que se acompaña el monótono zapateo de la cachua tradicional. En los tiempos del señor López Sánchez, el clero pagaba inmoderado tributo a la orgía.*

*Paseando una tarde López Sánchez por la calle (...) detúvose sorprendido a la puerta de un tenducho con honores de chichería. La cosa no era para menos. Cinco o seis cholas, de las de mantita corta y faldellín alto, formaban rueda agarradas de las manos. Cuatro o seis voces aguardentosas cantaban coplas obscenas, y al compás de **un mal charango y de una pésima guitarra zapateaban las mujeres una cachua abominable**. En el centro de la rueda, y con la sotana hecha un asco, se encontraba un clérigo conocido por Yaga-Pipinco (...) Ricardo Palma, Tradiciones peruanas, tomo III, pág 123)*

Así mismo, encontramos que los vocablos Charango, Charanga, Changango, tienen su fuentes original en el idioma africano Kikongo ²⁰. Así explica el musicólogo cubano Rolando Pérez:

“Con respecto a la voz “charango”, estoy convencido de que proviene del verbo kikongo “sala” con el sufijo “anga”, característico de la denominada voz habitativa. “Salanga” significa moverse habitualmente de manera rápida o vigorosa, y se le añade el prefijo “n” para sustantivarlo. La palabra resultante – nsaslanga – designa lo que se mueve rápida y vigorosamente de un lado a otro. Es esa la razón por la cual en España, “charanga” significa tanto “buhonero” y “barco de cabotaje que navega por el río Guadalquivir”, como “música callejera”, “murga”, (según la Enciclopedia Espasa – Calpe) Lo que las tres acepciones tienen en común es obviamente el movimiento.

Desde el punto de vistas fonético, la combinación inicial de consonantes “ns” se convierte en “nts”, y de ahí pasa a “ch”, palatalizándose y eliminando la “n”. Es muy significativo que el verbo chalanguear se use entre los “paleros”, es decir, los sacerdotes de la religión de origen congo en Cuba, con el sentido de trabajar (hacer trabajo de brujería). Porque el verbo kikongo “sala”²¹ quiere decir “trabajar” además de “moverse intensamente”, “vivir”, “latir” (el corazón). En suma sí creo que la voz charango es de origen africano.(Pérez Rolando, comunicación personal- Set. 2007)

Las **necesidades estéticas** de culturas distintas y las posibilidades del medio geográfico, así como las circunstancias sociopolíticas en el que se desarrollan, van perfilando a través de la historia, la variedad de formas de los instrumentos musicales, tanto en la **morfología** (dimensiones del cuerpo, del diapason, colocación de trastes, forma de la caja, uso de maderas que cambian el peso y la vibración del instrumento, materiales para las cuerdas etc) como en el asunto de las afinaciones, la cantidad de cuerdas y órdenes y sus **técnicas de ejecución**, rasgueos, punteos, adornos, pulsación, etc. además de las **funciones sociales** de cada instrumento y el **repertorio interpretado**, sus estilos regionales, locales y las peculiaridades personales de cada instrumentista.

El **Charango** presenta un timbre mucho más agudo que las otras guitarrillas, porque afina las cuerdas logrando casi una octava más alta (ver partituras) repitiendo en la primera cuerda la afinación más aguda (mi). Este efecto se destaca mucho más en el Chillador o Walaycho, pequeñísimo Charango en el que además se prefiere las cuerdas de metal. Esta preferencia estética es una forma de **indigenización del instrumento de cuerdas reafirmando patrones culturales andinos de origen quechua y aymara; asunto que se enfatiza con el repertorio eminentemente pentatónico que se interpreta en este instrumento tanto en Perú como en Bolivia.**

Es notable, que, transcurrido el tiempo se hayan mantenido algunos patrones culturales fundamentales, como es el caso de las afinaciones y de las relaciones interválicas, cuya lógica facilita la ejecución en estos instrumentos, pudiéndose tocar tanto las melodías como los acompañamientos armónicos a la vez.

Sin embargo, no es el uso solista lo que ha prevalecido a través del tiempo, sino la interpretación en colectivo, en dúos, tríos y conjuntos como estudiantinas u otras formas orquestales; así como se usa este instrumento en el acompañamiento del canto popular.

Esta forma de ejecución musical, y su desarrollo para acompañamiento armónico, diferencia a estos instrumentos provenientes de la guitarra barroca de los instrumentos eminentemente melódicos que usan otro tipo de afinación como el violín y la mandolina en los que se afina por quintas, a diferencia

²⁰ Para más información sobre el Kikongo <http://www.ikuska.com/Africa/Lenguas/kikongo/index.htm>

²¹ Acerca del verbo kikongo sala, de donde proviene el verbo español “salar”, no de sal – en la acepción de embrujar, hay un excelente ensayo del lingüista español Gernán de Granda, contenido en su libro Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos.

de las guitarrillas que estamos observando, en las que se forma siempre la base sonora de acordes, mayores o menores, cuando se tocan las cuerdas al aire.

Por último señalaremos que el repertorio que se interpreta en Charango, es eminentemente pentatónico, y que justamente las cuerdas “al aire” en este instrumento contienen las cuatro notas fundamentales de la pentatonaía – La – Do – Mi – Sol – pues la quinta nota, que sería Re, se encuentra como nota de adorno o de paso en este tipo de melodías andinas.²²

Charango en Perú y Bolivia.

Coincidimos con Julio Mendívil basándose en documentos históricos dice que:

... resumiremos la tesis histórica: los indígenas se hicieron pronto de los instrumentos de cuerda europeos, tuvieron que o quisieron aprenderlos, y lo hicieron con gran dedicación, llegando muy pronto a dominar su manejo y fabricación. Con el transcurso del tiempo un cordófono de mango de doble cuerda llegado de Europa se fue transformando en el charango con las características que hoy le conocemos. Creemos haber demostrado que el vocablo charango, lejos de fundarse en algún vocablo quechua, se revela como un arcaísmo del español americano²³. (Mendívil, Julio: 2007)

Resulta interesante comparar en la actualidad los Charangos de Perú y Bolivia y observar cómo en Bolivia se ha preferido el cuerpo abombado, es decir la caja cóncava del instrumento, a diferencia de la morfología del Charango peruano que prefiere el cuerpo plano.

¿Sería posible que el charango peruano proviniera de la guitarra barroca de cuerpo plano, en tanto que el charango boliviano tuviera una mayor influencia de la bandurria de cuerpo abombado? Podría ser, sin embargo, la afinación del charango en Perú y Bolivia es similar, por lo que pensamos que ambos provienen del mismo tipo de guitarrilla barroca²⁴.

Los estudios de Efraín Amador²⁵ respecto al Tres cubano nos informan de la presencia de una **guitarrilla de cuerpo plano procedencia greco romana en la cultura española, antes de la llegada de los árabes a España.**

Es en España que se mezclan las dos formas, la de cuerpo plano y la de cuerpo abombado, de tal manera que guitarras, laúdes, bandurrias, adquieren diversidad de nombres, afinaciones, encordaduras etc. sin embargo hay algunas que adquieren mayor presencia en un lugar u otro, en un período histórico u otro.

Remarcamos nuevamente que estamos hablando del Siglo XVI (1500) y siglo XVII (1,600), tiempo en el que se desarrolla la guitarra barroca, laúdes y bandurrias, más pequeñas que la guitarra clásica de seis cuerdas que se difunde desde mediados del siglo XIX – 1850 aproximadamente- hasta la actualidad.

En el libro de Efraín Amador, “Universalidad del laúd y del tres cubano”, dice citando a Pujol:

²² Las melodías eminentemente pentatónicas, este cuarto grado RE, no funciona como tal, es decir, que desde él no se realizan intervalos mayores a la segunda, sino siempre está como nota de paso o adorno. (Ver Vásquez y Vergara, 1989)

²³ Es importante señalar que por su sonoridad y por su parentesco lingüístico con la palabra Charanga, el Charango, tiene su fuente de origen en el idioma africano Kikongo.

²⁴ Al respecto se puede leer documentos de estudiosos bolivianos quienes señalan la guitarra barroca como su fuente originaria.

²⁵ Amador, Efraín: universalidad del Laúd y el Tres Cubano. Editorial Letras Cubanas Cuba 2005 –pag 85-86

Cuando Pujol comenta: *“esta guitarra del siglo XVI que no parece ser sino la guitarra morisca latinizada por efecto de su fondo plano (,,,) según las ilustraciones se está refiriendo a las figuras que aparecen en la Cantigas de Alfonso X El Sabio, representando a un músico tañendo una “guitarra” vestido a la usanza árabe y otro vestido como los romanos.*

De estas dos guitarras “la primera, -la morisca- que constaba de tres órdenes o series de cuerdas dobles se tocaba de un modo tosco y ruidoso, y la segunda, teniendo una orden más, se tocaba delicadamente nota por nota” (Pujol 1930:11 – cit Amador pág.88)

Esta cita nos lleva a comparar el instrumento con el que aparece en la obra de Martínez Compañón, un cordófono de 6 cuerdas, acompañando una danza popular como es la Danza del Chimo. Lo más probable es que este instrumento haya sido tocado por descendientes moros, musulmanes o árabes, (además de los criollos españoles y de indígenas) y la técnica de ejecución haya sido “ruidosa” o fuerte como para acompañar danzas de recorrido a campo abierto.

Siempre en nuestro país se ha hablado de la presencia española, que, siendo la cultura colonial hegemónica trató de implantar sus patrones culturales y estéticos, sin embargo poco se ha investigado sobre la presencia popular de formas estéticas árabes o “moras” es decir procedentes o derivadas de la religión no católica sino musulmana, que por su propia situación de subalternidad debe haberse difundido de manera soterrada, clandestina.

Continuando con la cita de Amador, dice:

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

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

Tanto el charango como la bandurria, tienen una presencia importante en la cultura campesina andina actual del Perú, acompañando danzas y cantos, con sonoridades agudas y con rasgueos que podrían llamarse “bulliciosos” en el sentido de cubrir una amplia gama de sonoridades agudas y que además, cumplían y cumplen funciones melódico rítmicas, cantando y acompañando a la vez en contextos populares, rurales y de pueblos pequeños, en contextos no eclesiásticos ni ciudadanos.

Continuando con la cita de Amador en el estudio del Tres:

“Todo esto resulta de extraordinaria importancia para el surgimiento del tres, pues su antecesor tiene funciones musicales coincidentes con las que él va a cumplir en nuestras tierras en manos del pueblo: funciones esencialmente armónicas y rítmicas, por su puesto, en otro contexto cultural (Amador op. cit pag 88)

Cuando menciona “su antecesor” se refiere a **la guitarra morisca latinizada de cuatro órdenes**, quizás como la que hemos visto en las láminas de Martínez Compañón, acompañando danzas de afrodescendientes, como la danza de Diablicos. No nos parece casual que este tipo de instrumento, calificado como *propio del pueblo* estuviera también en manos de los esclavos afrodescendientes.

Esto nos lleva a la reflexión de que, tanto los instrumentos de tres órdenes como los de cuatro órdenes, y hasta de cinco órdenes dobles, en manos del pueblo, servían para momentos festivos de

acompañamiento a danzas o al canto, en ambientes profanos y en lugares abiertos, distintos al desarrollo de la técnica punteada, preferida en otros contextos socioculturales, y que se desarrolla y afirma más aún con el despliegue de la técnica guitarrística que, aunque cultivada ya a partir del siglo XIX, encontramos en ciudades de gente mestiza andina o criollos en la costa, que desarrollan el pulsar la guitarra de seis cuerdas en ambientes cerrados, pues su sonoridad se perdería a campo abierto²⁶.

“La costumbre de rasguear la guitarra, continúa diciendo Amador, implica indistintamente el uso de los dedos o de un plectro, como se hacía en la vihuela – de mano o de peñola – La afinación de esta guitarra en sus tres cuerdas superiores tiene relación directa con la del tres y su afinación más difundida: la (tercera) re (segunda) fa# (la prima), el uso de las órdenes dobles y ¿hasta las cuerdas afinadas a la octava!” (sic)



²⁶ Es importante señalar que el uso de guitarras, cajón, palmas y voces, de la cultura musical criolla y afroperuana, también incluyó el laúd y la mandolina, que poco a poco fueron excluidas de los conjuntos criollos y que más adelante ya en el siglo XX, la música criolla difundida por discos y medios masivos de comunicación olvida con frecuencia el uso del *banjo*, instrumento que cubre una sonoridad aguda y que se estila principalmente en los sectores populares del norte – en Lambayeque – así como el requinto o tiple, guitarra afinada una quinta más aguda respecto a la guitarra clásica.

La indigenización de los instrumentos de cuerda por la cultura andina.



Entre los diversos aspectos que José María Arguedas propone como temas de reflexión y estudio de la cultura andina, se encuentra la tesis de la “indigenización”, cuando dice:

“La vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, de asimilación de elementos ajenos. La organización social y económica, la religión, el régimen de la familia, las técnicas de fabricación y construcción de los llamados elementos materiales de la cultura, las artes; todo ha cambiado desde los tiempos de la Conquista; pero ha permanecido , a través de tantos cambios importantes, distinta a la de la occidental, a pesar de que tales y tan sustanciales cambios de han producido en la cultura autóctona peruana por la influencia que sobre ella ha ejercido la de los conquistadores” (Arguedas, José María, en “El complejo cultural del Perú” en Formación de una cultura nacional indoamericana. Siglo XXI editores, 1975)

Como todo elemento cultural que se “indigeniza”, en la formación del charango, la guitarrilla de procedencia española se “andiniza”, y no solamente para brindar una sonoridad especial con el desarrollo de técnicas y estilos precisos, sino que, incorporándose a los propios conceptos culturales andinos se integra a la mitología y a la usos y funciones de la vida cotidiana, festiva y del trabajo.

Ahora el arpa, el violín, la bandurria, el kirkincho y el charango, son, con la quena, el pinkullo, la antara y la tinya, instrumentos indios. Alma y alegría de las fiestas. O cuando entra la pena a las casas y a los pueblos, el charango y el kirkincho lloran por el indio, con tanta fuerza y con la misma desesperación que la quena y el pinkullo. (Arguedas, op.cit.)

La andinización o indigenización de la guitarrilla española y la construcción del complejo cultural del Charango²⁷, implica considerar varios aspectos en el análisis, a partir de datos concretos que ofrece tanto en los aspectos morfología y de la técnica de ejecución en respuesta a determinadas opciones estéticas, así como a los significados simbólicos y emotivos del instrumento, especialmente cuando se le encuentra en diversos contextos socioculturales y como protagonista en relatos de la literatura oral.

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

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

²⁷ La idea de Complejo Cultural expresada por el musicólogo cubano Argeliers León, la encontramos en diversos estudios etnomusicológicos, para considerar el estudio no solamente del instrumento en sí, sino de su presencia en los procesos culturales por los que se diversifica su morfología, sus técnicas instrumentales, afinaciones, cultores, formas, estilos, géneros, en fin, el desarrollo cultural en el que el instrumento juega un papel gravitante.

No obstante que los documentos históricos nos muestran el uso de la guitarrilla y de otros instrumentos de cuerda en la zona costera de nuestro país, como lo hemos visto en la Láminas de Martínez Compañón, a través del tiempo las opciones estéticas seleccionan de manera diferente los instrumentos y sus sonoridades, de tal manera que **la guitarrilla, el arpa y el violín, que también se cultivaron en la costa peruana, tienen una continuidad mucho más fuerte en la zona andina que en la cultura criolla o afroperuana**, pues ésta perfila sus géneros musicales acústicos con: guitarras de 6 cuerdas, percusión y voces ingresando al siglo XXI con el uso del bajo y otros instrumentos melódicos que se presentan como opcionales.

En las culturas musicales peruanas podemos apreciar además que la guitarra clásica es adoptada tanto por la cultura criolla – costeña y afroperuana – como por la cultura andina. Grandes maestros cultores de ambos estilos enriquecen de manera permanente el repertorio y las soluciones técnicas abordando nuevos repertorios en este tipo de instrumento. **Guitarra criolla y Guitarra andina**, son logros estéticos que forman parte de los ricos patrimonios culturales del Perú.²⁸

Sin embargo observamos que es en la cultura andina donde tienen continuidad y se desarrollan mandolinas, bandurrias, guitarras y guitarrillas como charangos, chillador, chinlili, cordófonos de diferentes tamaños y afinaciones, así como se encuentran el arpa y violín como dúo imprescindible en danzas y géneros andinos andinos, en las ciudades o en el campo donde se integran a la producción agraria, ganadera y al sentido religioso que brinda otra dimensión a la existencia.

Los timbres agudos y muchas veces incisivos, en la cultura andina tienen especial relevancia, tanto en la voz como en los diversos instrumentos. Así también son muy importantes los glissandos, adornos, trabajo tímbrico que caracterizan esta música y que exigen un desarrollo técnico peculiar además de la reiterada pentatonía como parte fundamental de muchos géneros musicales o el uso de de la “escala andina” – escala menor con el sexto grado en mayor – que señalara Josafat Roel Pineda²⁹ y otros investigadores. Este tipo de escala posibilita el tratamiento melódico y armónico bimodal, en el que sonoridades del modo mayor y menor se alternan, reafirmando el pensamiento dual andino del que han tratado los estudios antropológicos en nuestro país³⁰.

Uriel García, en su libro *Pueblos y Paisajes Sudamericanos*, en la sección “Quena, guitarra y charango” explica sobre estos instrumentos y sus significados sociales, culturales e históricos.

*“Porque el instrumento musical traduce y estiliza los sentimientos de cada estrato social, de cada conciencia colectiva y hasta de cada etapa histórica. Tales son la quena, el charango y la guitarra –entre otros muchos artefactos sonoros – usados en las serranías peruanas, como el violín, el arpa, el piano manuable o “pampapiano”, etc. Los tres instrumentos correlativos a otras tantas formas poéticas, musicales y coreográficas, al mismo tiempo, como el harawi, el huaino y la marinera; a tres etapas de la historia nacional: el Incanato, el Coloniaje y la República: finalmente, a otros tantos grupos “nacionales” (sic) distribuidos en clases sociales, a su vez, como indios, mestizos y criollos.” (García, José Uriel: *Pueblos y Paisajes sudperuanos*.1949. Pág 102)*

²⁸ Aquí es importante señalar que existen elementos de la cultura mexicana, especialmente del puerto de Veracruz, similares a los de la costa peruana, (por el contacto entre puertos), de tal manera que la **Jarana mexicana** se encuentra en un contexto musical en el que también se usa la quijada, se usa el canto en contrapunto y existen otros elementos, como el punteo en el bajo – el bordón – que se estila en el “requinto” mexicano, en el que podemos encontrar similitud con los bordones en la guitarra criolla del Perú. Estas comparaciones dan pie para un estudio posterior que nos lleva a la comparación de la cultura de los puertos y la difusión de canciones, música y danzas en países latinoamericanos de la costa del Pacífico.

²⁹ Roel Pineda, Josafat: *El wayno cusqueño*.

³⁰ Ver Chayraq: *Carnaval Ayacuchano de Vásquez y Vergara*

Al señalar los tres instrumentos quena, charango y guitarra, adscritos a momentos históricos precisos, es necesario decir que si bien aparecen en cierta época de la historia, uno no necesariamente reemplaza o sustituye al otro. Es decir que los tres instrumentos se mantienen vigentes, adoptando nuevas formas, desarrollando diversos géneros y estilos, como expresiones artísticas de las colectividades distintas que expresan su propia identidad cultural y estética, a través de dichos instrumentos musicales y el repertorio específico que dichas colectividades trabajan

Sin embargo cabe preguntarse, ¿por qué si los criollos y afrodescendientes en la cultura musical costeña de Perú, usaron los cordófonos anteriores a la guitarra clásica, luego optaron por ésta, descartando de su práctica los otros instrumentos de cuerda?

Uriel García presenta una interesante afirmación:

“La plenitud social de la guitarra, como instrumento de uso cada vez más generalizado y como vector del lirismo de grandes sectores, coincide con el advenimiento al poder de la burguesía nacional, desde la Emancipación. Y en su misma estructura técnica recibe un salto cualitativo, revolucionario: la invención y añadidura de la sexta cuerda, a partir de 1800. (...) La todavía señorial vihuela del coloniaje, de sólo cinco cuerdas, con todo, sufría como las demás manifestaciones del arte popular, la presión religiosa y política de encomenderos y catequistas, de corregidores y prelados. Más ahora, la sexta, cuya aparición es simultánea con el cambio político que da fin al dominio de la España monárquica, permite a la guitarra sumarse a la democracia triunfante y expresar la arrebatada pasión del pueblo, del pueblo que no obstante sigue analfabeto y sometido” (García Uriel, op.cit. pág 112-113)

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

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

El charango de Ayacucho es más chiquito, unos 40 centímetros; sus cuerdas gruesas tienen voz grave y pastosa. Y mientras el del Kollao tiene doce trastes, el de Ayacucho sólo tiene seis.

Este charango casi nunca se toca “punteado”; rasgan todas sus cuerdas, y al mismo tiempo, en las cuatro cuerdas y con los seis trastes, se da la melodía.

Es para música de quebrada; no es para esos waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados; es para canto dulce; y cuando es de tristeza, no es tan tremenda y de tocarla fuerte, como para que lo oigan todos los pueblos que hay en la pampa.

La quebrada repite el wayno; y junto al río, en medio de los maizales o de los sauces que cabecean, mojándose en el agua, no hay necesidad de gritar tanto, ni para decir la pena ni para cantar la alegría el amor que nace.

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

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

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

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

“La memoria colectiva mestiza no miente en su apreciación. Para ella el charango sólo puede explicarse como la transformación de una derrota, la conquista musical, en una victoria mesiánica que presente al indio como el eje del sincretismo cultural andino en el presente. El charango se convierte así en un símbolo cultural del mestizaje, en un rebasamiento simbólico del aporte europeo a su conformación. (Julio Mendivil, op.cit)

El Charango en la cosmovisión andina

A las soluciones técnicas para la ejecución e interpretación de un instrumento como el Charango, que responden a la estética andina, se suman otras consideraciones respecto a la indigenización del instrumento.

“El charango colonial se apodera del huaino incaico y lo hace suyo, como el tronco al injerto. Lo remoja, le inyecta de otro contenido y le dota de mayor flexibilidad y movimiento, en la medida en que la mujer del pueblo – poesía y amor vernáculos - ya no es la ñusta clásica, saturada de quena y de Harawi, sino la campesina que se aviene al fin al cambio de su historia: la trabajadora incansable de los telares domésticos”... (García, Uriel, op.cit. pag 109)

La integración de un instrumento como la guitarrilla española y la construcción del Complejo Cultural³¹ del Charango en la cultura andina, además de morfología, técnicas, estilos variados y propios, **abarca el mundo simbólico ligado a las funciones sociales y culturales de la música**, como por ejemplo el cortejo o enamoramiento en el caso de relacionar el Charango y la Sirena³² o la Kashwa de Cusco y a la simbología andina, como por ejemplo la relación del Charango con los manantiales, el agua y su capacidad de fertilidad y vida permanente.

Entre los músicos campesinos contemporáneos la sirena es vista como una fuente de poderes sobrenaturales que pueden ayudarles en sus proyectos musicales y amorosos. El músico puede participar del poder de la sirena para seducir con su música con variadas intenciones. Particularmente interesante es un rito que comúnmente se lleva a cabo cuando un mozo se compra un charango nuevo. Esta actividad se hace en la noche, y algunos dicen que es necesaria la Luna llena. El joven campesino, en compañía de sus amigos, lleva su nueva adquisición al lugar de la sirena. Con frecuencia el instrumento es envuelto en una manta, con regalos para la sirena, como hojas de coca, chuño, pequeña figuras de adorno, monedas, alcohol y lo que se guste..

³¹ Compartimos la idea de estudiar Complejos culturales, en torno a géneros e instrumentos musicales con musicólogos cubanos como Argeliers León y Danilo Orozco.

³² Turino, Tom: “The charango and the Sirena: Music Magic, and the Power of love” Ver en www.charangoperu.com. Traducción de Juan Luis Dammert.

(8) . Los jóvenes dejan el charango y los regalos con la sirena durante la noche, y se van para no tener contacto con ella. Regresan en la mañana para recoger el instrumento, el cual durante la noche se supone que fue afinado y tocado por la sirena. Los resultados más mencionados de este ritual son (1) que el instrumento estará perfectamente afinado, (2) tendrá una mejor y más bella voz, y (3) el instrumento tendrá mayor poder para conquistar a las cholas. (Turino, Tom: "The charango and the Sirena: Music Magic, and the Power of love)

CARNAVAL DE TAMBOBAMBA

Tradicional de Apurimac

Sólo su tinya está flotando
Sólo su quena está flotando

Tambobambinu maqtatas
Yawar mayu apamun
Tambobambinu maqtatas
Yawar unu apamun

MELODÍA DEL TUYTUNKI

TRADICIONAL

Tenor

Tinyachallaññas tuytushkan
Qinachallaññas tuytushkan
Wirritillaññas tuytushkan
Charangullaññas tuytushkan

Wifalitay, wifala
Wifala wifala wifala
Wifalalayla wifala
Wifalitay wifala!

Sólo su birrete está flotando
Sólo su charango está flotando

Kuyakusqan pasñari
Waqayllañas waqashyan
Wayllukusqan pasñari
Llakiyllañas llakisyan

Wifalitay, wifala
Wifala wifala wifala
Wifalalayla wifala
Wifalitay wifala!

Punchitullanta qawaspa
Charangullanta qawaspa
Birretellanta qawaspa
Qinachallanta rikuspa

Su joven querida
Está llorando llorando
Su joven amada
Está sufriendo sufriendo

Kunturllañas muyusyan
Tambubambinu maskaspa
Mana punis tarinchu
Yawar mayus chinkachin

Viendo su ponchito
Viendo su charango
Viendo su birretito
Viendo su quenita

CARNAVAL DE TAMBOBAMBA

Tradicional de Apurimac

Sólo el cóndor revolotea
Buscando al tambobambino
Sin encontrarlo de ningún modo
Porque el río de sangre lo perdido

Al joven de Tambobamba
Un río de sangre lo está llevando
Al joven de Tambobamba
Un río de sangre lo está llevando

En una versión sobre este mismo caso que se canta en el Carnaval de Tambobamba, del charanguista que se ha perdido entre las aguas, se encuentra en una narración de la región de Apurímac, en la que el charango adquiere una presencia mágica especial

para la comunicación entre mundos distintos. Esta tradición extiende la leyenda del charanguista y las funciones mágicas de su instrumento, como el siguiente relato.

El charango mediador entre dos mundos.



LA HISTORIA DEL WALAYCHO Y LA CIUDAD SUMERGIDA³³

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

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

La hermosa melodía conocida como Tuytunki que tocó uno de ellos, dejó prendada a la joven quien decide escogerlo como el pretendiente que, además, debía pasar tres pruebas especiales para casarse con ella,

La primera prueba consistía en subir un cerro y encontrar el paso hacia el otro lado, hacia otro valle.



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

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

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



Entonces cuando están en pleno vuelo, el Cóndor le dice:

“toma una de mis plumas y cuando tengas dificultades cruzando la laguna, escribe con la pluma el nombre de tu amada, así te salvarás de ser devorado por las aguas”.

El charanguista agradece la recomendación y cuando está cruzando la laguna, un gran remolino lo envuelve y en su afán de nadar hacia la orilla, olvida escribir con la pluma que el Cóndor le había dado el nombre de su amada.

Así el charanguista llega al fondo de la laguna y se encuentra con una aldea sumergida. Para sorpresa suya, el jefe de esta aldea era el padre de su amada y que ella vivía en la tierra cumpliendo un castigo.

El charanguista explica y suplica al padre de la muchacha, que le permita salir a encontrarse con su hija. Ante la persistente negativa, el charanguista toca cada día y cada noche la melodía del Tuytunki. Con esta melodía logra convencerlo y desde esa vez, todas las noches de luna llena se escucha la melodía del charango en la laguna de las alturas, cuando los amantes se encuentran.³⁴

³³ Fotos de Fred Arredondo en Apurímac.

¿Alcanza este relato el carácter de un Mito?

La capacidad o poder exclusivo del charango para comunicar mundos distintos, podría constituir parte de la mitología contemporánea, señalando al instrumento como el único capaz de lograr los efectos deseados.

En primer lugar, los *walaychos* o charanguistas que pretenden a la muchacha campesina, tienen que pasar una serie de pruebas para poder lograr su amor. El *walaycho* es uno de los charangos considerado como el que tiene un mayor contenido indígena, expresión de identidad campesina quechua o aymara de personas y personajes de las alturas del sur andino, Cusco, Apurímac, Arequipa, Puno. A estos arrieros bravíos, se les reconoce como *walaychos*, es decir que se llama así tanto al instrumento y como a su portador.

La primera prueba de este relato, consiste en atravesar una montaña, encontrando la manera adecuada de hacerlo, es el paso entre dos mundos distintos que están separados por la montaña, lugar inaccesible al que solamente llegan muchas veces los cóndores.

La segunda prueba es realizada por el ave más importante (Apu también) de los Andes: el Cóndor. El Cóndor le da al charanguista la posibilidad de “salvarse” y quedarse en el mundo terrestre –de esta tierra – con un símbolo ambivalente: una pluma –de sus propias plumas – para escribir. Es un joven que tiene la posibilidad de optar.

La escritura es un hecho netamente occidental, cuya necesidad se convierte en otro tipo de mito que posibilita en forma real y simbólica la posibilidad de integrarse al mundo de la tierra – el mundo occidental – donde vive la muchacha que ha sido castigada por causa desconocida en el relato.

Y ella está castigada viviendo en un mundo extraño; como un castigo que se presenta sin causa o culpa aparente alguna; ya que la imposición de la cultura occidental se produce sin que medie una voluntad propia, sino que es impuesta desde fuera y se presenta como un castigo. “Qué culpa estamos pagando para vivir de esta manera” o para “sufrir tanto” dicen muchos waynos y canciones, diciendo inclusive vivir “en la oscuridad de la noche”, en un mundo que se ha invertido el orden de las cosas.

El cóndor le ofrece al charanguista una ambigua solución, porque usando sus plumas y escribiendo el nombre de su amada, podría “salvarse” de las aguas, quedarse en la tierra con ella.

Sin embargo tanto en la canción del tambobambino, como en el relato del *walaycho*, que no es un hombre maduro ni viejo, sino un joven que aún está en un tiempo en el que le toca decidir y optar por alternativas de vida, es sumergido por las aguas, no se queda en la tierra.

La existencia de la ciudad sumergida, amplía los significados de la canción del tambobambino. En la canción, él ha desaparecido y su joven amada lo llora, el cóndor da vueltas y no lo encuentra tampoco, pues el joven se ha perdido, ha desaparecido.

Arguedas decía que era uno de los carnavales más tristes que había escuchado. Todos sabemos que el carnaval es vigoroso y alegre, no es precisamente triste; cosa distinta en este Carnaval de

³⁴ (Leyenda de origen apurimeño, narrada por Gloria Avendaño – en Cusco 1981) Taller de Etnomusicología. Escuela Regional Leandro Alviña. Cusco

Tambobamba; aunque los testimonios recogidos³⁵ de muchos carnavales nos muestran que aún con todo el vigor y aparente alegría del carnaval, los sucesos que se narran pueden ser no solamente tristes sino hasta trágicos

El joven se encuentra con la ciudad sumergida, la ciudad oculta que simboliza otra cultura. El cacique o líder de la ciudad es el padre de la muchacha. La muchacha no pertenece entonces a la cultura o mundo de la tierra – hegemónica en ese momento – la muchacha pertenece a una cultura oculta, sumergida.

Es entonces cuando el charango, cobra un sentido especial y más aún la melodía tocada específicamente: el Tuytunki. Esta melodía tiene el poder mágico de comunicación con personas de mundos distintos –el de la tierra y el de la ciudad sumergida – el sonido del charango convence al líder padre de la muchacha para que el charanguista pueda salir a encontrarse con ella, las noches de luna. Momentos en los que se escucha la canción al borde de la laguna.

El poder del charango como símbolo de comunicación, permite entonces vivir ese encuentro entre personas que están separadas. La melodía es pentatónica y específica, no es cualquier melodía.

La mujer tiene un rol pasivo y hasta de resignación; pide al hombre que realice una serie de pruebas para lograr su amor, pero ella no está realizando nada para volver a la ciudad sumergida; ella ha aceptado el castigo y espera que el amor de él sea tan grande como para poder redimirlos a los dos.

Una interpretación de esta narración oral, nos lleva además a pensar en el Charango, como instrumento de la cultura hegemónica, que sin embargo ya indigenizado en manos del Walaycho adquiere el poder del amor y supone una destreza y conocimiento especial en los códigos andinos.

El poder mágico del Charango queda comprobado en primera instancia por el hecho de enamorar a la muchacha; pero como ella no pertenece a la cultura hegemónica de la tierra, pretende un poco más, formar pareja luego de que él hubiera pasado las pruebas que ella señala, aunque no sugiere dónde vivirían.

La última prueba, atravesar la laguna tocando del Charango, cantando y a caballo, no puede ser cumplida por el charanguista, quien además olvida que el Cóndor le había dado una posibilidad de “salvación” en caso de urgencia: escribir el nombre de la muchacha con la pluma que le regalara.

El relato se mueve en el mundo de lo mágico, como ser llevado por un cóndor, hablar con él y luego encontrar la ciudad sumergida, donde está el verdadero mundo de la muchacha a quien ama.

El carácter mitológico de este relato se fundamentaría en el poder otorgado al charango para comunicarse entre mundos distintos: primero el walaycho con la muchacha, segundo el walaycho con el padre de la muchacha y luego cuando los pobladores de las zonas andinas indican escuchar el charango y el canto de los amantes en la orilla de la laguna.

³⁵ Ver Chayraq, Carnaval Ayacuchano – (Vásquez y Vergara - 1988)

José María Arguedas, escribiendo como un hombre de la cultura quechua, decía que “a través de la quena y el charango lo oiría todo”... después de su muerte. Arguedas escoge como posibilidades un instrumento indígena – la quena – y un instrumento indigenizado: el charango- El instrumento que puede, según él mismo decía, expresar los sentimientos más íntimos, desde la dulzura de su canto, la ternura del amor, hasta la alegría de los carnavales y la ira o el dramatismo que pudiera alcanzar la vida en los Andes.

Las melodías andinas, adquieren características mágicas, cuando se aplican para lograr determinados efectos en los sentimientos de las personas o en el estado de las cosas, de otros seres vivos con los que compartimos la existencia.

Una es la melodía que se toca durante la Kashwa, para enamorar a las chicas, según el relato de T. Turino, otra es la melodía del Tuytunki para lograr convencer al jefe de la ciudad sumergida para el encuentro de los amantes; en ambos casos las melodías están definidas.

Las melodía del Tuytunki, es la misma que la del Carnaval de Tambobamba, que cantaba Arguedas y que narra una parte del relato, es el segmento literario de la desaparición del charanguista tragado por las aguas, perdido entre las aguas dejando su charango, su sombrero, poncho, quena, tinya, sus instrumentos y símbolos de identidad cultural, incluyendo el vestuario flotando sobre el agua.

La solución final del relato es una solución temporal, los amantes se encuentran las noches de luna, los mundos siguen separados, la voz del charango permite saber y escuchar que existe otro mundo, cuando los pobladores escuchan su voz al lado de la laguna.

Este sería el mensaje más importante en el relato: el poder del instrumento musical, para hacer saber que existe otro mundo, lo paradójico es que es un instrumento de cuerda de origen español, pero es un instrumento de cuerda ya indigenizado que expresa una voz mestiza, la del walaycho, que es una voz gustada y entendida, tanto por los de la ciudad sumergida y por los que viven fuera, en la tierra, aun siendo mundos irreconciliables, el charango permite esa comunicación.

Características morfológicas y técnicas de ejecución del Charango en el Perú. Siglo XX-XXI

En el Perú el Charango es como una guitarra pequeña de **cuerpo plano** distinto al charango boliviano que prefiere la forma combada de madera o de caparazón del quirquincho.

Aunque existen varios tamaños, la tendencia hacia la sonoridad más aguda, y la construcción de instrumentos muy pequeños como el *chillador o walaycho*, hacen que se pueda afirmar una estética hacia el uso de registros agudos de los instrumentos, similar a la ejecución de la voz, el canto y los instrumentos de viento andinos (quena flautas transversas tocadas en armónicos superiores), así como la estética de los cordófonos indigenizados como es el caso del violín en toda la región andina.

Si pudiéramos definir las características morfológicas del charango promedio en el Perú, tendríamos que decir que el Charango Peruano

1. es un cordófono de cuerpo plano, tipo guitarra,
2. de cinco órdenes afinadas de preferencia en **mi la mi do sol**³⁶
3. órdenes que pueden ser simples, dobles o triples,
4. cuyas cuerdas pueden ser de tripa, de nylon o de metal,
5. cuerdas/órdenes cuya afinación puede ser al unísono o en octavas (prefiriendo octavear la tercera orden)
6. que se toca pulsando directamente las cuerdas con los dedos, sea con yemas o con uñas... y algunas veces con plectro
7. que la posición de la mano izquierda es oblicua al diapasón, no perpendicular con respecto al mismo.
8. que acompaña el canto y se encuentra en estudiantinas u otro tipo de conjunto instrumental.
9. que usa tanto técnica de rasgueo y como de punteo³⁷

Pero esa caracterización de términos generales, adquiere infinidad de variantes en los ejemplos concretos de cada región, localidad, estilo y de cada instrumentista. Es muy difícil encontrar dos charangos iguales, ya sea por su tamaño, por el grosor y tipo de maderas, por la altura de los trastes, por la dimensión del mango, por la cantidad de cuerdas, por el color, el peso, las afinaciones... aparte de considerar las formas o técnicas de ejecución; incluyendo formas nuevas de charangos con sistema electroacústico.



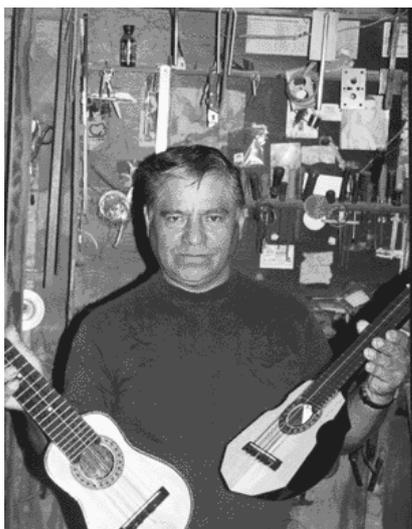
La sonoridad aguda del Charango se complementa con el acompañamiento de la guitarra, logrando entre ambos instrumentos un ámbito sonoro de grave a agudo que cubre cuatro octavas, considerando la extensión de sus respectivos diapasones

Musical notation showing the tuning for a classical guitar and a charango. The guitar tuning is labeled 'Afinación de la Guitarra clásica' and the charango tuning is labeled 'Afinación del Charango'. The notes are: MI LA RE SOL SI MI for the guitar and SOL DO MI LA MI for the charango. The notation is in 4/4 time and shows the first few notes of each instrument's range.

³⁶ La afinación mi mi/ la la/ Mi mi/ do do/ sol sol permite ejecutar piezas en La menor – por eso generalmente los cultores dicen “*está afinado en la*”.

Para tocar piezas en Si menor, puede afinarse el instrumento un tono más arriba, esto es fa#fa#, si si, Fa#fa#, re re, la la, se considera que este charango “*está afinado en si*”

³⁷ Recordemos que otros cordófonos, como la Mandolina, suele usarse como punteo, es un instrumento eminentemente melódico no armónico.



Como diría el maestro constructor Manuel Baca:

*No hay dos instrumentos iguales, como no hay dos almas iguales. La madera es un organismo que está vivo; tienes que saber valorar su afinación, su afinación natural. Con el tiempo cambian también, como la gente, no hay dos personas iguales, no hay dos instrumentos iguales, nunca, jamás.*³⁸

Para construir un instrumento tienes que fijarte bien quién lo va a tocar, tienes que ver cómo toca esta persona para que su instrumento suene como él quiere. Claro que hay que tener en cuenta el tiempo, como está el tiempo, la luna, el clima y también tienes que decidir sobre las venas del interior...el barniz, todo es importante. (Conversación personal. Lima 2003)

Así por ejemplo, podemos apreciar Charango con cinco órdenes simples, cuya afinación es mi - la - mi - do - sol, como suele usar Avelino Rodríguez para acompañarse cantando; de cinco órdenes dobles como usan los hermanos Alvarado³⁹, así como Julio Mendivil, con **la tercera orden afinada a la octava**.

Charango con cinco órdenes triples, con cuerdas de metal, como el que toca el maestro arequipeño Angel Torito Muñoz, usando la misma **afinación pero “octaveando” la primera y la tercera orden**.

En algunas ocasiones el maestro Jaime Guardia, usa un charango **octaveando la segunda y cuarta orden**.

Las formas de ejecución también son diversas, sin embargo debemos anotar que una característica de la técnica de ejecución del Charango Peruano es **la colocación oblicua de la mano izquierda**; distinta a la posición que se emplea en la guitarra y que se usa para tocar el charango en Chile, Argentina y Bolivia.

Además, el estilo del Charango Ayacuchano, **enfatisa el uso del trémolo** realizado en dos cuerdas, mecanismo que ayuda a prolongar la duración de las notas para que se aprecie mejor la línea melódica.

Y también recordemos el “Kalampiado”, forma en la que rasgueando velozmente todas las cuerdas y punteando una melodía, se adquiere un estilo singular especialmente desarrollado en el Altiplano peruano boliviano.⁴⁰

Así también es importante señalar usos personales de afinación como el maestro Roberto Teves, quien afina el charango de la siguiente manera.

En esta afinación el maestro Teves no suele usar el trémolo, su sonoridad incisiva y fuerte la logra con una pulsación de yema interpretando sus propias composiciones.

³⁸ Conversación con Manuel Baca. Chalena Vásquez y Ricardo García, Lima, 2004

³⁹ Mayor información en las páginas: www.triuloscholos.com

⁴⁰ Ver artículo sobre el Chillador y las partituras de Omar Ponce, en la página web: www.charangoperu.com

Como observador acucioso de la música andina y de los fenómenos sociales y culturales, José María Arguedas advierte la diversidad estilística de la música interpretada en charango y escribe hacia 1949:

La voz del charango del kollao es aguda y se oye lejos; sus 15 cuerdas chillan; "chillador" le llaman en los pueblos grandes como Arequipa; y cuando el indio o el mestizo del kollao lo tocan el wayno hiere y aunque parezca exagerado es como si el verdadero viento de los pajonales de la pampa grande estuviera cantando desde la boca del charango.

Para eso han trabajado siglos los indios del Altiplano; quizás cuerda tras cuerda, tono tras tono, padecieron, hasta que su charango sonara así, como lo oímos ahora ; instrumento perfecto para la música de sus creadores.

Porque el indio es invencible en su afán de hacer su obra, de concluir el trabajo que le exige su espíritu. No cede jamás. Ni nadie le toca en la integridad de su alma.(Arguedas, José María)

Charango, estrategias populares de enseñanza/aprendizaje.

(Nota para la presentación de las tablaturas y partituras de Ricardo García Núñez y Edgar Espinoza Espinoza)

Las culturas de tradición oral en América Latina, aquello a lo que genéricamente se llama "folklore", tienen personalidad y nombres propios. Cultura quechua, cultura aymara, desarrolladas en los Andes, cuya característica fundamental es la diversidad en sí misma y las estrategias diversas para lograr su continuidad.

Las formas de enseñanza/aprendizaje de los instrumentos musicales populares en toda cultura de tradición oral, como es el caso del Charango en el Perú, se sustentan en la experiencia directa, entre cultores de una generación y otra. Los mayores enseñan a los menores o a los principiantes.

Generalmente los músicos populares como los charanguistas dicen que "aprendieron solos". "Así no más, mirando", "Nadie me enseñó" solemos escuchar en testimonios de charanguistas como Jaime Guardia, Roberto Teves, los hermanos Alvarado. ¿Son estas afirmaciones ciertas? Sí y no.

Aún en espacios académicos o en clases particulares, la enseñanza se basa en escuchar con atención, mirar la colocación de las manos, de los dedos, las formas de rasgueos y punteos y copiar al profesor. Luego, la persona realmente interesada lo intentará una y mil veces, practicará sola y descubrirá los secretos del instrumento por propia experiencia.

Bien sabemos que el hecho musical es único e irrepetible. Aún cuando un músico se proponga realizar una pieza de la misma forma, será imposible. Cada instante de la vida es irrepetible, como el paso del viento, del río.

En ese transcurrir cultural un músico forma parte de la corriente, del lenguaje musical que aprende y practica.

La tablatura, como técnica para la enseñanza tiene mucha antigüedad y refuerza las formas de tradición oral, aún en espacios académicos⁴¹.

La tablatura refuerza la oralidad y requiere de la memoria auditiva obligatoriamente. Si bien esto puede verse como una carencia, sin embargo el uso de la tablatura refuerza la cultura viva, en el sentido de que el músico debe “saberse” la pieza a interpretar, es decir haberla aprehendido y tenerla en la memoria. Esto implica un aprendizaje del estilo y del “sabor” que está más allá o más acá de la partitura, pues la partitura jamás podría reemplazar a la música en sí, a la música en vivo.

Como sabemos, la tablatura no establece la duración de las notas, solamente señala qué sonido debe activarse en tal o cual traste, en qué cuerda. El no precisar la duración de cada nota, obliga al músico a memorizar la melodía, su ritmo, así como la armonía de cada pieza. Desde el punto de vista de la práctica académica escrita, eso sería una carencia, sin embargo desde el punto de vista de la cultura viva, no es una carencia, pues se reafirma algo substancial a todo proceso creativo e interpretativo de la música, que es **la vivencia interior del intérprete**, al exigir una peculiar atención y desarrollo de la **memoria auditiva**.

La memoria auditiva, es imprescindible y tiene una importancia fundamental en todas las culturas musicales del mundo, más aún en la de tradición oral. Y no debería sorprendernos la capacidad humana de registrar en la memoria gran cantidad de letras, melodías, sutilezas de los estilos, ritmos, formas, texturas, etc., tal como se aprende un idioma, así se aprende y se llega a saber la música en las culturas de tradición oral.

La escritura en partituras.

Por su parte la escritura tiene la ventaja de fijar en el papel la duración de cada nota. Esto si bien es una ventaja, también se convierte en una forma peculiar de acceder a la música, *“que muchas veces se aleja de la experiencia vital, de la interiorización de aquello que no es posible escribir. Por eso se pierde el sabor, el estilo, eso no es posible escribir”*. (Conversación personal. Edgar Valcárcel, Lima 1975)

A veces, el músico académico ha convertido la partitura en un fetiche, cuando en realidad toda partitura es una ayuda-memoria. Debemos reiterar que las formas de escritura en partitura, si bien pueden acercarse a describir un hecho sonoro, de ninguna manera lo reemplaza.

Aún cuando se perfeccione la simbología y se trate de ajustar lo más posible la partitura a la música en sí, ⁴²recordemos que siempre la ejecución musical será una versión única e irrepetible, por las mismas características y fundamentos de la música y su temporalidad⁴³.

La intensidad, duración de cada nota, el timbre logrado al pulsar, etc. siempre dependerán del músico, de su estado emocional y de su destreza técnica; así, **todas las versiones de interpretación musical serán de hecho distintas**.

⁴¹ Grandes maestros peruanos de Guitarra, Charango, Zampoñas, como Raúl García Zárate, Jaime Guardia (padre e hijo) Justino Alvarado, Alfredo Curazzi, en la Escuela Nacional superior de Folklore José María Arguedas, enseñan con ayudas gráficas y numéricas como ayuda memoria.

⁴² Sobre la notación descriptiva y prescrita, y las formas de transcripción musical ver el artículo de Vásquez Chalena, en la Revista del Conservatorio Nacional de Música. (1994-1995)

⁴³ Solamente las máquinas pueden repetir una versión musical una o muchas veces de manera inmutable.

El mismo músico tocando la misma pieza logrará tantas versiones como número de veces que toque dicha pieza. **Esta característica se enfatiza y se vuelve imprescindible en las culturas de tradición oral**, especialmente en la música andina que es objeto de nuestra reflexión en este trabajo. Tanto es así, que se considera que *“un músico es mejor intérprete cuanto más sea capaz de poner lo suyo, variar en matices, intensidad, adornos y no copiar de manera idéntica a su profesor o alguna versión grabada. Un verdadero músico no es un copión, tiene que poner de sí mismo, por eso las versiones de las canciones van variando y en eso está la riqueza de la música tradicional. Pero no es una variación sin sentido o por capricho, sino con conocimiento del estilo, del lenguaje musical que ha interiorizado, porque es parte de su cultura. (Conversación personal con Raúl García Zárate. Lima 2001)*

Testimonios de diferentes músicos, cultores de tradición oral, enfatizan la creatividad permanente de cada músico en el momento de ejecutar una pieza. Aún cuando la pieza esté absolutamente memorizada y haya sido tocada decenas de veces por el mismo intérprete siempre resultará distinta, en matices y adornos; a veces en segmentos completos o en incluir por ejemplo una “fuga” distinta en un wayno. Si bien hay un lenguaje colectivo, que es entendido y disfrutado por todos, también existe y es valorada la personalidad del músico, su particularidad.

Tanto las partituras como las grabaciones, “fijan” la música de cierta manera⁴⁴. Sin embargo la práctica humana de la música, convertirá dichas formas en cultura viva, en la medida que sea disfrutada, aprehendida, cantada, bailada, vuelta a interpretar, y siempre la experiencia resultará distinta y hermosa. De esta manera se va desarrollando el quehacer humano, personal y colectivo, que está afirmando la propia esencia de humanidad, así como está defendiendo el derecho a la propia cultura a través del arte de la música.

Las partituras y grabaciones que se ofrecen en este libro y disco, aportan al conocimiento, al disfrute de nuestra música, promoviendo y animando a toda persona a asumir la defensa de su propio derecho al arte; derecho que ha de afirmarse no solamente de manera contemplativa y/o auditiva, sino de manera práctica y vivencial al acercarse a tocar un instrumento como el Charango.

Esperemos que estos materiales contribuyan al fortalecimiento de la gran corriente artística y cultural de los pueblos peruanos, latinoamericanos y del mundo en su diversidad.

Si bien la práctica de la tradición oral se fundamenta en la memoria auditiva, es posible que jóvenes y cultores aprendan la escritura o notación musical occidental, enriqueciendo su conocimiento teórico y práctico del instrumento.

Así mientras el músico de tradición oral **aprende una forma de escritura**, el músico académico de tradición escrita tiene que **aprehender** la estética de la música andina, que como en cualquier lenguaje musical tiene sus propias características, sutilezas y secretos.

Chalena Vásquez
Lima, septiembre 2008

⁴⁴ Ver Montoya, Rodrigo, Edwin , Luis. 1988

Bibliografía

Amador, Efraín

2005 **Universalidad del Laúd y el Tres Cubano**
Instituto Cubano del Libro. Editorial Letras Cubanas.
La Habana Cuba.

Arguedas, José María

1985 “El charango” en **Indios, Señores y Mestizos**. Ed. Horizonte.
Lima, Perú 1985

1975 “El complejo cultural del Perú” en **Formación de una cultura nacional indoamericana**.
Siglo XXI editores.

Avendaño, Gloria

1981 “La leyenda del Tuytunki”. En **Wifala**, revista del Taller de Etnomusicología. Escuela
Regional de Música Leandro Alviña. Cusco. Perú.

Bolaños, César y otros.

1979 **Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú**
Fondo editorial del Instituto Nacional de Cultura. Lima 1979

García, José Uriel

1949 **Pueblos y paisajes sudperuanos**
Editorial Cultura Antártica. S.A. Lima Perú.

Guamán Poma de Ayala

Nueva Crónica del Buen Gobierno.

Mendivil, Julio

2007 “La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza
ayacuchana” Facultad de Artes, Universidad Nacional de Chile.

Montoya, Edwin, Luis, Rodrigo

1987 “La sangre de los cerros”
Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú. CEPES. UNMSM. Mosca Azul
editores. Lima

Palma, Ricardo “Un obispo de Huamanga” en Tradiciones Peruanas....

Ponce Valdivia, Omar

2007 “El chillador del altiplano peruano”. www.charangoperu.com

Tobón Restrepo, Alejandro

2005 **Cuerdas andinas colombianas**
Versiones de Jesús Zapata Builes para Bandola, Tiple y Guitarra
Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales.
Universidad de Antioquia. Colombia.

Turino, Tom

“The charango and the Sirena: Music Magic, and the Power of love”

En Latin American Music Review 4 (1) pág. 79-117- USA 1983

“El Charango y la Sirena: Música, magia y el poder del amor” Traducción: Juan Luis
Dammert. (Lima 2005)

Vásquez, Chalena

“El charango: mediador entre dos mundos”

En **Arariwa** – Año 2 N 4. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Lima, Perú mayo 2005 (pág.28 – 30)

Vásquez, Chalena y Vergara Abilio

Chayraq, carnaval ayacuchano.

CEDAP – TAREA. Lima 1988

Páginas web:

Trío Los Cholos: www.tríoloscholos.com

www.charangoperú.com

Guamán Poma: www.kb.dk/elib/mss/poma.

CEMDUC – Centro de música y danza peruana de la PUCP.

www.pucp.edu.pe/cemduc

www.

Páginas web:

www.tríoloscholos.com

www.pucp.edu.pe/cemduc

www.charangoperú.com

<http://www.clubguitarra.com/cordoTiple.htm> (1 SET 2007)

<http://www.clubguitarra.com/cordoAsia.htm> 1-SET-2007

http://www.charango.cl/paginas/charango_en_chile.htm

<http://www.logro-o.org/culturalrioja/eventos/2006/musantigua/dia03.htm>

http://www.clubguitarra.com/historia_origen.htm

Instrumentos cordófonos Familia Laúd y Guitarra

<http://www.clubguitarra.com/cordofonos.htm> (1-SET-2007)

