

CAPITULO VII

La música en el carnaval ayacuchano

1. Sistema musical

El sonido, como hecho físico, produce ondas sonoras que se propagan a través de una materia y son captados por el oído. La forma de onda lo determina. En el aire, el número de vibraciones por segundo lo conceptualizamos como altura (nota, grado, etc.) y la amplitud, intensidad del sonido (la intensidad sonora).

Así, el sentido del oído nos permite captar una gran variedad material, que no podemos aprovechar por otros órganos sensoriales. El oído humano es capaz de captar sonidos que van entre 32 vibraciones por segundo y 73.000 vibraciones. (Por debajo o por encima de estas cantidades escuchamos algunos animales como el perro, el murciélago, etc.).

El funcionamiento científico de las propiedades físicas, químicas, de la producción y propagación del sonido

de un fenómeno acústico en un medio material, como el aire, el agua, el metal, etc., depende de las propiedades físicas de estos medios. El sonido se propaga a través de ellos en forma de ondas longitudinales, es decir, en forma de vibraciones paralelas a la dirección de propagación.

El número de vibraciones por segundo que se producen en un punto de un medio material, como el aire, el agua, el metal, etc., depende del tiempo a que se estructura el sonido, como una onda longitudinal.

El hecho de que todos los fenómenos en la naturaleza sean físicos, como los fenómenos químicos, biológicos, etc., que se producen en el mundo físico, es una consecuencia de la ley de conservación de la energía. Esto implica que el carácter físico del sonido y del resto de los fenómenos que ocurren en el mundo físico, como los fenómenos químicos, biológicos, etc., es una consecuencia de la ley de conservación de la energía.

1. Sistema musical

El sonido, como hecho físico, es materia puesta en movimiento. Esta produce ondas sonoras que se propagan a través de otra materia y son captadas por el oído. La forma de onda la distinguimos como *tímbre*, el número de vibraciones por segundo lo conceptualizamos como *altura* (más agudo, más grave), la duración ordenada del sonido la conocemos como *ritmo*.

Así, el sentido del oído nos permite captar una producción material que no podemos apreciar por otros órganos sensoriales. El oído humano es capaz de escuchar sonidos que van entre 32 vibraciones por segundo y 73.000 vibraciones. (Por debajo o por encima de estas cantidades escuchan algunos animales como el perro, el murciélago, etc.).

El conocimiento científico de las propiedades físicas -acústicas- de la producción y propagación del sonido

ha permitido un desarrollo extraordinario en su transmisión, especialmente con fines de comunicación (teléfono, radio, televisión, discos, cassettes), pero el conocimiento para realizar estructuras constituyendo sistemas musicales corresponde a otro tipo de aprehensión cerebral.

El trabajo del ser humano sobre el sonido (tipo de onda, número de vibraciones, duración) lo ha llevado a través del tiempo a estructurar *música* como parte del juego creador del cerebro.

El hecho de que todas las sociedades en la historia hagan música (aún con diferentes conceptos sobre ella) ha inducido a la afirmación del carácter universal de la misma y, en este sentido, tal afirmación es correcta, como correcto es decir que el lenguaje es universal. Pero una cosa es el carácter universal del lenguaje y otra afirmar que tal o cual idioma es universal. Lo mismo ocurre en música.

Los sistemas musicales tienen un carácter social e histórico concreto. Cada sociedad elabora colectivamente y a través del tiempo, sus propios conceptos y normas estéticas, llegando a constituir lenguajes musicales, explicables no sólo en relación al tratamiento del material sino en relación a la dinámica social que le da origen, sustento y fundamento.

El sistema musical, como cualquier otro sistema artístico implica una serie de *convenciones estructurales*, (estéticas) *sociales e ideológicas*.

Estas convenciones (acuerdos sociales) que norman la realización artística son aprendidas y aprehendidas socialmente; para el caso de la música, por el método práctico de la imitación -repetición- y por el desarrollo de la memoria auditiva.

- Las convenciones que se refieren a lo *estructural* son las que tienen como objetivo ordenar: los sonidos, o notas usadas (escalas); las formas musicales o maneras de componer melodías, maneras de usar la tensión y el reposo, formas de empezar, desarrollar y terminar un pensamiento musical; la duración de los sonidos o juego rítmico; la combinación de sonidos simultáneos o "armonía"; la ejecución de instrumentos y su uso tímbrico, etc.
- Las convenciones referidas a lo *estético*, que también son ideología, contienen los conceptos sobre lo correcto o incorrecto, lo bello y lo feo; niveles psíquicos, tanto individuales como colectivos, de acuerdo o desacuerdo con el nivel 1, es decir con el ordenamiento estructural.
- Las convenciones *sociales* contienen normas y valores que ordenan la producción artística en sus fases de producción-distribución-consumo, que también denominamos como creación-difusión-percepción, en relación con el modo de producción general y la dinámica de los sectores y de las clases sociales.

En este nivel se debe considerar con especial interés las normas sociales, tácitas o explícitas, de

participación en el proceso productivo del arte, el acceso real al mismo y las opciones concretas que el individuo o el grupo puedan tener. Asunto que para el caso del Carnaval Ayacuchano hemos tratado ampliamente en capítulos anteriores del presente trabajo.

- Y las convenciones *ideológicas*, referidas a la interpretación de la sociedad, expresadas en la emisión de *mensajes* -implícitos o explícitos- comunicados a través de la estructura artística y que, de una manera u otra, contienen juicios valorativos.

Todas estas convenciones -normas o reglas- de orden estructural/estético, social/ideológico, operan simultáneamente formando una integridad donde se producen interrelaciones complejas, variables y dinámicas.

Las convenciones de un sistema se traducen como códigos que son entendidos por los propios cultores en situaciones históricas concretas y que son parcial o absolutamente ininteligibles para el individuo extraño al sistema.

Pero aún entre los propios cultores hay niveles diferentes de intuición y conciencia respecto al manejo de sus propios códigos. El conocimiento de los diferentes aspectos del todo artístico se presenta en calidades e intensidades diferentes, más aun cuando el hecho artístico presenta varios lenguajes simultáneos como en el carnaval -poesía, música, danza, teatro, artes plásticas- que se interinfluyen; además, los códigos artísticos tienen con frecuencia contenidos plurisemánticos.

Elementos estructurales de un sistema musical

Escala: notas usadas en la elaboración de estructuras musicales.

Rítmica: duración de los sonidos y su ordenamiento en el tiempo.

Es importante lograr la identificación del pulso básico cuando es usado como eje ordenador de la estructura rítmica.

Tanto el pulso básico, como los pies o células rítmicas las captamos o identificamos por su propia repetición.

Agógica o dinámica: relación entre movimiento y reposo.

Estructura melódica: manera de ordenar una sucesión de sonidos dándoles rítmica.

En la estructura melódica se expresa el pensamiento musical en el que, también por repetición, por similitudes y diferencias, tanto en el uso de la escala (juego o uso de intervalos), como en el planteamiento rítmico (uso de pies y patrones rítmicos) pueden establecerse secciones: períodos, frases, semifrases, motivos.

Ornamentación: adornos estructurales y accidentales.

Armonía: aunque se entiende generalmente que es el ordenamiento de los *sonidos emitidos simultáneamente* (dos o más sonidos tocados al mismo tiempo), también es posible analizar la armonía intrínseca en una sola línea melódica teniendo en cuenta la ley física-acústica del sonido y sus armónicos. (Cattoi: 1972).

Instrumentación: ordenamiento de los timbres instrumentales.

Timbre: auditivamente captado como la manera de sonar de un instrumento. Físicamente los timbres se diferencian por el tipo de onda que emiten los instrumentos (onda cuadrada, sinusoidal, diente de sierra, etc.).

Es importante llegar a determinar el ordenamiento que, dentro de un sistema, se hace del timbre de los instrumentos y el balance o sonoridad que en conjunto se logra.

Morfología: se refiere a la forma de los instrumentos musicales (materiales, formas, dimensiones).

Técnica instrumental: manera de tocar un instrumento musical. Un mismo instrumento puede producir timbres, efectos diferentes de acuerdo a la manera cómo es tocado (por ejemplo guitarra pulsada, guitarra rasgueada, guitarra frotada...)

Técnica de la voz: manera de emitir el sonido, es decir hacer vibrar las cuerdas vocales, y colocar el sonido para su resonancia.

La pentafonía: el sistema y su desarrollo

Se ha hablado muchas veces de "*sistema pentatónico*" en función de la escala usada de 5 sonidos. Siendo elemento básico la cantidad de sonidos, no es suficiente para determinar el sistema. La misma pentatonía como elemento musical está presente en muchas culturas del mundo como parte de sistemas musicales diferentes.

La escala, unida a los otros elementos de ritmo, armonía, timbre (que necesariamente incluye técnica de ejecución de los instrumentos) formas y estructuras, organización de los grupos humanos para producción, posibilita llegar a determinar un sistema.

Veamos por ejemplo el caso de músicos europeos que usaron la pentatonía para hacer sus composiciones a las que no podemos calificar como pertenecientes al sistema quechua. Músicos peruanos, formados académicamente en el sistema occidental-europeo, como opción de práctica nacionalista han usado no sólo la escala sino fragmentos melódicos o melodías completas tomadas de la tradición quechua. Sin embargo, los demás elementos fueron trabajados con los patrones estéticos y concepciones propias del sistema musical europeo. (Acosta: 1982).

De igual manera, pero a la inversa, en el sistema quechua en vigencia podemos encontrar elementos del sistema occidental europeo pero usados, estructurados, a la manera quechua. (Arguedas: 1975).

Esto nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de realizar "préstamos" -que pueden quedar como transferencia- de algún elemento de un sistema hacia otro, e inclusive constituirse en un factor enriquecedor del que lo recibe.

Así, como parte del desarrollo de la música occidental europea está el uso de escalas llamadas "*exóticas*", tomadas de las culturas musicales de África, Asia o América Latina.

Es muy importante señalar que un elemento -como el caso de una escala pentatónica- de un sistema, trabajado dentro de otro sistema, no significa "*desarrollo*" para el sistema del cual se tomó uno de sus elementos. Mejor dicho, una melodía pentatónica quechua, trabajada con los patrones estéticos y convenciones estructurales de la música occidental no significa "*desarrollo*" del sistema quechua, pero sí de la música académica occidental europea.

Por las variantes que se presentan en las normas o códigos dentro de un mismo sistema musical es posible determinar estilos o subsistemas, aunque los límites entre un estilo y otro, así como entre un sistema y otro, solamente se demostrarán con el análisis de las muestras y la comparación de todos sus elementos.

Por otra parte los elementos tienen diferente intensidad o peso dentro de la constitución de estilos y la jerarquización de los mismos se determina por la cantidad y calidad de su presencia.

Un sistema musical puede compararse con un idioma, así como los estilos musicales con las variantes dialectales del mismo.

Sistema andino quechua: síntesis cultural

Es obvio que en la época prehispanica se desarrollaron sistemas musicales diferentes.

Lo prueban los restos arqueológicos, la continuidad de algunas expresiones musicales y las referencias hechas por cronistas. (Guamán Poma, Acosta, Garcilaso y otros).

De hecho no es cierto que los nativos peruanos hayan conocido exclusivamente la pentatonía, pues existieron -y existen- instrumentos (como antaras y diversos tipos de flautas) con los que se ejecutan escalas de mucho más sonidos. Así lo prueban estudios realizados por Sas (1938) y Bolaños (1986).

La conquista española significó a nivel musical un enfrentamiento de sistemas, en el que los invasores hicieron uso de todo tipo de mecanismos en su afán de eliminar los sistemas musicales nativos, como parte del avasallamiento cultural que se propusieron en sus planes de conquista.

Los "mecanismos" aludidos los encontramos a diferentes niveles: prohibición expresa de tocar ciertos instrumentos o de interpretar ciertos cantos, bajo penas que iban desde los azotes hasta la muerte.*

Vemos también que se produjo una represión cultural, como la destrucción de instrumentos musicales (El virrey Toledo a raíz de la rebelión de Túpac Amaru mandó enterrar instrumentos musicales), la sustitución de divinidades nativas por las de la religión católica o la sustitución, a su vez, de cantos y danzas para dichas celebraciones.

En el enfrentamiento seguramente muchas expresiones fueron eliminadas pero no pudieron hacer lo mismo con todo el sistema, es decir con conceptos, normas, estructuras de escala, usos timbricos, formas de organizarse para hacer música, etc.

Así, por ejemplo, los instrumentos musicales impuestos (los de cuerda) fueron asimilados para darle continuidad (continuidad transformada) a los sistemas nativos. Se produjo lo que Arguedas (1981) señaló como "indigenización" y entonces esos instrumentos potencialmente hechos para escalas de 12 sonidos en el ámbito de la octava, son usados para tocar escalas tritónicas, pentatónicas, hexatónicas o heptatónicas del *sistema quechua* (Holzmann, 1986). Instrumentos que pueden producir sonidos graves sólo son utilizados en su registro más agudo con la técnica de producción de armónicos; caso del "Pito" flauta travesa usada en comunidades campesinas de Paucartambo. (Chalena Vásquez, 1985).

* En la tradición oral en Cusco, se dice que el Manchay Puytu fue prohibido bajo pena de muerte.

Manchay Puytu: quena de hueso humano tocada dentro de un cántaro de arcilla.

Observamos también la persistencia y continuidad de valores estéticos y sociales en la técnica de realización colectiva, *sikus*. (Valencia, 1983).

Pero esto no quiere decir que los sistemas musicales hayan permanecido incólumes. El mestizaje se produjo (y se produjo por choque), con enfrentamiento en todos los niveles: material, social, cultural, ideológico.

Un enfrentamiento que por proceso dialéctico deviene en cultura mestiza, pero con rasgos propios, donde es posible distinguir sistemas musicales diferentes al occidental.

No sabemos aún cuántos sistemas musicales están en vigencia en el Perú. Probablemente haya tantos como minorías nacionales, tantos sistemas como idiomas (con sus variantes dialectales). Tampoco sabemos, a ciencia cierta, de sus posibilidades de desarrollo, de sus procesos de extinción o de occidentalización. Rodrigo Montoya señala la existencia de 59 culturas videntes en el Perú actual (1987).

Consecuentes con esa constatación social e histórica, abordamos las *canções del carnaval huamanguino* como formas de un estilo regional del género carnavalesco pertenecientes al sistema musical andino quechua, producto socio-histórico de síntesis mestiza.

Las conclusiones a las que lleguemos son parciales frente a un "corpus" mucho mayor, vigente en otras celebraciones, localidades o regiones, que conforman el sistema musical quechua.

2. Metodología: la escritura y la tradición oral

Pero ¿cuáles son las convenciones, códigos o características del sistema musical andino quechua? ¿Cuántos y cuáles sus estilos regionales?

Auditivamente reconocemos las diferentes melódicas rítmicas o armónicas de cantos de una u otra región sin embargo aún no hemos hecho el estudio científico para demostrar las *características concretas del sistema y de los estilos regionales*.

¿Cómo abordar el análisis de una expresión artística para llegar a comprender sus normas, sus ejes de estructuración, los códigos fundamentales y los accesorios?

Uno de los problemas para emprender el análisis de un sistema musical es la metodología y la técnica a usarse para mantener objetividad, sin caer en juicios *a priori* o en vicios etnocentristas.

Esto es difícil debido a que el sistema musical quechua, el cual buscamos analizar, no tiene escritura propia, ni símbolos gráficos, que podamos aprehender -analizar e interpretar- por otro sentido que no sea el auditivo. (Aunque en los instrumentos musicales -por su morfología y ejecución- podamos encontrar un material diferente).

De allí que traducir el fenómeno sonoro a partitura (es decir, a escritura de notación occidental) contiene una limitación, pero también la única posibilidad de documentación escrita.

Decimos que hay una limitación porque en la escritura occidental no pueden escribirse una serie de efectos propios del sistema quechua, ya que en el sistema occidental no existen -como efecto sonoro- o tampoco los escriben.

Es necesario notar que en la música occidental no todo está escrito y aún en la práctica académica -conservatorios, universidades, instituciones de educa-

ción musical del sistema europeo- existe un gran porcentaje de "tradición oral" como parte del método de enseñanza y reproducción de la música.

La escritura musical no es todo, no puede graficar todo, pero ha servido para apoyar la sistematización y el desarrollo de los sistemas que la usaron. Esto se puede constatar tanto en Occidente como en los sistemas orientales, que poseen sus propias escrituras (como la China).

Por otra parte, la oralidad de un sistema musical como el quechua (u otros en el mundo) tiene implicancias de otro tipo que hacen a los procesos musicales cualitativamente diferentes. Así explica Nettl el fenómeno: "*ciertamente entonces, una pieza de música folklórica de alguna manera debe ser representativa del pensamiento musical y del juicio estético de todos aquellos que la conocen y la usan, más que ser simplemente el producto de un individuo, tal vez solitario, creador*".

"*Estamos indicando justamente, que una canción folklórica debe ser aceptada o será olvidada para siempre y morirá. Hay otra alternativa: si no es aceptada por su audiencia puede ser cambiada para ajustarse a las necesidades y deseos del pueblo que la ejecuta y la escucha*".

"*Y aunque no hay, en el caso de la mayoría de la música folklórica o tribal, una escritura "estándar" a la que el pueblo pueda consultar, cambios hechos aún a través de los años contribuyen a integrar la canción" (devienen integrales)*.

"*Por supuesto que esto del cambio ocurre por muchas razones y en varios niveles...*" (B. Nettl, 1973: 4)*

Esta característica cualitativa de la tradición oral tiene una significación especial en la cultura quechua porque refuerza las prácticas colectivas, los mecanismos de identidad, y porque la tradición oral tiene metodologías de reproducción -enseñanza aprendiza-

* Traducción: Chalena Vásquez.

je- más democráticas, debido a que se permite la participación en la realización artística de las personas, aunque no sepan leer y escribir música. Es decir, en el método práctico de repetición por imitación no se necesita la escritura y se ejercitan otras maneras de aprendizaje.

Además, las reglas y normas estéticas son mucho más permanentes y los cambios se van dando poco a poco. Para que un cambio sea aceptado es necesario el "consenso" del conjunto de miembros y que responda a una necesidad social, más que puramente individual.

Es importante señalar que la escritura no lo es todo y que los sistemas musicales funcionan con o sin ella; son muchas otras relaciones y valoraciones sociales las que hemos de tener en cuenta para la comprensión global de las culturas y sus sistemas artísticos.

De allí que sea totalmente absurdo clasificar el mundo musical entre "lo culto" = escrito y "lo folklórico" = tradición oral. Pero para el análisis y sistematización es necesario fijar gráficamente las estructuras musicales de tal manera que podamos recurrir a un tipo de documento escrito capaz de ser medido, captado, por otro sentido que no sea el oído. En esta ocasión usaremos:

1. notación occidental,
2. gráficos melódicos, y
3. nomenclatura numérico/alfabética.

Explicaremos cada una:

De la transcripción musical

Para la escritura por notación musical occidental hemos seguido los siguientes pasos:

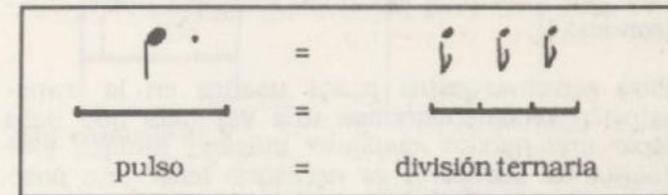
- a) Sentir el pulso básico de las canciones de carnaval y marcarlas como "un tiempo". El pulso básico en el carnaval ayacuchano corresponde al pulso marcado por la tinya.

No hemos marcado un "compás" con el criterio occidental (compás que abarcaría varios tiempos o golpes de tinya) porque implicaría una división *a priori* del pensamiento musical, que a la larga en este caso sería tergiversado.

- b) Luego de sentir el pulso básico, observamos los sonidos y la duración y cantidad de ellos respecto al pulso básico. Así es claro escuchar -y sentir- que en el interior del pulso básico se canta como máximo tres silabas. Es decir, el pulso básico se divide en tres partes.

Luego de identificar el pulso básico y su división interna adoptamos la escritura de:

Una negra con punto para el pulso básico; que contiene tres corcheas



- c) Teniendo en cuenta este pulso básico se anotan los sonidos en el pentagrama y se grafica la duración de los mismos de acuerdo a las convenciones de ritmo y altura de la tradición occidental.
- d) Los efectos como "arrastres" de la voz, sean ascendentes o descendentes, o los sonidos dados un instante antes del tiempo (una silaba que se empieza a pronunciar antes del golpe de tinya) pero que "cae" junto con el golpe, cuando son remarcados se señalan con rayitas o flechitas. Sin embargo hemos de destacar que estos dos tipos de efectos (arrastres llamados *glissandos*, o pequeñísimas síncopas) son constantes en la interpretación de las canciones del carnaval y que graficarlas todas, en lugar de aclarar la representación, la oscurecería.

e) El tipo de estructura de estas canciones de carnaval, que se relaciona estrechamente con la estructura del verso y las repeticiones de las frases musicales, nos permitió escribir las partituras también "en verso", lo que facilitó el análisis. (Sobre transcripción de los versos su extensión y repeticiones ver capítulo poesía del presente trabajo).

f) Luego de la transcripción melódica procedimos a la transcripción de bordones de la guitarra y de los acordes que con rasgueo acompañan la melodía.

Las transcripciones que van como parte del cancionero comprenden melodía. En acápite sobre instrumentación se indica las formas de acompañamiento.

g) Valor Metronómico. Para señalar la velocidad del pulso de las canciones de carnaval, hemos optado por indicar la velocidad marcada por el metrónomo.*

h) Para terminar estos pasos usados en la transcripción recomendaremos una vez más que *para tocar una música -cualquier música-*, aunque esté escrita en partitura, *es necesario tener una práctica auditiva*. Solamente con ella será posible pasar de una mera ejecución a una *interpretación* de la pieza musical. *La experiencia auditiva no es reemplazada por ninguna otra de calidad diferente.*

* El metrónomo es un instrumento de marcación de velocidad en el que la cifra de 60 corresponde a un pulso por segundo. La referencia en los carnavales puede ser: "casi dos pulsos por segundo".

SIGNOS USADOS EN MUSICOLOGIA PARA COMPLETAR LA NOTACION MUSICAL TRADICIONAL

| | |
|---|---|
|  | Altura más alta de la indicada. |
|  | Altura más baja de la indicada. |
|  | Glissando anticipado, inicio indeterminado. |
|  | Glissando posterior, con final indeterminado. |
|  | Síncopa. Sonido iniciado un instante antes de la nota escrita. Anticipación. |
|  | Apoyatura. Ejecución rápida de una nota sobre otra, generalmente también se hace en glissando |
|  | Glissando largo. |
|  | Nota indeterminada. Dicha, gritada; también se usa el signo para sonidos rasgados y apagados en instrumentos de cuerda. |
|  | Adorno con nota inmediata superior, denominado "mordente". Por ejemplo: do-re-do. En pentatonía se usa el adorno con la nota inmediata superior de la escala pentatónica. |
|  | Ligado - glissando de una sola sílaba. |
|  | Acentuación. |
|  | Rasgueo o ejecución de abajo hacia arriba. |
|  | Rasgueo o ejecución de arriba hacia abajo. |
|  | Duración más larga que el valor anotado. |
|  | Duración más corta que el valor anotado. |

Los gráficos melódicos

Los gráficos que se presentan al lado de las partituras, nos permiten "visualizar" las melodías, dibujando la "altura" y la "duración" de cada sonido. Es decir, señalamos las notas y el ritmo de las mismas en la estructura melódica.

Los gráficos se leen como un cuadro de doble entrada: en la línea vertical las alturas y en la línea horizontal el ritmo.

| | |
|-----|--|
| Do | |
| Si | |
| # | |
| La | |
| # | |
| Sol | |
| # | |
| Fa | |
| Mi | |
| # | |
| Re | |
| # | |
| Do | |

Así, la duración del sonido se grafica con una línea horizontal que cuando dura lo que equivale a un pulso básico será así:

Pulso básico

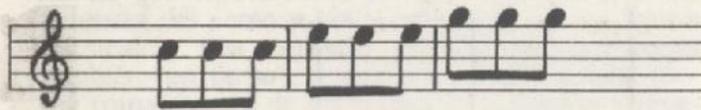
Y cuando el pulso contiene tres sílabas iguales será así:

De tal manera que si tenemos una sucesión de notas do-mi-sol que llevan cada una un pulso básico será así:

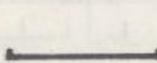
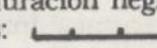
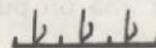
Que equivale a:

Y si en lo que dura un pulso decimos tres notas, como por ejemplo: do, do, do/mi, mi, mi/sol, sol, sol/ graficamos así:

que equivale a:

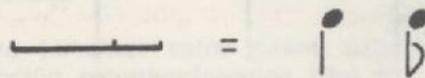


Hemos visto que

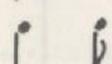
El segmento de:  =  = que representa valor o duración negra con puntillo, puede subdividirse en tres: , que corresponde a tres corcheas.  o también 

Pero además tenemos dos posibilidades más de división del segmento, esta vez con una nota más corta y otra más larga: 

o a la inversa: una más larga y otra más corta:



CUADRO DE LOS PIES RITMICOS Y SU GRAFICA EN SEGMENTOS

| | | |
|---|---|---|
|  | → |  |
|  | → |  |
|  | → |  |
|  | → |  |

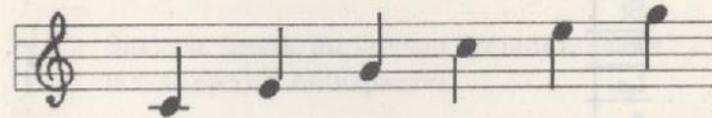
3. Tipos o modos del Carnaval Ayacuchano

Las canciones del Carnaval Ayacuchano podemos clasificarlas en dos tipos o MODOS:

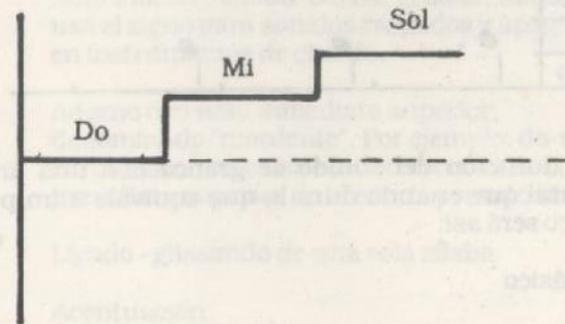
TRITONICO MAYOR
TETRATONICO MENOR

Modo tritónico mayor: ámbito, intervalos

Estas canciones son hechas en tres notas que corresponden al Acorde Mayor. Ej: DO / MI / SOL



La base tonal de este modo es la fundamental del acorde -en el ejemplo la base tonal es DO- y la relación interválica es: entre DO y MI: 2 tonos, entre MI y SOL: 1 tono y medio.



Para facilitar el análisis hemos transportado al transcribir todas las melodías a la base tonal de do. En las muestras recogidas había un pequeño porcentaje con base tonal en sol (sol-si-re).

Ambito:

Las canciones pertenecientes a este modo tritónico mayor, se desenvuelven generalmente en un ámbito de una octava que abarca desde sol, hasta sol' y esporádicamente a do'. Así.

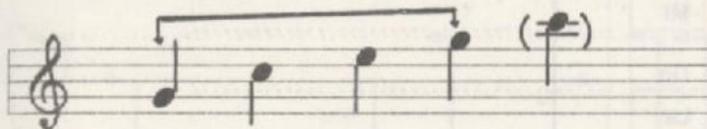
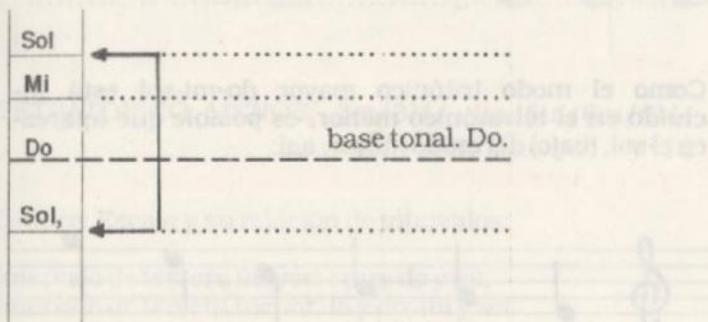


Gráfico: Ambito melódico de canciones en el modo tritónico mayor.



Intervalos: (Distancia entre una nota y otra)

El acorde básico de do - mi - sol, posibilita el uso de tres intervalos:

- intervalo de 3a. mayor: entre do y mi
- intervalo de 3a. menor: entre mi y sol
- intervalo de 5ta. justa: entre do y sol

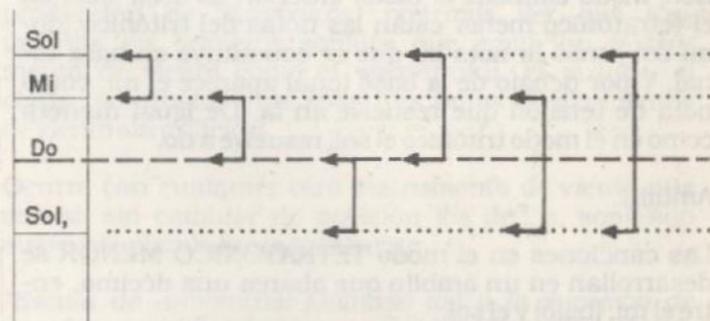
Y el uso de la nota sol, por debajo de la base total, posibilita los siguientes intervalos:

- intervalo de 4ta. justa: entre sol y do
- intervalo de 6ta. mayor: entre sol y mi
- intervalo de 8va. justa: entre sol y sol

Estos intervalos pueden usarse tanto de manera ascendente como descendente.

El uso dentro del carnaval ayacuchano y la preferencia o presencia de unos intervalos más que otros es importante para determinar estilos e inclusive podría ser un factor sustancial del sistema.

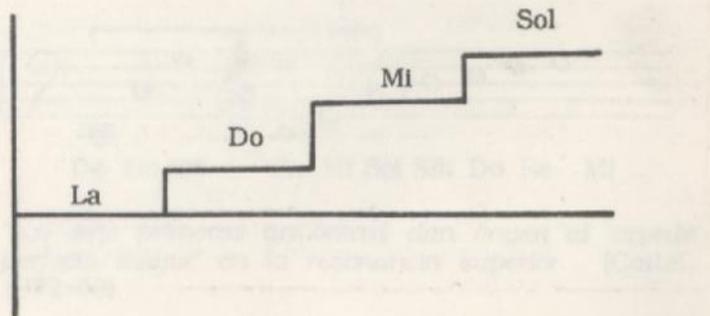
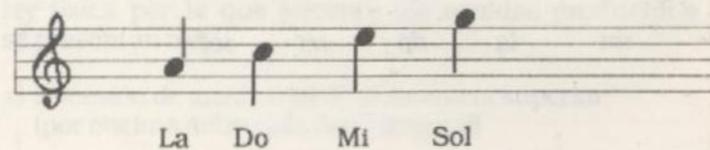
CUADRO DE INTERVALOS EN EL MODO TRITONICO MAYOR

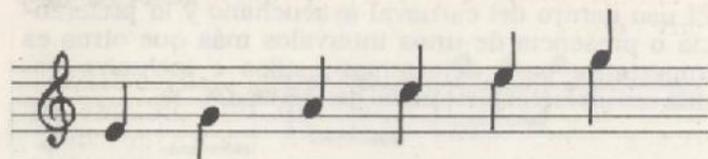


TRITONICO MAYOR: 3m / 3M / 4ta./5ta/6M/8va.

Modo tetratónico menor: ámbito, intervalos

Este modo está formado por cuatro notas (la-do-mi-sol) cuya base tonal está en la.





Este modo contiene al modo anterior, es decir que: en el tetratónico menor están las notas del tritónico (do-mi-sol-) más la nota la, que se constituye en base tonal. Y por debajo de la base tonal aparece el mi, como nota de tensión que resuelve en la. De igual manera como en el modo tritónico el sol, resuelve a do.

Ambito:

Las canciones en el modo TETRATONICO MENOR se desarrollan en un ámbito que abarca una décima, entre el mi, (bajo) y el sol.

Así:

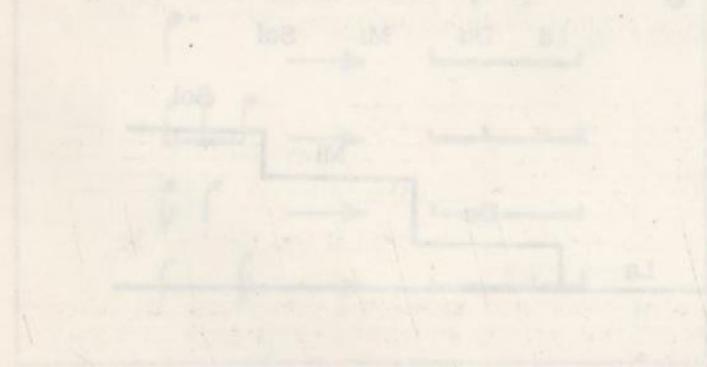
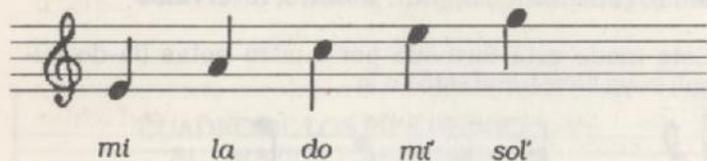
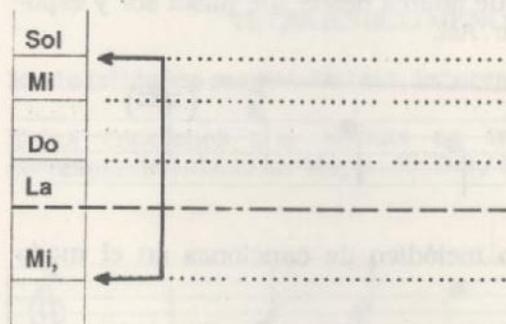
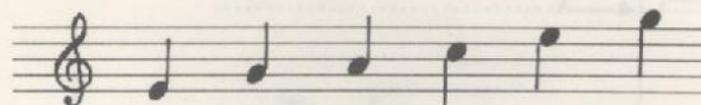


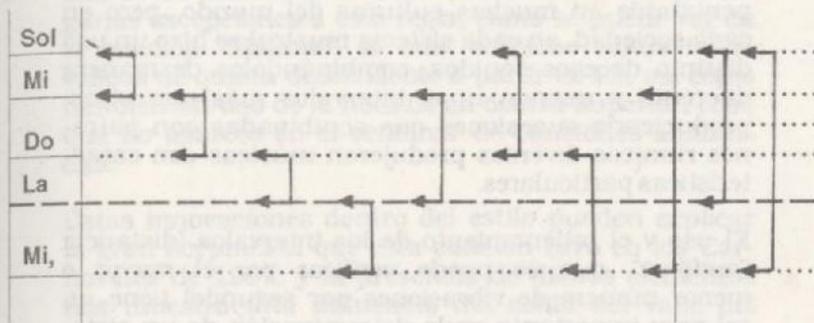
Gráfico: Ambito melódico de canciones en el modo tetratónico menor



Como el modo tritónico mayor do-mi-sol está incluido en el tetratónico menor, es posible que aparezca el sol, (bajo) del modo mayor, así:



CUADRO DE INTERVALOS EN EL MODO TETRATONICO MENOR



TETRATONICO MENOR: 3m/3M/ 4ta/5ta/6m/6M-7m/8va/10.

Gráfico: Escala y su relación de intervalos:

- Intervalo de tercera mayor: entre do y mi.
- Intervalo de tercera menor: la y do; mi y sol.
- Intervalo de cuarta justa: mi y la; sol y do.
- Intervalo de quinta justa: la y mi; do y sol.
- Intervalo de sexta menor: mi y do.
- Intervalo de sexta mayor: sol y mi;
- Intervalo de séptima menor: la y sol;
- Intervalo de octava: mi y mi'; sol y sol'.
- Intervalo de décima: mi y sol'.

(Consideramos los intervalos dentro del ámbito usado en los Carnavales Ayacuchanos)

Estos cuadros nos muestran las posibilidades de los saltos melódicos. Sin embargo no quiere decir que puedan ser usados indistintamente y en cualquier lugar de la melodía. Cada uno de estos saltos intervalicos tienen un uso estilístico y una función en la estructura melódica.

4. Tritonía/Tetratonía y la ley fisico/acústica de armónicos

La presencia de la triada del acorde perfecto Mayor, como base para elaborar melodías está presente en muchas formas musicales de la cultura quechua, especialmente campesina.

Recordando la ley física de acústica de tubos y su producción de "armónicos" podemos ver que justamente los primeros sonidos que emite un instrumento de viento como el waqrapuku, el pututu, el clarín, son justamente esas tres notas (instrumentos de viento sin orificios).

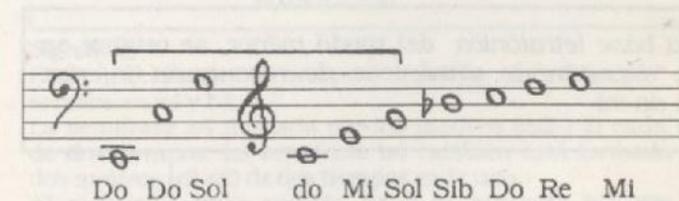
Ocurre con cualquier otro instrumento de viento que se usa sin cambiar de posición los dedos, soplando suave y soplando luego más fuerte.

"Escala de armónicos: Llámase así a la sucesión de sonidos parciales que se superponen a un sonido fundamental.

Estos sonidos pueden producirse en orden ascendente dando lugar a la resonancia superior, o en forma descendente lo que da lugar a la resonancia inferior o inversión simétrica" (Cattoi, 1972: 50)

El orden de esos sonidos -armónicos- obedece a una ley física por la que siempre los sonidos producidos se presentan así:

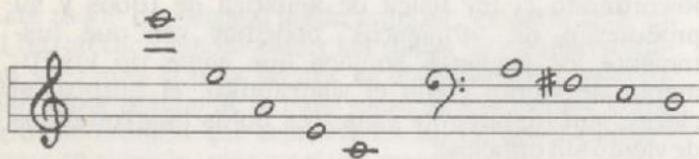
- a) Sucesión de armónicos de resonancia superior (por encima del sonido fundamental)



"Los seis primeros armónicos dan origen al 'acorde perfecto mayor' en la resonancia superior... (Cattoi, 1972: 50)

b) Sucesión de armónicos de resonancia inferior
(por debajo de la nota fundamental)

"Resonancia inferior: la resonancia que da origen al acorde perfecto menor (resonancia inferior) empieza en la quinta del acorde menor y conserva en orden descendente la misma proporción que la resonancia superior". (Cattoi, 52)



Mi-Mi-La-Mi-Do - La Fa# Mi Re..

"Repetiremos nuevamente que los armónicos se oyen en razón inversa del cuadrado de su distancia, o sea del número que los representa, luego la intensidad del sonido de los armónicos disminuye a medida que se alejan del sonido fundamental de modo que más allá del 6to. armónico se hacen casi imperceptibles". (pág. 52).

Teniendo en cuenta estas leyes físicas, observamos que la base tritónica en que se construyen las canciones de carnaval -modo tritónico mayor- tiene su origen en la producción de armónicos de resonancia superior. -do-mi-sol-

La base tetratónica del modo menor se origina en la sucesión de armónicos de resonancia inferior. la-do-mi-

Es probable que el uso de instrumentos que se ejecutan produciendo armónicos como el **waqrapuku** el clarín, el **pututu**, hayan dado el material sonoro primigenio de estas canciones.

Observamos que presentándose simultáneamente los dos tipos de resonancia, superior e inferior, tenemos una estructura fuerte de la pentatonía.

Por esta ley físico-acústica se explica la presencia de pentatonía en muchas culturas del mundo, pero en cada sociedad, en cada sistema musical se hizo un uso distinto de esos sonidos, combinándolos de manera diferente y usando unos intervalos más que otros; produciendo sucesiones que combinadas con patrones rítmicos diversos produjeron músicas con características particulares.

El uso y el ordenamiento de los intervalos (distancia "auditiva", que se puede verificar por el mayor o menor número de vibraciones por segundo) tiene un rol muy importante en la determinación de un sistema y de los estilos.

Función de la Nota Re

(o Cuarto grado a partir de la fundamental del modo tetratónico menor)

Hemos explicado hasta aquí las bases tritónica y tetratónica sobre las que se desarrollan todas las melodías del carnaval ayacuchano; sin embargo, es importante señalar que en la mayoría de canciones aparece también la nota RE, usada siempre como nota de paso o nota de adorno (apoyatura). Por esta razón hablamos de una estructura tritónica (do-mi-sol) o tetratónica (la-do-mi-sol) como "fuentes" de la pentatonía, que aparece completamente al incorporarse la nota Re. (la-do-re-mi-sol)

Este uso exclusivo de la nota Re -como adorno o como nota de paso- está delimitando su función en las melodías de carnaval. A partir de ella no se realizan saltos interválicos mayores a la segunda.

CUADRO BASICO PARA GRAFICAR MELODIAS
DEL MODO MAYOR

FRASE A

APOYATURA

SOL DO RE MI SOL GLISSANDO ASCENDENTE GLISSANDO DESCENDENTE ANTICIPACION

Sol
Mi
Re
Do

Sol,

PULSO 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

FRASE B

INDICA REPETICION BARRA PARA SEPARAR SEMIFRASE BARRA PARA SEPARAR MOTIVOS PRIMERA VEZ SEGUNDA VEZ

INDICACION PARA VARIANTES RITMICAS EN SIGUIENTES ESTROFAS

Sol
Mi
Re
Do base tonal

Sol,

1 2 3 4 5 6 7 8 9

PARA FINALIZAR REPETICION DE FRASE B

CUADRO BASICO PARA GRAFICAR MELODIAS
EN MODO MENOR

| | | | | | | | | | |
|-----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| Sol | | | | | | | | | |
| Mi | | | | | | | | | |
| Re | | | | | | | | | |
| Do | | | | | | | | | |
| La | | | | | | | | | |
| MI, | | | | | | | | | |

NOTA: Estos diseños para graficar las melodías fueron elaborados, luego del análisis estructural. Para otro tipo de melodías deberán ser reelaborados, adecuándose a las necesidades estructurales.

| | | | | | | | | | |
|-----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| Sol | | | | | | | | | |
| Mi | | | | | | | | | |
| Re | | | | | | | | | |
| Do | | | | | | | | | |
| La | | | | | | | | | |
| MI, | | | | | | | | | |

5. Análisis: estructuras melódicas y estructuras poéticas

La estructura de las melodías de todas las canciones de carnaval depende de la construcción de las estrofas y de los versos. Existe entre música y poesía una correspondencia absoluta, inclusive entre acentuación de las palabras y células rítmicas.

Bartók, al analizar música popular de Hungría se preguntaba: "¿Resulta justo determinar la estructura de una música sobre la base de elementos extra-musicales?", y en base a su experiencia respondía: "la estructura de las melodías debe ser determinada por la estructura del texto: es decir, aquella parte de una determinada melodía que corresponde a los respectivos versos del texto o de la estrofa. Ello parecería obvio, ya que habitualmente melodía y texto se unen y se integran.

Sin embargo, hay algunos casos (...) donde la estructura de las melodías, cuando se oye por primera vez, parece estar en contradicción con el texto correspondiente. Sin el texto al alcance de la mano podemos confundirnos ante algunos aspectos extraños de la melodía, como pausas, repeticiones hasta llegar a definir erróneamente su estructura, en contradicción con la estructura del texto" (Bartók, 1981: 205).

Al respecto Nettl dice: "Es natural mirar las características de un lenguaje para explicar las características de las canciones cantadas por sus hablantes. Verdaderamente, la estructura de las canciones folklóricas es frecuentemente determinada por la forma de sus textos y la rítmica aún de la melodía; las cualidades de un repertorio musical pueden ser sustancialmente influenciadas por la fuerza -tensión-, longitud, y los patrones de las palabras cantadas. Por supuesto no podríamos afirmar categóricamente que la estructura rítmica de un estilo de música folklórica automáticamente proviene del lenguaje, y podríamos encontrar fácilmente

ejemplos en los que el ritmo de la canción folklórica contraviene a su lenguaje. Sin embargo, no hay duda de que la naturaleza de un lenguaje tiene mucho que hacer en la formación del estilo de la canción folklórica para la cual es usado" (Nettl, 1973: 87)*

Luego de transcribir en partituras y graficar las melodías de cien muestras de carnaval ayacuchano podemos establecer la relación entre música y poesía en varios niveles: la forma general, la estructura de los versos, los patrones rítmicos y la acentuación de las palabras.

- Forma General -

Las canciones de carnaval pueden ser construidas de tres maneras:

1. **Forma estrófica:** todas las estrofas se cantan con la misma melodía. Las variantes rítmico melódicas que puedan presentarse entre una estrofa y la siguiente obedecen a requerimientos del idioma quechua.
2. **Forma estrófica con fuga:** todas las estrofas se cantan con la misma música y la última estrofa -**Gawachan**- con otra melodía.
3. **Forma "popurri":** es la sucesión de estrofas o cuartetos cantadas con una misma música; después de varias estrofas se cambia la música y se canta otra sucesión de estrofas.

La forma estrófica y el popurri se prestan para la competencia o contrapunto entre cantantes. Estos pueden improvisar cambiando fragmentos, palabras o inventar nuevas letras sobre melodías ya conocidas. El **tratanakuy**, duelo verbal, es la expresión máxima de competencia, con frases en doble sentido y con insultos provocativos incitando a la contienda o a la relación amorosa.

* Traducción Chalena Vásquez.

Por otra parte, la forma estrófica con **qawachan** actúa como canción con versos fijos y generalmente aluden a una misma temática; esta forma es más frecuente en los concursos de composición.

Estrofa y período musical

Por regla general las estrofas se construyen siempre en cuatro versos, y su relación con la música es como sigue:

| ESTROFA | PERIODO MUSICAL |
|---------|------------------|
| Verso 1 | frase musical A |
| Verso 2 | frase musical A |
| Verso 3 | frase musical B |
| Verso 4 | frase musical B' |

Esta estructura general, aparentemente sencilla presenta una gran riqueza creativa debido a que con pocos elementos rítmicos y melódicos (tres pies rítmicos básicos y 3 ó 4 notas) se componen melodías de gran flexibilidad en la extensión de sus frases y en el tratamiento del material sonoro.

El período musical y el carácter de las frases

"Entre grupos de compases o de conglomerados de compases simples, la relación de alzar y dar, manifiéstase por el carácter de propuesta o pregunta (acción) y de consecuencia o respuesta (reposo) de las frases (...)" La ordenación, es decir la regulación recíproca de estas relaciones, es una de las fuentes principales del goce estético para el sentido rítmico musical" (Julio Bas; 1964: 25)

Es evidente que el juego entre tensión-distensión o entre acción-reposo, o entre movimiento y reposo constituye la dinámica musical.

El período musical, entendido como la exposición de un pensamiento musical completo, se forma de varias frases en las que se aprecia esa relación entre tensión y relajamiento, entre acción y reposo.

En los carnavales ayacuchanos, por regla general, (hay excepciones que las veremos más adelante) las frases musicales A y B se presentan formando un período. La frase A tiene el carácter de propuesta o antecedente y la frase B tiene el carácter de respuesta o consecuente.

| AA | BB' |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Propuesta o Antecedente • se repite dos veces igual y termina en tensión, o en reposo no conclusivo. • cadencia no conclusiva. | <ul style="list-style-type: none"> • Respuesta o Consecuente • se repite dos veces una termina en tensión y otra termina en resolución conclusiva. • cadencia conclusiva. |

Todas las frases B concluyen en la base tonal. Es decir todas las melodías tritónicas terminan en Do; y todas las melodías tetratónicas terminan en La. (Recordemos que al transcribir se hizo transporte a estas bases tonales para facilitar el análisis).

CAMPANA DE PACAYCCASA

I

Pacayccasapi campana agoniata waqaykuy:
Pacayccasapi campana agoniata waqaykuy:
uchuraqaytan richkani kutimusachus manachus
uchuraqaytan richkani kutimusachus manachus

II

Santo Patrono Antonio patrono de Pacayqasa
Santo Patrono Antonio patrono de Pacayqasa
13 de Junio gran fiesta todito el mundo festeja
13 de Junio gran fiesta todito el mundo festeja

III

Ocopapi ciruela kutipapi durasno:
Ocopapi ciruela kutipapi durasno:
tarawayqupi tunaslla wallapampapi uvascha
tarawayqupi tunaslla wallapampapi uvascha

IV

Churuqasa estrella ima sumaqta kanchani
Churuqasa estrella ima sumaqta kanchani
Pongoramayo qaparin ocupamayu contesta
Pongoramayo qaparin ocupamayu contesta

Letra y Música: Alberto Morales
Comparsa: Los Pokras de Wari
Código: 21c/A6

CAMPANA DE PACAYCCASA

I

Campana de Pacaycasa tócame la agonía
campana de Pacaycasa, tócame la agonía
estoy yendo a Uchuraqay, quizás vuelva, quizás no
estoy yendo a Uchuraqay, quizás vuelva, quizás no.

II

Santo patrono Antonio, patrono de Pacaycasa
Santo patrono Antonio, patrono de Pacaycasa
13 de Julio gran fiesta, todito el mundo festeja
13 de Julio gran fiesta, todito el mundo festeja

III

Ciruela de Ocopa, durazno de Kutipa
ciruela de Ocopa, durazno de Kutipa
tunitas de la quebrada de Tara, uvitas de Wallata
tunitas de la quebrada de Tara, uvitas de wallata

IV

Estrella brillante del abra de Churu que bonito que
estrella brillante del abra de Churu que bonito que
cuando el río de Pangora grita, el de Ocopa contesta
cuando el río de Pangora grita, el de Ocopa contesta

alumbras
alumbras

CAMPANA DE PACAYGASA

| | | |
|------|---------------|--|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | a'4 [m2-s2] : |
| : B8 | : :c4 [x2-y2] | (1) a"4 [m'2-s'2] : (2) a'4 [m2-s2] |

♩ = 100

FRASE MUSICAL A8

Pacaycca sa pi campa na a go ni a ta wa qay kuy
 Pacaycca sa pi campa na a go ni a ta wa qay kuy

FRASE MUSICAL B8

U chu ra qa tam richka ni ku ti mu sa chu ma na chus
 U chu ra qa tam richka ni ku ti mu sa chu ma na chus

QAWARUNACHA

I

Ima runacham puririm niwankim
hayka runacham pasiarim niwankim
Ima runacham puririm niwankim
hayka runacham pasiarim niwankim
chutu runacham puririkamuni
qawa runacham pasiarikamuni
chutu runacham puririkamuni
qawa runacham pasiarikamuni

II

Purinakaptim puririkamuni
pasiana kaptim pasiarikamuni
Purinakaptim puririkamuni
pasiana kaptim pasiarikamuni
warma yanayllay purichinayrayku
kuyay yanaylla paslachinayrayku
warma yanayllay purichinayrayku
kuyay yanaylla paslachinayrayku

III

Haku niñachay mikurikamusum
haku sambachay dusirikamusum
Haku niñachay mikurikamusum
haku sambachay dusirikamusum
añas charkiytam mikurikamusum
llama paukitam dusirikamusum
añas charkiytam mikurikamusum
llama paukitam dusirikamusum

IV

Haku niñachay tomarikamusun
haku sambachay upyarikamusum
Haku niñachay tomarikamusun
haku sambachay upyarikamusum
caña traguyta tomarikamusun
molle aqaytam upyarikamusum
caña traguyta tomarikamusun
molle aqaytam upyarikamusum

Letra y Música: Rufino Pizarro
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/Al.
Traducción: Edilberto Jiménez

FORASTERO

I

Qué personita va caminando me dices
cuántas personitas van paseando, me dices
Qué personita va caminando me dices
cuántas personitas van paseando, me dices
soy indiecito, me voy caminando
forastero, me estoy paseando
soy indiecito, me voy caminando
forastero, me estoy paseando

II

Cuando hay que caminar, estoy caminando
cuando hay que pasear, estoy paseando
Cuando hay que caminar, estoy caminando
cuando hay que pasear, estoy paseando
para hacer caminar a mi joven amada
para hacer pasear a mi querida amada
para hacer caminar a mi joven amada
para hacer pasear a mi querida amada

III

Vamonos hijita a comer
vamonos a negrita a almorzar
Vamonos hijita a comer
vamonos a negrita a almorzar
sesina de zorrino vamos a comer
sopa de llama vamos a almorzar
sesina de zorrino vamos a comer
sopa de llama vamos a almorzar

IV

Vámonos hijita tomar
vámonos negrita a brindar
Vámonos hijita tomar
vámonos negrita a brindar
aguardiente de caña vamos a tomar
chicha de molle vamos a beber.
aguardiente de caña vamos a tomar
chicha de molle vamos a beber.

QAWARUNACHA

: A10 : : a5 [m2-n3] b5 [m2-ñ3] :

: B10 : : c5 [ñ'2-r3] b5 [m2-ñ3] :

♩ = 100

FRASE MUSICAL A10

Musical score for 'FRASE MUSICAL A10'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a four-line solfège staff with lines labeled Sol, Mi, Re, and Do. The lyrics are written below the solfège staff.

Solfège lines: Sol, Mi, Re, Do

Lyrics:

I ma ru -na cham pu ri rim ni wan -kim hayka ru -na cham pa sia rim ni wan -kim
 I ma ru -na cham pu ri rim ni wan -kim hayka ru -na cham pa sia rim ni wan -kim

FRASE MUSICAL B10

Musical score for 'FRASE MUSICAL B10'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a four-line solfège staff with lines labeled Sol, Mi, Re, and Do. The lyrics are written below the solfège staff.

Solfège lines: Sol, Mi, Re, Do

Lyrics:

Chu tu ru -na -cham pu ri ri -ka mu -ni qa wa ru -na -cham pa sia ri -ka mu -ni
 Chu tu ru -na cham pu ri ri -ka mu -ni qa wa ru -na -cham pa sia ri -ka mu -ni

Período binario: simétrico y asimétrico

Por las características de tensión/reposo entre AA y BB', presentes en la mayoría de canciones del carnaval podríamos concluir que estamos ante un *período musical de tipo binario*.

Los *Períodos binarios* de las canciones de carnaval pueden ser *simétricos* o *asimétricos*.

Cuando las frases A y B del periodo tienen igual extensión -es decir igual número de tiempos o pulsos básicos- es un periodo binario simétrico.

Cuando las frases A y B son de diferente extensión es un periodo binario asimétrico.

Así, las secciones melódicas de tensión y las secciones melódicas de reposo pueden ser más largas o más cortas.

Estas variaciones en la extensión de las frases musicales en las canciones de carnaval ayacuchano están determinadas por la extensión del verso poético y por la relación de éste con los patrones estéticos (rítmico-melódicos) al interior de las frases musicales. (construcción de semifrases).

Por regla general, los periodos binarios asimétricos están formados por una frase antecedente más corta que la frase consecuente.

Por ejemplo:

A 7 - B 10 (Maldecido Loro)

A 6 - B 7 (Malicia)

A 6 - B 7 (Recuerdo de Chuto)

Esta misma regla de antecedente más corto que consecuente se mantendrá en toda la estructura de las canciones del Carnaval, como observaremos en semifrases y motivos rítmico melódicos.

Ejemplos:

En la canción "Malicia" observamos dos tipos de periodo musical, uno asimétrico y otro simétrico. En las estrofas se canta una *frase antecedente* con una extensión de 6 pulsos, es la *frase A6* que corresponde a "malicia, malicia, alguna malicia"; y una *frase consecuente* con una extensión de 7 pulsos, es la *frase B7* que corresponde a "luegucha vida, imaynapas chaycha malicia". Es un periodo musical binario asimétrico:

Estrofa — PM = A6 - B7

Mientras que la fuga o **Gawachan**, se construye con una *frase antecedente* en 8 pulsos. (A8) que corresponde a "Maleta pipas kachkay, baúl pipas kachkay"; y la *frase consecuente* en 8 pulsos (B8) que corresponde a "llavella tupaptinga, brazuypim waqanki". Es un periodo musical binario simétrico.

Gawachan — PM = A8 - B8

En "Recuerdo de Chuto" todas las estrofas se cantan con un periodo musical binario asimétrico, con la frase antecedente en 6 pulsos y la frase consecuente en 7 pulsos.

PM = A6 - B7

Recordemos que en todos los casos de periodos binarios, la frase antecedente se repite igual; mientras que la frase consecuente se repite variando el final con cadencia conclusiva.

MALICIA

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |

I

Malicia, malicia, alguna malicia
malicia malicia, alguna malicia
luegucha vida imaynapas chaycha malicia
luegucha viday haykaynapas chaycha malicia

II

Por qué me miras, de esta manera
por qué me miras, de esta manera
manallaraqchu riqsillawanki yanaykita hina
manallaraqchu riqsillawanki sombraykita hina.

III

Yaw buena moza, maytam qawanki
yaw buena moza, maytam qawanki
ñuqallataña qawallaway, yanaykita hina
ñuqallataña qawallaway, sombraykita hina.

IV

Imay horataq gallulla waqanqa¹
haykay horataq gallulla waqanqa
chayllay hora chayaramuptin ripuchakunaypaq
chayllay hora chayaramuptin pasachakunaypaq

QAWACHAN

Maleta pipas kachkay, baúl pipas kachkaq
maleta pipas kachkay, baúl pipas kachkaq
llavella tupaptinqa, brazuyupim waqanki
llavella tupaptinqa, brazuyupim waqanki.

MALICIA

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |

I

Malicia, malicia, alguna malicia
malicia, malicia, alguna malicia
luego pues habrá motivo, por eso hay malicia
luego pues habrá "algo", por eso hay malicia

II

Por que me miras, de esta manera
por qué me miras, de esta manera
acaso todavía no me reconoces como tu amor
acaso todavía no me reconoces como tu amante

III

Oye buena moza, ¿dónde estas mirando?
oye buena moza ¿dónde estás mirando?
mirame a mí nomás, como a tu amor
mirame a mí nomás, como a tu amante

IV

A qué hora cantará el gallo
a qué hora cantará el gallo
para que llegada esa hora yo me marche
para que llegada esa hora yo me vaya

FUGA

Así seas maleta, así seas baúl
así seas maleta, así seas baúl
si acierta la llave, llorarás en mis brazos
si acierta la llave, llorarás en mis brazos

Registrada el 25 de feb. de 1987 durante el Concurso de
Compositores e intérpretes en Huamanga
Intérprete: Jorge Gamboa
Código: C4/B3
traducción: Abilio Vergara

(1) En el campo, el canto del gallo es tomado muy en cuenta para el inicio de determinadas actividades del campesino, fundamentalmente para preparar alimentos de la mañana e iniciar viajes.

EJEMPLO: FORMA ESTROFICA CON QAWACHAN
 Estrofas: Con período musical Binario Asimétrico

MALICIA

| | | | |
|------|----------------|--------------------------|---|
| : A6 | : : a3 [m3] | a3 [m3] | : |
| : B7 | : : c4 [r2-s2] | ∞ d3 [t3] ∞ d'3 [r'3] | : |

$\text{♩} = 100$

FRASE ANTECEDENTE A6

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Ma li cia ma li -cia al gu na ma li -cia
 ma li cia ma li -cia al gu na ma li -cia

FRASE CONSECUENTE B7

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

luegu cha vi do i may -na pas chay cha ma li -cia
 luegu cha vi do haykay -na pas chay cha ma li -cia.

MALICIA (FUGA)

Gawachan: Con periodo musical Binario Simétrico

| | | | |
|------|----------------|------------------|---|
| : A8 | : : a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B8 | : : c4 [x2-y2] | (1) d4 [w2-z2] | : |
| | | (2) d'4 [w2-z'2] | |

$\text{♩} = 100$

FRASE ANTECEDENTE A8

Musical score for the phrase 'FRASE ANTECEDENTE A8'. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eight measures. Below the staff is a six-line vocal line with notes labeled Sol, Mi, Re, Do, La, and Mi. The lyrics are: 'Ma le ta pi pas kach -kay ba ul pi pas kach kay' and 'ma le ta pi pas kach -kay ba ul pi pas kach kay'.

FRASE CONSECUENTE B8

Musical score for the phrase 'FRASE CONSECUENTE B8'. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eight measures, with the last two measures marked with first and second endings. Below the staff is a six-line vocal line with notes labeled Sol, Mi, Re, Do, La, and MI. The lyrics are: 'lla ve lla tu pap -tin -qa bra zuy pimwa -qan -ki' and 'lla ve lla tu pap -tin -qa bra zuy pimwa -qan -ki'.

RECUERDO DEL CHUTO

I
 Llamachamanta chullucha hinakusqay
 llamachamanta punchucha hinakusqay
 warma yanaypa recuerdo quwasqam
 kuyay yanaypa regalo quwasqam

II
 Chuto nispa waqachiwachkanki
 indio nispa llakichiwachkanki
 manama chutuqa ofendisunkichu.
 manama indioqa mañakusunkichu.

III
 Altum pawaq aguila wamanchallay
 altum pawaq siwar qintichallay
 maytam richkanki suyachaykuwayraq
 siquchaytarraq wata chakuykusaq¹

IV
 Anchurikuy puka chakichay wachwa
 suchurikuy llika chakichay wachwa
 sinkas hamuni yanaypa kausanpi
 qaqallamantaq lanqa imaykimam

Letra y Música: Rufino Pizarro L.
 Comparsa: Chutos Llameros de Belén
 Código: 23c/B3
 Traducción: Leo Casas

RECUERDO DEL CHUTO

I
 Chullito de lana de llama que llevo puesto
 ponchito de lana de llama que me abriga
 recuerdo de mi amor juvenil
 regalo de la adorada dueña de mis amores

II
 Llamándome "chuto" me haces llorar
 diciéndome "indio" me haces sufrir
 el chuto no te ofende
 ¿o acaso el indio te pide algo?

III
 Aguilita, halconcito que vuelas a gran altura
 picaflorecito dorado que vuelas bien arriba
 ¿a dónde vas? ¡Espérame por favor!
 mientras me amarro las sandalias

IV
 Retirate wachwa², patitas coloradas
 hazte a un ladito, wachwa, piecitos de seda
 vengo embriagado a causa de mi amada
 no vaya a ser que te empuje al abismo

(1) SEQU: Lazada de tira delgada de cuero, que amarra la sandalia de los indios llameros de la puna, hecha también de cuero y cuya planta se llama CHAQLA, en alusión al sonido que produce al caminar por el casajo.

(2) WACHWA: Ave palmipeda silvestre muy grande, parecida al ganso, que habita las lagunas de la cordillera; de andar elegante y orgulloso, de color blanco y negro. Metáfora para referirse a los místicos o mujeres blancas, aristócratas.

RECUERDO DE CHUTO

| | | | |
|------|---------------|---------------------------|---|
| : A6 | : : a2 [m2] | b4 [n4] | : |
| : B7 | : : b'3 [n'3] | ⁽¹⁾ c4 [x2-y2] | : |
| | | c'4 [x2-y'2] | |

♩ = 100

FRASE ANTECEDENTE A6

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Lla ma cha manta chullu cha hi na . -kus -qay
lla ma cha manta punchucha hi na -kus -qay

FRASE CONSECUENTE B7

Sol
MI
Re
Do
La
Mi,

war ma ya nay pa re cuer -do qu -was -qam
ku yay ya nay -pa re ga -lo qu -was -qam.

La frase musical y las semifrases

Cada frase musical está constituida por secciones a las que llamamos semifrases y que al igual que las frases del período, se encuentran en relación de tensión-reposo.

La mayoría de canciones de carnaval presentan frases binarias en las que las semifrases pueden ser simétricas o asimétricas.

La extensión de las semifrases varía de acuerdo a la necesidad de las secciones del verso y a la necesidad del juego tensión-reposo por el que se trata de mantener una dinámica reflejada en los patrones rítmico-melódicos.

En el ejemplo "Ripunay Gasapi", la dinámica rítmica de las frases a, b, y b' es igual:

| | | | | |
|----|--------|---------|--------|-------|
| b4 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |
| | Ri | pu | nay qa | sa pi |
| b4 | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |
| | say wa | challay | ru | mi |

Va de una intensidad rítmica a un reposo en valores más largos. Pero la semifrase c3.

| | | | |
|----|-----------|----------|--------|
| c3 | ♩ | ♩ | ♩ |
| | gam llama | ya chach | kanki |
| c3 | ♩ | ♩ | ♩ |
| | ce las | pa ce | la way |

(que pudo haberse hecho igual a las otras) está hecha de tal manera que crea un interés por partida doble: uno al quedarse en registro agudo de Sol y otro al no tener dos negras como conclusión-reposo; así la frase c3, mantiene una tensión que hace interesante el período musical que de otra manera resultaría monótono.

La relación verso-música es de integración, en la que cada área es dependiente de la otra.

- 1) Todas las semifrases empiezan con valores de tres corcheas, o de corchea-negra; por excepción se usa este último patrón al revés negra-corchea, como también excepcionalmente podría empezar en alguna estrofa con negra con punto.

EJEMPLOS

(Malicia)

(Ripunay gasapi)

(Jardin Huertas Clavelinas)

Se puede constatar fácilmente cómo:

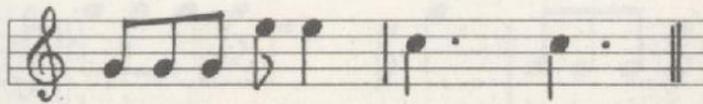
- 2) La generalidad de semifrases tiene una agógica que va de más a menos; es decir, de mayor movimiento o tensión a menor movimiento o reposo. Esta norma en las canciones de carnaval ayacuchano hace que las semifrases siempre terminen en la figura más larga (negra con punto). Si la frase es conclusiva necesariamente terminará en la base tonal. Si la frase no es conclusiva terminará preferentemente en la tercera del acorde.



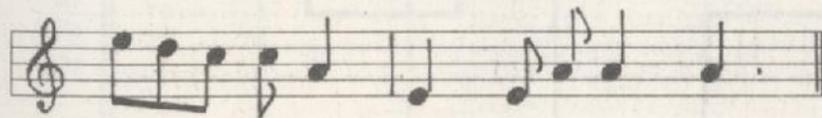
(Recuerdo de Chuto)



(Recuerdo de Chuto)



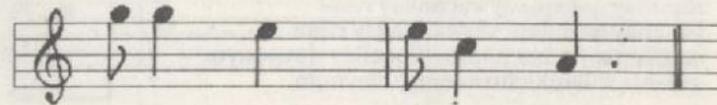
(Ripunay qasapi)



(Jardín Huertas Clavelinas)

- 3) En frases simétricas, las semifrases antecedente y consecuente tienen la misma extensión.

Por ejemplo: $A8 = a4 - b4$
 $A10 = a5 - b5$
 $A6 = a3 - b3$



semifrase antecedente a4 (Chanchalma)



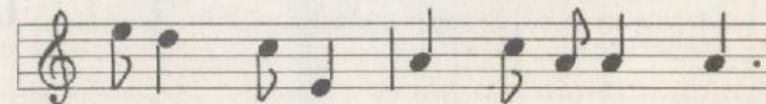
semifrase consecuente b4 (Chanchalma)

- 4) En frases asimétricas, la *semifrase antecedente es siempre más corta* que la semifrase consecuente.

Por ejemplo: $A9 = a4 - b5$
 $A7 = a3 - b4$
 $A11 = a5 - b6$



semifrase antecedente a4 (Warakay Seqollo)



semifrase consecuente b5 (Warakay Seqollo)

RIPUNAY QASAPI

I

Ripunay qasapi saywachallay rumi
pasanay qasallapi saywachallay rumi
qamllama yachachkanki ñuqallay ripusqayta
amama willankichu enemigullayman.

II

Celashallay wayta amaya celallawaychu
waytachallay rosas amaya waytallawaychu
celaspa celaway waytaspa waytaway
sunquchallaykita taputapuykuspa

III

Ima nillachkanraq celosa suegrallayki
hayka nillachkanraq celosa sunqullayki
manaraq piensachkaspa celallawanaykipaq
manaraq piensachkaspa celallawanaykipaq

ABRA POR DONDE ME VOY

I

Piedrita de saywa¹ en el abra por donde me voy
pedrita de saywa en el abra por donde me alejo
tú sólo eres testigo de que me estoy yendo
no vayas a contarle a mi enemigo.

II

Florcita de los celos no me estés celando
rosal florecido no me enflorescas
si has de celarme, si has de enflorarme
que sea después de consultar con tu corazoncito.

III

¿Qué estará pensando tu suegra celosa
qué estará sitiendo tu corazón desconfiado
para celarme sin antes pensarlo bien
para celarme antes de convencerse.

Letra y Música: Elancio Pillaca
Comparsa: Centro Folklórico de Pacayccasa
Código: 17c/B6
Traducción: Leo Casas

(1) SAYWA: Túmulo ritual de piedras en las abras o pasos de la cordillera, hecho de gujarros llevados por el viajero desde el fondo del valle. Son altares donde la Pachamama recibe ofrendas para cuidar el Ayllu y a los seres queridos del caminante.

RIPUNAY GASAPI

♩ = 100

| |
|--|
| Frase : A8 : semifrase antecedente a4 semifrase consecuyente b4 |
| Frase : B7 : semifrase antecedente c3 semifrase consecuyente d4 |

Sol
Mi
Re
Do

Sol,
Mi,
Re,
Do,

Ri pu nay qa -sa pi saywa -challay ru -mi
pa sa nay qa -sa -pi saywa -challay ru -mi

Sol
Mi
Re
Do

Sol,
Mi,
Re,
Do,

qamllama ya chach -kanki ñuqa llay ri pus qay ta
a ma ma willan -kichu e ne -migu -llay -man.

PONCHITO

I

Quykapuway quykapuway
 llamachamanta punchuchallayta
 quykapuway quykapuway
 llamachamanta siquychallayta
 carnalisllay chayarqamuptin
 wistikunaysi punchuchallayqa
 carnalisllay chayarqamuptin
 pasiakunaysi siquchallayqa

II

Kutichipuway kutichipuway
 baytachamanta walichallayta
 Kutichipuway kutichipuway
 llamachamanta siquchallayta
 carnalismi chayarqamunña
 wistikunayni walichallayta
 carnalismi chayarqamunña
 pasiakunaysi siquchallayta

III

Huamangallay parkilla plazapis
 carnavales suyallawachkan
 Huamangallay parkilla plazapis
 carnavales suyallawachkan
 chutuchakunam chayarqamuptin
 parischakuspay pasiakunaypaq
 llamerukuna chayarqamuptin
 hukllawakuspay purikunaypaq

Letra y Música: Rufino Pizarro L.
 Comparsa: Chutos Llameros de Belén
 Código: 23c/A3
 Traducción: Edilberto Jiménez

PONCHITO

I

Devuélvemelo, devuélveme
 mi ponchito de llama
 dámelo, dame
 mi zapatito de llama
 cuando llegan los carnavales
 para vestirme es el ponchito
 cuando llegan los carnavales
 para pasear es mi zapatito

II

Devuélvemela, devuélveme
 mi pollerita de bayeta
 devuélvemelo, devuélveme
 mi zapatito de llama
 cuando llegan los carnavales
 para bailar es mi pollerita
 cuando llegan los carnavales
 para pasear es mi zapatito.

III

En la Plaza de Armas de mi Huamanga
 los carnavales me están esperando
 En la Plaza de Armas de mi Huamanga
 los carnavales me están esperando
 cuando lleguen los indios
 emparejándome voy a pasearme
 cuando lleguen los llameros
 uniéndome voy a caminar

PONCHITO

| | | |
|-------|----------------|-----------------|
| : A10 | : : a5 [m2-n3] | b5 [m'2-n3] : |
| : B10 | : : c5 [r2-s3] | b'5 [m'2-n'3] : |
| | | b5 [m'2-n'3] |

$\text{♩} = 100$

FRASE ANTECEDENTE A10

semifrase antecedente a5 semifrase consecuente b5

Quy ka - pu way quy - ka pu - way Ila ma cha manta pun chu - challoy - ta
 quy ka - pu way quy - ka pu - way Ila ma cha manta si - guy challoy - ta

FRASE CONSECUENTE B10

semifrase antecedente c5 semifrase consecuente b'5

car na va - lis llay chayar - qa mup - tin wisti ku - naysi pun chu - challoy - ta
 car na va - lis llay chayar - qa mup - tin pa sia ku - naysi si ku - challoy - qa

JARDIN HUERTA CLAVELINAS

I
Jardin huerta clavelinas rinconcito perfumado
jardin huerta clavelinas rinconcito perfumado
olorchallaykim engaÑallawan carnaliswan ripukunaypaq
olorchallaykim engaÑallawan carnaliswan ripukunaypaq

II

Juventudes vilquinitas gozaremos carnavales
juventudes vilquinitas gozaremos carnavales
serpentina wachakayoq tinyaykita tokaykuspa
serpentina wachakayoq quenaykita tokaykuspa

III

Pampamarkay pampachapi warma carnaval miskita takin
pampamarkay pampachapi warma carnaval miskita takin
Huankapukioy pampachapi señor carnaval miskita tusun
Huankapukioy pampachapi señor carnaval miskita tusun
haku viday, purikamusun, haku viday pasiakamusun

JARDIN HUERTA CLAVELINAS

I
Jardin huerta clavelinas rinconcito perfumado
jardin huerta clavelinas rinconcito perfumado
asi el carnaval llega para engaÑar a la gente
asi el carnaval llega para engaÑar a la gente.

II

Juventudes vilquinitas gozaremos carnavales
juventudes vilquinitas gozaremos carnavales
con la serpentina en el cuello tocando su tinya
con la serpentina en el cuello tocando su quena

III

Pampamarca cuna de carnavales donde los jóvenes cantan
dulces canciones
Pampamarca cuna de carnavales donde los jóvenes cantan
lindas canciones
Huanca Pukio cuna de carnavales, donde se baila lindo
ven mi vida, caminaremos, ven mi vida, pasearemos.

Letra y Música: Jorge Gamboa
Código: 6c/A5
Traducción: Jorge Gamboa

JARDIN HUERTA CLAVELINAS

| | | | |
|------|---------------|-----------------------------|---|
| : A9 | : :a4 [m2-n2] | b5 [r2-s3] | : |
| : B9 | : :c4 [x2-y2] | ⁽¹⁾ c'5 [x2-y'3] | : |
| | | ⁽²⁾ c'5 [x2-y'3] | |

$\text{♩} = 96$

FRASE ANTECEDENTE A9

semifrase antecedente a4 | semifrase consecuente b5

Sol
Mi
Re
Do
La
MI,

Jar din huertas cla ve - li nas rincon - ci to per - fu ma - do
jar din huertas cla ve - li nas rincon - ci to per - fu ma - do

FRASE CONSECUENTE B9

semifrase antecedente c4 | semifrase consecuente c'5

Sol
Mi
Re
Do
La
MI,

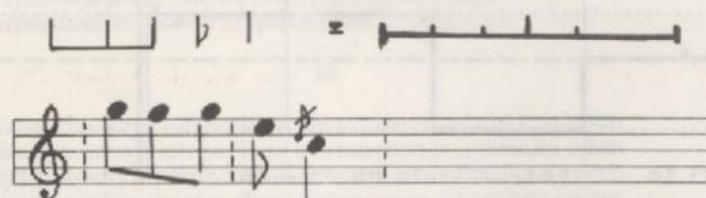
o lorcha - llaykim en ga ña - lla wan carna va - lis wan ri pu - ku nay - paq
o lorcha - llaykim en ga ña - lla wan carna va - lis wan ri pu - ku nay - paq.

La semifrase musical y los motivos

Se define como una *célula rítmico-melódica* capaz de ser identificada como una unidad *al interior de las semifrases*. Los motivos en las canciones de carnaval guardan estrecha relación con la rítmica de las palabras y el sentido dinámico de la semifrase que se está construyendo. Por ejemplo:

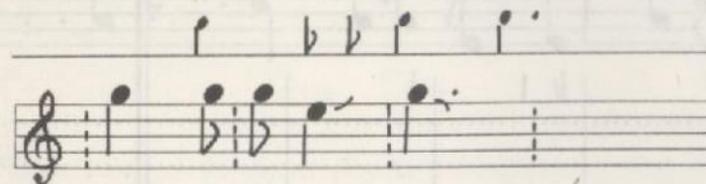
En "**Cantineritay**" los motivos m2 y n3 están formados con las palabras: "*huamanguinita*" y "*cantinerita*". Las dos palabras son pentasílabas (5).

Sin embargo, en el motivo antecedente "m" la extensión musical es de dos pulsos con la siguiente rítmica:



Huamangui nitay

mientras que en el motivo n consecuente, "*cantineritay*" el motivo *abarca 3 pulsos básicos*, llevando una rítmica así:



Can ti ne ri ta

Los patrones estéticos de estas canciones obligan a jugar con una *dinámica más intensa en la sección antecedente y una dinámica menor (reposo) en la sección consecuente*.

Obsérvese también que la sílaba "*can*" por fonética requiere una duración mayor y se usa negra-corchea

Para identificar los motivos musicales recurrimos a la misma técnica usada en el reconocimiento de frases, semifrases: la repetición.

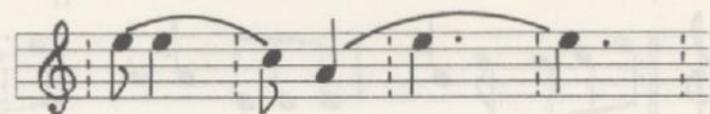
Es necesario observar las secciones que se repiten de manera independiente al interior de las semifrases.

Por ejemplo: en "*Cantineritay*" el motivo musical "r2" (*traguchaykita*) está presente en la semifrase en a'5 (*ancharabiasqam*) y en b5 (*waqchavidaypa*) pero observemos cómo después de este motivo en las tres ocasiones siguen motivos diferentes, identificables en tres pulsos.

En la generalidad de los carnavales encontramos motivos musicales elaborados sobre dos o tres pulsos básicos.

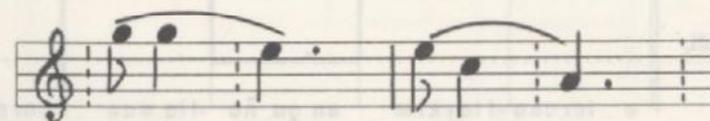
Sin embargo motivos más largos -de 4 pulsos- son posibles de encontrar como unidades casi inseparables por la coherencia entre música y letra. Ejemplo: "*Chanchalma*".

En el motivo n2 (de dos negras con punto) como consecuente corresponde a dos sílabas "*chalma*" de la palabra "*chanchalma*" que empieza al terminar el motivo m2.



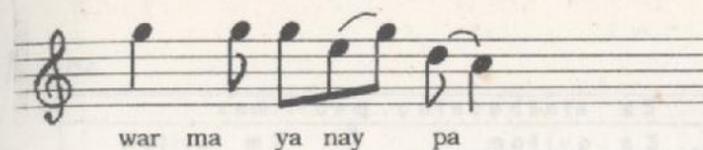
Chan chal _ma chan _chal _ma

Ocurre distinto en x2 - y2 en cuyo interior si engloba tensión-reposo:



para _lla chayap _tin

Semifrase *antecedente* trabajada en 3 pulsos.



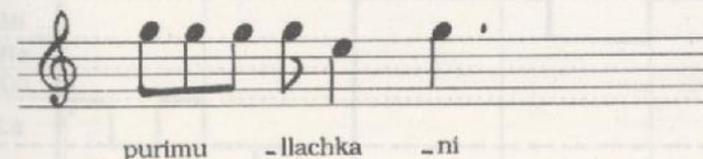
Semifrase *consecuente* trabajada en 4 pulsos.



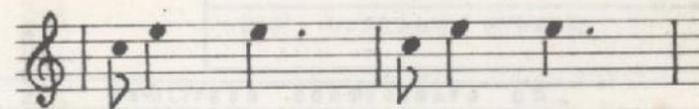
(en "Recuerdo de Chuto")

Semifrase en 5 pulsos: motivo antecedente en 2 (m2) y motivo consecuente en 3 (n3).

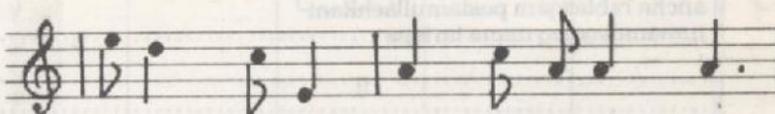
De la misma manera como sucede en frases y semifrases, los motivos antecedentes siempre son más cortos que los motivos consecuentes ("Cantineritay").



He aquí otros ejemplos:



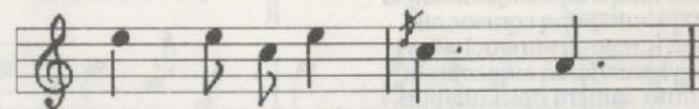
semifrase antecedente formada por dos motivos de dos tiempos cada uno.



semifrase consecuente formada por dos motivos, uno de dos tiempos y otro de tres tiempos.

(en Warakay Seqollo)

En la misma pieza las estrofas V a IX están formadas por frases simétricas de ocho pulsos, donde cada semifrase de cuatro pulsos es trabajada en motivos de dos pulsos cada uno. Así:



CANTINERITAY

I

Huamanguinitay cantineritay
traguchaykita tomaykachiway
huamanguinitay bella muchacha
aqachaykita upyaykachiway
ancha rabiasqam purimullachkani
wakcha vidaypa kausachallampi
ancha rabiasqam pasiamullachkani
tumanallaypaq mana tarispa

II

Chuto runachan purikamuchkani
Belén maqtachan paslakamuchkani
chuto runachan purikamuchkani
Belén maqtachan paslakamuchkani
llamachallayta aysarillaspay
atoqchawanpas parischakuspay
Santa Elena plazachallapi
carnavaliswan tupaykunaypaq

III

Ima ninqaraq sunquchallayki
haykaninqaraq corasonniki
ima ninqaraq sunquchallayki
haykaninqaraq corasonniki
chutu llamero ripukullaptin
Belén maqtacha manaña hamuptin
comparsallaykun primero puestolla
hayna watanpas wata watanpas

Letra y Música: Juan Bosco Rojas Ortiz
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/B2
Traducción: Edilberto Jiménez

MI CANTINERITA

I

Huamanguinita, cantinerita,
hazme probar tu aguardiente
Huamanguinita, bella muchacha
hazme probar tu chichita
estoy caminando con bastante cólera
por culpa de mi huérfana vida
estoy paseando con bastante cólera
sin encontrar para brindar.

II

Soy el indio que estoy caminando
muchacho de Belén estoy paseando
soy el indio que estoy caminando
muchacho de Belén estoy paseando
jalando mi llamita
emparejándome también con el zorrito
en la Plaza de Santa Elena
para encontrarme con los carnavales

III

Qué dirá tu corazoncito, cómo dirá tu corazoncito
qué dirá tu corazoncito, cómo dirá tu corazoncito
cuando el indio llamero se va cuando no viene muchacho de
Belén
nuestra comparsa es primer puesto el año pasado y año
tras año también.
nuestra comparsa es primer puesto el año pasado y año
tras año también.

CANTINERITAY

| | | | |
|-------|----------------|-------------|---|
| : A10 | : a5 [m2-n3] | b5 [r2-s3] | : |
| : B10 | : b'a5 [r2-n3] | b5' [r2-s3] | : |

f' = 104

semifrase antecedente a'5

motivo m2 || motivo n3

semifrase consecuente b'5

motivo r2 || motivo s'3

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Huamangui -ni tay can ti -ne ri -ta tra gu chay -kita to may -ka chi -way
huamangui -ni tay be lla mu cha -cha a qachay -kita up yay -ka chi -way

FRASE CONSECUENTE B10

semifrase antecedente a'5

motivo r2 || motivo n3

semifrase consecuente b'5

motivo r2 || motivo s'3

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

an chara -biasqam pu ri mu -llachka -ni wakcha vi -day pa kau sa -challam -pi
an chara -biasqam pa siamu -llachka -ni tu mana -llaypaq ma na ta ris -pa

CHANCHALMA

I

Chanchalma, chanchalma, verde chanchalmita
chanchalma, chanchalma, verde chanchalmita
paralla chayaptin, kumuylla kumuykun
paralla chayaptin, kumuylla kumuykun

II

Chaynama ñuqapas warma yanachallay
chaynama ñuqapas kuyay yanachallay
runalla rimaptin kumuylla kumuykun
runalla parlaptin kumuylla kumuykun

III

Wischuway wischuway, valeqlla wischuway
wischyway wischyway, valeqlla wischyway
luegucha niñacha igualallasqayki
luegucha sambaschay igualallasqayki

IV

Ripunay qasapi valle de Santa Cruz
pasanay qasapi valle de Santa Cruz
qampi juraykuspa ripukullachkani
qampi juraykuspa pasakullachkani

CHANCHALMA

I

Chanchalma, chanchalma, verde chanchalmita
chanchalma, chanchalma, verde chanchalmita
cuando la lluvia le llega, sola se inclina
cuando la lluvia le llega, sola se inclina

II

Así pues yo también vida mía
así pues yo también amor mío
cuando la gente murmura, sólo me inclino
cuando la gente habla, sólo me inclino

III

Arrójame, bótame tú que vales enójame
arrojame, bótame tú que vales enójame
luego pues niñita te igualaré
luego pues sambita te igualaré

IV

Abra del valle de Santa Cruz, por donde me voy
Abra del valle de Santa Cruz, por donde paso
jurando ante tí me estoy yendo
jurando ante tí me estoy yendo

Letra y Música: Comparsa Chutos de Huamanga
Código: 4c/B2
Traducción: Abilio Vergara

CHANCHALMA

| | | | |
|------|---------------|-----------------|---|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B8 | : :c4 [x2-y2] | 1) d4 [w2-z2]; | |
| | | 2) d'4 [w2-z'2] | |

$\text{♩} = 96$

m2 n2 r2 s2

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Chanchal -ma chan -chal -ma verde chanchal -mi -ta
chanchal -ma chan -chal -ma verde chanchal -mi -ta

x2 y2 w2 z2

Sol
MI
Re
Do
La
Mi,

Pa ra -lla chayap -tin ku muy -lla ku -muy kun
pa ra -lla chayap -tin ku muy -lla ku -muy kun.

POPURRI: WARAKAY SEGOLLO

| | | | |
|-------|----------------|----------------|---|
| : A9 | : : a4 [m2-m2] | b5 [r2-s3] | : |
| : B10 | : : c5 [x2-y3] | ♭ d5 [w2-z3] | : |
| | | ♯ d'5 [w2-z'3] | |

♩ = 96

I a IV

Wara -kay se qo -lloy i chuq -cha wan sim pa -cha kuy -kuy
 wara -kay se qo -lloy i chuq -cha wan sim pa -chakuy -kuy .

i chuq cha wan sim pa cha -kuy kus -pa e ne mi -guyta su yay -kay si -way
 i chuq chawan sim pacha -kuy kus -pa e ne mi -guyta su yay -kaysi -way'

V

Engañawachkanqui
hamsi causa kanki hunqallawanampay
hamsi causa kanki saqellawanampay

VI

Ripullawaqcha karqa pawallawaqcha karqa
Ripullawaqcha karqa pawallawaqcha karqa
haciendayuqwampas molinuyuqwampas
haciendayuqwampas molinuyuqwampas

VII

Nuqallay ripukuptiy nuqallay pasakuptiy
Nuqallay ripukuptiy nuqallay pasakuptiy
orqo cuchihina hipakachachkanki
suwa aychahina sayakachachkanki

VIII

Imata ñuqalla qaparqachaskayman
Imata ñuqalla qaparqachaskayman
aswan mejorllaña kapullawachkaptin
aswan mejorllaña kapullawachkaptin

IX

Hay que mala suerte no me ha acompañado
Hay que mala suerte no me ha acompañado
muchacho soltero cuando yo quiero
muchacho soltero cuando yo quiero

V

Me estás engañando
tú eres la causa para que me olvide
tú eres la causa para que me deje

VI

Te hubieras ido pues, hubieras "volado"
te hubieras ido pues, hubieses "volado"
aunque sea con el hacendado o con quien tiene molino
aunque sea con el hacendado o con quien tiene molino

VII

Cuando yo me marche, cuando yo me vaya
Cuando yo me marche, cuando yo me vaya
como el chanco macho te quedas atrás
quedas detenida como la carne robada.

VIII

Por qué yo voy a estar gritando
qué voy a reclamar yo
si tengo mucho mejores
si tengo otras superiores

IX

Hay que mala suerte no me ha acompañado
Hay que mala suerte no me ha acompañado
muchacho soltero cuando yo quiero
muchacho soltero cuando yo quiero

A partir de la estrofa V se inicia un **tratanakuy**

POPURRI: WARAKA SEGOLLO V-IX
(CONTINUACION)

| | | | |
|------|---------------|-----------------------------|---|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | b4 [m2-r2] | : |
| : B8 | : :c4 [x2-y2] | ⁽¹⁾ d4 [w2-z2] | : |
| | | ⁽²⁾ d'4 [w2-z'2] | : |

= 96

V a IX

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

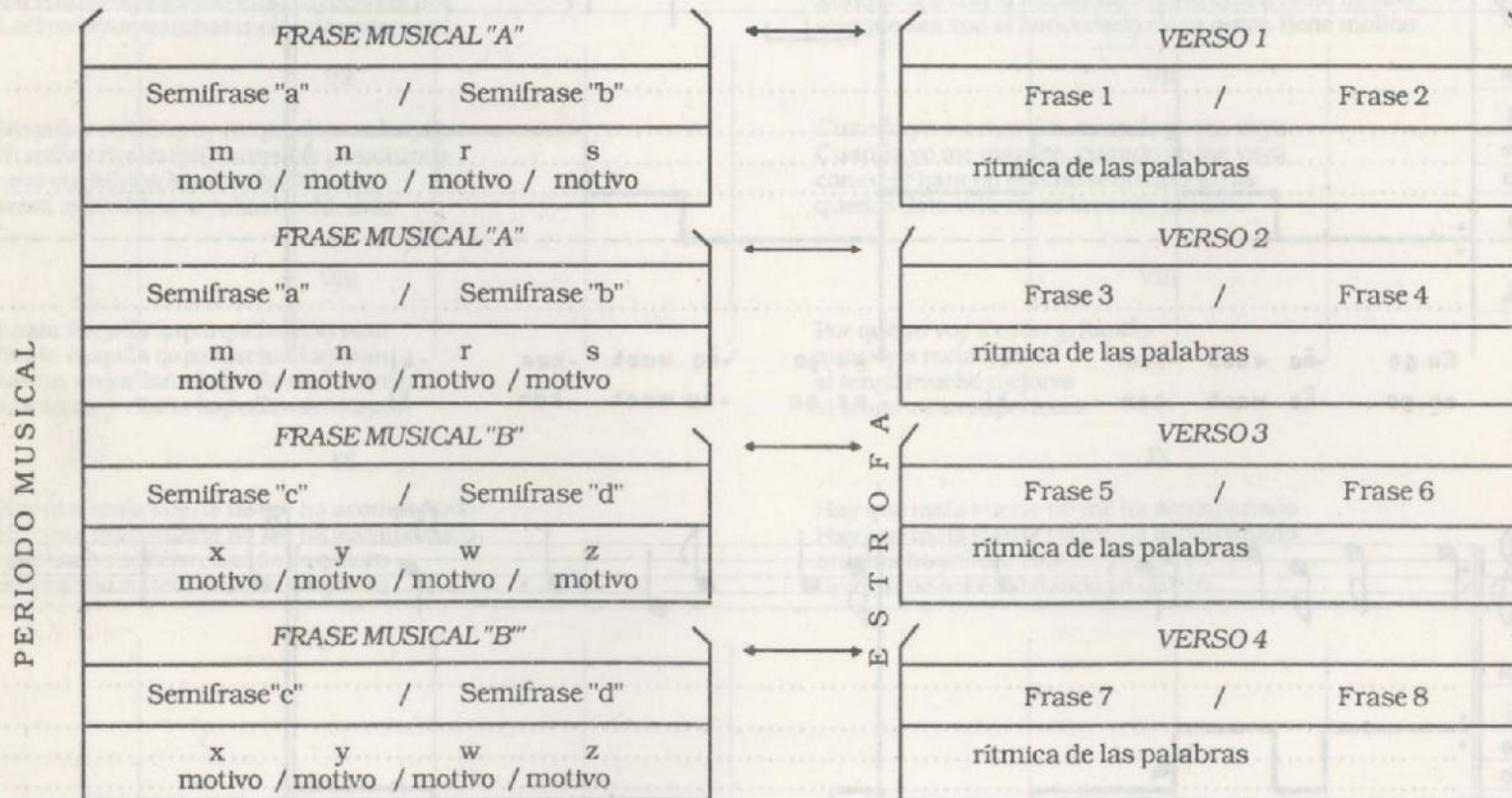
En ga -ña wach -kan -ki en ga -ña wach -kan -ki
en ga -ña wach -kan -ki en ga -ña wach -kan -ki

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

ham si causa kan -ki humka -lla wa -nam -pay
ham si causa kan -ki sa qe -lla wa -nam -pay

ESTRUCTURA MUSICAL DE LA ESTROFA

ESTRUCTURA POETICA DE LA ESTROFA



SINTESIS DE LA FORMA MUSICAL EN LAS CANCIONES DEL CARNAVAL AYACUCHANO

Período Binario Simétrico : Frase Antecedente = Frase Consecuente
Ejemplo → A8 = B8

Período Binario Asimétrico : Frase Antecedente < Frase Consecuente
Ejemplo → A7 < B9

Frase Binaria Simétrica : Semifrase Antecedente = Semifrase Consecuente
ejemplo → A 10 : a5 = b5

Frase Binaria Asimétrica : Semifrase Antecedente < Semifrase Consecuente
ejemplo → A 9 : a4 < b5

Semifrase Binaria Simétrica : Motivo Antecedente = Motivo Consecuente
ejemplo → a4 : m2 = n2

Semifrase Binaria Asimétrica : Motivo Antecedente < Motivo Consecuente
ejemplo → a5 : m2 < n3

Con las explicaciones hechas en este capítulo, el lector puede interpretar y analizar las formas estróficas que se presentan en el cancionero así como su relación con la poesía.

Los periodos musicales ternarios se construyen generalmente con una frase musical que se presenta dos veces más como variante de la primera.

Variantes en la forma musical

El trabajo poético-musical de semifrases y motivos, puede llevar a la variación de los mismos, para mantener el equilibrio de tensión y reposo entre las frases antecedente y consecuente. Estas variantes pueden suscitar un cambio de estructura y *pasar del concepto estructural binario al ternario*, como se puede observar en "Huamanguino" y en otros que a continuación exponemos.

| | | |
|--------------------|----------------------|-----------------|
| HUAMANGUINO (I) | A7 = a4 [m2-n2] | b3 [ñ3] |
| | A'7 = a4 [m2-n2] | c3 [r3] |
| | A"10 = a'4 [m'2-n'2] | c3 [r3] d3 [s3] |

| | | |
|-------------------------|-----------|---------------|
| HUAMANGUINO QAWACHAN | A7 = a3 | b4 [m2-n2] |
| | A'7 = a3 | b'4 [m2-n'2] |
| | A"7 = a'3 | b"4 [m'2-n'2] |

HUAMANGUINO

I

Huamanguinos chinkarqun¹
¿imay hora?
chawpi tuta chaychaytas
wasinmanta
allin puñuykuy horatas
urqurunku, aparunku

II

Maqasqa qapariptinsi
mama allwan
makinta chaqnaykuspankus
pasachinku
ñawinta vendaykuspankus
aysarunku, pularunku

III

Killapas, watapas pasanñam
¿maypiñaraq?
ranrapa ukunpinñachu
allpayanchkan
kichkapa chawpinpiñachu
qurayachkan, qurayachkan

(Qawachan)

IV

Kutirqamunqañam, chayarqamunqañam
tarpuy para hina muqullay wiñarichiq
akchiriq inti hina
sisalla, sisarichiq
rurulla panchirichiq

HUAMANGUINO

I

¡Un huamanguino ha desaparecido!
¿a qué hora?
a eso de la media noche
de su casa,
a la hora del mejor sueño
lo han sacado y lo han raptado

II

Cuando gritaba al ser golpeado
su madre clamaba llorando
amarrando férreamente sus manos
lo llevaron
vendando sus ojos
lo llevaron arrastrando.

III

Meses y años han pasado
¿dónde estará?
acaso dentro de los pedregales
volviéndose tierra,
o en medio de las espinas
ya brotando como las hierbas

(Fuga)

IV

Ya volverá, ya llegará
como la lluvia para el cultivo
para hacer germinar la semilla
como el sol del amanecer,
que hará florecer a las flores

Letra y Música: Creación Colectiva
Comparsa: Taller de Música y Arte de la Estudiantina
Típica Ayacucho
Código: 4c/A4
Traducción: Ranulfo Fuentes

(1) A partir del inicio de las acciones armadas de Sendero Luminoso, la política contrainsurgente ha recurrido a la desaparición de sospechosos de vinculación con el senderismo. En la actualidad existen denuncias de miles de desaparecidos luego de ser detenidos por los militares o policías.

HUAMANGUINO

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

Huaman -guinos chinkar -qum. i may ho -ra

Sol
MI
Re
Do
Sol,

chaw pi tu ta chaychay -tas wa sin -man -ta

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

a llin pu -nuy kuy ho ra -tas ur qu -run -ku a pa -run -qu

HUAMANGUINO QAWACHAN

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a solfège line. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The solfège lines use a four-line staff with a dashed middle line, labeled with the notes Sol, Mi, Re, and Do from top to bottom.

System 1:
 Musical notation: $\text{Bb} \text{4/4}$ $\text{G4} \text{A4} \text{Bb4} \text{A4} \text{G4} \text{F4} \text{E4} \text{D4}$
 Solfège: Sol, Re, Re, Do
 Lyrics: Ku tir -qa mun -qa ñam chayar -qa mun -qa -ñam.

System 2:
 Musical notation: $\text{Bb} \text{4/4}$ $\text{G4} \text{A4} \text{Bb4} \text{A4} \text{G4} \text{F4} \text{E4} \text{D4}$
 Solfège: Sol, Re, Re, Do
 Lyrics: tarpuy pa ra hi na mu qu llay wi ña -ri -chiq

System 3:
 Musical notation: $\text{Bb} \text{4/4}$ $\text{G4} \text{A4} \text{Bb4} \text{A4} \text{G4} \text{F4} \text{E4} \text{D4}$
 Solfège: Sol, Re, Re, Do
 Lyrics: ak chiriq in ti hi na si sa lla (ru ru lla si sa -ri ri -chik -chik)

ADMIRACION

I

Admiracion, admiracion,
ama ñuqawan admirakuychu,
kachkanraqmi qari wawayki
ñuqallay hina waqallanampaq
ñuqallay hina llakillanampaq

II

Imallataq nillawaranki,
chawpi tuta horachallata
chayllatapas yuyarillaspa,
pawarqamuy brinkarqamuy
brazuy ukupi kuyakunaypaq

III

Huamanguinata maskaspachum purichkani
mana tarispa sambaschallay waqachkani
mana tarispa negrachallay llakichkanki

IV

Suyachaykuy suyachaykuy
asllatawan suyachaykuy
chayman hinas faltanqachu
y viudapas solterapas
tuta punchaw purikunanchipaq

V

Chisi tuta soyñuychallaypi¹
puka mayu apallawachkasqa
riqcharillaspay qawaykuptiqa
kuyay mamaytaq dejarallawasqa
kuyay taytaytaq saqirullawasqa

Letra y Música: Juan Bosco Rojas Ortiz
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/B4
Traducción: Edilberto Jiménez

ADMIRACION

I

Admiración, admiración,
no te admires conmigo
tienes todavía hijo varón,
para que llore como yo
para que sufra como yo.

II

Qué me dijiste
a la medianoche
siquiera recordando eso,
sal, corre
para tenerte entre mis brazos.

III

Buscando a una huamanguinita estoy caminando
al no encontrarla sambita estoy llorando
el no hallarla negrita estoy sufriendo.

IV

Espera, espera,
un poquito más, espera
"como a eso" no faltará
ni viuda ni soltera
para que paseemos noche a noche

V

Anoche en mis sueños
me llevaba un río de sangre
cuando miré al despertarme,
mi madre querida me había dejado,
mi padre querido me había abandonado

(1) El campesino considera el sueño como un elemento premonitorio. Se toma en cuenta para evaluar el "tiempo", es decir la vida.

ADMIRACION

=108

| | | | |
|--------|-------------------|---------------|------------------|
| : A10 | : : a5 [m2-n3] | b5 [r2-s3] | : |
| : A'15 | : : a'5 [m'2-n'3] | b'5 [r'2-s'3] | b''5 [r''2-s''3] |

FRASE ANTECEDENTE A.10

semifrase antecedente a.5. semifrase consecuente b.5

a IV motivo m.2 motivo n.3 motivo r.2 motivo s.3.

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Ad mi -ra ción ad -mi ra -ción a ma ñu -qa wam ad mi -ra kuy -chu.

FRASE CONSECUENTE A'15

semifrase antecedente a'5 semifrase consecuente b'5 (b''5)

motivo m'2 motivo n'3 motivo r'2 motivo s'3

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

kachkamroqmi qa -ri wa -wayki ñu qa llay hi na wa qa lla nam -paq. -paq.
ñu qa llay hi na lla ki lla nam

ADMIRACION

| Periodo Musical Ternario con Frases Ternarias | |
|---|-------------|
| A7 | [a2-b2-c3] |
| A7 | [a2-b2-c'3] |
| A7 | [a2-b2-c'3] |

= 108

A. 7. (RPT. A'7)

Hua man qui-nata maskas -pa chum pu rich -ka -ni
 ma na ta -ris pa sambas -cha llay wa qach -ka -ni

A'7. CONCLUSIVA

ma na ta -ris pa ne gras -cha llay lla kich -kan -ki

6. Dinámica rítmica de las estructuras musicales

Tensión - reposo: uso de pies rítmicos, intervalos y cadencias.

Las estructuras melódicas se presentan como pensamientos, como exposición de conceptos musicales. El juego de convenciones rítmico melódicas tiene como eje dinámico la relación entre tensión y reposo, entre movimiento y calma, entre disonancia y resolución.

Los conceptos de tensión-reposo se expresan a través de la estructura musical y los analizamos en la presencia de patrones rítmicos, en los saltos de la melodía (intervalos), en la manera de empezar, desarrollar y terminar una idea musical.

Al analizar estos elementos y al constatar su repetición y su importancia en la estructura podemos intentar la comprensión de la tensión-reposo, es decir de la dinámica musical, y el concepto estético básico de estas canciones.

Una vez más debemos recordar que en cada sociedad este juego entre tensión y reposo puede ser totalmente diferente y lo que es muy dinámico para una puede que no lo sea para otra; así como lo que es "disonancia" en un sistema puede ser que no lo sea en otro sistema. Así por ejemplo el acorde de séptima menor (la-do-mi-sol) es tomado como disonancia en determinado momento de un sistema musical (en el período clásico por ejemplo de la música occidental) pero el mismo acorde es consonante en la música popular húngara. (Bartók 1981: 107).

De igual manera podemos apreciar, por ejemplo, las cadencias. En las canciones de carnaval que estamos analizando, en la primera frase del período se utiliza la nota *mi* como suspenso. Esta nota dentro de las estructuras tritónicas "*pide*" resolver en *do*.

Sin embargo en las estructuras tetratónicas se usa la nota *do* como "suspenso", o tensión que tiene que resolver en *la*.

En otros sistemas, la relación entre la fundamental y su tercera (entre *do* y *mi*; o entre *la* y *do*) no tiene la significación de tensión que sí tiene en estas estructuras de carnaval.

La dinámica -agógica- se aprecia también a través de la relación entre patrones rítmicos de diferente duración. Pero al igual que el juego de intervalos, o de notas disonantes frente a otras consonantes, en la rítmica no hay categorías absolutas. En un sistema musical con una gran variedad de patrones rítmicos los pies rítmicos del carnaval podrían parecer como pies para calmar el movimiento en lugar de animarlo. Sin embargo en la estructura del carnaval estos pies guardan relación de mayor o menor movimiento que al ser conjugados con otros elementos (melódicos, tímbricos) son capaces de darle a la estructura su dinámica propia.

Finalmente debemos señalar que objetivamente las estructuras musicales de cualquier sistema existen por necesidad social y estética del grupo que las practica. Estos individuos "*gustan*" de ellas. Así otros individuos que tienen otros sistemas musicales pueden no "*gustar*" de las expresiones del primer grupo, porque no han llegado a aprehender el sistema musical.

La formación del "*gusto*" es un proceso social de tal manera que cualquier persona puede llegar a gozar cualquier sistema cuando lo aprehende socialmente.

Pies rítmicos y su uso

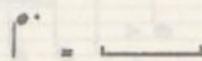
Entre la estructura musical de la estrofa y la estructura poética de la misma existe una correspondencia en la que constantemente se juega a *mantener un equilibrio* y un interés estético entre frases, semifrases y motivos *antecedentes* con sus respectivos *consecuentes*.

Es importante señalar que este juego de relaciones se hace en base a un mínimo de material sonoro: tres o cuatro notas básicas y tres o cuatro pies rítmicos fundamentales.

Los pies rítmicos podemos comprenderlos como *células*, que repetidas o combinadas pueden expresar un pensamiento musical -sea motivo, semifrase, frase-.

En el carnaval ayacuchano encontramos el uso de cuatro pies rítmicos. Cada uno de ellos cumple determinada función musical, y se usa dentro de ciertas normas en concordancia con la rítmica/accentuación de las palabras que a continuación explicamos:

Pie rítmico N° 1:

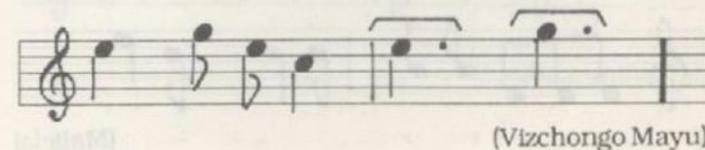
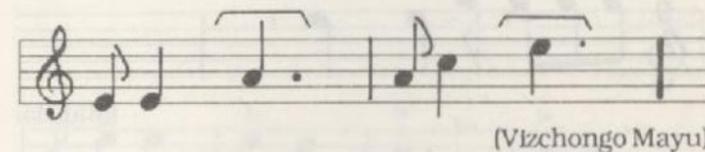
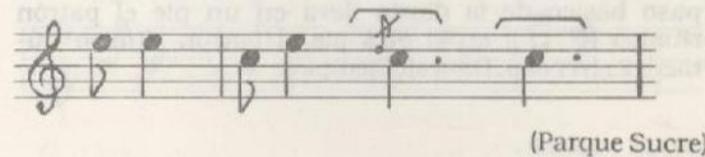
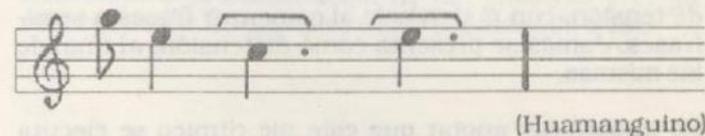
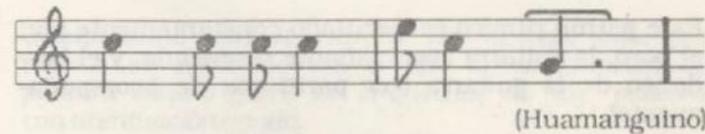


Es la duración de un pulso básico. En el carnaval ayacuchano es marcado constantemente por: la tinya, el silbato, la quijada. Marca también el paso de la danza. Cada pulso indica cambio de pie en la danza.

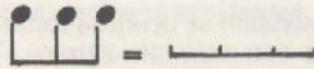
En las melodías de las canciones, este pie rítmico es usado siempre para terminar las frases, y muchas veces las semifrases. Esta regla es fácilmente observable a través de todas las partituras del presente trabajo.

En relación a los otros pies rítmicos usados, la duración de negra con punto, al ser la más larga, da la sensación de calma, de reposo. Este se ve acentuado, si al finalizar la frase se usa, además, la nota básica tonal, en señal de conclusión.

La distensión se acentúa también cuando se usan dos pulsos con este pie rítmico. Veamos algunos ejemplos:



Pie rítmico N° 2:



Es la división del pulso básico en tres partes. Tres sílabas es lo máximo que puede cantarse en la duración de un pulso básico.

Este patrón rítmico es ejecutado constantemente por: el poro, la guitarra acompañante rasgueada, y el bordoneo de la guitarra (ver partituras de acompañamiento).

En la estructura melódica se presenta con el carácter de tensión, con preferencia al comenzar frases o semifrases. Jamás se presenta como distensión, al final de las mismas.

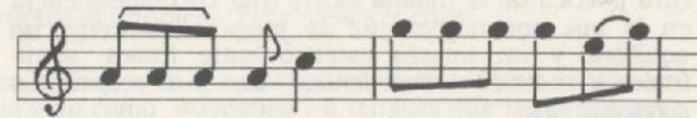
Es importante anotar que este pie rítmico se ejecuta constantemente en la danza, de tal manera que el paso básico de la danza lleva en un pie el patrón rítmico N° 1, y en el otro pie el patrón rítmico número 2 : (ver cap. Danza). Ejemplos:



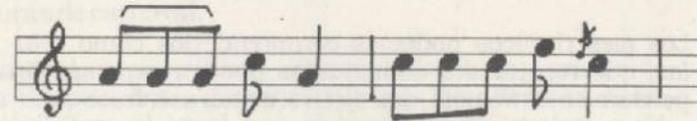
(Malicia)



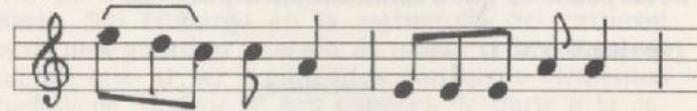
(Malicia)



(Recuerdo de Chuto)



(El huamanguino enamorado)

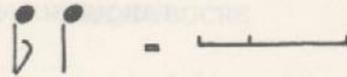


(Jardin huertas clavelinas)



(Cantineritay)

Pie rítmico N° 3:



Podría afirmarse que este pie rítmico es la síntesis expresiva del carnaval.

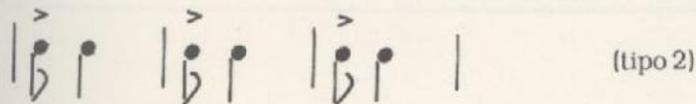
El grito de **CHAYRAQ**, utilizado para dar ánimo e imprimir energía a la música y danza, se dice en este pie rítmico.

Se presenta en las melodías dando impulso de una manera incisiva en los comienzos de frases y semi-frases. Nunca al final de las mismas.

Respecto al carácter de tensión o impulso de esta célula rítmica, Julio Bas (1964) dice: "el motivo constituido: dar-alzar situado dentro del compás contraria la tendencia espontánea del movimiento" (dar se refiere a reposo y alzar a tensión). Lo natural, dice él, es lo que "concuerdá con la tendencia espontánea del movimiento: 1) impulso 2) reposo", es decir un pie rítmico que se presente así:



pero el de **Chayraq** que está presente en todas las canciones del carnaval ayacuchano como pie fundamental es justamente al revés:

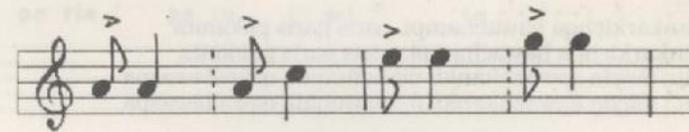


"El tipo 1", sigue diciendo Bas, "afirma la acción y establece el reposo (dar) hacia abajo, mientras que el tipo 2 la rechaza y permanece como en suspenso".

Y es justamente ese *suspenseo rítmico* el que imprime una *dinámica* persistente a las canciones de carnaval.

Comparando con la rítmica del idioma, este pie rítmico es *coherente con el tipo de acentuación de palabra llana o grave*. En el quechua no hay palabra con *acentuación aguda*.

Observemos la acentuación de las palabras y el pie rítmico N° 3 en los ejemplos de las páginas 192 a 195.



(Parque Sucre)



(Lulluchuqllucha)

PARQUE SUCRE

I

En el parque monumento, tapaykuway, sombraykiway
parque monumento, tapaykuway, sombraykiway
enemiguysi maskallawachkan, kuchillulla makillantín
enemiguysi maskallawachkan, navajalla makillantín

II

Mamantachu wañuchini, taytantachu sipirquni
mamantachu wañuchini, taytantachu sipirquni
kansí carcel carcelachíway, kansí prision prisionchíway
kansí carcel carcelachíway, kansí prision prisionchíway

III

Tankarkichqa hawachampi, paris paris palomita
tankarkichqa hawachampi, paris paris palomita
pita mayta qawachkanki, manañuqata qawallawaspa
pita mayta qawachkanki, manañuqata qawallawaspa.

Letray Música: Alberto Morales
Comparsa: Conj. Caballeros de Amancas
Código: 18c/AS
Traducción: Abilio Vergara

PARQUE SUCRE

I

En el parque monumento, con tu sombra, protégeme
parque monumento, con tu sombra, protégeme
dicen que me está buscando mi enemigo con cuchillo
dicen que me está buscando mi enemigo con navaja

II

Acaso maté a su madre, acaso liquidé a su padre
acaso maté a su madre, acaso liquidé a su padre
ya que hay carcel, encarcélenme
ya que hay prisión, senténcienme

III

Encima del tankar⁽¹⁾, parejitas de palomas
encima del tankar, parejitas de palomas
a quién estás viendo sin mirarme a mí
a quién estás viendo sin mirarme a mí

(1) Tankar: zarza, zarzamora.

PARQUE SUCRE

| | | | |
|------|----------------|-----------------------------|---|
| : A9 | : : a4 [m2-n2] | b5 [r2-s3] | : |
| : B9 | : : e4 [x2-y2] | ⁽¹⁾ d5 [w2-z3] | : |
| | | ⁽²⁾ d'5 [w2-z'3] | |

$\text{♩} = 108$

Musical staff with notes and lyrics for the first line of the song. The staff is in treble clef and contains a sequence of notes with accents. The lyrics are written below the staff.

En el par que mo nu mento ta pay ku way som bray ku way
 ma man ta chu wa ñu chí ni tay tan ta chu si pir qu ni
 tan kar kichqa ha wa champi pa ris pa ris pa lo mi ta .

Two empty musical staff lines.

Musical staff with notes and lyrics for the second line of the song. The staff is in treble clef and contains a sequence of notes with accents and first/second endings. The lyrics are written below the staff.

e ne mi guysi maskalla wachka ku chi -llu lla ma ki llan tin tin
 kansí carcel car ce la chi way kan si prision prision chi way way
 pi ta mayta qa wach kan ki ma na ñu qa ta qa wa lla was pa. pa.

Two empty musical staff lines.

LLULLU CHUQLLUCHA

I

Waqanama kasqa llakinama kasqa
waqanama kasqa llakinama kasqa
manariqsiku alastradumanta
manariqsiku maldecidomanta

II

Algodoneschata mayulla apamusqa
algodoneschata mayulla apamusqa
puchkanachanchanta tinkanachantinta
puchkanachanchanta tinkanachantinta

III

Imacha imacha ñuqalla puchkachkayman
Imacha imacha ñuqalla puchkachkayman
lunes martes pipas purikunaykaptin
lunes martes pipas pasiakunaykaptin

IV

Lullu chuqlluchapas utuskurusqañas
lullu chuqlluchapas utuskurusqañas
chayraq mallinacha mallisqarisqaña
chayraq mallinacha ñamallisqaña.

V

Waqaychichuchata uywachakurani
waqaychichuchata uywachakurani
viuda, soltera, waqachinayrayku
viuda, soltera llakichinayrayku.

CHOCLITO VERDE

I

Había que llorar, había que sufrir
había que llorar, había que sufrir
del ingrato arrastrado
del ingrato maldecido

II

Algodoncito había traído el río
algodoncito había traído el río
con su rueca y con su usito
con su rueca y con su usito

III

Cómo pues yo estaría hilando
Cómo pues yo estaría hilando
sí el lunes, martes, tengo que caminar
sí el lunes, martes, tengo que pasear.

IV

Hasta el choclito verde ya está agusanado
hasta el choclito verde ya está agusanado
lo que recién debe probarse, ya está probado
lo que recién debe probarse, ya está probado

V

Una gran tristeza, yo había criado
Una gran tristeza, yo había criado
para hacer llorar a las viudas y solteras
para hacer sufrir a las viudas y solteras

Letra y Música: Jesús Pillaca
Comparsa: Centro Folklórico Pacaycassa
Código: 17c/B3
Traducción: Abilio Vergara.

LLULLUCHUQLLUCHA

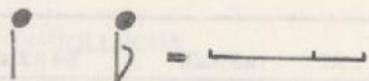
| | | | |
|------|------------|------------------|---|
| : A7 | : :a3 [m3] | b4 [r2-s2] | : |
| : B7 | : :c3 [x3] | (1) b'4 [r2-z2] | : |
| | | (2) b"4 [r2-z'2] | |

$\dot{=}$ 100

v 1/2 Wa qa na ma kasqa lla ki na ma kas qa
 5/6 al qo do nes cha ta ma yu lla a pa mus qq
 9/10 í ma chá i. má cha nú qa lla punch kay man
 13/14 llú llu chúq llu chá pas ú tus kú rus qá ña

3/4 ma na riq si ku a las tra du man ta ta
 7/8 púch ka ná chan chánta tin ka na chan tin ta ta
 11/12 lú nes mártes pí pas pú ri kú nay káp tin tin
 15/16 chay raq má lli ná cha má llis qá ris qá ña ña

Pie rítmico N° 4:



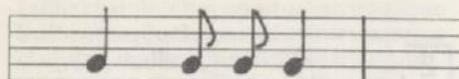
Usado como variante del pie rítmico N° 3, se presenta solamente cuando la sílaba quechua -o castellana- usada lo requiere.

Así podemos notar cómo las sílabas que terminan en n, ch, q, r, necesitan de un mayor tiempo en su pronunciación y se usa esta variante. Esta regla incluye a las palabras en castellano.

Pero obsérvese que no se llega a invertir la relación del pie rítmico N° 3, (tipo 2) pues la acentuación sigue siendo la palabra llana, no de aguda.

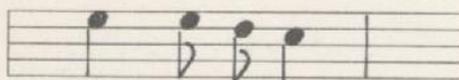
Por ejemplo:

(Lullu chuqllucha)



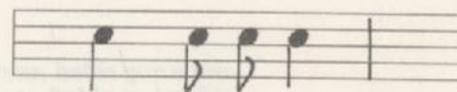
Puch ka na chan

(Admiración)



ad mi ra ción

(Huamanguino)



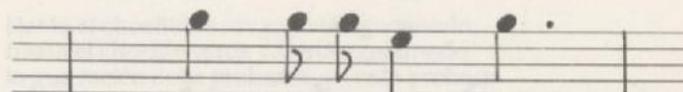
chau pi tu ta

(Jardín...)



jar din huer tas

(Cantinerita)



can ti ne ri tay

Rítmica quechua en el castellano

Observando la presencia de estos pies rítmicos y la relación con el idioma anotamos que cuando las canciones son construidas con un mayor peso de español resulta con una acentuación al estilo quechua. *La rítmica de las melodías de carnaval responde a la rítmica de las palabras en quechua*, y por eso cuando se presenta la melodía en castellano, a veces, aparece contraviniendo la acentuación de este idioma.

Ejemplos: "Faltan Pocas Horas" y "Huamanguino Enamorado".

FALTAN POCAS HORAS

I

Faltan pocas horas para retirarme
faltan pocas horas para retirarme
que gratos recuerdos de este año me llevo
que gratos recuerdos de este año me llevo

II

Aguila que vas volando préstame tus alas
aguila que vas volando préstame tus alas
icharaq chaywanqa, yanaytay aypayman
icharaq chaywanqa, yanaytay aypayman

III

Pipas pipunitaq maypas maypunitaq
pipas pipunitaq maypas maypunitaq
carnavales punchawpi waqachiwananpaq
carnavales punchawpi waqachiwananpaq

FALTAN POCAS HORAS

I

Faltan pocas horas para retirarme
faltan pocas horas para retirarme
que gratos recuerdos de este año me llevo
que gratos recuerdos de este año me llevo

II

Aguila que vas volando préstame tus alas
aguila que vas volando préstame tus alas
quizás con ellas puedo alcanzar a mi amada
quizás con ellas puedo alcanzar a mi amada

III

Quién pues es, ¡quién!, dónde está?
quién pues es, ¡quién!, dónde está?
para que me haga llorar en carnavales
para que me haga llorar en carnavales

FRASE ANTECEDENTE A B

semifrase antecedente a 4 semifrase consecuente b 4

Faltan pó - cas ho - ras pá - ra ré - tí rar - mé
á guila qué vas vó lan - do présta - mé tús a - las.

FRASE CONSECUENTE B B

semifrase antecedente c 4 semifrase consecuente b 4

qué gra - tos ré cuer - dos deés - te año mé lle - vo
i cha - raq chaywan - qa yanay - ta háypay - man.

Letra y Música: Julia y Bertha Godoy
Comparsa: Conj. Caballeros de Amancaes
Código: 18c/A1
Traducción: Abilio Vergara

| | | | |
|------|--------------|-----------------|---|
| : A8 | : a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B8 | : c4 [x2-y2] | 1) b'4 [r2-s'2] | : |
| | | 2) b"4 [r2-s'2] | |

SOY HUAMANGUINO ENAMORADO

I

Soy huamanguino enamorado de mis paisanitas
soy huamanguino enamorado de mis paisanitas
pero algunas habian sido adelantaditas
pero algunas habian sido adelantaditas

II

Cuando le digo hoy es domingo, vámonos a misa
cuando le digo hoy es domingo, vámonos a misa
ella me dice, oye cholito no me causes risa
ella me dice, oye cholito no me causes risa

III

Cuando le digo, yo te invito una gaseosita
cuando le digo yo te invito una gaseosita
ella me dice, preferiría una cervecita
ella me dice, preferiría una maltinita

IV

Cuando le digo, vamos chiquilla a la biblioteca
cuando le digo, vamos chiquilla a la biblioteca
ella me dice, mejor sería a la discoteca
ella me dice, mejor sería a la discoteca.

V

Cuando le digo, mi amorcito dame un besito
cuando le digo, mi amorcito dame un besito
ella me dice, oye cholito tengo mi calatito
ella me dice, oye cholito tengo mi calatito.

VI

Luego me dice, mi pecadito, perdóname papito
Luego me dice, mi pecadito, perdóname papito
pues le digo, suavécito, cría tu chamaquito
pues le digo, suavécito, cría tu chamaquito.

Este caso presenta una mejor solución rítmica, sin embargo también se encuentran acentuaciones como:

méjor sería ...
púes le digo...
suavécito...

Letra y Música: Roberto Arce
Código: 6c/B2

EL HUAMANGUINO ENAMORADO

Variación de las pines
extensión del verso.

| | | | |
|------|---------------|-----------------|---|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B8 | : :a4 [m2-n2] | (1) c4 [x2-y2] | : |
| | | (2) c'4 [x2-y2] | |

$\text{♩} = 108$

FRASE ANTECEDENTE A8

semifrase antecedente a4 semifrase consecuente b4

Soy huaman-gui no e na mo-ra do de mis paisa -ni tas
soyhuaman-gui no e na mo -ra do de mis paisa -ni tas

FRASE CONSECUENTE B8

semifrase antecedente a4 semifrase consecuente c'4

pe ro al -gu nas ha bí an si do a de -lanta -di -tas
pe ro al -gu nas ha bí an si do a de -lanta -di -tas

Instrumentación y patrones rítmicos usados

| | | | | | |
|-----------------|------------------------|--|--|--|--|
| Voces femeninas | (primera voz, unísono) | | | | |
| Queñas | (primera voz) | | | | |
| Mandolinas | (primera voz) | | | | |
| Violín | (primera voz) | | | | |
| Guitarra 1 | (bordoneo) | | | | |
| Guitarra 2 | (rasgueo) | | | | |
| Tinya | (pulso básico) | | | | |
| Poro | (pie rítmico N° 2) | | | | |
| Esquila | (pulso básico) | | | | |
| Silbato | (pulso básico) | | | | |
| Badajo | | | | | |
| Quijada | | | | | |
| Grito | (chayraq) | | | | |

EJEMPLO DE VARIANTES DE LOS PIES RITMICOS

VISCHONGO MAYU

♩ = 88

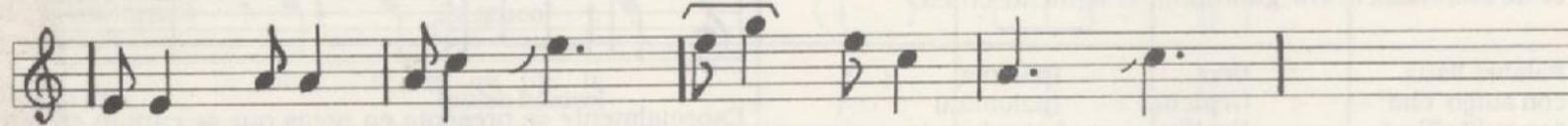
I



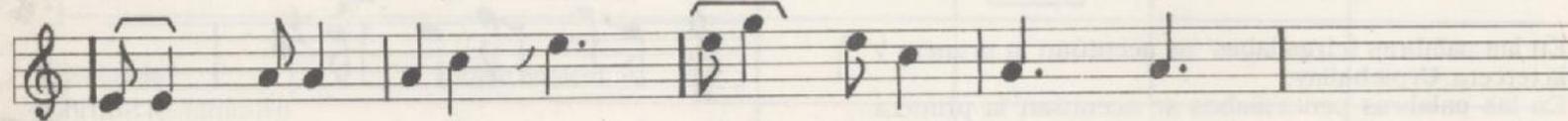
Wayra illa tu kus pay vien to illa tu kus pay



ur qun tam qasam tam ñu qallaymaska muy ki



sentenciado carnaval maypi ña taq kan ki



sentenciado carnaval maypi ña taq kan ki

I

I

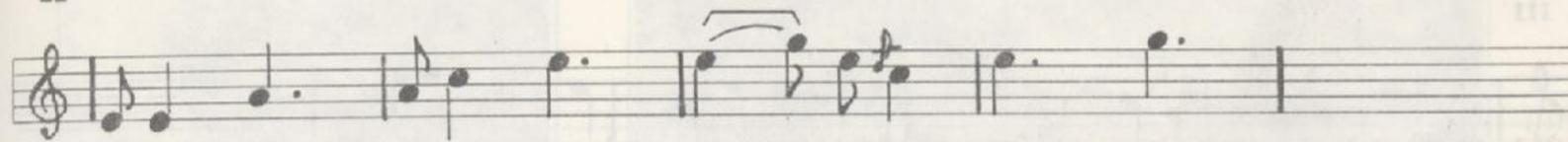
Wayralla tukuspay, vientolla tukuspay
 urquntam qasantam ñuqallay maskamuyki
 sentenciado carnaval maypiñataq kanki
 sentenciado carnaval maypiñataq kanki

Fingiendo ser viento, fingiendo ser viento
 te busco por montañas y abras
 ¿dónde estarás? setenciado carnaval
 ¿dónde estarás? setenciado carnaval

Letra y Música: Creación Colectiva
 Comparsa: Los Wayacanitos de Contay
 Código: 29c/A2
 Traducción: Clodoaldo Soto

| | | | |
|------|---------------|-------------------|---|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B8 | : :a4 [m2-n2] | (1) b'4 [r'2-x'2] | : |
| | | (2) b'4 [r'2-x'2] | |

II



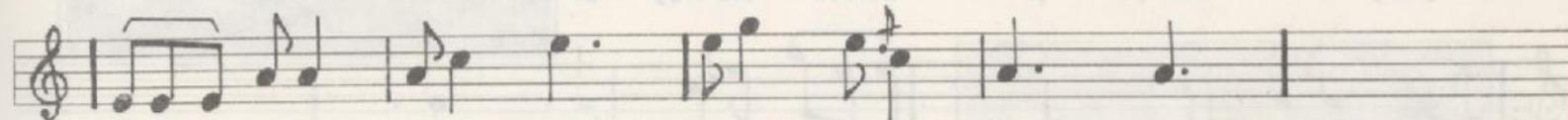
Tayta ma ma llay si tris ti ta wa qan.



Tayta ma ma llay si tris ti ta wa qan



vischon go llay ma yu lla rumi cha ku llap tin



chulla lla vi da llayki tam a pa lla saq nip tir

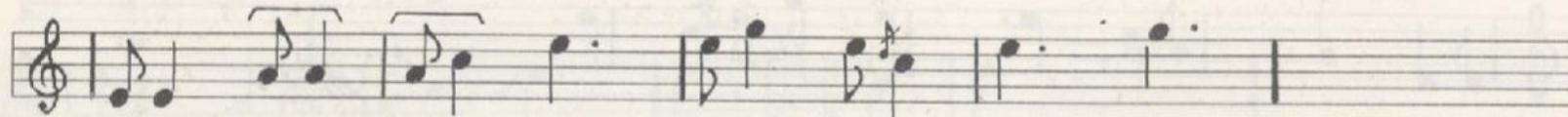
II

Tayta mamallaysi, tristita waqan
 Tayta mamallaysi, tristita waqan
 Vischongollay mayulla rumichakullaptin
 chullalla vidallaykitam, apallasaq niptin

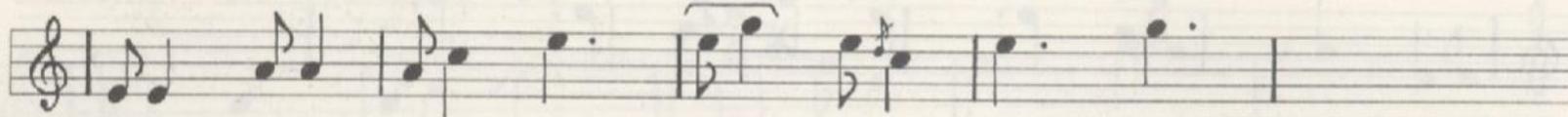
II

Dicen que mis padres lloran tristemente
 Dicen que mis padres lloran tristemente
 al cargarse de piedras el rio Vischongo
 cuando dice "tu única vida me llevaré"

III



Vischon go llay ma yu pi Go rrión Pal pe - ñi to



Vischon go llay ma yu pi Go rrión Pal pe - ñi to



chayllay o - ro ya qa he ren cia llay - ki chum



llapa po bre ru na wa qa chi lla nay ki paq

III

Vischongollay mayupi Gorrión Palpeñito
 Vischongollay mayupi Gorrión Palpeñito
 chayllay oroyaqa herenciallaykichum
 llapa pobre runa, waqachillanaykipaq

III

En el río de Vischongo gorrión palpeñito
 En el río de Vischongo gorrión palpeñito
 ¿es acaso tu heredad aquella oroya?
 ¿para que hagas sufrir a la gente pobre?



EJEMPLO DE POPURRI DE LA COMPARSA
LOS ARRIEROS DE CARMEN ALTO

I

Yanallay maskamullachkayki
sumbrallay maskamullachkayki
maypiña chaypiña kachkaspay
piwuanña maywampas kachkaspay
yanallay maskamullachkayki
samballay maskamullachkayki
maypiña chaypiña kachkaspay
piwaña mayhuampas kachkaspay

II

Carnavales 87
carnavales 87
ñamari chayaramullanña
hakuchi purirakamusun

III

Huamangallay llaqtallanchikpi
huamangallay pueblollanchikpi
hakuchi purirakamusun
hakuchi purirakamusun

POPURRI DE LA COMPARSA
LOS ARRIEROS DE CARMEN ALTO

I

Amada te estoy buscando
mi amor te estoy buscando
así esté donde esté
con quien sea que esté
te estoy buscando mi amor
te estoy buscando mi negra
así esté donde esté
con quien sea que esté

II

Carnavales 87
carnavales 87
ya ha llegado
vamos a pasear juntos

III

En nuestro pueblo de Huamanga
en nuestro pueblo de Huamanga
vamos, caminaremos
vamos, pasaremos

Letra y Música: Creación Colectiva
Comparsa: Centro Folklórico Los Arrieros de Carmen Alto
Traducción: Abilio Vergara

POPURRI DE LA COMPARSA
LOS ARRIEROS DE CARMEN ALTO

I-III

$\text{♩} = 104$

| | | | |
|------|-------------|--------------|---|
| : A5 | : : a2 [m2] | b3 [n3] | : |
| : B5 | : : e2 [r2] | u' d3 [s3] | : |
| | | u' d'3 [s'3] | |

I

Ya na Ilay mas ka mu llach kay ki
sombra Ilay mas ka mu llach kay ki

maypi na chaypi na kachkas pay
pi wuan ña may wam paskachkas pay.

II

Car . na va les o chen taysie te
car na va les o chen taysie te

na ma ri chayara mu llan na
ha ku chik pu ri ra ka mu sun

III

Huaman ga Ilay Ilaq ta llanchik pi
huaman ga Ilay pue blo llanchik pi

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

ha ku chiq pu ri ra ka mu sun
ha ku chiq pa sya ra ka mu sun.

IV

Ananallay chakimaki chakichallay nanawachkan
 ananallay chakimaki chakichallay nanawachkan
 docena seqollo chasqikusqay chakichallay nanawachkan
 docena seqollo chasqikusqay chakichallay nanawachkan

V

Ananallay wiquwachallay wiquwachallay nanawachkan
 Ananallay wiquwachallay wiquwachallay nanawachkan
 doncella sipas hapisqaypis wiquwachallay nanawachkan
 doncella sipas hapisqaypis wiquwachallay nanawachkan

VI

Mollepa rurunta, kachurqullawaqchu
 runapa yananta yanay nillawaqchu
 abrazaruwaqchu

VII

Vecina waqtarendapis, botella cerveza faltanchu
 chaynama nuqapa llaqtaypi encongupay faltanchu
 conde partipos faltachu

IV

Ayayay manos y pies, mi "piecito" me está doliendo
 ayayay manos y pies, mi "piecito" me está doliendo
 me está doliendo por la docena de latigazos que recibí
 me está doliendo por la docena de latigazos que recibí

V

Ayayay mi cinturita, me está doliendo
 ayayay mi cinturita, me está doliendo
 por "agarrar" a una doncella, me está doliendo la cintura
 por "agarrar" a una doncella, me está doliendo la cintura

VI

¿Puedes morder el fruto del molle?
 ¿puedes decir mía a la amada de otro?
 ¿podrías abrazarla?

VII

En la tienda de la vecina, acaso falta cerveza?
 asimismo, en mi pueblo no faltan
 acaso faltan?

IV

A na na llay chaki ma ki chaki challay na na wach kan.
 a na na llay chaki ma ki chaki challay na na wach kan.

do ce na se qo llo chas qi kus qay chaki challay na na wach kan.
 do ce na se qo llo chas qi kus qay chaki challay na na wach kan.

IV

| | | |
|------|----------------|--|
| : A9 | : : a4 [m2-n2] | a'5 [m2-n'3] : |
| : B9 | : : c4 [r2-s2] | ⁽¹⁾ a'5 [m2-n'3] : ⁽²⁾ a'5 [m2-n'3] |

V

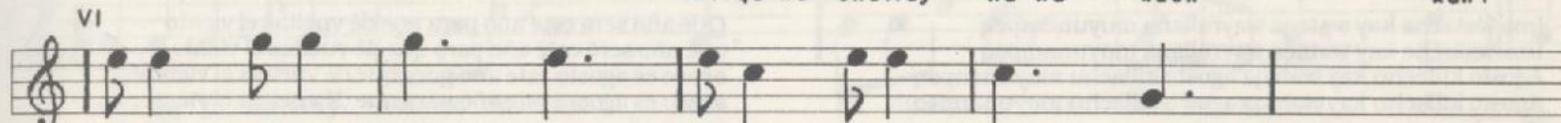
| | | |
|-------|----------------|---------------------------|
| : A9 | : : a4 [m2-n2] | a'5 [m2-n'3] : |
| B14 = | c4 [r2-s2] | a'5 [m2-n'3] a5' [m2-n'3] |



A na na llay wi qa wa challay wi qa wa cha llay na na wach kan.
a na na llay wi qa wa challay wi qa wa cha llay na na wach kan.



donce lla si pas ha pis qay pis wi qa wa challay na na wach kan.
wi qa wa challay na na wach kan.



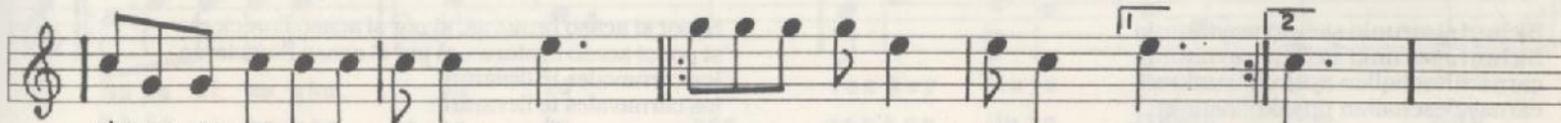
Mo lle pa ru run ta ka chur qu lla waq chu



ru nu pa ya nan ta ya noy ni lla way chu.
a bra zu ru waq - chu



Ve ci na waqta arenda pis bote lla cerve za fal tan chu



chayna ma nu qa pa llaqtay pi conde par ti pos fal tan chu fal tan chu.

VI

| | | |
|------|--------------|----------------------------|
| A8 | = a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] |
| A'12 | = a4 [m2-n2] | b'4 [r2-s'2] b''4 [r2-s'2] |

VII

| | | |
|------|--------------|----------------------------|
| A8 | = a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] |
| A'12 | = a4 [m2-n2] | b'4 [r2-s'2] b''4 [r2-s'2] |

POPURRI DE LA COMPARSA
"SANTA ROSA DE TANKAYLLO"

I

Tankayllullay pampachapi kimsa color rosas wayta
Tankayllullay pampachapi kimsa color rosas wayta
warma yanallay casarakuptin ramullaya qaywaykuna
wayta
warma yanallay casarakuptin ramullaya qaywaykuna
wayta

II

Ima watacha kay wataqa wayrallaña muyunampaq
Ima watacha kay wataqa wayrallaña muyunampaq
Agosto killachu kay wataqa agosto killachu muyunanpaq
Agosto killachu kay wataqa agosto killachu muyunanpaq

III

Haku niñacha ripukusun Tankaylluta llaqtachaman
haku niñacha pasakusunchik Tankaylluta llaqtachaman
sarallanchikpas choqlluñan kachkan chayllatacha
mikusunchik
sarallanchikpas choqlluñan kachkan chayllatacha
mikusunchik

IV

Orqerapampapi hatun rosas wayta
Orqerapampapi hatun rosas wayta
amaña sisankichu kutimunaykama
amaña waytankichu vueltamunaykama

V

Sichuri sisarunki sichuri waytatunki
Sichuri sisarunki sichuri waytatunki
carnavaleschallan apakullasunki
carnavaleschallan pusakullasunki

Letra y Música: Creación Colectiva
Comparsa: "Santa Teresa de Tankayllo"
Código: 16c/A2
Traducción: Abilio Vergara

POPURRI DE LA COMPARSA
SANTA ROSA DE TANKAYLLO

I

En la pampita de Tankayllo, rosa de tres colores
en la pampita de Tankayllo, rosa de tres colores
cuando mi amada se case te envío como ofrenda
cuando mi amada se case te envío como ofrenda.

II

Qué año será este año para que dé vueltas el viento
qué año será este año para que dé vueltas el viento
acaso es agosto este año para que dé vueltas el viento¹
acaso es agosto este año para que dé vueltas el viento.

III

Vámonos niñita, nos iremos al pueblito de Tankayllo
vámonos niñita, nos iremos al pueblito de Tankayllo
nuestro maíz ya es choclo, eso nomás comeremos
nuestro maíz ya es choclo, eso nomás comeremos

IV

Rosa gran flor de la pampa de Orqera
rosa gran flor de la pampa de Orqera
no brotes por favor hasta que retorne
no florezcas por favor hasta mi vuelta.

V

Si por si acaso brotaras, si por si acaso florecieras
si por si acaso brotaras, si por si acaso florecieras
los carnavales te llevarán
los carnavales te llevarán

(1) El mes de Agosto, mes de vientos, es considerado período de enfermedad de la Pacha Mama, durante este mes se realizan los "pagapus", ofrendas o pagos a la tierra y la herranza.

VI

Orqerapampapi qatun rosas wayta
 orqerapampapi qatun clavel wayta
 qaynapas kunampas sasa qawanallay
 tutapas punchawpas sasa qawanallay

VII

Chaynama ñuqapa kuyay yanachallay
 Chaynama ñuqapa kuyay yanachallay
 tutapas punchawpas, sasaqawanallay
 tutapas punchawpas, sasa cuidanallay

VIII

Hanay urqumantas paralla hamuchkan
 hanay urqumantas lastalla hamuchkan
 orqerapampapi tupanakusun nispa
 orqerapampapi tupanakusun nispa

VI

Rosa gran flor de la pampa de Orqera
 clavel gran flor de la pampa de Orqera
 hoy como antes difícil de encontrar
 de noche y de día difícil de ver.

VII

Asi es pues mi negrita amada
 asi es pues mi amada morena
 de noche y de día, es difícil verla
 de día y de noche, es difícil de cuidar

VIII

De arriba, del cerro está viniendo la lluvia
 de arriba, del cerro está viniendo la granizada
 en la Pampa de Orqera, nos encontraremos, diciendo
 en la Pampa de Orqera, nos encontraremos, diciendo

IV

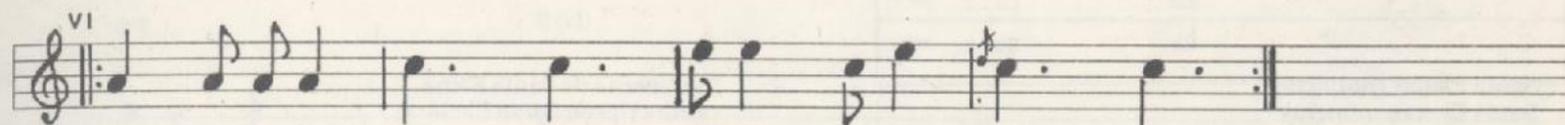
Or qe ra pam pa pi ha tun ro sas way ta
 or qe ra pam pa pi ha tun ro sas way ta

a ma ma si san ki chu ku ti mu nay ka ma
 a ma ma way ton kich chu vuel ta mu nay ka ma

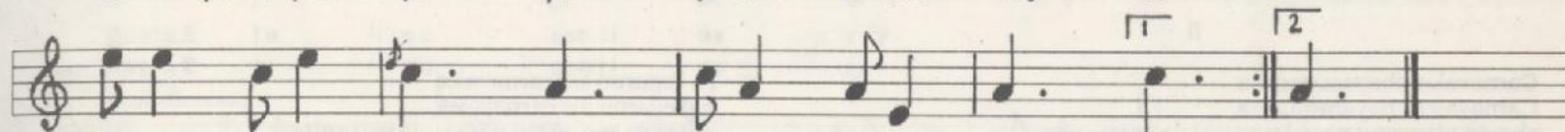
Si chu ri si san run qui si chu ri wayta tun ki
 si chu ri si san run qui si chu ri wayta tun ki

car na va les cha llan a pa ku lla sun ki
 car na va les cha llan pu sa ku lla sun ki

VI

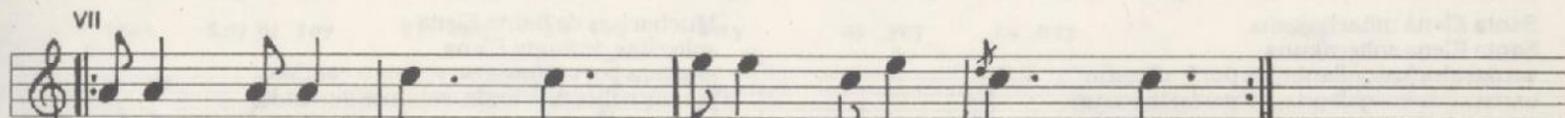


Or qe ra pam pa pi qa tun ro sas way ta
 or qe ra pam pa pi qa tun cla vel way ta.

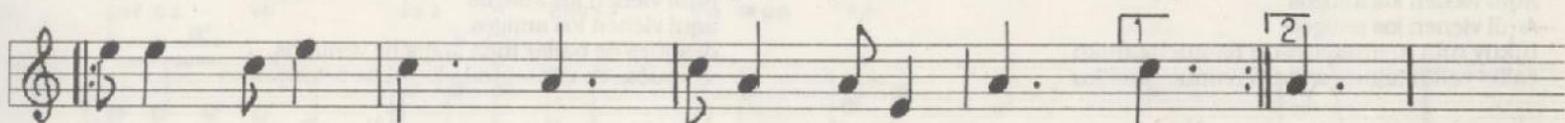


hay na pas ku nam pas sa sa qa wa na ilay
 tu tas pas pun chaw pas sa sa qa wa na ilay

VII

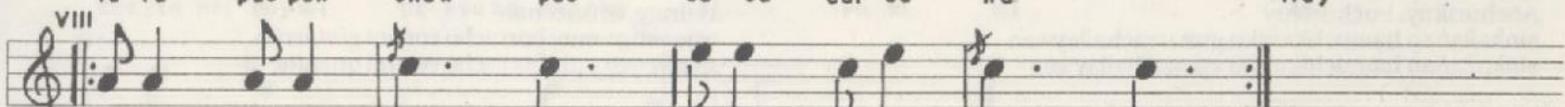


Chayna ma nu qa pa ku yay ya na cha ilay
 chayna ma nu qa pa ku yay ya na cha ilay

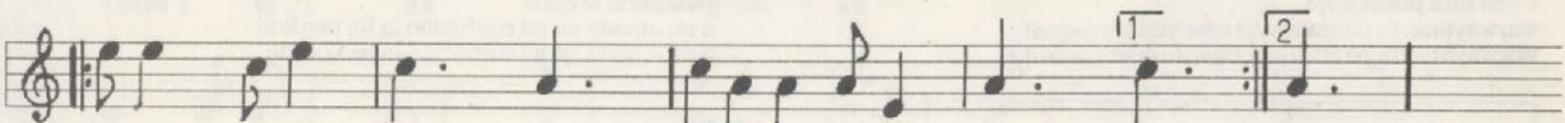


tu ta pas pun chaw pas sa sa qa wa ra ilay
 tu ta pas pun chaw pas sa sa cui da na ilay

VIII



Ha nay ur qu man tas pa ra lla ha much kan
 ha nay ur qu man tas las ta lla ha much kan.



orqe ra pam pa pi tu pa na ku sun nis pa
 orqe ra pam pa pi tu pa na ku sun nis pa.

LOS VIAJEROS DE SANTA ELENA

I

Santa Elena¹ cantineray
 Santa Elena cantineray
 tienday kitay kichaykullaway tomaykunaypaq
 tienday kitay kichaykullaway upyaykunaypaq

II

Carnavales chayaramunña
 Carnavales chayaramunña
 chayta nispaymi pasiakamuchkani paisanita
 chayta nispaymi pasiakamuchkani palomita

III

Santa Elena niñachakuna
 Santa Elena solterakuna
 carnavales kasqallantapas purikamusun
 carnavales kasqallantapas pasiakamusun

IV

Aquí vienen los amigos
 Aquí vienen los amigos
 tukuy tuta tusurispaykun hamuchkaniku
 callin callin takirispaykun hamuchkaniku

V

Anchurikuy, kuchuricuy
 Anchurikuy, kuchuricuy
 sinkallañan hamuchkaniku guitarrachallaywan
 sinkallañan hamuchkaniku quenachallaywan

VI

Chisi tuta purisqaypi
 Chisi tuta purisqaypi
 warwayanayta pantasqaypi wischukamusqani
 warwayanayta pantasqaypi wischukamusqani

Letra y Música: Creación Colectiva
 Comparsa: Los Viajeros de Santa Elena
 Código: 16c/A3
 Traducción: Abilio Vergara

LOS VIAJEROS DE SANTA ELENA

I

Cantinerita de Santa Elena
 cantinerita de Santa Elena
 ábreme tu tiendecita para tomar
 ábreme tu tiendecita para brindar

II

Ya llegaron los carnavales
 ya llegaron los carnavales
 diciendo eso, estoy paseando paisanita
 diciendo eso, estoy paseando palomita

III

Muchachas de Santa Elena
 solteritas de Santa Elena
 siquiera por carnavales, vamos a caminar
 por las calles cantando, estamos viniendo

IV

Aquí vienen los amigos
 aquí vienen los amigos
 después de bailar toda la noche venimos
 después de cantar toda la noche retornamos

V

Retírate, sal de mi camino
 retírate, arrínconate
 que vengo muy borracho con mi guitarrita
 que vengo muy borracho con mi quenita

VI

Paseando anoche
 paseando anoche
 a mi amada en mi confusión la he perdido
 a mi amada en mi turbación la he botado

(1) Santa Elena: barrio ubicado al sur de la ciudad de Ayacucho.

VIAJEROS DE SANTA ELENA

= 108

(I-VI)

| | | | |
|------|--------|----|------------|
| : A6 | : : a3 | b3 | : |
| : B8 | : : c2 | d3 | me3 re3 |

I

Santa E le na can ti ne ray
santa E le na can ti ne ray

tien day ki tay ki chay ku lla way to may ku nay paq
tien day ki tay ki chay ku lla way up yay ku nay pbq

II

Car na va les chaya ra mun ña
car na va les chaya ra mun ña

chayta nis pay mi pa sya ka muchka ni pai sa ni ta
chayta nis paymi pa sya ka muchka ni pa lo mi ta ta

III

Santa E le na ni ña chaku na
santa E le na sol te ra ku na

car na va les kasqa llanta pas pu ri ka mu sun
car na va les kasqa llanta pas pa sya ka mu sun.

IV

A qui vie nen los a mi gos
a qui vie nen los a mi gos

tu kuy tu ta tu su ris pay kun ha much ka ni ku
ca llin ca llin ta ki ris pay kun ha much ka ni ku.

V

An chu ri kuy ku chu ri cuy
an chu ri kuy ku chu ri cuy

sín ka lla ñan ha much ka ni ku gu ta rra cha llay wan
sín ka lla ñan ha much ka ni ku quena cha llay wan wan

VI

Chisi tu ta pu ris qay pi
chisi tu ta pu ris qay pi

war ma ya nay ta pantas qayka wis chu ka mus qa ni
war ma ya nay ta pantas qayka wis chu ka mus qa ni

VIAJEROS DE SANTA ELENA (FUGA)

| | | | |
|------|----------------|------------------------------------|---|
| : A8 | : : a4 [m2-n2] | b4 [r2-s2] | : |
| : B9 | : : c5 [x2-y3] | (1) c4 [w2-z2] (2) c'4 [w2-z'2] | : |

VII

Hakuchik niñachay purikamusuchik
hakuchik sambaschay pasiakamusunchik
huamangachik parque plazapi muyurikamusun
huamangachik calle kunata pasiakamusunchik

VIII

Mamayqi taytayki mana munaptinga
Mamayqi taytayki mana munaptinga
con los amigos ñuqa ripukusaq nispanikamunki
viajeruawan ñuqa pasakusaq nispanikamunki

VII

Vámonos niñita a caminar
vámonos niñita a pasear
en la Plaza de Huamanga daremos vueltas
por las calles de Huamanga pasaremos

VIII

Si tus padres no quieren
si tus padres no quieren
con los amigos yo me iré les dirás, diciendo
con los viajeros yo me iré les dirás, diciendo

VII

Ha ku chik ni ña chay pu ri ka mu sun chik.
ha ku chik sambus chay pa sya ka mu sun chik.

VIII

huaman ga chik par que pla za pi mu yu ri ka mu sun
huaman ga chik ca lle ku na ta pa sya ka mu sun chik.

VIII

Ma may qi tay tay ki ma na munap tin qa.
ma may qi taytay ki ma na munap tin qa.

con los a mi gos ñu qa ri pu ku saq nis pa ni ka mun ki
via je ru a wan ñu qa pa sa ku raq nis pa ni ka mun ki

7. Instrumentación: la comparsa y el balance acústico

Las comparsas de carnaval tienen un tipo de conformación instrumental que responde a las necesidades sociales propias del carnaval, realizándose a través de ellas una *reproducción de la cultura quechua* a distintos niveles. Aquí nos interesa observar el balance instrumental acústico y de la estructura musical como resultado de un proceso histórico que se origina en la práctica campesina y que genera valores estéticos.

El balance instrumental de voces-queñas-mandolinas- llevando una melodía fuerte, consistente, capaz de comunicarse en campo abierto con muchos más miembros de la sociedad, y de un acompañamiento rítmico/armónico -en instrumentos de percusión y guitarras- resume, sintetiza y expresa -realiza- un tipo de producción material -en el producto sonoro-, de organización social y de objetivo de comunicación de mensajes -poéticos- resultados también de necesidades de comunicación a campo abierto.

Para el carnaval ayacuchano anotamos que no interesa -por ejemplo- hacer varias voces diferentes (en el supuesto caso de que se buscase otro efecto estético) por varias razones, entre las que podemos señalar:

1. la dificultad para cantar a varias voces diferentes y bailar desplazándose.
2. porque el juego de varias voces velaría la claridad del texto.
3. porque restringiría la participación a personas muy especializadas.
4. porque el objetivo social no sería satisfecho.

Las técnicas y los registros usados en las comparsas provienen de la práctica campesina y se han constituido a través de la historia en valores estéticos de la cultura quechua.

Las técnicas de ejecución, como la técnica de la voz, expresan el gusto socializado, el valor estético compartido, la convención cultural que identifica y comunica.

La técnica instrumental y la necesidad social y acústica

Hemos observado cómo en el caso de los instrumentos de viento -caso pututo, clarín, etc.- existen determinaciones acústicas por ley física de ondas sonoras en tubos.

De la misma manera existen determinaciones físicas en todos los instrumentos que por su morfología posibilitan la producción de uno u otro sonido, unos u otros timbres.

Al decir que posibilitan la producción de uno u otro sonido o timbre abordamos el problema de la libertad para elegir una u otra alternativa.

Es así como hay instrumentos que teniendo un amplio registro, por ejemplo, son usados para determinadas formas musicales solamente en el ámbito agudo o solamente en el grave, de tal manera que se les ejecuta de acuerdo al efecto acústico que se desea.

La manera de ejecutar -técnica de ejecución- varía también de acuerdo a esos objetivos. Ante este hecho no es correcto juzgar la perfección o imperfección de una técnica comparándola en sistemas musicales diferentes.

Así por ejemplo, para el sistema occidental la ejecución de la guitarra criolla, o la andina mestiza, rompe las normas de la técnica clásica de la guitarra. En realidad es tocada dentro de otras normas, otros patrones estéticos.

Muchos "efectos" estarían hasta "prohibidos" dentro de la técnica académica tradicional. Lo mismo se puede observar por ejemplo en el uso de flautas como el *Pito* en Cusco. Este instrumento cuyo registro

abarca sonidos graves (Do central del piano) sólo es usado con armónicos tres octavas más arriba.

La necesidad acústica de los sonidos agudos proviene de una necesidad social y determina la técnica.

Así, por ejemplo, si esta flauta fuese usada en su registro grave no sería posible escucharla en lugares abiertos (cerros, pampas, calles, atrios de iglesias, etc.) por eso solamente usan los armónicos. Dentro del concepto campesino esto es lo correcto y lo otro simplemente "no es así", no se usa, no es útil. Estas flautas tienen probablemente una procedencia hispánica pero el uso que se les da es quechua.

De igual manera sucede con la voz. Por etnocentrismo, por europeísmo o por hegemonismo cultural y de clase se cree que la "impostación vocal" es la técnica usada para cantar ópera. Lo que no se ajusta a ésta lo califican como que "no imposta la voz".

Este es un error conceptual provocado por una ideología dominante que ve como incorrecto todo lo que se hace fuera de sus patrones y normas.

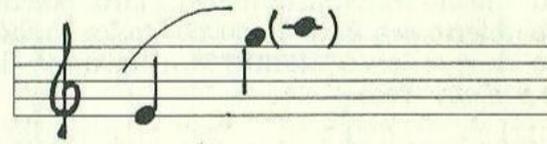
Impostar significa "poner en un lugar", "colocar", "en puesto". Y en técnica vocal "impostar" es el hecho físico de hacer resonar el sonido en uno u otro lugar del cuerpo. (Los ventrílocuos impostan en el estómago). Así uno puede hacer resonar más en la nariz, es una "voz nasal". O bien en la garganta ("voz engolada") o en la cabeza, o en la propia boca. O combinar partes.

La constitución física de los huesos, nervios, músculos y de las mismas cuerdas vocales determina las posibilidades de la voz (vibración de cuerdas vocales-resonancia) pero también sobre esa base física el ser humano trabaja y desarrolla sus posibilidades. Se aprende a afinar, se amplía el registro, se varía el timbre, se desarrolla la potencia, etc. y en cada cultura se usa según las necesidades sociales y acústicas, logrando la satisfacción estética.

Voces femeninas

Las mujeres en las comparsas de Carnaval cantan todas al unísono, lideradas por una capitana que interviene con más fuerza o empieza las estrofas recordando las letras de tal manera que las demás cantantes la siguen.

El timbre con que se cantan estas canciones es bastante agudo y fino. El ámbito que abarcan es el de mezzo soprano:



que con el tipo delgado de timbre da la sensación de estar aún en un registro mucho más agudo.

Este tipo de impostación vocal es usado para cantar otros géneros musicales y su presencia en el campo nos lleva a pensar que haya surgido, entre otras razones, por la necesidad de *comunicación a distancia*, de cerro a cerro.

Actualmente en las comunidades campesinas se canta el *harawi*, que abarca registros muy amplios y notas sobreagudas, en una práctica de resonancia que se proyecta a gran distancia.* Sin embargo en estas canciones los valores musicales son más largos, mientras que en el carnaval el mismo tipo de técnica vocal se aplica para melodías de ritmo rápido que demanda una articulación vocal más exigente por la rapidez.

* Las limitaciones técnicas no nos permiten por ahora hacer un análisis del timbre vocal observando el tipo de onda lograda en estas canciones; con aparatos electrónicos sin duda se podría hacer un interesante estudio comparativo entre la impostación académica (para ópera) y la impostación campesina quechua.

Las técnicas de cualquier instrumento, entre los que incluimos la voz, responden a necesidades sociales-acústicas muy concretas. En el caso del Carnaval el canto agudo, incisivo, con timbre delgado y de varias mujeres al unísono permite que sea escuchado a campo abierto, en las calles, en las plazas. Es un canto que requiere potencia para llegar a los espectadores con la fuerza agresiva y la claridad que implican los textos de las canciones de carnaval.

La denuncia social, juntamente con la euforia de la festividad, la picardía de las alusiones sexuales, necesita de un medio transmisor fuerte, claro, potente que a campo abierto sea escuchado por todos; añadiendo el hecho de que las cantantes van bailando desplazándose por las calles.

En las presentaciones en festivales, los miembros de las Comparsas se ubican de tal manera que los intérpretes instrumentistas y las cantantes quedan al centro del escenario, en tanto que los encargados de la representación teatral utilizan el espacio circular alrededor de los músicos. Las canciones muchas veces explican o aluden el tema de la representación teatral (ver capítulo Teatro).

Como parte del estilo del canto, hemos señalado la presencia de *glissandos*, o sonidos *arrastrados* que se toman un instante antes del tiempo.

Este efecto se presenta como elemento de mayor expresividad; sucede lo mismo con los *glissandos* descendentes posteriores al sonido.

Cabe señalar que todas las cantantes no hacen de manera homogénea estos efectos, notándose estilos personales con mayor o menor intensidad de los mismos.

La quena

Instrumento prehispánico de grandes posibilidades de sonoridad y registro, es usado en Carnavales al mismo estilo que las voces: en conjunto y al unísono.

Las quenás llevan la melodía principal, junto con las voces femeninas, pero *por la técnica instrumental usada, la melodía se ve enriquecida con una serie de adornos*, ya sea como apoyaturas o como mordentes, que se ejecutan *sobre cada una de las notas*, utilizando para el efecto la nota subsiguiente de la escala pentatónica.

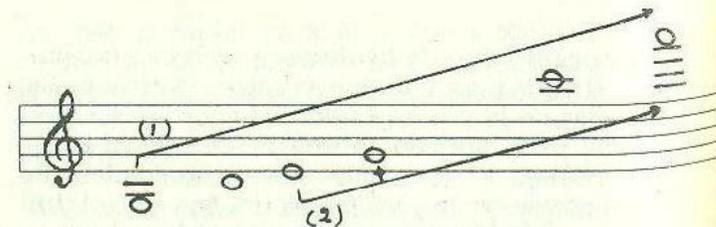
Es importante observar con detenimiento la manera cómo -para cada posición- se adorna la nota emitida.

A continuación describimos las posiciones de los dedos en la quena, para las tonalidades de La menor - Mi menor - Do mayor - Sol mayor, que son las más utilizadas (adjuntamos varios ejemplos en Sol mayor).

Al igual que en la técnica de la voz, la quena puede ser interpretada según el estilo regional/local y personal, variando en intensidad la presencia de los adornos.

En el medio campesino, más indígena, se usa con mayor cantidad de adornos que en el estilo mestizo.

- Registro de la quena y el ámbito usado en las canciones de carnaval -



(1) Registro de la quena
(2) Ambito usado en el carnaval ayacuchano. De preferencia a partir del Sol dos octavas altas.

POSICIONES PARA EJECUCION DE LA QUENA EN LA (Menor) O EN DO (Mayor)
 MANERA DE HACER LOS ADORNOS: Mordentes y Apoyatura

The musical notation at the top shows a sequence of notes on a treble clef staff. Above the notes are 'S' markings indicating ornaments. Below the staff is a diagram of the quena's finger positions for each note: LA, DO, MI, SOL, and RE-DO. The diagram shows the seven finger holes (1-7) and their states (open or closed) for each note.

The diagram shows five vertical representations of the quena's finger holes, numbered 1 to 7 from bottom to top. Each hole is either filled with a solid black dot (closed) or an open circle (open).
 - **LA:** Holes 2, 3, and 4 are closed; holes 1, 5, 6, and 7 are open.
 - **DO:** Hole 5 is closed; holes 1, 2, 3, 4, 6, and 7 are open.
 - **MI:** Holes 6 and 7 are closed; holes 1, 2, 3, 4, and 5 are open.
 - **SOL:** All holes 1 through 7 are open.
 - **RE-DO:** Shows two positions. In the first, hole 5 is closed and hole 7 is open. In the second, hole 7 is closed. An arrow labeled 'RE-DO' indicates a transition between these two states.

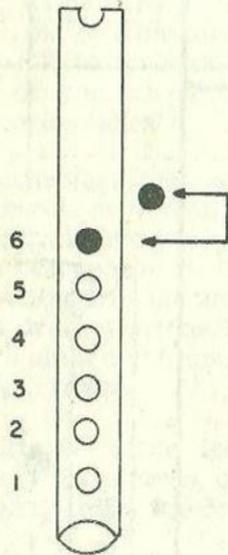
Adorno: Abrir y cerrar rápidamente orificios 2 y 3 simultáneamente. (LA-DO-LA).
 Abrir y cerrar orificio 5. (DO-MI-DO).
 Abrir y cerrar orificios 6 y 7. (MI-SOL-MI)
 Se toca con todos los orificios abiertos o todos cerrados (SOL).
 Re se usa como nota de paso hacia DO o hacia MI. Apoyatura de RE sobre DO. Ejecución rápida de la posición de RE a DO.

○ Abierto
 ● Cerrado

POSICIONES PARA EJECUCION DE LA QUENA EN MI (Menor) O EN SOL (Mayor)
 MANERA DE HACER LOS ADORNOS: Mordentes y Apoyatura



MI

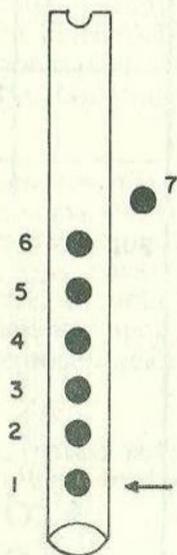


Abrir y cerrar orificio 6 u orificios 6 y 7 simultáneamente.

Mordente: MI-FA-MI.

Mordente: MI-SOL-MI.

SOL

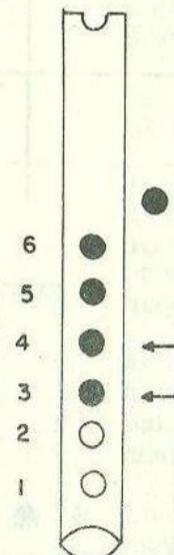


Abrir y cerrar orificio 1.

Mordente: SOL-LA-SOL.

Esta posición prácticamente no se usa. Se prefiere el Sol con todos los orificios abiertos.

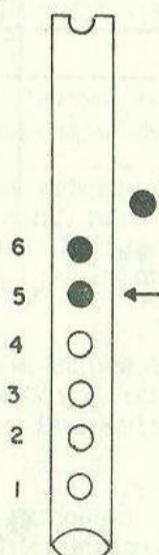
SI



Abrir y cerrar orificios 3 y 4.

Mordente: SI-RE-SI.

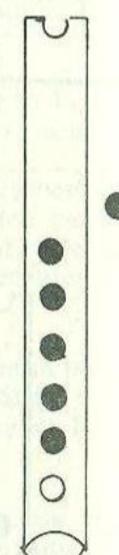
RE



Abrir y cerrar orificio 5.

Mordente: RE-MI-RE.

LA



Nota de paso para ir hacia SI o hacia SOL.
 Apoyatura sobre SOL.

En este caso la nota LA no se adorna.

Agradecemos al quenista, Sr. José Romero, quien nos proporcionó la información que aquí exponemos sobre la técnica de ejecución de la quena.



EJEMPLO EN SOL MAYOR

TUNKY

I

Tunky urpichay pukas punchucha
tunky urpillay yunka niñacha
sapallaykichum paway pawanki
sunku nanaska mana piniyuq

II

Hamuya tunky hampiykusayki
hamuya tunky haquykusayki
tragupi nuyusqa culibrachawan
rupaypi quñisqa itanachaywan

III

Pampas mayupas putkaramunñas
Itigalupas huntarumunñas
maymanraq tunky aparquwasun
palma sachawan kuska kuskata
chachas kulluwan tikra tikrata

Qawachan

Urqunta purispam mayunta chimqaspam
midiota huñuni nogal punchuykipaq
realta huntani lucre centroykipaq.²

Chaychum, chaychum maqta rumisunqu maqta
qam qawawanki allqa ñawikiwan
qam qawawanki allqa ñawikiwan

Chaychum, chaychum pasña qayayuma pasña
rimapakuchkanki qaqi loro hina
parlapakuchkanki qaqi loro hina.

Letra y Música: Ranulfo Fuentes
Código: 19c/A5
Traducción: Abilio Vergara

GALLITO DE LAS ROCAS

I

Gallito de las rocas, mi avecita de pechito rojo
Gallito de las rocas, mi avecita, niñita de la selva
acaso solita vuelas y vuelas
con el corazón adolorido, sin nadie.

II

Ven pues gallito de las rocas te curaré
ven pues gallito de las rocas te frotaré
con culebra remojada en trago
con hortiga recalentada al sol

III

Hasta el río Pampas ya está turbio
hasta Itigalu ya está lleno
a dónde pues gallito de las rocas nos llevará
junto con las palmas
junto con troncos de los chachacomos.¹

Fuga

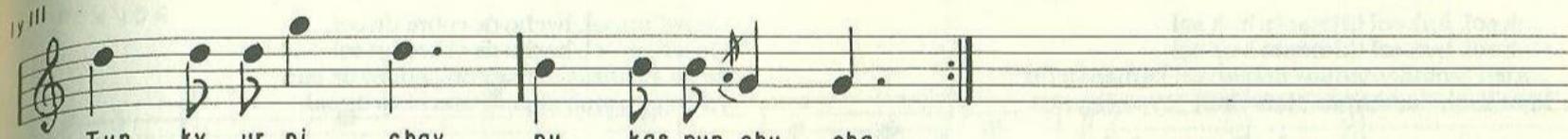
Caminando por los cerros, cruzando los ríos
junto dinerito para tu ponchito
reúno platita para tu centríto²

Acaso por eso muchacho corazón de piedra
tú me estás mirando feo con tus ojos negros.
tú me estás mirando feo con tus ojos negros.

Acaso por eso, muchacha de mal pensamiento
estás murmurando como el loro
estás hablando como el loro silvestre.

(1) Chachacomo, árbol nativo de madera muy dura.
(2) Centro: faldón que se confecciona de una tela fabricada en Lucre (Cusco), como de otras telas. Es de uso mayoritario de las mestizas, pues las mujeres del campo usan el fustán.

ly III



Tun ky ur pi chay pu kas pun chu cha

tun ky ur pi llay yun ka ni ña cha



sa pa llay ki chun pa way pa wan ki

sun qu na nas qa ma na pi ni yuq

IV: Qawachan



Ur qun ta pu ris pam ma yun ta chim qas pam.

mi dio ta qu ñu ni no gal punchuy ki paq



re al ta qun ta ni lu cre centroy ki paq.

re al ta qun ta ni lu cre centroy ki paq.



re al ta qun ta ni lu cre centroy ki paq.

re al ta qun ta ni lu cre centroy ki paq.

(I-III)

| | | | |
|------|-------|-----|---|
| : A6 | : :a3 | b3 | : |
| : B6 | : :b3 | ♭b3 | : |
| | | ♭b3 | : |

QAWACHAN
PERIODO MUSICAL TERNARIO

| | | |
|-----|------|-----|
| A7 | = a3 | b4 |
| A'7 | = a3 | b'4 |
| A"7 | = a3 | b"4 |

HUK SOL

I

Huk sol, huk sol ttitmananta huk sol
Huk sol, huk sol ttitmananta huk sol

parten tantallamanpas manañam kamanankichu
libra kachillamanpas manañam aypankkichu

II

Lima, a Lima nispa niwachkancki

artozlla, lidislla gamqa munachkancki
saraypas, tunaypas garpanay kachakaptin
muttaya, hamkayta wischupakuspayki

III

Tusuy, tusukuy sumaqta tusukuy
pukllay, pukllay sumaqta pukllakuy
puka serpeninawan aysarinakuspa
mamaq qinachaykita loka tokaripa

Gawachan

Napuaq talco, sumaq talco
napuaq talco, allim talco
uyachallanchikpas lluchkay lluchkay
imachallanchikpas llampuy llampuy

V

Kunan talco, qipa talco
Kunan talco, chambera talco
uyachallaykipas paspay paspay
chay imachallaykipas qachqay qachqay.

Letra y Música: Ramulfo Fuentes

Género musical: Carnaval

Código: 19c/A3

Traducción Abilio Vergara y César Riveros

(1) Sol, signo moneterario peruano anterior al Inti.

(2) Mamaq: cana especial para hacer queñas.

UN SOL!

I

Un sol un sol, hecho de cobre un sol
Un sol un sol, hecho de cobre un sol
ya no alcanzas ni para un pedazo de pan
ya no alcanzas ni para una libra de sal.

II

A Lima a Lima me estás diciendo
solo arroz, sólo fideos tú estás queriendo
cuando mi maíz y mi tuna lengo que regar
mi mote mi cancha estás despreciando.

III

Baila, baila, baila con entusiasmo
juega, juega, juega con voluntad
jalándose con serpiente roja
locando tu quenita de "mamaq"

Fuga

Talco antiguo, buen talco
antiguo talco, buen talco
hasta tu cartita lustrósita, resbalozta
nuestras cositas también suavécitas

V

Talco de ahora, talco reciente
talco de ahora, talco grumoso
hasta tu cartita esta rajada y cuarteada
Y esa tu cosita, toda áspera y dura.

(I-III)

: A8 : : a4 [m2-m2]

: B8 : : c4 [x2-y2]

: b4 [r'2-s2]

: A6 : : a3

: b3

: B6 : : c3

: b3

(IV-V)

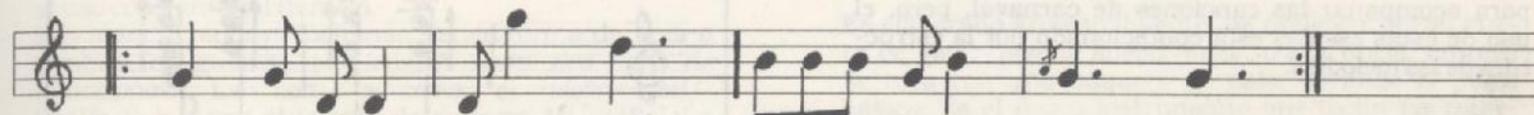
EJEMPLO EN SOL MAYOR

HUK SOL

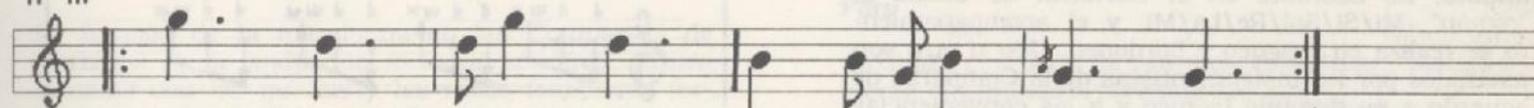
♩ = 104



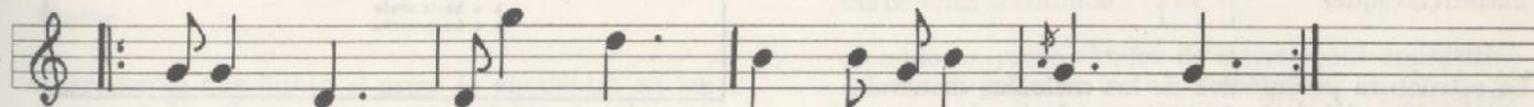
Huk sol huk sol ti ti manta huk sol
 Huk sol huk sol ti ti manta huk sol



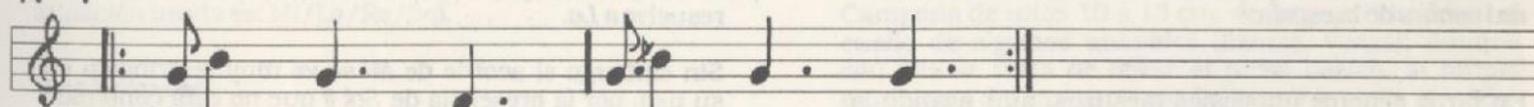
par ten tanta lla man pas ma na ñam koman ki chu
 li bra ka chi lla man pas ma na ñam aypan ki chu.



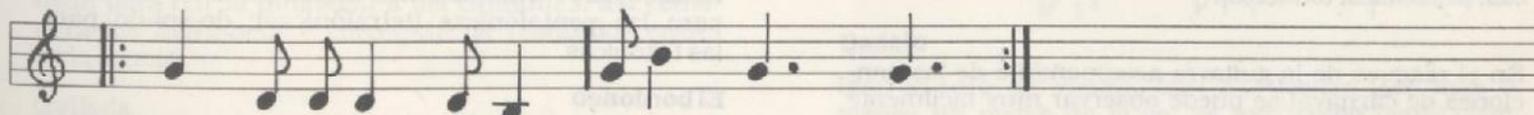
Li ma a Li ma nis pa ni wach kan ki.
 arroz lla wi dius lla qam qa kan ki



sa ray pas tu nay pas par ku nay kach kap tin.
 mu tiy ta hamkay ta wis chu pa kus pay ki



Ñawpaq tal co su maq tal co
 ñawpaq tal co a llim tal co.



u ya challan chik pas lluchkay lluch kay
 i ma challan chik pas lluchkay llam puy

Guitarra (Pentatonía y bimodalidad)

En Ayacucho la guitarra tiene mayor presencia en la práctica mestiza. Al parecer hubo prohibición expresa durante la colonia para que los indios toquen este instrumento.

Su procedencia y desarrollo hizo que en ella se abarquen escalas diatónicas e incluso giros cromáticos para acompañar las canciones de carnaval, pero, el uso de estas escalas está condicionado por la estructura de las melodías.

Existen varias afinaciones para interpretar música andina, no obstante en el Carnaval se utiliza la "común" -Mi/Si/Sol/Re/La/Mi; y el acompañamiento se realiza en rasgueo y bordoneo. Uno u otro son asumidos por los instrumentistas de la Comparsa de acuerdo a su dominio técnico y a las conveniencias acústicas del grupo. El rasgueo es más sencillo de ejecutar que el bordoneo, por lo que los principiantes se inician con aquel.

La estructura pentatónica de las melodías demanda un uso bimodal de la armonía; es decir, el acompañamiento transcurre entre el acorde Mayor (Do) y el acorde Menor (La) que están contenidos en el material sonoro de la escala.

En otros géneros musicales mestizos, aún usando la escala diatónica heptafónica, los ejes armónicos se mueven también en la bimodalidad (waynos, mulizas, pasacalles, tonderos).

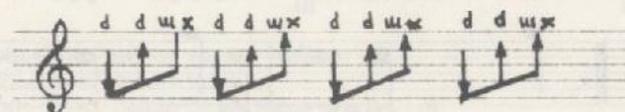
En el rasgueo de la guitarra acompañante de las canciones de carnaval se puede observar muy fácilmente este uso bimodal.

- Patrones rítmicos del rasgueo -

Dos son los pies rítmicos ejecutados en el rasgueo:

Nº 2: 

Nº 3: 



m = mano (rasgando con todos los dedos)
p = pulgar
xm = mano apagando el sonido
↓ = hacia abajo
↑ = hacia arriba

Para enriquecer el acompañamiento se usan los acordes de Sol que resuelve a Do; y el acorde de Mi que resuelve a La.

Sin embargo el acorde de Mi se ve muy restringido en su uso, por la presencia de Sol # que no está contenido en la estructura melódica.

La secuencia armónica más usada es: la-do-sol-do-la, para las pentafónicas (tetrafónicas); do-sol-do para las tritónicas.

El bordoneo

El estilo de bordoneo adquiere un carácter de contrapunto con la melodía. Realizado básicamente en el

patrón rítmico N° 2 , ya sea marcando el acorde principal o recorriendo la escala diatónica.

Con el bordoneo -al unísono a veces con las quenas y mandolinas- se hacen las "llamadas", o pequeños fragmentos que permitan dar el tono a las cantantes y coordinar las entradas.

Mandolina

Instrumento de cuatro órdenes dobles, se ejecuta con el uso constante del trémolo.

Las mandolinas ayacuchanas tienen forma de pera o también de guitarra pequeña. Y usan dos tipos de afinaciones. La común -como el violín- Mi/La/Re/Sol; o con el temple de guitarra Mi/Si/Sol/Re que permite que los que ejecutan guitarra pasen muy fácilmente a tocar mandolina.

La función de la mandolina en las Comparsas de Carnaval es de apoyar la melodía principal, y juntamente con las quenas y las voces femeninas forman un timbre brillante, agudo, necesario en las presentaciones al aire libre.

Violín

Instrumento que (junto al arpa) se encuentra en las Comunidades Campesinas, inseparable de algunos géneros musicales y danzas, se interpreta en las Comparsas con la misma función que la mandolina. La afinación usada es: Mi/La/Re/Sol.

"Las llamadas"

Frases musicales tocadas por la quena, mandolina y violín a manera de introducción o interludios, se usan para dar la tonalidad a las cantantes, así como para los movimientos coreográficos realizados entre cada estrofa.

Quijada

Quijada de burro a la que se ha sacado toda la piel y

los nervios, dejando los dientes móviles para que, al golpearlos, resuenen. Es un instrumento de entrechoque por golpe. En el carnaval ayacuchano no se toca la quijada por frotación, sólo por golpe.

Tinya

Instrumento de percusión por golpe, de dos parches entre 25 y 30 cm. de diámetro; con aro de unos 8 cm. de alto; con cuerda resonadora en el parche posterior (llamado "roncador").

Es elaborado artesanalmente, de preferencia con cuero de gato, "porque suena mejor" (Félix Rojas: entrev.) Se toca con una baqueta de palo, llevando el pulso básico. Es el único instrumento que tocan las mujeres. (Ver foto, pág. 205)

Poro

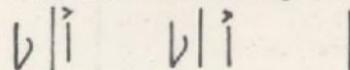
Calabaza con serie de ranuras, es frotado constantemente, ejecutando el pie rítmico N° 2. 

Por la técnica de ejecución (dos movimientos hacia abajo y uno hacia arriba) hace que se escuche la última corchea acentuada: 

creando un juego rítmico de interés contrapuntístico con voces y guitarras (ver capítulo danza)

Esquila

Campana de unos 10 a 13 cm. de largo, utilizada en el cuello de algunos animales (llamas, vacas); aunque con ella se trata de llevar el pulso básico, la propia morfología del instrumento hace que a veces se escuche un golpe más, antes de caer al tiempo fuerte. Así:



Badajo

Instrumento de viento, casi en desuso. De más o menos un metro de largo, se toca como clarín. (ver foto). En 1987 sólo vimos uno, y tocaba esporádicamente sonidos largos.

LOS CABALLEROS

I

Sutiriqsiychallam caballeroschaqa
sutiriqsiychallam amancaeschaqa
anchurikuy suchurikuy
ñuqam pasachkanl

II

Carrito Fredi Grover aparikullaway
aerpuertopis warmayanallay
ripuytapinsachkan
aerpuertopis warmayanallay
pasaytapinsachkan

III

Wasillayqipapi verde calabaza
wasillayqipapi verde calabaza
manallaraqpas silluykuchkaptiy¹
hukñasillurqusqa
manallaraqpas silluykuchkaptiy
hukñasillurqusqa.

Letra: Julia Godoy
Música: Antonia Flores
Comparsa: Caballeros de Amancaes
Código: 18c/A5
Traducción: Abilio Vergara

LOS CABALLEROS

I

El caballero es fácil de reconocer
el amancaecito es fácil de reconocer
retírate, sal de mi camino
que yo estoy pasando.

II

Llévame carrito Fredi Grover
dicen que mi amada en el aeropuerto
está pensando en irse
dicen que mi amor en el aeropuerto
está pensando en irse

III

Calabaza verde que estás detrás de mi casa
calabaza verde que estás detrás de mi casa
cuando todavía no te he probado
otro ya lo hizo.
cuando todavía no te he probado
otro ya lo hizo.

(1) El campesino prueba si la calabaza está verde o madura hincando con la uña; esto se asocia generalmente en las canciones y la literatura oral a las primeras relaciones de pareja.

EJEMPLO DE BORDONEO: "LOS CABALLEROS"

| | | |
|------|---------------|---|
| : A8 | : :a4 [m2-n2] | a'4 [m'2-n'2] : |
| : B8 | : :c4 [r2-s2] | ^m d4 [x2-y2] ; _m d'4 [x2y'2] |

$\text{♩} = 108$

VIOLIN
MANDOLINA
QUENA

GUITARRA

VL
M
QU.

GUIT.

VL.
M.
QU.

GUIT.

MAN.
VL.
QU.

GUIT.

GUIT.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'MAN. VL. QU.', and the bottom staff is for the guitar, labeled 'GUIT.'. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass register, with a key signature of one sharp (F#).

I VOZ

VL.
MAN.
QU.

Su ti riq se -cha llam ca ba lle ros -cha qa

GUIT.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'VL. MAN. QU.', and the bottom staff is for the guitar, labeled 'GUIT.'. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The vocal line includes the lyrics: 'Su ti riq se -cha llam ca ba lle ros -cha qa'. The guitar accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

su ti ri qse - cha llam. a man ca es cha qa.

GUIT.

an chu ri kuy su chu ri kuy ñu qam pa sach -ka ni.

GUIT.

an chu ri kuy su chu ri kuy hu qam pa sach -ka ni

GUIT.

cromatismo

GUIT.

30V 13

ae ro puer to pis war ma ya na llay ri puy ta pin sach kan.

GUIT.

ae ro puer to pis war ma ya na llay pa say ta pin -sach kan.

GUIT.

GUIT.

III VOZ

VL. MAN QU

W a si I lay qi pa pi ver de ca la ba za.

GUIT.

Detailed description: This system contains the first two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'VL. MAN QU'. It features a melody with lyrics 'W a si I lay qi pa pi ver de ca la ba za.' The bottom staff is for guitar, labeled 'GUIT.', and shows a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes.

wa si I lay qi pa pi ver de ca la ba za

GUIT.

Detailed description: This system contains the second two staves. The top staff continues the vocal melody with lyrics 'wa si I lay qi pa pi ver de ca la ba za'. The bottom staff continues the guitar accompaniment.

ma na lla raq pas si luy kuch kap tiy huk ña si llur que qa

GUIT.

Detailed description: This system contains the third two staves. The top staff continues the vocal melody with lyrics 'ma na lla raq pas si luy kuch kap tiy huk ña si llur que qa'. The bottom staff continues the guitar accompaniment, with some measures containing a double bar line and a percentage symbol (%).

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics: "ma na lla raq pas si lluykuchkap tiy hukña si llur qus qa." Below it is a guitar line labeled "GUIT." in treble clef. The second system continues the vocal line with an ellipsis "...", and the guitar line continues with an ellipsis "...".

SERENITA

I

Watata mayu patanpi, aurora color siwarsituy
lamida mayu patanpi, quri qasqu chiwakituy
solterakuna pasaptiqa, pañueluchantam suwarqunki
viudakuna chimpaptiqa, pañuelochantam suwarqunki

II

Qaqa patan chamanitay amaña masta sisayñachu
mayu patan retamitay amaña masta waytayñachu
ñuqallay hinam waqallawaq amaña masta umpayñachu
ñuqallay kaqlan llakillawaq amaña masta ruruyñachu

III

Chukchaykiwan pukllaspachum, kuyallaway nillarqayki
anilluykita qaqupaspachum, wayllullaway nillarqayki
chutu runaqa kuyakusunki, sumaq puywan sunquchanwan
indio runaqa wayllukusunki, llapan kuyay sunquchanwan

IV

Qucha patan serinitay vidallayta willaykuway
qaqa kuchun serinitay suertichallayta willaykuway
hinallaraqchum waqachkasaq warma yanachallaymanta
hinallaraqchum llakichkasaq kuyay sunquchallaymanta

SIRENITA

I

Picaflor color color de la aurora, a orillas del río Huatatas
zorzalito del pecho de oro, a orillas del río de la alameda
sí pasan las solteras, róbales sus pañuelitos
cuando crucen las viudas, róbales sus pañuelitos

II

Arbustito al borde del abismo ya no florezcas
retamita del borde del río ya no florezcas más
no sea que llores como yo, ya no tengas más capullos
llorarias igual que yo, ya no des más frutos

III

Jugueteando con tu cabellera te dije que me quieras?
¿frotando tu anillo te dije que me ames?
El hombre indio te querrá con todo su corazón
el hombre indio te amará con todo su amante corazón.

IV

Sirenita del borde de la laguna, prediceme la vida
sirenita del rincón de la roca, dime la suerte que me espera
¿seguiré llorando por mi amada?
¿seguiré penando por mi corazón querido?

Letra y Música: Rufino Pizarro
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/A5
Traducción: Edilberto Jiménez

EJEMPLO DE BORDONEO

$\text{♩} = 100$

| | | | |
|------|-------------------|-----------------------------|---|
| : A9 | : : a4 [m2-n2] | b5 [r2-s3] | : |
| : B9 | : : b'4 [r'2-n'2] | ⁽¹⁾ c'5 [x2-y3] | : |
| | | ⁽²⁾ c'5 [x2-y'3] | |

VOZ - QUENA - VIOLIN - MANDOLINA

GUITARRA - BORDONEO

GUITARRA - RASGUEO - TINYA

IDEM

IDEM

The musical score is organized into three systems. The first system consists of three staves: the top staff is labeled 'VOZ - QUENA - VIOLIN - MANDOLINA' and contains a melodic line with some rests; the middle staff is 'GUITARRA - BORDONEO' and features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign on the first note; the bottom staff is 'GUITARRA - RASGUEO - TINYA' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. Below the bottom staff of the first system are the numbers 1 through 10, with an ellipsis between 5 and 6. The second system continues the guitar parts, with the bottom staff labeled 'IDEM'. The third system also continues the guitar parts, with the bottom staff labeled 'IDEM'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

VOZ

Wa ta ta ma -yu pa tam pi au ro ra co lor si war si tuy
 la mi da ma -yu pa tam pi qu ri qas qu chiwa ki tuy

GUIT.

IDEM
 IDEM

sol te ra ku na pa sap ti qa pa ñue lo chatam su war qun ki
 viuda ku na chimpap tim qa pa ñue lo chatam su war qun - ki

IDEM
 IDEM

The image shows a musical score for six staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef. It begins with a whole note chord (F4, A4, C5) marked with an 'S'. This is followed by a series of dotted quarter notes: F4, A4, C5, F4, A4, C5.
- Staff 2:** Treble clef. It contains a continuous eighth-note melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Staff 3:** Treble clef. It contains a rhythmic pattern of eighth notes marked with an 'x': F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Below the staff, the word "IDEM" is written twice.
- Staff 4:** Treble clef. It contains a melody of quarter notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. It ends with a whole note chord (F4, A4, C5) marked with an 'S'. The text "... etc." is written to the right.
- Staff 5:** Treble clef. It contains a continuous eighth-note melody: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The text "... etc." is written to the right.
- Staff 6:** Treble clef. It contains the word "IDEM" written across the staff.

Modulación

Como ya hemos observado, la armonía de las canciones del carnaval ayacuchano se construye sobre la base bimodal -mayor, menor- que la estructura melódica esencialmente pentatónica permite.

Entre las canciones analizadas hemos observado que no existe una modulación en el sentido de pasar a

otra base tonal. Pero como toda regla tiene su excepción, presentamos a continuación el único caso de modulación observada en la muestra de un centenar de canciones: **Wallpa Suway**, del compositor Rufino Pizarro Lozano de la Comparsa: Chutos Llameros de Belén.

WALLPA SUWAY

I

Haku warmallay waturikamusun
huamangapi qala padrinuta
haku sunqullay puririkamusun
huamangallay sumaq llaqtallayta
huamangallay sumaq calillayta

II

Ichallaraqpas tuparamullayman
sumaq kuyallawaqniywan
ichallaraqpas tinkurimullayman
warma sunkuy kuyallawaqniwam
kuyay sunqy wayllullawaqniwam

III

Taytakuypatam richkani yakuwan pukllarikuq
mamaykuypatam richkani wallpallam suwaramuq
wallpallam suwaramuq

ROBA GALLINAS

I

Vamos hijita, preguntaremos
en Huamanga, por el padrino mestizo
vamos corazón, a caminarnos,
a mi bonito pueblo de Huamanga
a las bonitas calles de mi Huamanga

II

Quizás todavía puedo encontrarme
con quien me ama bien
capaz todavía pueda chocarme
con quien ama a mi corazón tierno
con quien ama mi corazón.

III

Estoy yendo donde mi padre a jugar con agua
estoy yendo donde mi madre a robarle su gallina
a robarle su gallina.

Letra y Música: Rufino Pizarro
Comparsa: Llameros de Belén
Código: 23c/B1
Traducción: Edilberto Jiménez

EJEMPLO DE MODULACION

WALLPA SUWAY

I Sol Mayor

Ha ku war ma llay wa tu ri ka mu sun hu a man ga pi qa la pa dri nu ta.
 ha ku son qu llay pu ri ri ka mu sun hu a man qa llay su maq llaq ta llay

to hua man qa llay su maq ca lli llay ta.

II

I cha lla raq pas tu pa ra mu llay man. su maq sun quy ku ya lla waq ni wam.
 i cha lla raq pas tin ku ri mu llay man. war ma sun quy ku ya lla waq ni

wam. ku yay sun quy way lla waq ni wan.

III Do Mayor La menor

Tay fa kuy pa tam rich ka ni ya ku wan puklla ri kuq
 ma maykuy pa tam rich ka ni wallpa lla m su wa ra suq.

wall pa lla m su wa ra muq.

IV

Qasilla sayay qasilla sayay
chuturunaqa ama manchakuspa
sunita sayay sunita sayay
takallapipas ama manchakuspa
haytallapipas ama manchakuspa

V

Huamanguinalla rikuriruspayqa
manas wiqawni watasach kallaywam
wallpa suwalla rikuriruspayqa
siqullupipas manas sayaymanchu
warakapipas manas sayaymanchu

VI

Ima ruraqmi hamunki Huamanga llaqtallayta
hayka ruraqmi hamunki Huamanga llaqtallayta
wakana llaqtallayta

IV

Párate tranquilo, párate tranquilo,
el indio no debe asustarse
párate fuerte, párate quieto,
al juego de puñete no debes asustarte
ni tampoco a las patadas, no debes temerle.

V

Si fuera Huamanguino
no debiera tener cintura amarrada
si fuera ladrón de gallinas
no podría pararme en seqollo
ni en pelea de hondas tampoco me pararía.

VI

Qué cosa vienes a ver a mi pueblo de Huamanga
cuántas cosas vienes a hacer a mi pueblo de Huamanga
a mi pueblo de lágrimas.

Sol Mayor

Qa si lla sa yoy qa si lla sa kay chu tu ru na qa a ma man cha kus pa.
su mi ta sa yoy su mi ta sa yoy ta ka lla pi pas a ma man cha kus pa

hai ta lla pi pas a ma man cha kus pa.

V

Hua man qui na llo ri ku ri rus pay qa ma nas wi qaw ni wa ta sach ka llay wan.
 wallpa su wa lla ri ku ri rus pay qa si qu lli pi pas ma nas sa yay man

chu wa ra ka pi pas ma nas sa yay man chu.

La menor

VI

i ma ru raq mi ha mun ki Hua mangan llaqta llay ta.
 hay ka ru raq mi ha mun ki Huomanga llaqta llay ta.

wa qa na llaqta llay ta.

IV-V

| | |
|-------------------|---------------------------|
| C9 = a4 [m2-m2] | b5 [n2-ñ3] |
| C'14 = a4 [m2-n2] | b'5 [n2-ñ'3] b"5 [m2-ñ'3] |

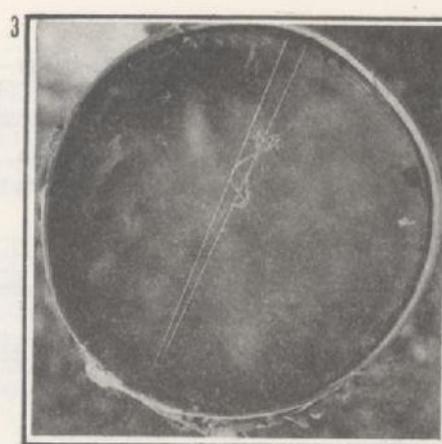
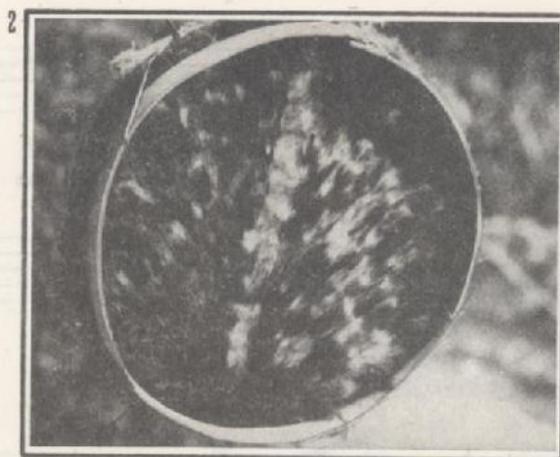
WALLPA SUWAY

I-II

| | |
|-------------------|---------------------------|
| A10 = a5 [m2-n3] | b5 [r2-s3] |
| A'15 = a5 [m2-n3] | b'5 [r2-s'3] b"5 [r2-s'3] |

III-VI

| | |
|-------------------|---------------------------|
| A8 = a4 [m2-n3] | b4 [r2-s2] |
| B'12 = a4 [m2-n2] | b'4 [r2-s'2] b"4 [r2-s'2] |



Tinaja: vista lateral (1); vista anterior (2); vista posterior (3). **Esquila** (4). **Mandolinas** (5) y (6).

9. Reflexiones sobre la música del Carnaval Ayacuchano

a) El paralelismo de escalas: quechuización de la escala occidental

En las canciones de carnaval está en vigencia el sistema musical quechua, basado en materiales escalísticos pentatónicos, a los que se superedita el uso del material occidental heptafónico e inclusive cromático.

La línea melódica respeta estrictamente los cánones de composición quechua de la forma musical "carnaval ayacuchano" -en sus variantes mayor y menor- y determina la manera de hacer el acompañamiento elaborado sobre la base heptafónica occidental.

Constatamos entonces un paralelismo escalístico, en el que se juega constantemente, contrapuntística y armónicamente, entre melodía y acompañamiento. La función de los sonidos de la escala heptafónica depende de la melodía quechua. Tan es así por ejemplo, que el séptimo grado jamás adquiere la función de sensible. Las notas Si y Fa, que no son usadas en la melodía, están presentes en el bordoneo enriqueciendo el contrapunto entre la voz y el bajo.

La prevalencia de la melodía quechua a la que se adhiere el uso tímbrico, la ornamentación, el balance instrumental, la rítmica, junto al acompañamiento occidental dependiente, nos muestra un tipo específico de mestizaje musical en el que la escala occidental es quechuzada.

b) La quechuización rítmica del castellano

La unidad poesía-música establece condicionamientos estructurales, de tal manera que la inclusión de la palabra castellana cuya acentuación es diferente a la quechua, presenta intrínsecamente un problema aún

no resuelto. Hasta el momento prevalece la acentuación musical quechua, contraviniendo al idioma castellano.

Aquí se opera el fenómeno de quechuzación rítmica del castellano, unida a la quechuización que -especialmente- por medio de los sufijos se hace de los vocablos españoles.

Pese a esta quechuización rítmica, la presencia del castellano implica un empobrecimiento del quechua, en la medida que simplifica el verso diciendo en castellano lo que pudo elaborarse en quechua.

El empobrecimiento del quechua puede significar a la larga una transformación de las estructuras musicales, salvo la permanencia del castellano con acentuación quechua como hasta ahora.

c) Preponderancia de estructura binaria

Los periodos musicales elaborados en dos frases, éstas en dos semifrases y a su vez estas últimas en dos motivos, es preponderante en las canciones de carnaval ayacuchano, aún en los casos de presentarse binaridad asimétrica.

Esta binaridad reforzaría las constataciones antropológicas sobre el pensamiento andino y su dualidad complementaria y/o antagónica.

El juego de tensión-reposo necesario para mantener un interés estético se realiza a través de la dinámica rítmica, la extensión de las secciones y el uso de intervalos, siempre en estrecha relación e interdependencia con el idioma.

La presencia de algunas canciones con periodos ternarios, así como semifrases y frases ternarias, abren la posibilidad de un desarrollo estructural de interés, que implica a su vez una elaboración específica de la

construcción poética, en estrofas de 3, 5 ó 6 versos por ejemplo. ("Huamanguino"; "Wallpa Suwa").

Dada la relación estrecha entre poesía y música el juego de estructuras binarias y ternarias se supedita especialmente al desarrollo de la poesía quechua, que, lamentablemente, sufre las presiones de un sistema clasista en el que la hegemonía la ejerce el castellano, y en el que las posibilidades de desarrollo poético quechua se ven cada vez más restringidas.

d) Los bloques sonoros como fundamento instrumental

La sonoridad instrumental se define en bloques claramente marcados hacia los extremos de un imaginario espectro: el bloque agudo -penetrante, incisivo- al unísono formado por voces, mandolinas y queñas, se encuentra tímbricamente separado del otro extremo, el grave, acompañante con instrumentos de percusión y guitarras. La parte intermedia no es cubierta, aunque los instrumentos tengan la posibilidad material; siendo pues obvia la intención de lograr un determinado conjunto sonoro, una determinada manera tímbrica, en la que se agrupan los instrumentos por esa función -agudo, grave- y no por la calidad del sonido (cuerdas, viento, percusión, etc.). En otros casos de instrumentación andina sí se cubre los sonidos intermedios logrando espectros sonoros más compactos o cerrados, (como tarkas o sikus, por ejemplo) pero en el carnaval ayacuchano prevalece la concepción de carnaval campesino en dos planos sonoros: melodía (hecha con vientos) y percusión (tinya u otros tambores), pues al incorporar otros instrumentos refuerzan esos dos planos ya existentes.

e) La sutileza como fundamento estético

Las normas de composición, constituyen una forma específica de estructura musical, y se reconocen e identifican como "carnaval ayacuchano".

Los elementos estructurales (sonidos usados, patrones rítmicos, instrumentación, etc.) están perfectamente delimitados, y son pocos si los comparamos con otras formas musicales. En el carnaval ayacuchano se usan 4 pies rítmicos, y 3 ó 4 notas fundamentales en las melodías; sin embargo la extraordinaria capacidad creativa para elaborar cientos de canciones dentro de esos cánones se demuestra y realiza a través de las sutiles diferencias o variantes entre una canción y otra. Lo aparentemente monótono se convierte en una riqueza inmensurable para el oído cultivado en este tipo de música.

Un pequeño cambio define otra canción, como también un cambio en los elementos fundamentales -por ejemplo si el pie rítmico lo hacemos binario en lugar de ternario- puede definir otra forma musical que se usa en otra zona, o en otra ocasión. (Al parecer, la **qashwa** usaría pies binarios sobre el mismo material escalístico).

Al igual que en el carnaval, en las otras formas musicales de la cultura quechua los elementos están claramente definidos y son reconocidos por los cultores -tanto músicos, bailarines, como pobladores en general- con absoluta precisión.

La percepción de las pequeñas diferencias o variantes en los elementos estructurales de la música, igual que en otras culturas musicales es una cualidad de la cultura musical quechua y andina en general, hecho que demuestra además el conocimiento y dominio que se tiene sobre los productos artísticos. Por ejemplo entre el Carnaval de Comparsa "señorial" o "urbana" y la comparsa "rural" la velocidad es el elemento que determina la diferencia, puesto que en los demás son iguales.

f) Integridad del producto artístico: la unidad de identidad

Se combina el absoluto dominio sobre la estructura y el reconocimiento de las variantes con el concepto

integral del producto musical. En este caso: "carnaval ayacuchano".

El producto musical es asimilado integralmente, es decir melodía junto a acompañamiento, sonoridad instrumental, inclusive unido esto a la danza y el teatro; esta integridad se entiende como condición para ser "carnaval ayacuchano". Es decir sólo la melodía, realizada con una armonización diferente o de manera instrumental no es reconocida como "carnaval ayacuchano".

La melodía no basta para definir una estructura musical. El uso exige otros elementos para que un producto musical se constituya en objeto de identidad.

Un Pum Pin, por ejemplo, que tiene la estructura melódica muy parecida al carnaval ayacuchano, se identifica como Pum-Pin, por la sonoridad y la velocidad. La instrumentación (con charango, o guitarra acompañando en rasgueo agudo) así como la velocidad (arriba de 120 del metrónomo), define inmediatamente la diferencia con el carnaval; (aunque en el caso también podemos añadir la presencia estructural del Re dejado por salto).

Es posible también que una melodía de carnaval cantada en otras circunstancias sociales, con diferente instrumentación (voces femeninas y waqrapuku) constituya otra estructura musical identificada con exclusividad para la Fiesta del Agua en Puquio, por ejemplo, (Colec. R. Wangemann).

Esta característica está también presente en otras culturas musicales latinoamericanas y no siempre ha sido comprendida por los músicos académicos de la tradición musical europea, como bien nos enseñara don Alejo Carpentier "porque el error de muchos compositores 'nacionalistas' nuestros consistió en creer que el "tema", el "material melódico", hallados en campos o en arrabales, bastaba para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran en realidad, lo verdaderamente importante". En la misma ocasión dice: "Si el hábito no hace al monje, el tema, en

música, no basta para validar una tarjeta de identidad (Carpentier, 1977: 257).

g) La estructura musical como factor de identidad cultural

La identidad cultural y social es posible a través de la música -no sólo por lo que explícitamente pueda decirse en el texto de una canción- sino porque en la estructura musical misma se reconocen los miembros de una sociedad.

Identidad regional o identidad nacional se resumen en la estructura musical porque ella es la síntesis de la práctica común, colectiva, y porque puede demostrar la *propiedad social* en relación a otros sectores poblacionales o regionales.

La elaboración de un género musical, es resultado histórico de largo proceso. La forma musical "carnaval ayacuchano" es producto de muchas generaciones, que han ido decantando a través de los años el producto. La tradición oral, de una generación a otra, cobra validez no por el hecho en sí de ser oral, o tener metodologías propias no escritas para la transmisión, sino por ser capaz -como cualquier otra metodología- de construir objetos de identidad social y cultural.

La importancia social de una estructura musical, que valorada en su justa dimensión es de importancia política, (más aún en países dependientes, económica, social y culturalmente) radica en que al ser creación de muchos miembros de una sociedad, fiesta a fiesta, año a año, deviene en objeto capaz de portar *identidad*.

El musicólogo cubano Olavo Alén dice al respecto: "Los géneros musicales o estilos específicos pueden identificar épocas determinadas del desarrollo histórico de la humanidad; sin embargo, también pueden identificar la cultura específica de un pueblo, siempre que estos géneros o estilos logren sufrir

exitosamente las transformaciones necesarias para poder identificar a lo largo de épocas diferentes al grupo poblacional, pueblo, cultura o nación de la cual surgieron" (Alén, 1981: 392).

La forma musical analizada es una muestra de la cultura local y regional ayacuchana. Sin embargo, para poder determinar perfiles estéticos de identidad cultural musical a nivel local, regional y nacional, es necesario el análisis de otras formas musicales en microrregiones, luego en la región ayacuchana para poder realizar más adelante los estudios comparativos con otras regiones del país.

Así por ejemplo es necesario analizar comparativamente el carnaval ayacuchano con la forma musical *qashwa*, el *harawi*, el *araskaska*, el *wayno*, etc. de la región; hasta poder establecer concretamente la identidad musical regional que define "lo ayacuchano". Los estudios similares en otras regiones nos darán el material para hacer las comparaciones respectivas y llegar a determinar elementos concretos de identidad musical entre regiones: "lo andino" y a nivel nacional: "lo peruano".

Por otra parte, en las sociedades divididas en clases, debemos considerar la significación social y política de las estructuras musicales propias de los sectores de las clases subalternas, significación que para el caso peruano tiene una doble dimensión:

- a) el ser elaboración socio-cultural alternativa, frente a la penetración capitalista; ser expresión de sectores de la cultura subalterna que encuentran solución a sus necesidades de expresión, comunicación y de placer estético, pese a las restricciones que presenta el sistema estructuralmente elitizante y alienante.
- b) el ser elaboración socio-cultural de otra cultura, es decir, que son formas artísticas de un sistema musical específico, el quechua, cuyo desarrollo depende del desarrollo económico, social, cultural y político de nuestro país.

Notas sobre la métrica: pulso y compás

Los carnavales ayacuchanos nos muestran una gran flexibilidad métrica que la observamos en la extensión de las frases y sus semifrases y motivos. Hemos visto también su relación con el texto. Es importante señalar que la subdivisión interna de una frase puede ser simétrica o asimétrica. En este sentido si tratásemos de escribir señalando "compases" para estas secciones tendríamos compases de 6/8; 9/8; 12/8; 15/8 (6/8 + 9/8) de acuerdo a la subdivisión en semifrases y motivos, lo que dificulta la lectura y crea también una falsa sensación de un primer pulso más acentuado que los siguientes en cada compás.

Si bien puede encontrarse en motivos y semifrases un fundamento para el fraseo y la mejor interpretación, estrictamente el fundamento del ritmo es el pulso. Es decir el valor de 3/8 en este caso se constituye en valor de compás, a razón de un pulso por compás. Para leer las partituras en este trabajo se ha de sentir el pulso básico en 3/8; la división, motivos y semifrases que aparece en las partituras ayuda a determinar el sentido del fraseo, en unidad sintética con el verso.



*"Yo soy carnavales
vengo de muy lejos
con las viudas y solteras
nos calentaremos"*
(Yo soy carnavales)

CAPITULO VIII

Teatro y danza en el carnaval ayacuchano

1. Fuentes y técnicas de representación

Hemos explicado anteriormente que en el Carnaval Ayacuchano no se habla de *teatro* sino de *coreografía*, quizás debido a que el concepto más difundido sobre teatro es el tradicional de la práctica occidental: actores, director, actos, escenas, trama, diálogos, escenario frontal, etc.

Sin embargo podemos ubicar la actividad de la Comparsa de Carnaval en un concepto más moderno de teatro, entendiéndolo como *juego de convenciones* que se suceden temporal y espacialmente, "representando" situaciones y/o personajes, en un evento integral de danza, música, poesía, color, lenguajes verbales y no-verbales.

Las *convenciones* implican necesariamente acuerdos o entendimientos sociales. Comunicación basada en códigos colectivos.

En las festividades andinas, especialmente en las danzas y sus personajes o en personajes independientes, se manifiestan lenguajes teatrales cuyas técnicas alcanzan diferentes niveles de desarrollo, expresando contenidos históricos, sociales e ideológicos específicos.

Los *personajes* del teatro de la cultura andina surgen de la historia, la vida social y la mitología. De allí que detrás de cada representación, haya circunstancias históricas, leyendas, cuentos, creencias míticas, que se vivifican.

Los *guiones* del teatro en las danzas y personajes de la cultura andina se sustentan o elaboran en la significación-historia de cada personaje. En estos guiones, que son conocidos y transmitidos oralmente por la colectividad, se sustenta la *convención teatral*.

Los guiones o argumentos-historia determinan el uso del vestuario, la máscara, los gestos de la expresión

corporal e inclusive la voz (si es que el personaje se expresa en parlamentos).

Es predominante el uso del lenguaje no-verbal, que exige un dominio -técnica corporal- gestual, desarrollándose una expresión corporal unida al "disfraz".

Una vez que el disfraz -vestido y máscara- esté en el actor/danzarín se opera un cambio de personalidad, asumida concientemente de acuerdo al significado -social e histórico- de su personaje, al guión historia o argumento mítico.

El actor sera "otro" en cuanto esté disfrazado. *"El uso de la máscara rechaza tu propia piel. Se opera un fenómeno que podríamos llamar psíquico, por el que la máscara y el vestuario, pero especialmente la máscara, te impulsa a asumir la personalidad de lo representado totalmente; inclusive te cambia la voz. Los "ukukus" por ejemplo, de las fiestas cusqueñas, los "llamichos" o los "qollas" tienen "su" propia voz. Es importante ver cómo se cubren totalmente el cuerpo, inclusive las manos, los pies. Observa el pañuelo que usan debajo de la máscara y de la peluca para que no les vea absolutamente nada de su piel. El trabajo actoral así es distinto..."* (Yuyachkani: Ana Correa, 1987).

La técnica de la expresión corporal en las representaciones andinas se fundamenta en el argumento o guión-historia de los personajes, expresando además valoraciones sociales respecto a ellos.

En las presentaciones artísticas andinas -especialmente en danzas- tenemos no sólo la historia sino la *historia-crítica* de la sociedad.

Historia y crítica como conocimiento y expresión socializada, que el trabajo actoral interpreta.

No es exagerado afirmar que en los cientos de danzas de la cultura andina y en los personajes presentes en las festividades, está teatralizada toda o casi toda nuestra historia.

Pero es una historia reinterpretada cada vez, juzgada, cuestionada, reelaborada de acuerdo a las nuevas circunstancias históricas y la ideología de los intérpretes.

Esta actitud crítica se expresa en el trabajo de los materiales artísticos y determina los cambios o permanencias. La innovación responde así al "argumento" social e histórico y a la interpretación valorativa que de él se haga.

Por ejemplo: la danza **wayra** o **siqlla**, que representa la "justicia colonial" y republicana; los "doctores de la ley" incluyen ahora en su coreografía una "cumbia peruana", porque, como expresan sus actores: "los doctores también bailan chicha". Además, la danza tiene otro personaje: el policía (sinchi) con metralleta "rambo", que obedece las órdenes de los jueces. Todos ridiculizados a través de la expresión corporal de los actores, causando la risa del público: risa que demuestra el consenso en la crítica. (Ch. Vásquez: 1985).

Estos diversos aspectos del teatro en la cultura andina, que son los argumentos o guiones socio-históricos o míticos, el trabajo actoral desarrollando técnicas gestuales y de movimiento corporal, las técnicas y usos de las máscaras y el vestuario, la comunicación que se establece con el público conocedor de los códigos, adquieren especificidad en la representación teatral de las Comparsas de Carnaval Ayacucho.

Fuentes de representación

Tres son las principales fuentes para la representación teatral en las Comparsas de Carnaval Ayacucho: la crítica social, los duelos rituales y la vida de arrieros y campesinos.



Foto: Rauli Marcella

Personajes del teatro popular: sinchí, cura, oso y turista.

a) Crítica social

Dirigida especialmente a satirizar a personajes de la clase dominante. Como en muchos otros lugares y eventos de la cultura andina, la crítica se hace a través de la burla, de la ironía. Los personajes (como curas, políticos, militares, autoridades civiles, comerciantes, etc.) son "descubiertos" en sus verdaderas intenciones, caricaturizando sus funciones.

El uso de las máscaras en Ayacucho, se ha visto restringido por "medidas de seguridad" impuestas por las fuerzas antisubversivas, que, según dicen, "detrás de una máscara puede ocultarse un terrorista". Pero esto no ha significado que desaparezcan las representaciones, reemplazando la máscara por el maquillaje, (que por otra parte se usa también en carnaval).

La actuación se basa en la técnica del movimiento corporal, aunque algunas veces en las presentaciones en festivales, -motivados por la presencia de algún micrófono- se pueda improvisar algún parlamento que refuerce al "personaje". Estos parlamentos casi siempre se dicen en quechua, intensificando los códigos propios de comunicación.

Pongamos algunos ejemplos de personajes representados en los últimos años en el carnaval ayacuchano, como el cura y otros: "...representa al "Santo Papa" y por ello lleva una mitra forrada con papel plateado sobre la que se puso una cruz con papel rojo. El rostro está cubierto con una máscara y lleva una túnica de color negro con escritura francesa, tiene pantalón negro y botas de militar. En la mano lleva un libro forrado en cuya carátula hay una figura de una mujer desnuda, en la otra mano lleva "agua bendita" en una botella de cerveza. Este personaje ordena y capitanea la comparsa haciendo señales de cruz al público. Besa el suelo al estilo del Papa". (Huacachi, 1986: 66).

Las alusiones a la hipocresía de los curas, que "dicen una cosa y hacen otra", es por demás evidente, pero más significativo es el hecho de mostrar la alianza

entre los poderes civiles, religiosos y militares. No es la primera, ni será la última vez, sin duda alguna que en el vestuario de un cura está la bota militar, la escritura extranjera, como también en otros lugares hemos visto curas con cascos de explorador.

Otro personaje observado en 1987 es el **sinchi**, soldado especializado del cuerpo militar antisubversivo. El vestuario de este personaje consistía en pantalón y camisa verde con manchas marrones, botas, kepi y en las manos una metralleta "rambo" de juguete. No llevaba máscara pero sí había pintado su cara de negro, como hacen en Ayacucho los soldados en sus acciones antisubversivas.

El trabajo corporal de este personaje consistía en su andar enérgico, fumando un cigarro, alzando la cabeza y mirando hacia arriba, o de "arriba hacia abajo", sacando el pecho y mostrando su metralleta.

La **pakina** también llamada "limaca" en otros lugares, es la representación de una mujer, preferentemente joven, que luego de ir a Lima regresa a su pueblo con "aires de elegancia" y desprecio por la cultura quechua. Dice no saber el idioma y viste muy "a la moda".

El vestuario consistía en pantalón amarillo, sumamente ajustado, blusa con mucho escote, color morado, botas puntiagudas con bastante taco; anteojos oscuros, el pelo suelto, largo, hasta la mitad de la espalda.

Un caminar de "sobrada", (presuntuosa), acomodándose el pelo constantemente, mascando chicle y moviéndose "provocativamente".

El patrón y la patrona; pareja de hacendados, mistis. El con botas y espuelas, con sombrero y poncho. Ella con falda plisada, de mucho vuelo, sombrero de mestiza, zapatos de tacón. Usaban máscaras de blancos.

Su expresión corporal demostraba por momentos la de ser una pareja "muy distinguida y decente", tratando de "cholos" a los demás, pero por momentos se abrazaban, se besaban "apasionadamente" y terminaban rodando por el suelo. El hombre trataba de

levantarle la falda a la "señora" mostrando debajo un pantalón de hombre, descubriendo el verdadero sexo del actor.

La **turista**, hombre vestido de mujer. Con pantalón celeste -enterizo- unido a la blusa, peluca castaña, anteojos, labios pintados, una cámara fotográfica en la mano, y el estuche colgando del hombro. Pulseras, collares, mejillas coloradas.

Se mantenía alejada de la Comparsa tomando fotos pero luego entraba en el juego teatral de los bailarines. (Ver ejemplo de puesta en escena).

b) Duelos rituales

Las peleas intercomunales, interbarriales o bipersonales, son otra fuente de representación en las comparsas carnavalescas.

Realizadas con hondas, **warakas**, **sequillo** -látigo-, son pruebas de valor y fortaleza que nacen en las ofrendas rituales a la fertilidad de la naturaleza.

Estas formas de duelos tienen nombres propios de acuerdo al instrumento y la manera de enfrentamiento, se llaman: **Warakanakuy**, **Squllunakuy**, **lucho**, **manteo**.

El **warakanakuy**, latigazos dados en las piernas con la **waraka** fue descrito por Navarro del Aguila de esta manera:

"Es una danza bipersonal i del mismo sexo; uno espera danzando a su modo en el mismo sitio, ora cantando, ora tocando la kkena o tañendo la tinja. Tiene todo el aire del valiente que no teme la acometida del enemigo, hace gala de fortaleza para soportar el dolor físico; el otro (...) prepara el hondazo que ha de dar con fruta verde, o con tubérculos, hace una serie de movimientos del cuerpo combinados con los del brazo que simula el acto de disparar el proyectil con la waraka u honda, hasta que, en un instante dado que depende de su arbitrio, pega un salto i dispara el proyectil contra el lomo del contendor; la

cabeza, el muslo, la pierna o cualquier parte del cuerpo, previo pacto antelado. Esta lucha es observada por los demás que no dejan de cantar ni bailar en sus propios sitios. Las canciones, cuando se trata de una lucha de barrio a barrio, son o alusivas a la lucha o para animar a sus hombres". (Navarro del Aguila, 1942).

En la misma descripción podemos observar el sentido teatral, de juego con sentido agonial, es decir, de competencia (Huizinga, 1984: 92) cuando se dice "*hace gala*", "*simula el acto*", "*tiene todo el aire de valiente*" nos muestra la expresión corporal de los participantes. El "*previo pacto antelado*" nos muestra la convención o acuerdo que limita o norma el juego.

Aunque en el Carnaval Ayacuchano no existe el "*premio*" para los ganadores, como en antiguas luchas (elegir mujeres o llevarse las mujeres de la comunidad vencida), (Hopkins, 1982) es posible observar la admiración que despierta la valentía, que posiblemente dará prestigio a los participantes en las peleas. El mismo Navarro del Aguila escribe: "*Un hombre que entra al squllunakuy no debe salir por su propia voluntad, sería tildado de cobarde y su "enemigo" se reíría de él"* (Navarro, op. cit.: 41).

Estos duelos son reales en el campo, aún con el sentido teatral antes descrito, pero en el Carnaval Ayacuchano ciudadano se va perdiendo el sentido ritual, desarrollándose más el aspecto teatral, -en el sentido de "*hacer parecer que es verdad*".

Por ejemplo la **waraka**, puede hacerse sonar en el aire, como un fuerte latigazo, sin que golpee al contrincante. Lo mismo hemos visto cuando se hace sonar en el piso.

El público aplaude y ríe cuando el contrincante pícaramente elude el golpe saltando o esquivando. Golpes entre hombres, especialmente patadas de un actor, de pie, y otro echado en el suelo, son pantomima. "*Reforzarse*" de color en el piso, caer y darse un volatin, etc., son parte del juego.

La representación de las peleas está en un primer

nivel de teatralización, y se mezclan las cosas "reales" -el hondazo que hace sangrar, el golpe con contusiones- con las aparentes.

Entre las mujeres se toman por la cintura y se tumban al suelo, propinándose puñetes, jalándose el cabello, y en algunas ocasiones tratan mutuamente de levantar las faldas de la rival para que se le vea la ropa interior. Esto es percibido por el público con gritos y exclamaciones.

Todo sucede al mismo tiempo. Mientras entre hombres se retan en **seqollo**, se azotan, las mujeres se agarran en **manteo**, forcejean. Otras agarran cántaros de chicha o tunas que tiran a los propios actores o al público.

En estos momentos también salen a repartir quesitos del **killi**, naranjas, (o como innovación, tiraron entre el público discos de 45 r.p.m. o fundas de "miniplays", con las canciones grabadas por el grupo).

Por la dinámica de las peleas, el número de participantes puede variar entre seis y doce (aunque esto depende del espacio posibilitado por el escenario) y la duración entre cinco y diez minutos cuando actúan en festivales.

Recordamos que además de los actores, personajes y rivales de los duelos, están los instrumentistas y las cantantes, en el mismo escenario cantando y bailando todo el tiempo.

El carácter aparentemente caótico de estas presentaciones se da por la evidente improvisación de los roles.

En las Comparsas hay acuerdos previos sobre la participación de los miembros: instrumentistas, cantantes, quiénes llevan la chicha, quién lleva tunas, quiénes se batirán en duelo, etc., logrando determinado equilibrio y orden en el aparente "desorden".

Observando la actuación de las mismas Comparsas en dos festivales distintos, notamos que había una

"marcación" de roles teatrales sobre cuya base los actores improvisan su representación. (Ver secuencias de representación de la puesta en escena).

c) Vida de arrieros y campesinos

En las Comparsas rurales especialmente, la vida cotidiana de arrieros y el trabajo agrícola-ganadero de campesinos son otra fuente de representación.

Las Comparsas barriales -transicionales- tienen en la cultura campesina su principal y más fuerte referencia. Desde el vestuario, que adquiere muchos matices de acuerdo a la zona y la comunidad de origen, hasta las largas caminatas de los arrieros y sus descansos en los caminos.

Así por ejemplo hemos visto la representación de un parto, en el Festival de San Melchor, en el que la mujer era atendida por su marido, ocultos los dos debajo de una gran manta, y al poco rato aparecía un niño recién nacido.

Comparsas que llegan con burros, caballos y suben con ellos al escenario, luego hacer como que "acampar", y empieza el juego de carnaval. En éstas participan inclusive niños menores de un año.

El hecho de que los arrieros hagan viajes largos y deban "llevar todo" hace que en la representación pueda aparecer cualquier cosa de uso doméstico: ollas, cucharones, además de la gente y los animales que participan del viaje.

Los nombres de las comparsas aluden directamente a arrieros y campesinos: "Chutos llameros..." "Arrieros de Carmen Alto" "Campestrinos de la Libertad"... etc.

Las costumbres campesinas también son fuente de "personajes" como el "wallpa suwa" o "calabaza Suwa".

"En los integrantes hay tres bufones: uno que representa a un "Tunasua" (ladrón de tunas) que lleva un carrizo en la mano con una canasta sobre la espalda. Tiene una camisa a cuadros de color ama-



(1) Prueba de fuerza, levantando piedra con los dientes.

(2), (3) y (4) luqueo: de los duelos rituales a la representación.

rillo, pantalón negro, medias crema de lana y ojotas. Este hace ademanes de coger tunas con el palo de carrizo en las cabezas del público". "El segundo, representa un "calabaza sua" (ladrón de calabazas) que tiene un sombrero negro, poncho color nogal, pantalón negro y ojotas, llevando una calabaza en las manos.

Finalmente un tercero que está vestido de "cura" con sotana negra. Lleva un sombrero en la cabeza y encima de él una mitad de pelota "vini ball", zapatos negros; en la mano lleva una cruz hecha de carrizo. Este personaje tiene su recorrido muy diferente a los demás porque hace señales de cruz al público, condenando a los ladrones que van a sus extremos" (Huacachi, 1986: 67).

Como parte de la vida de campesinos se escenificó por ejemplo, el caso de un "wallpa suwa" (ladrón de gallinas), apelativo que suele darse a los huamanguinos. Esta escenificación incluía degollar la gallina en el escenario, lo que significó diferentes reacciones entre el público y las otras comparsas.

A raíz de este hecho, uno de los dirigentes de la Comparsa fue llamado después por las fuerzas policiales para que explicase el significado de este hecho, por su simbología "criminal y subversiva", dijeron; a lo que el representante de la comparsa explicó: "nosotros sólo representamos la costumbre, típica, campesina; no tenemos intenciones socio-políticas" (R. Pizarro, 1987 entrev.).

De igual manera sucedió con la representación de la pelea entre dos comunidades (Chiara y Chuschi) que fue interpretada por la policía, como si se tratara de la evocación de un enfrentamiento armado reciente en otros lugares.

La ridiculización de personajes públicos puede acarrear también problemas después del carnaval, que no pueden, sin embargo, materializarse en castigo real, no solamente por haberse producido en el ambiente festivo "permitido" en el Carnaval, sino que se hace difícil personalizar o individualizar al autor de la burla.

2. El uso del espacio y la puesta en escena

Si bien en buena parte del mundo los carnavales se realizan en las calles, en Ayacucho este hecho cobra significados mucho más intensos por varios motivos. En primer lugar, porque reafirma una manera de difusión del arte presente en la cultura andina para todo tipo de manifestación: abierto a todos, con participación colectiva. Una manera profundamente democrática en la que las posibilidades de participación y/o de contemplación están al alcance de la mayoría.

Por otro lado, y pese a la situación de violencia represiva existente, el que grupos organizados de todos los sectores sociales, con gran presencia y protagonismo popular, canten y se expresen por las calles constituye de por sí un hecho subversivo. Hecho que los sectores oficiales al no poder eliminar, tratan de acaparar, transformándolo en miras a un evento meramente turístico capaz de ser "administrado" en su propio beneficio.

Se producen las contradicciones entre el derecho a cantar y expresarse con voz propia, funciones sociales propias de la cultura quechua, frente a los mecanismos de comercialización, limitaciones o selectividad de los espacios a usarse (cerrados y algunos cobrando entrada) y a los condicionamientos organizativos (las entidades oficiales exigen presidente, vocal, etc.)

En este enfrentamiento se reivindica el derecho a una cultura propia. Bailar y cantar en las calles significa ejercer la libertad de reunirse, de hacer canciones que denuncien la situación de injusticia, miseria, muertes y desaparecidos. Se ejerce un derecho al hacer un arte propio frente a la alienación que impulsan los medios de comunicación masiva de la vida cotidiana.

Por esto el recorrido en las calles, así como en festivales, se presenta subvirtiendo el "orden" de todos

los días, los silencios de todos los días; el carnaval es la vida, la potencialidad solidaria capaz de transformarlo todo.

Para terminar este capítulo, observemos dos ejemplos de la "puesta en escena" de dos comparsas, en el carnaval de 1987.

Comparsa: "*Pokras de Wart*"

Personajes:

Mujer A : Campesina cosechando tunas

Hombre B : pretendiente de mujer A

Mujer C : esposa de hombre B

Hombre D : defiende a mujer C

Bailarín : campesino enamorado

Turista : hombre disfrazado de mujer.

Músicos : hombres instrumentistas

Cantantes : mujeres, danzarinas.

Capitán : director escénico, toca silbato.

Utilería : planta de tuna, tunas muy maduras.

Vestuario:

Las mujeres son: campesinas

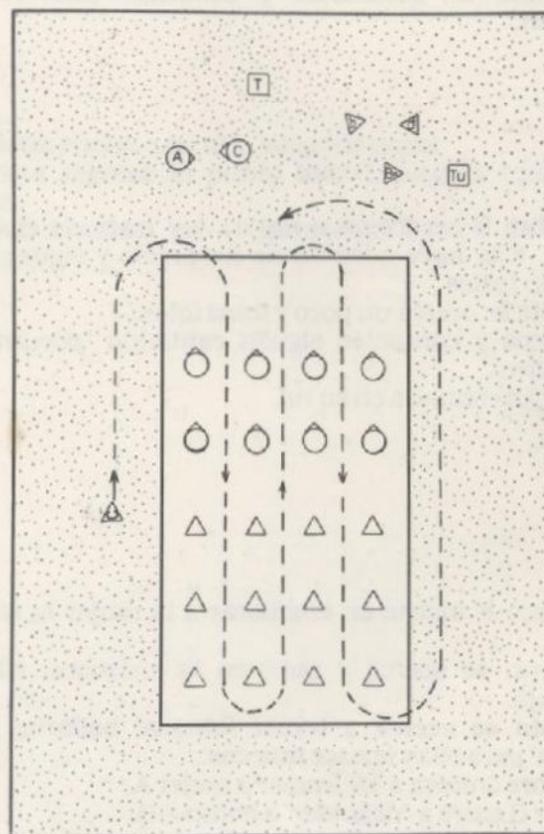
Los hombres: "*Pokras de Wart*"

Bailarín, campesino de la comparsa toca la tinya, aunque deja de hacerlo cuando escenifican el cuadro.

Turista: peluca rubia, anteojos, mejillas y boca pintada; pantalón-blusa unidas (enterizo); una cámara fotográfica en la mano; bolso colgando el hombro; collar; reloj muy llamativo en la muñeca:

FORMACION DE LA COMPARSA PARA LA REPRESENTACION

- A = mujer
- b = hombre
- C = mujer
- d = hombre
- Ba = bailarín
- T = tuna
- Tu = turista



La "puesta en escena"

Secuencias de la representación

1.

- a) Mujer se acerca danzando a recoger tunas, con una horqueta.
- b) Turista un poco alejada del grupo, toma fotos
- c) Capitán se desplaza bailando y tocando vigorosamente el silbato.
- d) Hombres y mujeres tocan, cantan y bailan en sus respectivos sitios.
- e) Bailarín enamorado pasa por entre cantantes tratando de abrazarlas y besarlas; ellas lo esquivan.

2.

- a) Hombre B se acerca a mujer A y trata de enamorarla. Ella hace ademán de desprecio y sigue recogiendo tunas.
- b) Turista se acerca un poco y toma fotos.
- c) Músicos y cantantes siguen cantando "popurrí" de Carnaval.
- d) Capitán continúa en su rol.

3.

- a) Hombre B insiste en enamorar a la mujer A, ella le pega.
- b) Bailarín se acerca y también la enamora, ella lo empuja.
- c) Turista se acerca a tomar fotos al bailarín, éste "posa" para ella y le hace muecas.
- d) Hombre D entra a "defender" a mujer A.
- e) Mujer C entra a "defender" a hombre B.
- f) Capitán y músicos siguen igual.

4.

- a) Mujeres A y C se agarran en pelea. Forcejean tomadas de la cintura.
- b) Hombres B y D se trompean.
- c) Bailarín enamora a Turista, le da besos volados
- d) Turista insiste en tomar fotos pero hace ademán de desprecio cuando el bailarín la enamora.
- e) Músicos y Capitán siguen igual.

5.

- a) Bailarín entra en la pelea al ser casualmente golpeado por los otros hombres que peleaban.
- b) Mujeres tratan de separar a los hombres, que ahora pelean con más vigor, cayéndose al suelo.
- c) Turista se acerca a la tuna y se le revienta una tuna en la mano. Saca papel y con expresión de asco, se limpia.
- d) Músicos y capitán siguen igual.

6.

- a) Mujeres agarran a hombre B y le pegan entre las dos. Le golpean con tunas en la cabeza y empiezan a sacarle el pantalón.
- b) Hombre D y bailarín se levantan y se abrazan bailando y bromeando con la turista, "posan" para ella que vuelve a tomar fotos.
- c) Músicos y capitán siguen igual.

7.

- a) Turista es "casualmente" golpeada y sale cojeando del trance, abrazándose a bailarín y a hombre D.
- b) Mujeres A y C se quitan una falda y se la ponen al hombre B. Este se "defiende" de la "agresión".
- c) Turista baila con hombre D y con Bailarín, los tres abrazados. Turista sigue "coja".
- d) Músicos y capitán siguen igual.

8.

- a) Bailarín enamora y trata de besar a hombre B que está con falda.
- b) Hombre B se levanta la falda y "le muestra" que él es hombre.
- c) Mujeres tiran con tunas a hombre D y a Turista. Estos se defienden.
- d) Músicos y Capitán siguen igual.

9.

- a) Bailarín se da cuenta que la "mujer" es hombre. Regresa a cortejar a la turista.
- b) Mujeres bailan al escuchar silbato de Capitán que da por terminada la escena.
- c) Hombre B se saca la falda y la devuelve.
- d) Capitán toca varias veces sonidos largos, señalando que se acaba la escena.
- e) Músicos y cantantes siguen igual.

10.

- a) Bailarín y turista salen bailando abrazados.
- b) Mujeres y hombres vuelven a sus sitios.
- c) Empezan a bailar avanzando hacia la salida.
- d) Músicos y mujeres no dejan de cantar y bailar.
- e) Capitán toca silbato rítmicamente, bailando entre las filas y haciendo ademanes de "avanzar".

11.

- a) Bailarín vuelve a su sitio (tocando tinya)
- b) Turista regresa al punto inicial, alejada tomando fotos.
- c) Todos avanzan en la formación básica de recorrido.

Comparsa: "Caballeros de Amancaes"
del Barrio de Cconchopata.

Personajes:

La "pakina": (Ver acápite "Crítica Social", personajes).

Un sinchi : Policía armado

El correo :

Un estudiante : voluntario del público.

Hombres : músicos instrumentistas

Mujeres : cantantes, danzarinas.

Capitán :

La canción entonada por la Comparsa es "Soy Solterito"

Vestuario:

Pakina : ver personajes en acápite "crítica social"

Sinchi : ídem.

Correo : un joven se ha puesto en la cabeza una caja de cartón que le llega hasta los hombros.
La caja lleva el letrero "Correo" y una ranura de buzón para depositar cartas.

Secuencias de la Representación

1.

a) La Pakina, sube al escenario con pedantería. (el público la silba, la piropea, se ríe)

b) El Sinchi, entra en el escenario, prepotentemente. Enciende un cigarro, fuma mirando hacia arriba. Se pasea por el escenario mostrando su metralleta "rambo".

c) El Correo, entra a escena y se queda casi parado o paseándose suavemente en un pequeño espacio.

d) Mujeres y hombres del coro cantan "Soy solterito".

e) Capitán baila alrededor de músicos tocando el silbato.

2.

a) La Pakina se pasea por el escenario, acercándose al correo.

b) El Sinchi, jala a un joven del público, y le pide papeles.

c) El estudiante hace ademanes de que no los tiene.

d) Mujeres y hombres siguen interpretando la canción.

e) Capitán sigue igual

3.

a) La Pakina sigue impaciente en la puerta del correo, se pasea acomodándose el pelo y mascando chicle.

b) El Sinchi, ordena al estudiante que se tire al suelo, y le pone la bota en la espalda. Saca pecho. (el público lo pifia).

c) La Pakina recibe una carta del correo. La lee y la rompe con desprecio.

d) Músicos y capitán siguen igual.

4.

a) El Sinchi, ordena al estudiante que "ranee"*, y luego ordena que se vaya.

b) La Pakina sigue paseándose por el escenario.

c) El joven del correo parece enamorarla.

d) Músicos y capitán siguen igual.

* Ejercicios físicos imitando el salto de las ranas.

5.

- a) El Sinchí, fuma y enamora a la Pakina, ésta lo desprecia.
- b) El del correo increpa al Sinchí (el correo se saca el cajón de la cabeza).
- c) La Pakina sigue "sobrada".
- d) Músicos y capitán siguen igual.

SOY SOLTERITO

"Soy soltero prenda mía
mirame pues con cariño
cantando en los carnavales
nos llevamos la bandera
bandera de los solteros".

Cuando toma huamanguino
cuidado con las ofensas
mucho broma no me gusta
yanqamanta maqaykiman
warmichaykita kitaykiman

Haku ñiñachay purikaramusun
tayta mamayki puñuychanankama
rikchariruspa qawaykuptinqa
brazuy ukupi waqaywaqachkanki
brazuy ukupi llakij llakichkanki"

6.

- a) Sinchí y correo se pelean, forcejeando, sin llegar a mayores consecuencias.
- b) Pakina se aleja y sale del escenario.
- c) Sinchí sale. Correo sale.
- d) Comparsa empieza a danzar avanzando.

"Soy soltero prenda mía
mirame pues con cariño
cantando en los carnavales
nos llevamos la bandera
bandera de los solteros".

Cuando toma huamanguino
cuidado con las ofensas
mucho broma no me gusta
no vaya a ser que te pegue sin motivo
o que te quite a tu mujercita

vamos ñiñita a pasear
mientras tus padres estén durmiendo
cuando ellos se despierten y miren
estarás sollozando entre mis brazos
estará gimiendo entre mis brazos.

Huamanguina sonsa forastero gustu
 huamanguina sonsa militarlla gustu
 saqirusuptiykim waqay waqachkanki
 correopunkupti cartatapuspa"

Huamanguina tonta que prefieres al forastero
 huamanguina zonza que escoges sólo a los militares
 cuando ellos te abandonen andarás llorando
 en la puerta del correo preguntando por una carta.

Soy sol te ro pren da mi a mi ra me pues con ca ri ño
 cantando en los car na va les nos lle va mos la bande ra

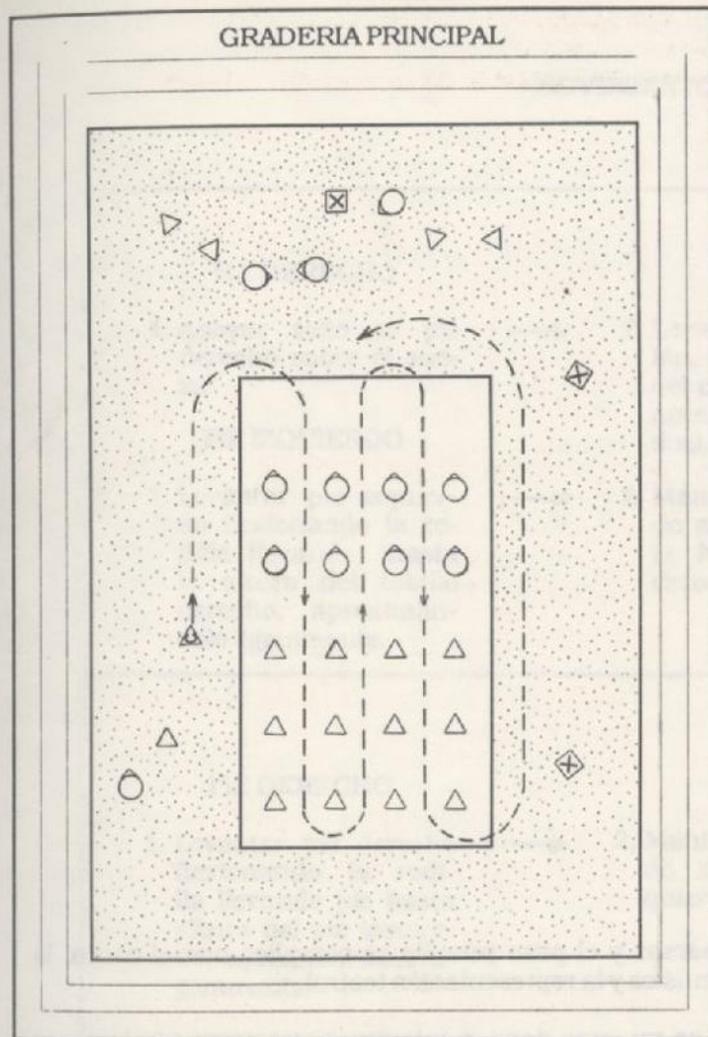
ban de ra de los sol te ros.

QAWACHAN

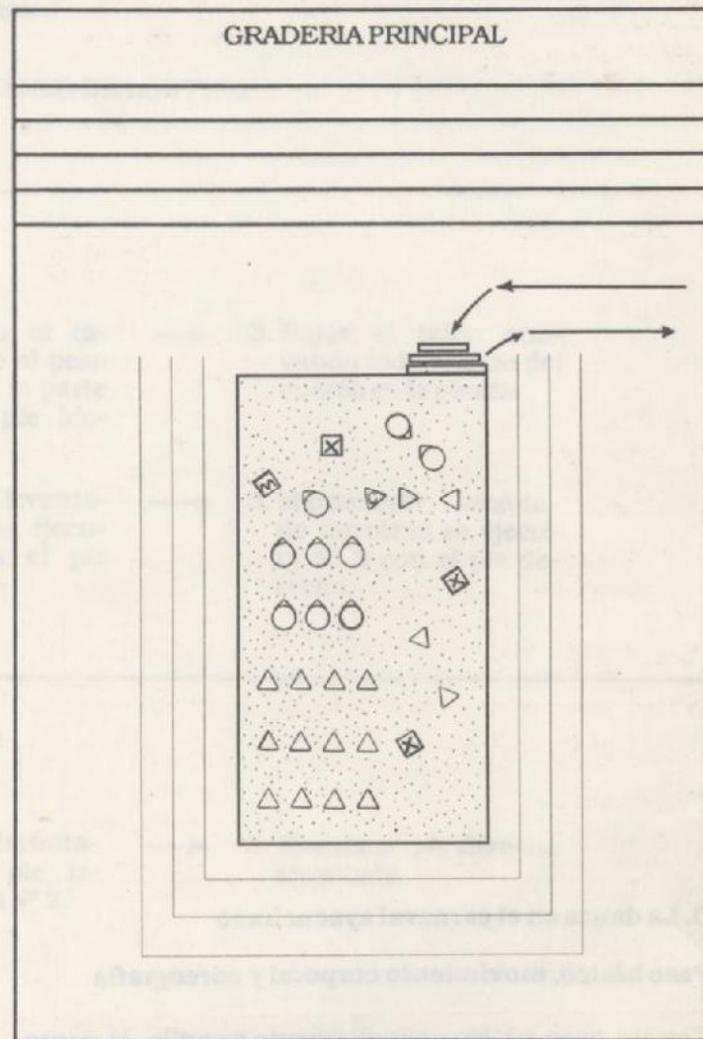
Huaman guina son sa fo ras te ro gus to
 huaman guina si pas mi ii tarlla gus to

sa qi ru sup tiy kam wa qay wa qach kan ki
 co rre -o pun ku -pi carta ta fa pus -pa

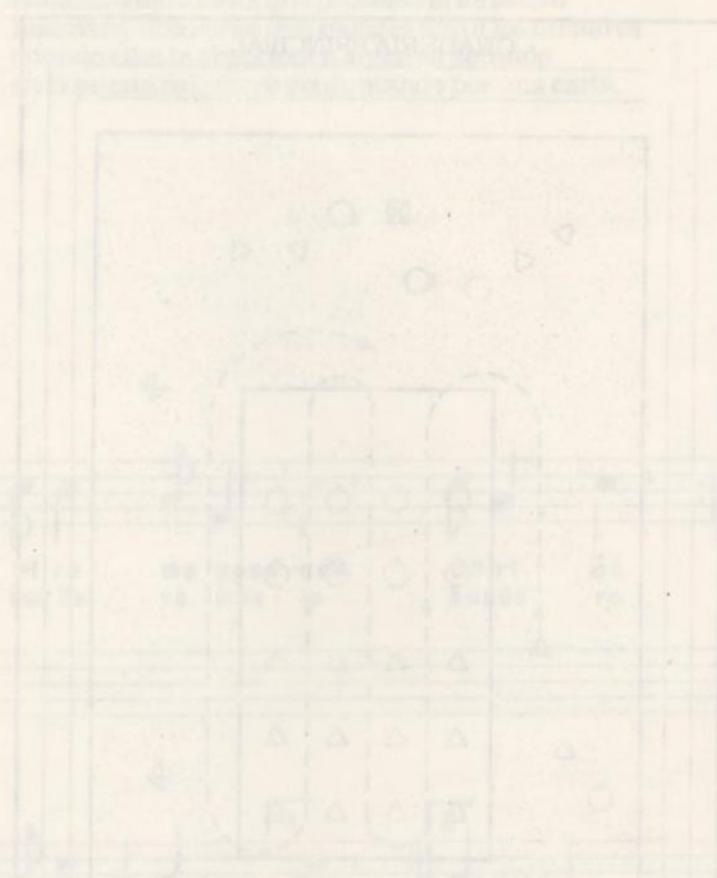
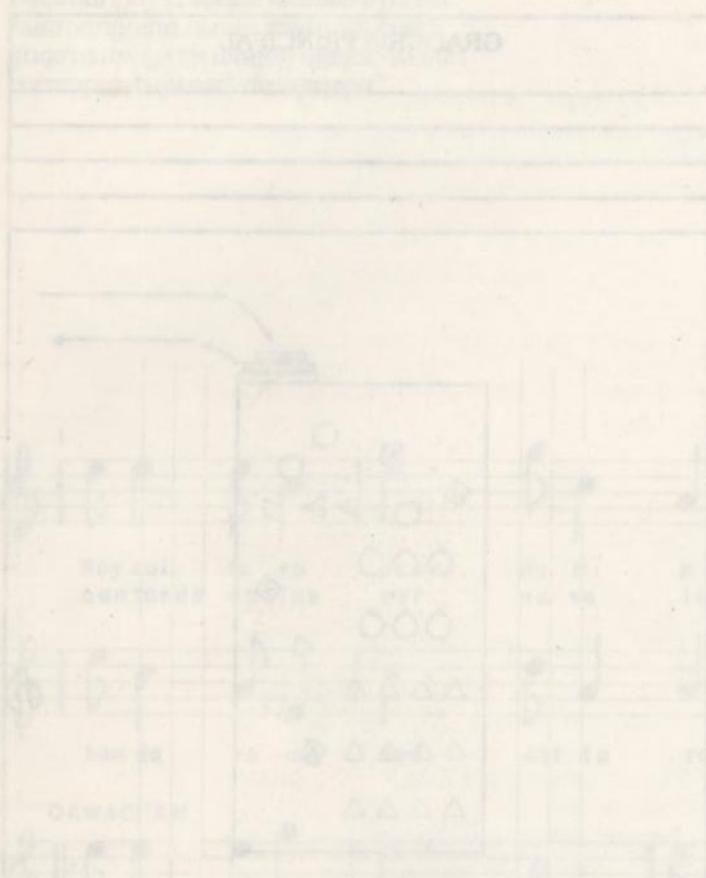
FORMACION DE COMPARSAS EN FESTIVALES (uso del espacio)



Uso del espacio en **cancha abierta**.
 Piso de tierra o yerba.
 Grupo de cantantes-danzarinas e instrumentistas al centro.
 Juego teatral alrededor de músicos.
 Público alrededor. Con gradería principal al frente.



Uso del espacio en escenario-**tabladillo**
 Cantante al pie del micrófono.
 Se reduce espacio para músicos y juego teatral.
 Público en gradería-"tribuna"-principal y en laterales.



3. La danza en el carnaval ayacuchano

Paso básico, movimiento corporal y coreografía

Con un paso básico aparentemente sencillo, la danza ejecutada especialmente por las mujeres -cantantes- se presenta constante, intensa, imparable, tanto en el recorrido por las calles, en las 'paradas' en las esquinas, o en los festivales -concursos- donde se presentan además los cuadros teatrales. La danza imprime un vigor inacabable a las com-

parsas y el paso sencillo se complica con el canto, la música y la representación teatral.

Las mujeres danzan mientras cantan y no solamente con el paso básico -el de los pies- sino con todo el cuerpo, con los brazos en constante movimiento -en las manos llevan la "chimpita"- y aunque la dinámica disminuye cuando se canta la estrofa, no se detienen nunca y adquiere más intensidad entre estrofa y estrofa con el acompañamiento instrumental.

Paso básico

MOVIMIENTO SIMULTANEO DE LOS PIES

| | | |
|---|---|--|
| PIE DERECHO | | |
| 1. Apoyar todo el pie derecho sobre el suelo. | → | 2. Levantar sólo el talón, apoyando el peso del cuerpo en la parte anterior del pie (dedos). |
| PIE IZQUIERDO | | |
| 1. Levantar pie izquierdo flexionando la rodilla llevando hasta la altura del tobillo derecho, aproximándolo ligeramente. | → | 2. Mantenerlo levantado mientras se ejecuta N° 2 con el pie derecho. |
| | → | 3. Bajar el talón apoyando todo el peso del cuerpo en la planta. |
| | | 3. Mantenerlo levantado mientras se ejecuta N° 3 con el pie derecho. |
| CAMBIO | | |
| PIE DERECHO | | |
| 1. Levantar pie derecho flexionando la rodilla llevando pie hasta altura del pie izquierdo, aproximándolo ligeramente. | → | 2. Mantenerlo levantado mientras pie izquierdo ejecuta N° 2. |
| | → | 3. Mantener pie derecho levantado. |
| PIE IZQUIERDO | | |
| 1. Apoyar todo el pie izquierdo sobre el suelo. | → | 2. Levantar el talón apoyando el peso del cuerpo en la parte anterior del pie. |
| | → | 3. Bajar el talón apoyando todo el peso del cuerpo en la planta del pie. |

En relación a la música, el paso básico sintetiza la rítmica del carnaval marcando en un pie valor más largo (pie rítmico N° 1) $\text{p} \cdot = \text{—}$

Es decir el pulso básico; mientras que en el otro pie se marca la subdivisión ternaria del pulso básico, llevando el movimiento del pie rítmico N° 2. $\text{—} = \text{—} \text{—} \text{—}$

Relación entre música y danza es así:

$\text{p} = 100$

Voz

izq. alz. p d p alz. p d p

der. p d p alz. p d p alz.

T. x x x x

p planta T tinya
d dedos der. der. derecho
alz. alzado izq. izquierdo
voz voz

Variante del paso básico

La variante del paso básico está dada por la posibilidad de que en 2 (segunda corchea) se levante no sólo el talón sino todo el peso del cuerpo, saltando ligeramente. El peso trasladado hacia la parte anterior del pie hasta llegar al salto se realiza en un sólo movimiento, para caer nuevamente apoyando toda la planta del pie en un movimiento rápido en el cual el peso se apoya primero en los dedos y luego, bajando el talón, con toda la planta.

El salto suele ser muy pequeño y *seve* ejecutado con la segunda corchea no con la primera, efectuándose con esto una acentuación *de movimiento corporal* ascendente en sincopa con relación al canto y la música.

Veamos:

Relación entre acentuaciones, de la voz, tinya, poro y el movimiento del paso básico:

Pie izquierdo alz. p. s. p. alz. p. s. p.

Pie derecho p. s. p. alz. p. s. p. alz.

Tinya x x x x

Poro

Guitarra bordoneo

Guitarra rasguo

Velocidad: $\text{p} = 100$

M.M. = $\text{p} = 92-116$

p = planta
s = salto
> = acentuación

La presencia de acentuaciones en una u otra parte de las subdivisiones más pequeñas del pulso básico, imprime el dinamismo y la vitalidad que se percibe en conjunto en la presentación de las comparsas.

Esto se ve más enriquecido aún con los movimientos corporales y la coreografía que más adelante explicamos.

Relación entre el paso básico y la estructura poética/musical

Con el paso básico o su variante con salto, es posible desplazarse en cualquier sentido; para adelante, atrás, o a los costados, pudiendo además dar pequeños o grandes pasos.

El paso básico, cambiando de pie, en cada pulso, en cada tiempo y con la división intrínseca ternaria, está en absoluta concordancia con el tipo de estructura musical y poética que hemos descrito, porque el movimiento corporal constantemente hace sentir, físicamente, la división más pequeña y la más larga de la rítmica.

Con ese paso básico es posible bailar, con absoluta normalidad, frases musicales de diferente extensión. Como ya hemos visto en el análisis, los periodos musicales y las frases que las componen pueden ser simétricos y asimétricos. La extensión de frases y semifrases varía -pudiendo abarcar 5, 6, 7, 8... tiempos- y esa irregularidad (que se entiende por la flexibilidad del verso) es perfectamente bailada con ese paso, en el que sólo se marca un tiempo en cada cambio de pie.

Si el paso marcase dos tiempos o más, en lugar de uno, se tendría que hacer frases musicales -y poéticas- regulares, con una cantidad de pulsos que sean múltiplo del paso básico.

Debido a la flexibilidad métrica de la poesía y mientras ésta se mantenga, el paso básico en un pulso será el más apropiado; cualquier variante que abarque más de un pulso tendrá que "cuadrar" las estructuras musicales forzando la dimensión de las frases y la dinámica en general.

La velocidad del pulso básico varía entre 92 y 116; (valor metronómico); siendo las velocidades de 96, 100, 104 las más usadas.

Las comparsas "urbanas" (señoriales) conocidas como las "huamanguinas" llevan una velocidad menor que las comparsas "rurales" (barriales) pero la ejecución del paso básico es igual.

Mientras que en los conjuntos de PUM-PIN, la velocidad del pulso es siempre arriba de 116, pudiendo llegar al 138 y 144; esto hace que los grupos de PUM-PIN no puedan ejecutar el paso básico del carnaval huamanguino/ayacuchano. El PUM-PIN realiza un paso saltado sobre el mismo sitio, no es paso de recorrido y es coherente con la velocidad de su pulso básico; de allí que los conjuntos de Pum-pin no puedan desplazarse tipo Comparsa y bailen solamente en sitios fijos, especialmente en su presentación en festivales-concursos.

Como excepción, solamente en una Comparsa (Fray Martín de Pucará), en su presentación en San Melchor, hemos visto la intención de cambiar el paso extendiéndolo a dos tiempos -al parecer por influencia de la Tuntuna del Altiplano-. El esfuerzo de concentración, para cantar al mismo tiempo que hacer el paso, era tal que las bailarinas casi no cantaban, las equivocaciones eran evidentes y la mirada fija en la capitana para poder "seguirla". Canto, frase musical y danza no coincidían.

Movimiento corporal y coreografía

Los y las danzarinas de la cultura andina quechua, suelen llevar siempre algo en las manos: pañuelos, husos, hondas, instrumentos musicales, instrumentos de labranza, flores, bastones, u otros objetos que completan el "vestuario".

En general, las danzas son siempre representación de algo o de alguien y el vestuario responde a esa necesidad. En el Carnaval Ayacuchano actual, las Comparsas Rurales representan especialmente "chutos" de las punas, o campesinos de comunidades diversas. Las Comparsas Urbanas -huamanguinas- representan la propia costumbre señorial.

Los hombres, tanto en comparsas campesinas como señoriales, llevan sus instrumentos musicales en las manos y van marcando, al caminar, el compás de la música, casi sin bailar.

Solamente en una comparsa rural -comunera-, Los Paisanos de Rancho, iban hombres con instrumentos de labranza bailando en pareja con las mujeres cantantes.

La mayoría de comparsas rurales llevan la **chimpita** en las manos. Especie de waraka u honda, agarrada por los extremos dejando sueltas las puntas que generalmente llevan adornos con borlas y cintas de colores, especie de **wachatas**.

Las mujeres de comparsas urbanas agarran constantemente las puntas de su **liklla** a la altura de la cintura; esto limita mucho el movimiento con los brazos. Podría decirse que si no echan talco al público o no tocan tinya, las mujeres de comparsas urbanas no mueven los brazos; mientras que en las comparsas campesinas el movimiento de los brazos le imprime un carácter más dinámico.

Movimiento de brazos en comparsas rurales

En los momentos en que las danzarinas cantan los versos de la estrofa, los brazos permanecen quietos a la altura del pecho o de la cintura, agarrando los extremos de la **chimpita**, girando rápidamente las muñecas dando vueltas a las borlas de los extremos. Bailan en sus respectivos sitios -la capitana vuelta hacia el grupo- (ver cuadro en el capítulo Comparsa). Una vez que han terminado de cantar la estrofa, mientras los hombres interpretan un interludio (el mismo periodo musical instrumental) las mujeres suben los brazos (y en forma paralela) por encima de la cabeza girando rápidamente sobre sí mismas.

Luego avanzan siempre en filas con los brazos en constante movimiento; una vez hacia el lado izquierdo otra vez al lado derecho, coincidiendo con el movimiento de las piernas. Así: pie derecho alzado → movimiento de brazos hacia izquierda; pie izquierdo alzado → movimiento de brazos hacia derecha.

El movimiento de brazos -siempre en posición paralela- puede hacerse a la altura de la cadera, la cintura, el pecho, la cara, o por encima de la cabeza.

Caderas y tronco de las bailarinas no se mueven explícitamente, sino solamente lo que el paso básico y el movimiento de brazos requiere. Obviamente que con el movimiento del paso básico y los giros, así como el movimiento de brazos hacia derecha e izquierda, las polleras se encuentran en movimiento incesante.

Movimiento coreográfico

Los desplazamientos en conjunto de las mujeres, durante su presentación en las esquinas, son pocos y sencillos. Consisten principalmente en formar rueda alrededor de los músicos instrumentistas y regresar a sus respectivos sitios (ver foto pag. 176).

Solamente algunas comparsas rurales -comuneras- presentaron en esquinas, coreografía provenientes del trabajo agrícola -como los Paisanos de Rancho- que representaron el trabajo de barbecho.

Es evidente que el punto de interés más saltante en las comparsas son las canciones y que en el paso de la danza, los movimientos corporales son suficientes para la expresión socio-artística que necesita el énfasis y fuerza del mensaje.

Así se logra un balance entre canto, danza, música, poesía, vertebrado en la necesidad social y artística propia de los Carnavales; y donde la Comparsa como medio de realización -producción- de arte encuentra el equilibrio perfecto, entre las diferentes áreas artísticas y la de su propia organización social para lograr determinado efecto sonoro, visual de movimiento, y comunicación.

La Comparsa, como conjunto socio-artístico, es el organismo en el que confluyen una serie de relaciones de interdependencia entre las áreas artísticas.

MOVIMIENTOS DE LOS BRAZOS EN COMPARSAS RURALES

Posiciones Básicas



Giros



Movimientos de recorrido



CAPITULO IX Cancionero

de 3/8 en escrito caído en pulso y compás a la vez. Las letras que subdividen las palabras corresponden a motivos y secuencias de una escritura analítica.

La relación de canciones que se encuentran en el Cancionero como en los ejemplos del Capítulo III, son una muestra de las prácticas que se hacen durante el carnaval de 1987.

Notas sobre la métrica: pulso y compás

Para leer las canciones mostradas en el presente capítulo se debe tener en cuenta la velocidad métrica y el pulso. Las canciones que se muestran en este capítulo se muestran a una velocidad de 100 aproximadamente.

Este libro de notas con punto es leído a una

Notas sobre la métrica: pulso y compás

Para leer las canciones mostradas en el presente trabajo se tendrá en cuenta la velocidad metronométrica señaladas para el pulso. Las canciones que no tienen señalada la velocidad se ubican en $\text{♩} \cdot = 100$ aproximadamente.

Este pulso de negra con punto es ternario o sea

de 3/8, en sentido estricto es pulso y compás a la vez. Las barras que subdividen las partituras, corresponden a motivos y semifrases de una escritura analítica.

La relación de canciones que se encuentran en el Cancionero como en los ejemplos del Capítulo Música, son una muestra de las grabaciones hechas durante el carnaval de 1987.

Canciones en Modo Mayor

1. Do Mayor

The image shows a musical score for a song in C major. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a series of chords and a bass line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation style.

Waltz y Marcha: Juan Pablo Rojas Ortiz
Compositor: Carlos Llanusa de la Cruz
Código: 3.3.2.118
Traducción: Clotilde Gato

A GOZAR CON LOS CHUTOS LLAMEROS

I

Guitarraykita qinachaykita toçaykamuy wawqillay
mísipa qaran tinyachaykita waçtaykamuy yanallay
carnavalessi çayarqamunña tusukunapaq yanallay
carnavalessi çayarqamunña pasyakunapaq wawqillay

II

Mullichallata yukalituta plantaykusun paisano
mullichallata yukalituta plantaykusun paisana
talcochallawan serpentinawan hinaykuway karguyuq
warmayanaywan kuyayanaywan muyuykunaypaq karguyuq

III

Cervezallata guindachallata tumaykusun compadre
aqachallata traguchallata upyaykusun comadre
llakillaykita qunqarispayki gozachakuykuy compadre
quizás manapas watallamanqa çayasunñachu comadre.

IV

Makichallaymi nanallawachkan guitarrachallay tocasqay
makichallaymi nanallawachkan guitarrachallay tocasqay
kunkachallaymi nanallawachkan carnavalestá takisqay
kunkachallaymi nanallawachkan carnavalestá takisqay

A GOZAR CON LOS CHUTOS LLAMEROS

I

Toca hermano tu guitarra y tu quena
golpea amado tu tamborcito de piel de gato
que los carnavales ya llegaron para bailar, mi amor
que los carnavales ya llegaron para pasear mi hermano.

II

Paisano, plantemos un mollecito, un eucalipto
paisano, paremos un mollecito, un eucalipto
"carguyoc" échame talco, ponme serpentinas
"carguyoc" para dar una vuelta con mi amado (a).

III

Compadre, tomemos cerveza, guindita
comadre, bebamos chichita, traguito
compadre, olvide sus penas y goce
comadre, tal vez no lleguemos al año siguiente.

IV

Me duele la mano por tanto tocar la guitarra
me duele la mano por tanto tocar la guitarra
me duele la garganta por tanto cantar carnavales
me duele la garganta por tanto cantar carnavales

Letra y Música: Juan Bosco Rojas Ortiz
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/B5
Traducción: Clodoaldo Soto

A GOZAR CON LOS CHUTOS LLAMEROS

♩ = 104

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

Guita rray-ki ta qi na chay-ki ta to cay -ka muy wawqi ilay
mi si pa qaran tinya chay-ki ta waqtay -ka muy ya na ilay

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

Car na va -les si chayar qa -munña tu su ku -na paq ya na -llay
car na va -les si chayar qa -munña pasya ku -na paq wawqi -llay

I

Este carnaval del mundo pintado de hipocresías
Este carnaval del mundo pintado de hipocresías
nos trae en cada rostro falsas sonrisas y mimos
nos trae en cada rostro falsas sonrisas y mimos

II

Quitando los antifaces limpiando los coloretos,
quitando los antifaces limpiando los coloretos,
la vida sería otra y la conciencia más clara,
la vida sería otra y tu almita más blanca

III

Si el carnaval es goce porqué tus ojitos lloran,
si el carnaval es frenesi porqué tu corazón sufre,
acaso no encuentras agua para lavar tus sudores,
acaso no hallas el talco para cubrir tus heridas.

IV

En esta tragedia del mundo todos clavamos a Cristo
todos clavamos a Cristo,
en la tragedia del hombre muchos afflan la lanza,
para punzar corazones en la punta del calvario,
para sangrar corazones en la cruz del siglo Veinte.

Fuga

Ahora paisano jala al manantial
ahora cholito riega el arenal
hagamos florecer a la aurora,
hagamos arrasar lanzas y dardos

Letra y Música: Ranulfo Fuentes Rojas
Código: 30c/A1

CARNAVAL 2000

$\text{♩} = 96$

I-IV

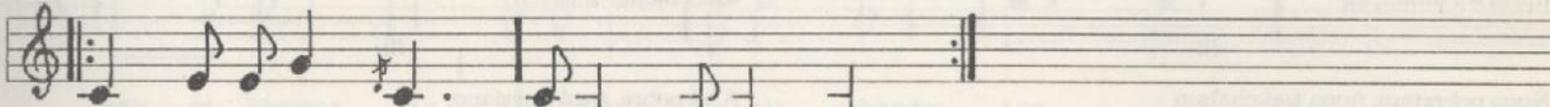


Es te car na val del mun do pin ta do de hipo cre si as
es te car na val del mun do pin ta do de hipo cre si as

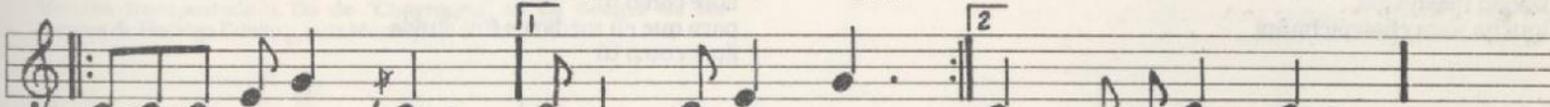


nos trae en ca da ros tro falsos sonri sas y mi mos
nos trae en ca da ros tro falsas sonri sas y mi mos

Fuga



Aho ra pai sa no ja la al ma nan tial.
aho ra cho li to riego el a re nal.



ha ga mos flo re cer a la ou ro ra
ha ga mos a rra sar lan zas y dar dos

CHAYRAQMI

RECIEN

I

Chayraqmi, chayraqmi
chayaykamuchkani
wayrachawan, vientuchawan
parischaykukuspay
wayrachawan, vientuchawan
parischaykukuspay

II

Mariposatach, kachikachitach
uywakuwaq karqa
almadachayki patanpi
miski waqananpaq
almadachayki patanpi
miski waqananpaq

III

Ñuqa pobretam, ñuqa wakchatam
uywallawaskanki
ipucha para chawpichanpi
waqaq masiykipa
ipucha para chawpichanpi

I

Recién, recién
estoy llegando
con el vientecito, con el vientecito;
abrigándome
con el vientecito, con el vientecito;
abrigándome

II

A las mariposas, a las libélulas
hubieras criado
para que encima de tu almohadita
dulcemente sollocen
para que encima de tu almohadita
dulcemente sollocen

III

A mí pobre, a mi huérfano,
me habías criado,
para que en medio de fina lluvia
llore como tú
para que en medio de fina lluvia
llore como tú

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Victor Navarro del Aguila
Traducción: César Riveros S.

CHAYRAQMI

$\dot{1} = 100$

Chay raq mi chay raq mi chayay ka much ko ni
 chay raq mi chay raq mi chayay ka much ka ni

way ra chawan vin to chawan pa ris chayku kus pa

way ra chawan vin to chawan pa ris chayku kus pa.

Versión transportada a Do de "Chayraqmi" en **La Sangre de los Cerros** de Rodrigo Edwin y Luis Montoya (1987).

Versión de "Chayraqmi" en **Pukllay Taki** de Victor Navarro del Aguila (1942).

EL CORTAMONTE

EL CORTAMONTE

I

Cantando y bailando muchachos alegres
cantando y bailando muchachos alegres
vamos jaraneando en el cortamonte
vamos jaraneando en el cortamonte

Cantando y bailando muchachos alegres
cantando y bailando muchachos alegres
vamos jaraneando en el cortamonte
vamos jaraneando en el cortamonte

II

Cholita serrana que bonita eres
cholita serrana que bonita eres
viniendo de Lima quieres tirar prosa
viniendo de Lima quieres tirar prosa

Cholita serrana que bonita eres
cholita serrana que bonita eres
viniendo de Lima quieres tirar prosa
viniendo de Lima quieres tirar prosa

III

Amores ajenos a mí no me gusta
amores ajenos a mí no me gusta
gozando carnaval se escoge a mejores
gozando carnaval se escoge a mejores

Amores ajenos a mí no me gusta
amores ajenos a mí no me gusta
gozando carnaval se escoge mejores
gozando carnaval se escoge mejores

IV

Hapiylla hapiway rondaylla rondamuy
sachata waqtasun kuskachallanchik
pacaicasinita de ojitos azules
pacaicasinita de ojitos azules

Tómame la mano, gira la ronda
cortemos juntos el árbol
pacaicasinita de ojitos azules
pacaicasinita de ojitos azules

V

Sachata waqtaspam ingrata paisana
sachata waqtaspam ingrata paisana
qampas ñuqapas kuyanakuykusun
qampas ñuqapas kuyanakuykusun

Cortando el árbol ingrata paisana
cortando el árbol ingrata paisana
tú y yo nos amaremos
tú y yo nos amaremos

VI

Hachata qumuway, ñuqallay qariman
hachata qumuway, ñuqallay qariman
warma yanaywan waqtaykunaypaq
mayordomolla wataman kanaypaq.

Dénme el hacha a mí, el valiente
dénme el hacha a mí, el valiente
para cortar con mi amada
y ser mayordomo al año siguiente.

Letra y Música: Alberto Morales "El Pacaicasino"
Código: 29c/A6
Traducción: Clodoaldo Soto

♩ = 104

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

Cantan do y bai lan do mu cha chosa le -gres.
cantan do y bai lan -do mu cha chosa le -gres.

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

va mos ja -ra nean -do en el cor -ta mon -te.
va mos ja -ra nean -do en el cor -ta mon -te.

ENTRADA DEL CARNAVAL

I

Chanchara ladomantas
carnaval qispirgamun
señor alcaldewan
tupanakusaq nispa
tupanakusaq nispa

II

Autoridadpas kanchu
presidentepas kanchu
yarqay vidamanñam
carnaval yaykuykuchkan
carnaval yaykuykuchkan

III

Miércoles cenizapim
rakinakuykusunchik
juez letradupi
actata ruraykuspa
actata ruraykuspa

IV

Multata pagay niptin
multata quway niptin
quillanchikpas kanchu
costo de la vidawan
costo de la vidawan

V

Venga la independencia
ya llegó carnavales
tutata punchawchaspas
paseakamunapaq
paseakamunapaq

VI

Enteron mundupaqmi
licencia mañasqaña
killantín watantínas
carnaval gozananpaq
carnaval gozananpaq

Letra y Música: Alberto Morales "El Pacalcasino"
Código: 29c/A3
Traducción: Cleodaldo Soto

ENTRADA DE CARNAVAL

I

Por el lado de Chanchará
apareció el carnaval
con el señor alcalde
me encontraré diciendo
me encontraré diciendo

II

Ni la autoridad existe
ni el presidente existe
a una vida de hambre
el carnaval está entrando
el carnaval está entrando.

III

En el miércoles de ceniza
nos separaremos
ante el juez letrado
haciendo un acta
haciendo un acta.

IV

Cuando dice "pague la multa"
cuando dice "déme la multa"
no tenemos plata
con el costo de vida
con el costo de vida.

V

Venga la independencia
ya llegó carnavales
convirtiendo la noche en día
para pasear
para pasear

VI

Para todo el mundo
ha sido pedida la licencia⁽¹⁾
todo el mes o el año entero
para gozar el carnaval
para gozar el carnaval.

(1) Debido al Estado de Emergencia, las Comparsas debían pedir licencia para reunirse y bailar

$\text{♩} = 100$

Sol
Mi
Re
Do
Sol,

Chanchara la do man -tas carnaval qis pir -qa -mun

Sol
MI
Re
Do
Sol,

se ñor al cal -de -wan tu pa na -ku saq nis -pa
tu pa na -ku saq nis -pa.

GALLITO DE MADRUGADA

GALLITO DE MADRUGADA

I
 Imay hurata galluy waqanqa
 Carmen Altollaypi
 chaylla hurallam ripuykullachkan
 arrieroskunalla

II
 Qawachkankichu María Paraduta¹
 maymantaq qawachkan
 chay ladumantam carnaval chayamun
 arrieroskunawan

III
 Mapas mapas warakarusayki
 atakaykipas willukunankama
 mapas mapas siqukarisayki
 ñawichaykipas tapakunankama
 ñawichaykipas tapakunankama

I
 A qué hora cantará mi gallo
 en mi Carmen Alto
 a esa hora es que se van
 los arrieros

II
 Ves a donde mira María Parado
 por ese lado llega el carnaval
 con los arrieros

III
 Cuidado, cuidado te azote
 hasta troncharte la pata
 cuidado, cuidado te azote
 hasta que tus ojitos se tapen
 hasta que tus ojitos se tapen

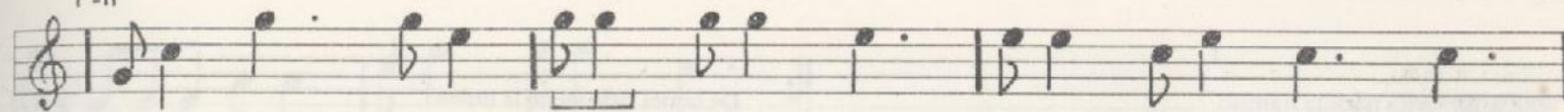
Letra y Música: Victor y Luz (Seudónimo)
 Comparsa: Arrieros de Carmen Alto
 Código: 4c/A2
 Traducción: Clodoaldo Soto

(1) María Parado de Bellido, Prócer de la Independencia.
 Se hace referencia al monumento.

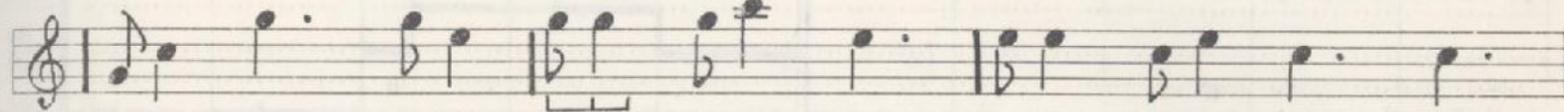
GALLITO DE MADRUGADA

$\text{♩} = 92 (100)$

I-II

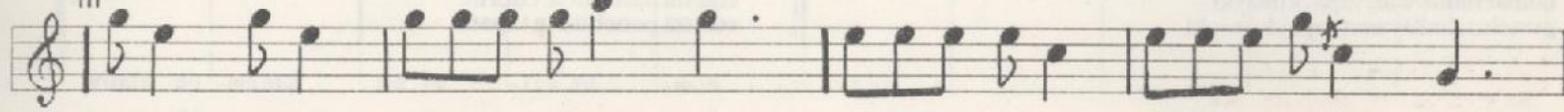


I may hu ra ta galluy wa qan qa Carmen Al to llay pi

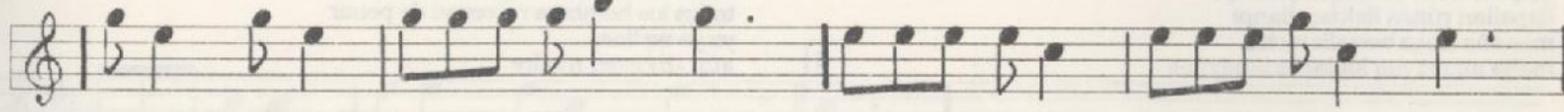


chaylla hu ra llam ri puy ku llach kan a rrie rosku na lla.

III



Ma pas ma pas wa ra ka ru say ki a ta kay pi pas wi llu ku nanka ma .



ma pas ma pas si qu ka ri say ki ña wi chayki pas ta pa ku nanka ma



ña wi chayki pas ta pu ku nan ka ma.

LASTA PARA

NEVADA

I
 Wakladumanta paralla hamun
 Santa Rosatas paralla hamun
 llapa runata nuyusaq nispa
 llapa runata lastasaq nispa

I
 De aquel lado viene la lluvia
 a Santa Rosa viene la lluvia
 "a toda la gente mojaré" diciendo
 "a toda la gente nevaré" diciendo

II
 Haku niñachay purikamusun
 haku sanbachay pastakamusun
 llakllachallaywan tapaykusayki
 punchuchallaywan tapaykusayki

II
 Vamos jovencita, caminaremos
 vamos negrita, pasearemos
 con mi mantita te cubriré
 con mi ponchito te taparé

III
 Llapallan runas waqasqallanpi
 llapallan runas llakisqallanpi
 manaña ñuqa waqallanichu
 mana mamayuq kallachkaspaypas

III
 Todos los hombres no cesan de llorar
 todos los hombres no cesan de penar
 yo ya no lloro
 aún sin tener madre

Letra y Música: Diómedes Pillaca
 Comparsa: Centro Folklórico de Pacayccassa
 Código: 17c/B5
 Traducción: Clodoaldo Soto

LASTA PARA (I-III)

$\text{♩} = 104$

Wakla du -manta pa ra -lla ha -mun.
 Santa Ro -sa tas pa ta -lla ha -mun.

Ilo pa ru -na ta nu yu -saqnis -pa
 Ilo pa ru -na ta lasta -saqnis -pa

IV

Tutas purini linternachaywan
 punchaw purini lamparitaywan
 manama yachanchu piwan risqayta
 manama yachanchu sacolarguqa

IV

De noche paseo⁽¹⁾ con mi linterna
 de día paseo con mi lamparita
 acaso sabe con quién he ido
 acaso lo sabe el saco largo⁽²⁾

V

Casado vida waqay vidalla
 viudo vida, llaki vidalla
 soltero vida jarana vidalla
 siempre gozando en los carnavales

V

Vida de casado, vida de llanto
 vida de viudo, vida de tristeza
 vida de soltero, vida de jarana
 siempre gozando en los carnavales

VI

Qawachkankichu Manukuchata
 rikuchkankichu Manuelachata
 uyachallanpas chapay chapaycha
 chukchachallanpas wichirullachkanña

VI

¿Estás viendo al Manuelito?
 ¿Estás mirando a la Manuelita?
 Tiene también la carita coloradita
 hasta la cabellerita se le está cayendo

VII

Qawachkankichu Chuntukuchata
 qawachkankichu Basillachata
 uyachallanpas chapay chapaycha
 chukchachallanpas wichirullachkanña

VII

¿Estás viendo al Chuntucu?
 ¿Estás mirando a la Basilea?
 Tiene también la carita coloradita
 hasta la cabellerita se le está cayendo

(1) Paseo carnavalesco comparsa

(2) Motejo al marido casero y subordinado a la esposa.

$\text{♩} = 104$

Tu tas pu ri -ni lin ter-na chay -wan
 pun chaw pu ri -ni lam pa-ri tay -wan

ma na ña ya chan -chu pi wan -ris qay -ta
 ma na ña ya chan -chu sa co -lar qu -qa

MUJER MAÑOSA

MUJER MAÑOSA

I

Amiruniñam qampa vidaykita
amiruniñam qampa vidaykita
choferkunawan tropezakuptiyki
guardiakunawan tuparukuptiyki

II

Obispopiñam confesachisqayki
obispopiñam confesachisqayki
honradamente kuyawanaykipaq
decentemente waylluwanaykipaq

III

Mala mañayki hinalla kaptinqa
mala mañayki hinalla kaptinqa
prefectuwañam castigachisqayki
gobiernowanñam azotechisqayki

IV

Manaña chaypi remedio kaptinqa
manaña chaypi remedio kaptinqa
carnavalisñam apakullasunki
carnavalisñam apakullasunki

V

Así es la vida de las mañosas
así es la vida de las mañosas
ellas solitas buscan la muerte
aventuradas por las riquezas

I

Estoy cansado de tu vida
estoy cansado de tu vida
porque tienes encuentros con choferes
porque te juntas con los guardias

II

Te haré confesar ante el Obispo
te haré confesar ante el Obispo
para que me quieras honradamente
para que me ames decentemente

III

Si continúas con tus malas costumbres
si continúas con tus malas costumbres
te haré castigar con el Prefecto
te haré azotar con el gobierno

IV

Si entonces no hay remedio
si entonces no hay remedio
los carnavales te llevarán
los carnavales te llevarán

V

Así es la vida de las mañosas
así es la vida de las mañosas
ellas solitas buscan la muerte
aventuradas por las riquezas.

Letra y Música: Alberto Morales "El Pacaicasino"
Código: 29c/A4
Traducción: Clodoaldo Soto

MUJER MAÑOSA*

I

Ya me cansé de todos tus pretensiones
y de tus engaños, mujer mañosa
cuando estás a mi lado
dices que me quieres como a nadie
pero sin embargo, me sacaste la vuelta
con esos malditos choferes y guardias
porque ellos tienen mucho dinero.

II

Con este remordimiento y cólera
no sé que hacer contigo, mujer mañosa
será mejor que te hago confesar ante el Obispo
quizá de esa manera, mi quieras
con mucha honrades y dicencia.

III

Si continúas con tus malas acciones
acudirá ante el Despacho del Señor Prefecto
a fin de que te castiguen con azotes
a las cuatro de la mañana reprendiéndote duro.

IV

Y si no te corriges tus malos caminos y genios
antes de volverme loco, te entregaré
al carnaval, quien ya se encargará
de corregirte como debe ser para siempre.

V

Así es la vida de las mañosas
ellos solitas buscan la muerte
aventuradas por las ilusiones y riquezas.

$\text{♩} = 104$

A mi ru - ni ñam qampa vi - dayki -ta
a mi ru - ni ñam qampa vi - dayki -ta

chofer ku -na wan tro pe za -kuptiy -ki
guardiaku -na wan tu pa ku -ruptiy -ki

Traducción del propio autor Alberto Morales.

PROPIETARINO

PROPIETARINO¹

I

Propietarino warma carnavales
propietarino warma carnavales
tayta mamaychu qanqa karqanki
tayta mamaychu qanqa karqanki

I

Propietarino, joven carnavales
propietarino, joven carnavales
fuiste acaso mi padre o mi madre
fuiste acaso mi padre o mi madre

II

Febrero killalla chayaramuptinqa
febrero killalla chayaramuptinqa
qamllamantañam tanto pensamientoy
qamllamantañam tanto pensamientoy

II

Cuando llegue el mes de febrero
cuando llegue el mes de febrero
mi pensamiento está sólo en ti
mi pensamiento está sólo en ti

III

Huamanguinito hombre celoso
Huamanguinito hombre celoso
solterochallam nispa niwarqanki
sapachallaysi nispa niwarqanki

III

Huamanguinito, hombre celoso
huamanguinito, hombre celoso
"solterito nomás" diciendo me dijiste
"estoy solito" diciendo me dijiste.

IV

Yachaykuptiyqa allinlla allinlla
riqsiykuptiyqa allinlla allinlla
casaduchataq qanqa kasqanki
churisapataq qanqa kasqanki

IV

Cuando me enteré, poco a poco
cuando te conocí poco a poco
tú habías sido casado
tú tenías muchos hijos

V

Amancaespi muchacha soltera
amancaespi muchacha soltera
hakuchik niñacha purirakamusun
hakuchik sambachay pasearakamusun

V

Muchacha soltera en Amancaes
muchacha soltera en Amancaes
vamos jovencita, caminaremos
vamos sambita, nos pasaremos

Letra y Música: Julia Godoy
Comparsa: Caballeros de Amancaes
Código: 18c/A4
Traducción: Clodoaldo Soto

(1) "Propietarino" se suele llamar así satíricamente a los ricos, terratenientes, a los que tienen propiedades.

PROPIETARINO

$\text{♩} = 96$

Sol
Mi
Re
Do
Sol,
Propie -ta ri -no warma car-na va -les
propie -ta ri -no warma car-na va -les

Sol
Mi
Re
Do
Sol,
tay ta ma may -chu qam qa kar qan -ki
tay ta ma may -chu qam qa kar qan -ki

PRONTO ME CASARE

I

Rosa Julia pitam maytam qawachkanki
Rosa Julia pitam maytam qawachkanki
ñuqallatam qawawanki warma yanaykita hina
ñuqallatam qawawanki warma yanaykita hina

II

Rosa Julia supa supaytam kuyachkayki
Rosa Julia supa supaytam kuyachkayki
aschallata suyaykuway avionchallapim apasqayki
aschallata suyaykuway pacaicasapim uywasqayki¹

III

Doctor, Doctor consultata qukusqayki
Doctor, Doctor consultata qukusqayki
kaynallaraqchum purikusaq casado kaspay carnavalispi
kaynallaraqchum purikusaq casado kaspay carnavalispi

IV

Mamayki taytayki yacharquspan ima ninqach
Mamayki taytayki yacharquspan ima ninqach
abogaduntach consultanqa cerveza caja qipirisqa
abogaduntach consultanqa arroba trago qipirisqa.

V

Huantapich Limapich recursota presentanqa
Huantapich Limapich recursota presentanqa
mantenciontach mañawanqa sabida warmi mañosaqa
mantenciontach mañawanqa sabida warmi mañosaqa

Letra y Música: Alberto Morales "El Pacalcasino"
Código: 29e/A5
Traducción: Clodoaldo Soto

PRONTO ME CASARE

I

Rosa Julia, a quién, a dónde estás mirando
Rosa Julia, a quién, a dónde estás mirando
mirame sólo a mí como a tu amado
mirame sólo a mí como a tu amado

II

Rosa Julia, te quiero mucho
Rosa Julia, te quiero mucho
espera un poquito te llevaré en avión
espera un poquito te tendré en Pacalcasa

III

Doctor, abogado te daré una consulta
abogado, abogado deseo hacerte una consulta
¿Me pasearé siempre como ahora
en carnavales, cuando esté casado?

IV

Si tu padre y tu madre se enteran ¿qué dirán?
si tu padre y tu madre se enteran ¿qué dirán?
consultarán a su abogado cargados de una caja de cerveza
consultarán al abogado cargados de una arroba de trago

V

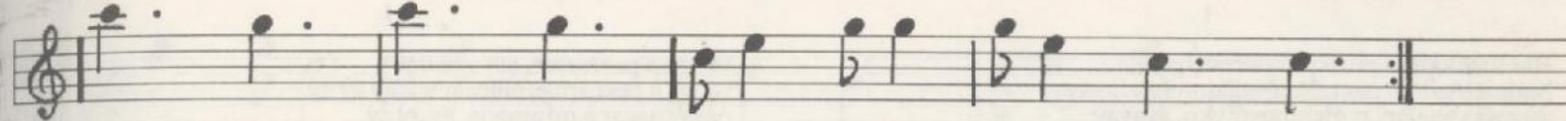
Presentará un recurso en Huanta o en Lima
presentará un recurso en Huanta o en Lima
me exigirá la mantención esta mujer mañosa y sabida
me exgirá la mantención esta mujer mañosa y sabida

(1) Uywasqayki, en este caso se traduce como "te tendré".
Literalmente sería "te criaré".

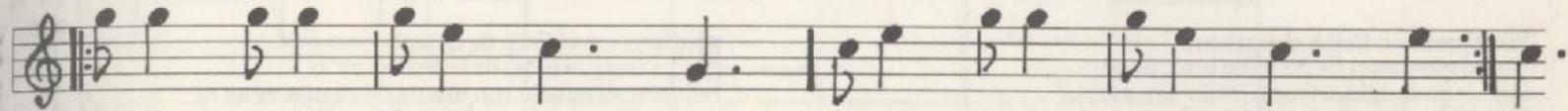
PRONTO ME CASARE

$\text{♩} = 104$

I-III



Ro sa Ju lia pi tam may tam qa wach kan ki
 Ro sa Ju lia pi tam may tam qa wach kan ki

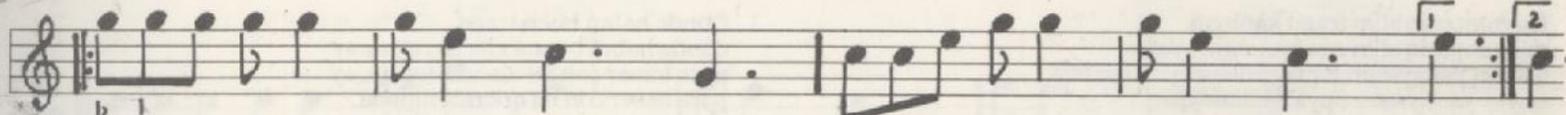


ñu qa lla tam qa wa wan ki warma ya nay ki ta hi na
 nu qa lla tam qa wa wan ki warma ya nay ki ta hi na - na

IV-V



Ma may ki taytay ki ya char qus pan i man nin qach
 ma may ki taytay ki ya char qus pan i man nin qach.



a bo qa dun tach consul tan qa cer ve za ca ja qi pi ris pa
 a bo qa dun tach consul tan qa a rro ba trago qi pi ris - pa

SILLKAWCHAY

I

Hamuchkanim purikuq sillkawchay⁽¹⁾
hamuchkanim pasyakuq, sillkawchay, ayayay
warma yanallay purichinayrayku, ayayay
kuyay yanallay pasyachinanrayku

II

Piraq kanman Belén chutu hina
mayraq kanman Belén indio hina, ayayay
warma yanapas wikuña llikllayuq, ayayay
kuyay yanapas bayeta waliyuq

III

Warakaypas kachkansi tribulchay
lasuchaypas kachkansi tribulchay, ayayay
watata mayu chimparquillanaypaq, ayayay
tutura mayu pasarquillanaypaq

IV

Mayninpiraq allin tragu kanman
mayninpiraq allin aqa kanman, ayayay
warma yanaywam tomarquillanaypaq ayayay
kuyay yanaywam upyarquillanaypaq

MI SILLCAUCITO

I

Vengo a pasearme, sillcaucito⁽¹⁾
vengo a pasearme, sillcaucito, ay ay ay
para pasear a mi amada, ay ay ay
para pasear a mi querida novia

II

¡Quién como el indio de Belén!
¡Nadie como el indio de Belén! ay ay ay
también su amada con manta de vicuña ay ay ay
también su amada con falda de bayeta

III

También tengo honda, trebolcito
también tengo lazo, trebolcito, ay ay ay
para cruzar el río Huatatas, trebolcito, ay ay ay
para pasar el río Totorá.

IV

Dónde habrá buen trago
dónde habrá buena chicha, ay ay ay
para tomar con mi amada, ay, ay, ay
para beber con mi querida amada.

Letra y Música: Rufino Pizarro L.
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/A6
Traducción: Edilberto Jiménez

(1) Sillkaw: Yerba cuyas púas secas se adhieren al vestido.
Planta compuesta de flor amarilla.

SILKAWCHAY

♩ = 96 (100)

Ha much -ka nim pu ri -kuq sillkaw -chay
 ha much -ka nim pa sya -kuq sillkaw -chay ay ay ay

warma ya -na llay pu ri -chi -nayray -ku ay ay ay
 ku yaya -na llay pa sya -chi -nayray -ku.

fin.

WALLPA SUWA

I

Yo soy mozo huamanguino
el famoso wallpa suwa
mayqintaraq aparquyman
yanantachu yuraqtachu
mayqintaraq suwarquyman
payantachu pullantachu.

II

Por las calles de Huamanga
pasearemos cantaremos
estas calles son del pueblo,
pobrepapas purikunan
estas calles son del pueblo
wakchapapas pasyakunan.

III

Si tú miras a una niña,
huamanguina por sí acaso
muchas tienen ojos pardos
pero achkaqmi yanañawi
muchas tienen pelos negros
pero achkaqui paqu chukcha.

Qawachan

Guitarrachaykita
templapachakuykuy
hakuwa maqtacha purirakamusun,
pasirakamusun.

Chay tinyachaykita
tiqupachakuykuy
hakuwa pasñacha purirakamusun,
pasirakamusun

LADRON DE GALLINAS

I

Yo soy mozo huamanguino
el famoso "ladrón de gallinas"
cual de ellas me llevaría
la negra o la blanca
cuál de ellas me robaría
la vieja o la polla

II

Por las calles de Huamanga
pasearemos cantaremos
estas calles son del pueblo
para que los pobres también caminen
estas calles son del pueblo
para que los pobres también caminen

III

Si tú miras a una niña
huamanguina por sí acaso
muchas tienen ojos pardos
pero muchas son de ojos negros
muchas tienen pelos negros
pero muchas son de cabellera castaña

Fuga

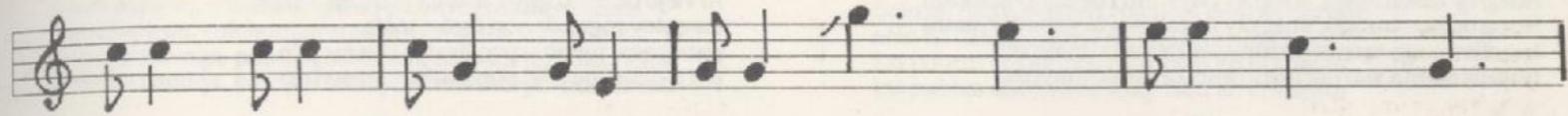
Tu guitarrita
vuelve a templar
vámonos muchachito, caminemos
pasearemos

Ese tu tamborcito
ajústalo bien
vámonos jovencita caminaremos
pasearemos

Letra y Música: Ranulfo Fuentes Rojas
Traducción: Clodoaldo Soto

WALLPA SUWA

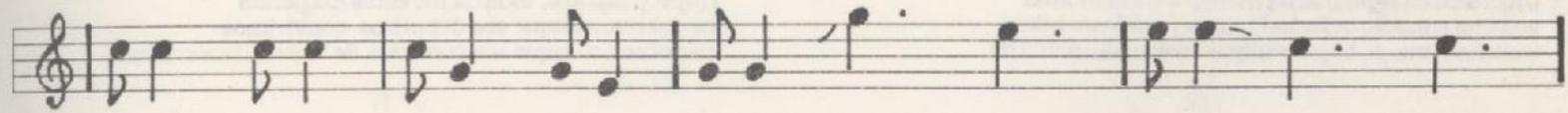
$\text{♩} = 96$



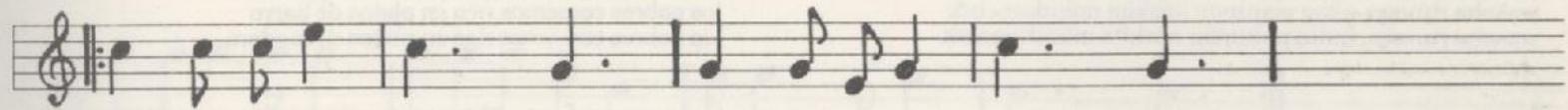
Yo soy mo zo huaman qui no el fa mo so wallpa su wa



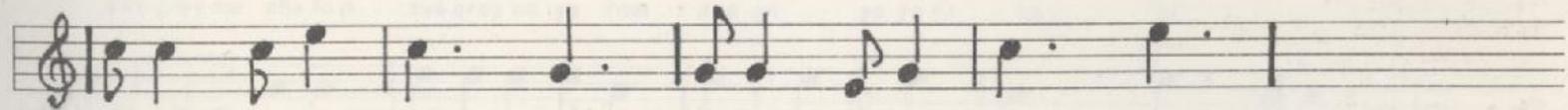
mayqin ta raq a par quyman ya nan ta chu yuraq ta chu



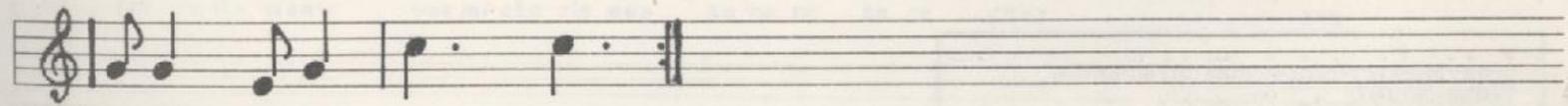
mayqin ta raq su war quyman pa yan ta chu pu llan ta chu



Gui ta rra chay -ki ta tem pla pa cha -kuy kuy



ha ku wa maq -ta cha pu ri ra ka -mu sun



pa sya va ka -mu sun.

I

Suegray machutam, suegray payatam ruego payachkani
 Suegray machutam, suegray payatam ruego payachkani
 tratollamanta warmichurinwan kasarakunaypaq
 tratollamanta warmichurinwan kasarakunaypaq

II

Suegray payaqa advenirunñam suegray machuraq faltan
 suegray payaqa advenirunñam suegray machuraq faltan
 alli allinta upyarachispam churinta ñawpachikusaq
 alli allinta upyarachispam churinta ñawpachikusaq

III

Trajellataraq zapatotaraq mañapayawachkanki
 trajellataraq zapatotaraq mañapayawachkanki
 wakcha runaqa, qalachakipas servinakunchikmi
 wakcha runaqa, bayta walipas uywanakunchikmi

IV

Mesallapiraq trinchillawanraq mikuyta munachkanki
 mesallapiraq trinchillawanraq mikuyta munachkanki
 wakcha runaqa, allpa platupim miskita mikukunchik
 wakcha runaqa, kullu pukupim miskita mikukunchik

I

Al viejo de mi suegro, a la vieja de mi suegra
 les estoy rogando con insistencia
 para casarme sólo por "trato" con su hija
 para casarme sólo por "trato" con su hija

II

La vieja de mi suegra ya aceptó
 falta aún el viejo de mi suegro
 después de emborracharlo bien
 me llevaré por delante a su hija

III

Trajes y zapatos, todavía me estás exigiendo
 Trajes y zapatos, todavía me estás exigiendo
 los pobres, aunque sea descalzos, convivimos
 los pobres, aunque sea con falda de bayeta, nos criamos

IV

Sólo en una mesa, sólo con tenedor quieres comer
 sólo en una mesa, sólo con tenedor quieres comer
 los pobres comemos rico en platos de barro
 los pobres comemos rico en platos de madera

Letra y Música: Alberto Morales "El Pacaicasino"
 Código: 29c/B7
 Traducción: Clodoaldo Soto

V

Catrellapiraq, colchonllapiraq puñuyta munachkanki
 catrellapiraq, colchonllapiraq puñuyta munachkanki
 wakcha runaqa, pampachallapim, miskita puñukunchik
 wakcha runaqa, pampachallapim, miskita puñukunchik

VI

Avionllapiraq carrollapiraq puriyta munachkanki
 avionllapiraq carrollapiraq puriyta munachkanki
 wakcha runaqa, asnuchanchikpim tranquilo purikunchik
 wakcha runaqa, asnuchanchikpim tranquilo purikunchik

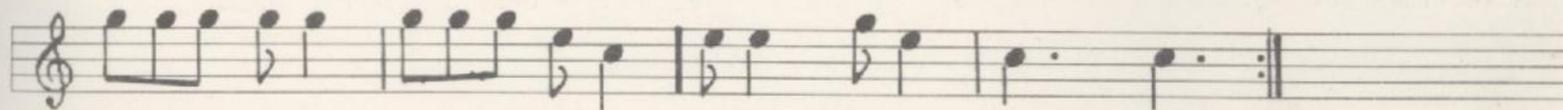
V

Sólo en catre, sólo en colchón, deseas dormir
 sólo en catre, sólo en colchón, deseas dormir
 los pobres dormimos muy bien en el suelito
 los pobres dormimos muy bien en el suelito

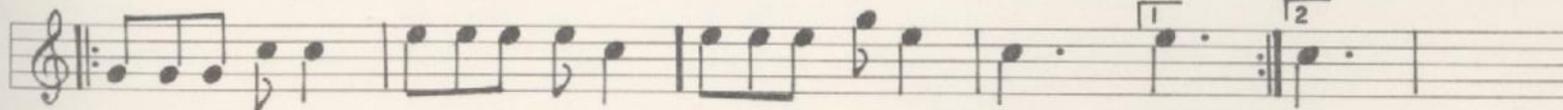
VI

Sólo por avión, sólo por carro quieres viajar
 sólo por avión, sólo por carro quieres viajar
 los pobres, en nuestro burrito viajamos tranquilos
 los pobres, en nuestro burrito viajamos tranquilos

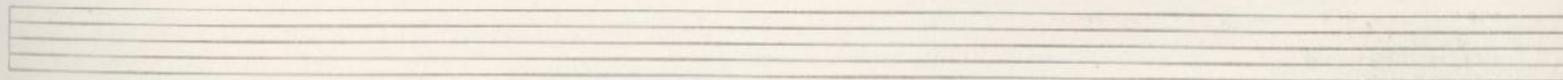
$\text{♩} = 104$



Suegray ma chu tam suegray pa ya tam rue ga pa yach - ka ni
 suegray ma chu tam suegray pa ya tam rue ga pa yach - ka ni



tra to lla manta war mi chu rin wan ka sa ra ku ru - nay paq
 tra to lla manta war mi chu rin wan ka sa ra ku ru - nay - paq



CAPI FUENTES

I

Si viviera Capi Fuentes, el más hábil huamanguino
estos años miserables ya sería diputado
estos años miserables ya sería Presidente

II

Akuchimay urqutapas sapinmanta wischuspanmi
watatallay mayutapas Huamangaman pusamunman
riotapas mayutapas kay llaqtayman pusamunman.

III

Esta vida que llevamos, no las tienen ni los perros;
hasta los huesos que hallamos pasan de tercera mano
hasta los huesos que hallamos pasan de tercera clase

Qawachan

Chayta yachaspaymi
qamta niyki warma
quqawtaña ruway
karum purinanchik
quqawtaña ruway
urqum qispinanchik

Letra y Música: Ranulfo Fuentes
Código: 19c/A2
Traducción: Abilio Vergara

CAPI FUENTES

I

Si viviera Capi Fuentes, el más hábil huamanguino
estos años miserables ya sería diputado
estos años miserables ya sería presidente

II

Aun el cerro Akuchimay arrojándolo desde sus raíces
aun el río Huatatas lo traería a Huamanga
también el río lo traería a este pueblo

III

Esta vida que llevamos no la tienen ni los perros
hasta los huesos que hallamos pasan de tercera mano
hasta los huesos que hallamos pasan de tercera clase

Fuga

Sabiendo eso
te digo niño (a)
haz ya el fiambre
debemos ir lejos
prepara el fiambre
el cerro tenemos que coronar.

Capi Fuentes: personaje extravagante, probablemente enfermo mental, que fue objeto de burlas y "lanzado" de "candidato" varias veces.

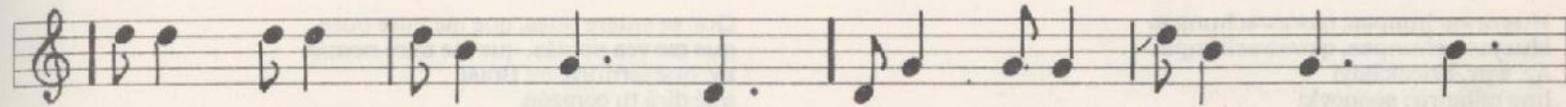
CAPÍ FUENTES

$\text{♩} = 104$

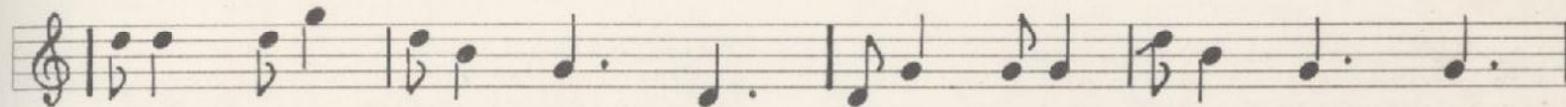
I-III



Si vi vie ra Ca pi Fuen tes el mas há bil hua man qui no.



es tos a ños mi se ra bles ya se ria di pu ta do

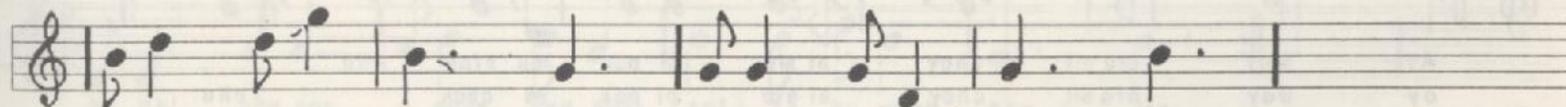


es tos a ños mi se ra bles ya se ria pre si den te.

Gawachan



Chay ta ya chas pay mi qam ta niy ki war ma



qu qaw ta ña ru way ka rum pu ri nan chik.



qu qaw ta ña ru way ur qum qis pi nan -chik,

CHISIM PURINI

I

Chisim purini sullka ñañanwan
chisim purini mayor ñañanwan
Ay, way, brasilchay!
Nisia pipas musyanchu
Ay, way, brasilchay!
Nisia pipas yachanchu

II

Musyawachunpas, qawawachunpas
Musyawachunpas, qawawachunpas
Ay, way, brasilchay!
Ima nillanraq sonqoyki
Ay, way, brasilchay!
Hayka nillanraq sonqoyki

ANOCHÉ ANDUVE

I

Anoche anduve con la hermana menor
anoche anduve con la hermana mayor
ay, que ternura, mi Brasil
nadie se ha dado cuenta
ay, que ternura, mi Brasil
nadie lo sabe

II

Que se entere pues, que me mire pues
que me vea nomás, que me mire nomás
ay, que ternura, mi Brasil
qué dirá tu corazón
ay, que ternura, mi Brasil
cuánto hablará tu corazón

The musical notation consists of two staves. The first staff is for the song 'Chisim Purini' and the second for 'Anoche Anduve'. Both are written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff has a 2/4 time signature. The second staff has a 2/4 time signature and includes first and second endings for the final phrase.

Chisim purini sullka ñañanwan
chisim purini mayor ñañanwan

Ay way brasilchay! Nisia pipas musyanchu
Ay way brasilchay! Nisia pipas yachanchu

Musyawachunpas, qawawachunpas
Musyawachunpas, qawawachunpas
Ay way brasilchay!
Ima nillanraq sonqoyki
Ay way brasilchay!
Hayka nillanraq sonqoyki

Anoche anduve con la hermana menor
anoche anduve con la hermana mayor
ay, que ternura, mi Brasil
nadie se ha dado cuenta
ay, que ternura, mi Brasil
nadie lo sabe

Que se entere pues, que me mire pues
que me vea nomás, que me mire nomás
ay, que ternura, mi Brasil
qué dirá tu corazón
ay, que ternura, mi Brasil
cuánto hablará tu corazón

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

CONTRIBUCION

Contribucion contribucion nispalla niwachkanki,
 contribucion contribucion nispalla niwachkanki,
 Kachipaqqas uchuypaqqas faltakuwachkaptin,
 kachipaqqas uchuypaqqas faltakuwachkaptin.

CONTRIBUCION

Contribución, contribución diciendo, me exiges
 contribución, contribución diciendo, me exiges
 mientras para la sal y el ají me está faltando
 mientras para la sal y el ají me está faltando.

Con tri bu cion con tri bu cion nis pa lla ni wach kan ki
 con tri bu cion con tri bu cion nis pa lla ni wach kan ki

ka chi paq pas u chuy paq pas fal ta ku wach kap tin.
 ka chi paq pas u chuy paq pas fal ta ku wach kap tin.

Letra y Música: Tradicional
 Recopilación: Flor Canelo
 Traducción: César Riveros S.

WAYLLAPAMPA

WAYLLAPAMPA

I

Wayllapampa curralchapi payachallay mulachallay
Piraq mayraq mansasunki
mana ñoqallay mansallachkaptiy
mana ñoqallay mansallachkaptiy

II

Quykapuway, quykapuway, puka color punchuchayta
Viudapas solterapas
tapaykunansi ponchochaqa
tapaykunansi ponchochaqa

I

En el corralito de Wayllapampa mi mulita vieja
quién te ha amansado
no habiendo otro domador como yo
no habiendo quien dome como yo

II

Entrégame, devuélveme mi ponchito rojo
las viudas y las solteras
dicen se taparán con él
dicen se taparán con ese poncho.

Way lla pam pa cu rralcha pi pa lla challay mu la cha llay

pi raq may raq man sa sun ki ma na no qa llay man sa llachkap tiy

ma na no qa llay man sa llach kap tiy.

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

YO SOY CARNAVALES

I

Yo soy carnales, vengo de muy lejos
yo soy carnales, vengo de muy lejos
Soltera viudawan parischakuykuspa
Pasiak mana pasiak, pasiachinayrayku

II

Waytachallay wayta, rosaschallay rosas
waytachallay wayta, rosaschallay rosas
Qam hina wayta kaqmi, kaypi waqachkani
qam hina rosas kaqmi, kaypi llakichkani

YO SOY CARNAVALES

I

Yo soy carnales, vengo de muy lejos
yo soy carnales, vengo de muy lejos
con las solteras y las viudas nos calentaremos
para que paseen los que pasean y los que no pasean

II

Florcita mía flor, rosita mía rosa
florcita mía flor, rosita mía rosa
siendo flor como tú, aquí estoy llorando
siendo rosa como tú, aquí estoy penando

The musical notation consists of two staves in treble clef. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The music features a simple, rhythmic melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Yo soy carna va les ven go de muy le jos
yo soy carna va les ven go de muy le jos

sol te ra vi u da wan pa ris cha kuy kus pa
pa syak ma na pa syak pa sya chi nay ray ku.

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

Canciones en Modo Menor

1. La Menor

The image shows a musical score for a song in the minor mode. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is written in a treble clef and contains several measures of music with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in a bass clef and includes a simple harmonic accompaniment. The paper is aged and has some faint markings and a small box at the bottom right.

I

Ima watam ninkitaq kaylla yarqay watata
 ima watam ninkitaq kaylla yarqay watata
 año de la miseria, trabajupas kanñachu
 año de la miseria, trabajupas kanñachu

II

Chaypa sutin hermanos revolución peruana
 chaypa sutin hermanos revolución peruana
 muerte para los pobres, vida para los ricos
 muerte para los pobres, vida para los ricos

III

Hermanos campesinos yarqaymantas wañusun
 Hermanos campesinos yarqaymantas wañusun
 comercianteñataqsi mikuchkaspas wañunqa
 comercianteñataqsi saksachkaspas wañunqa.

I

Qué "año" dices que es éste año de hambre
 qué "año" dices que es éste año de hambre
 año de la miseria, no hay ni trabajo
 año de la miseria, no hay ni trabajo

II

A eso se llama hermanos "revolución peruana"¹
 a eso se llama hermanos "revolución peruana"
 muerte para los pobres, vida para los ricos
 muerte para los pobres, vida para los ricos

III

Hermanos campesinos, dicen que moriremos de hambre
 hermanos campesinos, dicen que moriremos de hambre
 y los comerciantes morirán de bien comidos
 y los comerciantes morirán hartos de comer

Letra y Música: Tradicional
 Código: 4c/B5
 Traducción: Clodoaldo Soto

(1) En el Perú cada año es denominado con el nombre de algún personaje o hecho que será recordado encabezando documentos oficiales o legales. Así por ejemplo: "Año del Sesquicentenario de la Independencia".

♩ = 104

Sol
MI
Re
Do
La
MI,

i ma wa tam nin ki -taq kaylla yar qay wa ta -ta.
i ma wa tam nin ki -taq kaylla yar qay wa ta -ta.

Sol
MI
Re
Do
La
MI,

a ño de la mi se -ria tra ba -ju pas kanña -chu
a ño de la mi se -ria tra ba -ju pas kanña -chu.

ATOQCHALLAY ATOQ

MI ZORRITO

I

Atoqchallay atoq, wallpa suwa atoq
atoqchallay atoq, wallpa suwa atoq
Qampari kausaykipim, yanallay tumpawan
Qampari kausaykipim, suwayta tumpawan

II

Yutuchallay yutu, panku siki yutu
yutuchallay yutu, pumpu siki yutu
Imay horallaraq wichiknichisqayki
Haykaq horallaraq chilaknichisqayki

III

Purichakuchkanim paseachakuchkanim
purichakuchkanim paseachakuchkanim
Soltera vidachayta yuyarillaspaymi
Warma vidachayta yuyarillaspaymi

I

Mi zorrilo, zorro, ladrón de gallinas
mi zorrilo, zorro, ladrón de gallinas
por tu culpa, mi amada me culpa
por tu culpa de ladrón me culpa

II

Mi pequeña perdiz, poto enrollado, perdiz¹
mi pequeña perdiz, poto hinchado, perdiz
a qué hora te haré decir "wichik"²
a qué hora te haré decir "chilaq"²

III

Estoy caminando, estoy paseando
estoy caminando, estoy paseando
recordando mi vida de soltera
añorando mi mocedad

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

(1) Poto: peruanismo, significa culo.
(2) "Wichik", "chilaq", palabras onomatopéyicas que expresan los ruidos que hace la perdiz, en este caso se usan en doble sentido.

Solfège staff labels: Sol, Mi, Re, Do, La, Mi,

Lyrics:
 A toq -challay a -toq wallpa su wa a -toq
 a toq -challay a -toq wallpa su wa a -toq

Solfège staff labels: Sol, Mi, Re, Do, La, Mi,

Lyrics:
 qam pa ri kawsay - ki -pim ya na -llay tum -pa -wan
 qam pa ri kawsay - ki -pim. su way -ta tum -pa -wan.

CHIKI TUKU

BUHO MALAGÜERO

I

Imallamantam chiki tuku wakan
sutillaymanta qayapaywaspa
luegucha yachan ripukullanayta
luegucha yachan pasakullanayta

II

Chisi tuta soyñuychallaypim
yawar mayulla apallawachkasqa
manasya chayqa yawarllachu kasqa
warma yanaypa wiqillansi kasqa

III

Santa Elena pampachallapim
warma yanayta wischukamurqani
miércoles punchaw chayarqamuptiyqa
hukpar brasunpim waqay waqachkaska

I

Por qué canta el buho malagüero
llamándome por mi nombre
entonces sabrá de mi partida
luego, sabrá que estoy por irme

II

Anoche en mis sueños
me arrastraba un río de sangre
más eso no era sangre
eran las lágrimas de mi amada

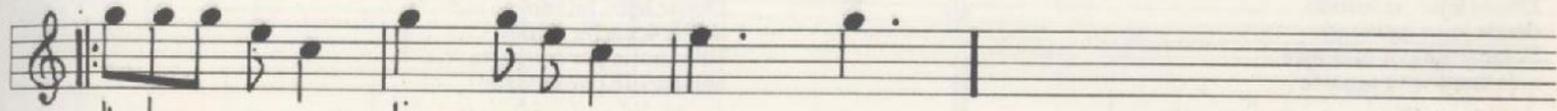
III

En la Pampa de Santa Elena
perdí a mi amada
y cuando llegué el día miércoles
en brazos de otro lloraba y lloraba

Letra y Música: Julia y Bertha Godoy
Comparsa: Caballeros de Amancaes
Código: 18c/A3
Traducción: Clodoaldo Soto

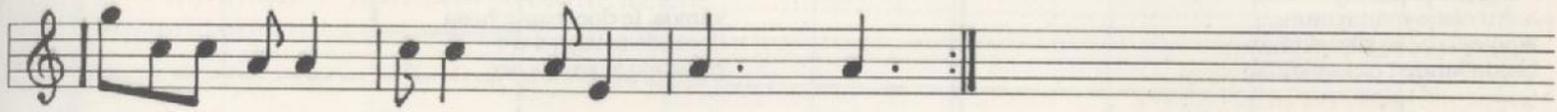
CHIKI TUKU

$\text{♩} = 108$



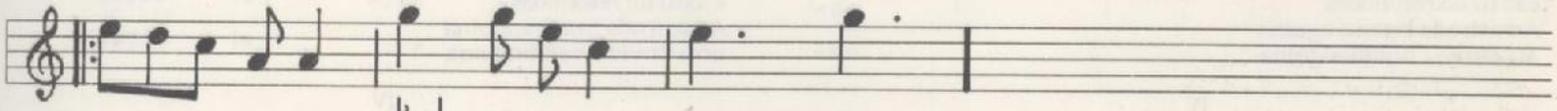
Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure has a repeat sign and contains a quarter note G4 with a flat, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are: i ma lla man tan chi ki tu ku -wa qan.

i ma lla man tan chi ki tu ku -wa qan.



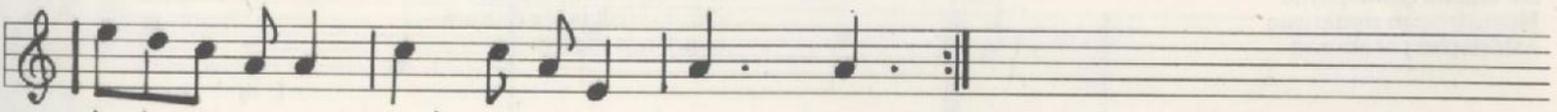
Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure has a quarter note G4 with a flat, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are: su ti llay manta qa ya pa ya -was pa

su ti llay manta qa ya pa ya -was pa



Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure has a quarter note G4 with a flat, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are: lue gu cha ya chan ri pu ku lla -nay ta.

lue gu cha ya chan ri pu ku lla -nay ta.



Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure has a quarter note G4 with a flat, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics are: lue gu cha ya chan pa sa ku lla -nay ta.

lue gu cha ya chan pa sa ku lla -nay ta.

DESDE LEJOS HE VENIDO

DESDE LEJOS HE VENIDO

I

Desde lejos he venido
desde lejos he venido
Solamente por quererte
solamente por amarte

I

Desde lejos he venido
desde lejos he venido
solamente por quererte
solamente por amarte

II

Haku nisqa manaymunaq
haku nisqa manaymunaq
Waqaqllataq rikuykiman
Llakiqllataq qawaykiman

II

Vamos, te dije, caprichosa
vamos, te dije, caprichosa
llorando te vaya a ver
penando te vaya a ver

III

Eso tú no reconoces
eso tú no reconoces
Arrastrada huamanguina
arrastrada huamanguina

III

Eso tú no reconoces
eso tú no reconoces
Arrastrada huamanguina
arrastrada huamanguina

IV

Waqaqllata rikuspayqa
Llakiqllata qawaspayqa
Muyuriripan ripukusaq
Asiriripan pasakusaq

IV

Viéndote llorosa
mirando tu sufrimiento
dando vueltas me retiraré
sonriendo me iré

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

DESDE LEJOS HE VENIDO

Musical notation for the first system of the song. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. Below the staff are five vocal line guides labeled Sol, Mi, Re, Do, and La, with a dashed line for Mi. The lyrics are: Desde le - jos he ve - ni - do / desde le - jos he ve - ni - do.

Musical notation for the second system of the song. It continues the melody from the first system. The lyrics are: so la - men - te por que - rer - te. / so la - men - te por a - mar - te. The system ends with a double bar line and a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'.

I

Niñacha pacaicasina imallamantam waqanki
niñacha pacaicasina imallamantam waqanki
yanqachu ñuqa waqani runapa wasinpi kachkaspay
yanqachu ñuqa waqani runapa wasinpi kachkaspay

II

Carroypas kapullawachkan auto ultimo modelo
carroypas kapullawachkan auto ultimo modelo
haku niñachay ripukusun hasta la selva de Apurimac
haku niñachay ripukusun hasta la selva de Apurimac

III

Pacaicasina niñachakuna
uchuychanmanta puchkanderacha
pacaicasina niñachakuna
uchuychanmanta puchkanderacha
chaynama ñuqapas estudianticha
chaynama ñuqapas negocianticha
taksachaymanta, uchuychaymanta

I

Jovencita pacaicasina por qué lloras
jovencita pacaicasina por qué lloras
no lloroyo sin motivo estando en casa ajena
no lloroyo en vano estando en casa extraña

II

También tengo carro, auto último modelo
también tengo carro, auto último modelo
ven jovencita, vámonos hasta la selva de Apurimac
ven jovencita, vámonos hasta la selva de Apurimac

III

Jovencitas pacaicasinas
desde muy niñas hilanderitas
jovencitas pacaicasinas
desde muy niñas hilanderitas
así soy yo también estudianticha
así soy yo también negociante
desde pequeña, desde pequeña.

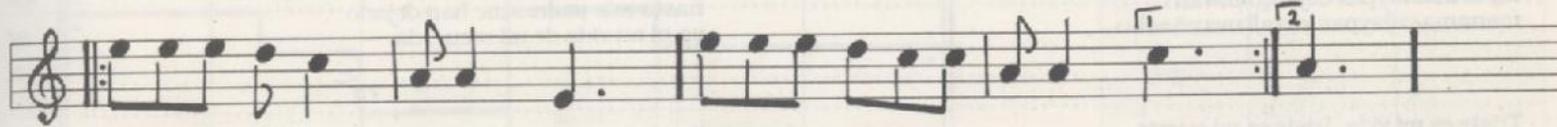
Letra y Música: Alberto Morales "El Pacaicasino"
Código: 29c/A8
Traducción: Clodoaldo Soto

DESPEDIDA DE CARNAVAL

$\text{♩} = 108$



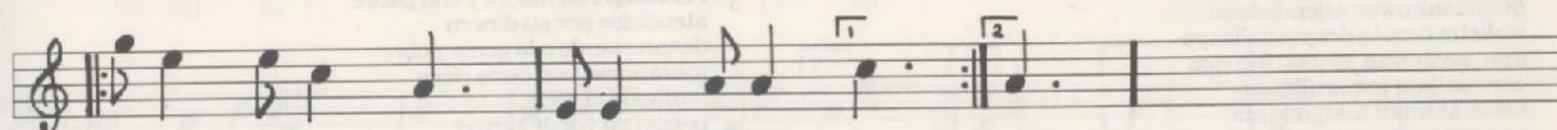
Ni ña cha pa cai ca si na i ma lla mantam wa qan ki
 ni na cha pa cai ca si na i ma lla mantam wa qan ki



yanqa chu ñu qa wa qa ni ru na pa wa sin pi kachkas pay
 yanqa chu ñu qa wa qa ni ru na pa wa sin pi kachkas - pay



Pa cai ca si na ni ña cha ku na
 pa cai ca si na ni ña cha ku na



u chuy cha man ta puchkan di ra cha
 chayna ma ñu qa pas es tu diantí - cha

DESTINO

DESTINO

I

Ay destino, cruel destino,
ay destino, fatal destino
ima watataq kayllay wataqa
manaña vidaypas vidallayñachu
tayta mamaypas dejarqullawan
manama vidaypas yuyallawanñachu

II

Triste es mi vida, triste es mi suerte
triste es mi vida, triste es mi suerte
sasama kasqa huerfana kayqa
llapa llapanña purillaspaypas
manama vidallay qawaqchu kani
tuta punchawmi waqallachkani

III

Mamayuqkuna taytayuqkuna
qulqillankuwan atiendedulla
wakcha runata despreciallaspa
apu masinwan juntakuykupa
cervezallata tomarullaspa
takanakunku takikunanta.

I

Ay destino, cruel destino
ay destino, fatal destino
qué clase de año es este año
ya mi vida no es vida
hasta mis padres me han dejado
ya ni mi vida de mi recuerda

II

Triste es mi vida, triste es mi suerte
triste es mi vida, triste es mi suerte
había sido difícil ser huérfana
aun caminando entre mucha gente
ya no veo ni por mi vida
estoy llorando día y noche

III

Personas con madre y con padre
atendidos por su dinero
despreciando a la gente pobre
juntándose con otros ricos
tomando cerveza
pelean en vez de cantar

Letra y Música: Creación Colectiva
Comparsa: Centro Folkórico Pacayccasa
Código: 17C/B8
Traducción: Clodoaldo Soto

♩ = 100

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Ay desti -no cruel desti -no
Ay desti -no fatal desti -no

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

i - ma wa ta taq kayllay - wo ta -qo.
ma na na vi day -pas vi da -llayña -chu.
tay ta ma may -pas de jar -qu lla -wan
ma na ma vi day -pas yu ya lla -wan ña -chu.

ESCALERAYKICHU...

¿TU ESCALERA?

I

Escalera y kichu ñoqallay kallarqani
escalera y kichu ñoqallay kallarqani
Munasqayki hora, lloqakuwanaykipaq
Munasqayki hora, qespikuwanaykipaq

II

Cafetera y kichu ñoqallay kallarqani
cafetera y kichu ñoqallay kallarqani
Munasqayki hora, sutuchiwanaykipaq
munasqayki hora, sutuchiwanaykipaq

III

Wistu asnoy kichu ñoqallay kallarqani
mata wasay kichu ñoqallay kallarqani
Munasqayki hora, sillakuwanaykipaq
munasqayki hora, cargakuwanaykipaq

IV

Machu kuchiy kichu ñoqallay kallarqani
Wiksasapay kichu ñoqallay kallarqani
Munasqayki hora, mikuchiwanaykipaq
Munasqayki hora, chichuchiwanaykipaq

I

¿Acaso yo era tu escalera
acaso yo era tu escalera
para que me preparas a la hora que quisieras
para hacerme padecer a la hora que tú quisieras?

II

¿Acaso yo era tu cafetera
acaso yo era tu cafetera
para que yo goteara cuando tú quieras
para que me hicieras gotear cuando tú quisieras?

III

¿Acaso yo era tu burro cojo
acaso yo era tu lomo lacrado
para ensillarme cuando tú quisieras
para hacerme cargar cuando tú quisieras?

IV

¿Acaso yo era tu chanco viejo
acaso yo era tu gordo egoísta
para que me hicieras comer a la hora que tú quisieras
para que me embarazases a la hora que tú quisieras?

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Flor Canelo
Traducción: César Riveros S.

Es ca - le roy - ki chu ñu qa llay ka llar - qa - ni
 es ca - le roy - ki chu ñu qa llay ka llar - qa - ni

mu nas qay ki ho - ra llo qa ku - wa nay - ki - paq
 mu nas qay ki ho - ra qespi ku - wa nay - ki - paq.

I

Inti taytallanchik yawarta kanchichkan
 killa mamallanchik tristita kanchichkan
 wawallankunata waqaqta qawaspan
 churillankunata llakiqta rikuspan

II

Huamangallam karqa yawarpa chawpinpi
 Huamangallam karqa wiqpa chawpinpi
 llapa wawqinchikmi chinkaypaq chinkarqa
 llapa paninchikmi tukuypaq tukurqa

III

Huamanga llaqtapi llapa mamakuna
 Huamanga llaqtapi llapa taytakuna
 kuyay churiykita amaña maskaychu
 kuyay wawaykiqa chinkaypaqñas chinkan

I

Nuestro padre sol está alumbrando sangre
 nuestra madre luna está alumbrando triste
 viendo llorar a sus hijos
 viendo las penas de sus criaturas

II

Huamanga está en medio de la sangre
 Huamanga está inundada de lágrimas
 todos nuestros hermanos han desaparecido
 ya no está ninguna de nuestras hermanas.

III

Madres del pueblo de Huamanga
 padres del pueblo de Huamanga
 ya no busquen a sus queridos hijos
 sus amados hijos ya ha desaparecido para siempre.

Letra y Música: Juan Rojas Ortiz
 Comparsa: Chutos Llameros de Belén
 Código: 18c/B3
 Traducción: Leo Casas

HUAMANGA SUFRIDA

$\text{♩} = 96$

In ti tayta -llanchik ya war -ta kan -chich -kan
 ki lla ma ma -llanchik tristi -ta kan -chich -kan.

wa wa -llanku -na ta wa qaq -ta qa -was -pan
 chu ri -llanku -na ta lla kiq -ta ri -kus -pan

HUAMANGUINA RELIGIOSA

HUAMANGUINA RELIGIOSA

I
 Huamanguina religiosa
 no me lleves a la Misa
 mejor vamos a Huatatas
 a bañarnos qalasiki¹

I
 Huamanguina religiosa
 no me lleves a la misa
 mejor vamos a Huatatas
 a bañarnos desnudos¹

II
 San Juan tuta naceq wayta
 fortunayoqpa tarinallan
 Maytaq ñoqa tarinichu
 tutan tutan purichkaspa

II
 Flor que naces la noche de San Juan
 sólo los afortunados te hallan
 ¿cómo es que no te encuentro yo
 a pesar que camino noche tras noche?

III
 Kutichikuy kutichikuy
 lapsu siki wawaykita
 purikuspay paseakuspay
 más allintam tarikusaq

III
 Llévatela, llévátela²
 a tu hija "lapsu siqui"³
 caminando paseando
 una mejor encontraré

IV
 Sacristantam maskachkani
 ñawin qallun sikinaypaq
 Warmayanallay kasarakuptin
 amen, amen nisqanmanta

IV
 Al Sacristán ando buscando
 para arrancarle los ojos y la lengua
 por haber dicho "amén amén"
 cuando se casó mi amada

V
 San Juan Bautista plazapim
 pañueluyta wischurquni
 Chaywan chaywan kutichkaptiy
 wawantawan tumpaykuwan

V
 En la Plaza de San Juan Bautista
 arrojé mi pañuelo
 luego, luego que regreso
 me culpa además por su hija⁴

VI
 Utuskurus wañurqusqa
 allin sara maskasqampi
 Chaynam chaynam wañurquyman
 allí pasña maskasqaypi

VI
 El cien pies había muerto
 al buscar buen maíz
 así mismo vaya yo a morirme
 buscando una buena chola.

Letra y Música: Tradicional
 Recopilación: Flor Canelo
 Traducción: César Riveros S.

(1) Qalasiki equivale al peruanismo "poto calato" o culo desnudo.
 (2) Literalmente dice: "háztela devolver"
 (3) "culo con lapsus", quizás "culo flojo".
 (4) Recoger el pañuelo simboliza aceptar establecer relaciones amorosas.

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Huaman -gui na re li -gio -sa no me lle ves a la Mi -sa
Huaman -gui na re li -gio -sa no me lle ves a la Mi -sa

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

me jor va mos a Hua -ta -tas a ba -ñarnos qa la -si -ki
mo jor va mos a Hua -ta -tas a ba -ñarnos qa la -si -ki

HUAMANGUINO QALA

AGRICULTORES Y CAMPESINOS

MESTIZO HUAMANGUINO

I

Huamanguino qala hamuy willasayki
queso rojo paya hamuy willasayki
campesinollapa llaki sunqullanta
kispillaqtinapa waqay vidallanta, llaki sunqullanta

II

Llapa wawakuna waqastin purichkan
llapa warmikuna waqastin maskachkan
chinkaqnillankuta manaña tarispa
famiyallankuta manaña tarispa, manaña tarispa.

III

Nigusyantikunam ingañamuchkanku
huamanguinakunam baratiamuchkanku
campesinollapa llapa imantapas
pubrikunallapa kapuqnillankuta

IV

Chullapanikutapas yapachimuchkanku
wallpa runtuntapas yapachimuchkanku
medio reallawan apamuchkaspapas
medio reallawan ingañamuchkaspapas

I

Mestizo huamanguino ven te contaré
vieja, queso rojo ven te contaré
como sufre el corazón del pobre campesino
la vida triste, el corazón triste de la quispillactina

II

Todas las criaturas andan llorando
todas las mujeres buscan llorando
sin poder hallar a sus desaparecidos
sin hallar a sus familiares, sin encontrarlos

III

Los negociantes están engañando
las huamanguinas están barateando
todo lo de los campesinos
las pertenencias de los pobres

IV

Hasta sus pocas pertenencias están haciendo aumentar¹
hasta sus huevos de gallinas están haciendo aumentar
traerán todo con medio real²
engañándolos con bajísimos precios

Letra y Música: Colectiva
Comparsa: Centro Social Progreso de Qutspillaqta
Código: 6c/BA4
Traducción: Clodoaldo Soto

(1) Se refiere a que en el campo los rescatistas pagan poco por los productos campesinos y todavía piden "yapa", algo más de regalo.
(2) Medio real: cinco centavos de sol (antigua moneda peruana).
(3) Chapla: variedad de pan ayacuchano.

V

Paykunañataqmi huamanguinoñataq
paykunañataqmi huamanguinoñataq
apamullachkanku llapa imatapas
achka preciopiña llumpay preciopiña nunasqankupiña

V

En cambio ellos, los huamanguinos
en cambio ellos, los huamanguinos
están trayendo nomás, cualquier cosa
ya con precio alto, demasiado caro, cobran lo que quieren

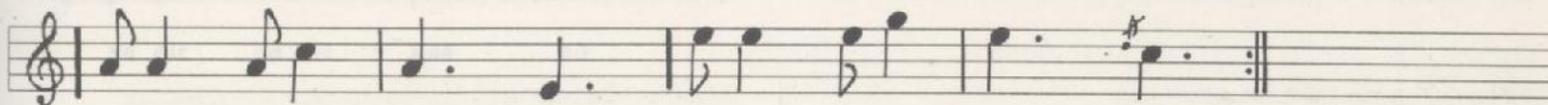
VI

Huamanqapiñataq llaqtanpiñataq
wasinkupiñataq callinkupiñataq
qari qarillaña ichikachachkanku
chapla tantanwanpas munaysapallaña

VI

Y en Huamanga, en su pueblo
en sus casas, en sus calles
caminan muy arrogantes
orgullosos hasta de su pan "chapla"³

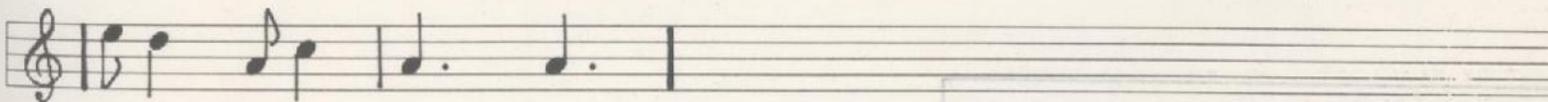
$\text{♩} = 100$



Huaman guino qa la ha muy wi lla - say ki
que so ro jo pa ya ha muy wi lla - say ki



cam pe si no lla pa lla ki sunqu - llan ta
kis pi llaqti na pa wa qay vi da - llan ta - ta



lla ki sunqu - llan ta.

Letra y Música: Carmen Escobar
Composición: Carlos de Hualde Alvarado
Código: 4/AS
Traducción: C. J. J. J. J.

HUAMANGA CARSIL

I

Huamanga carcilpi presolla waqachkan
Huamanga carcilpi presolla tiyachkan
kuyasqan warminta, dejarqamullaspa
kuyasqan churinta saqirqamullaspa

II

Señor magistrado tapuykuwaptinqa
señor magistrado tapuykuwaptinqa
presollay contestan sunquy yachan nispa
presollay contestan sunquy yachan nispa

III

Señor magistrado sentenciaykullaptin
señor magistrado sentenciaykullaptin
presupa warmillan waqastin purichkan
kuyasqa churinta aysarikullaspa.

CARCEL DE HUAMANGA

I

En la cárcel de Huamanga llora el prisionero
en la cárcel de Huamanga está sentado el prisionero
abandonando a su querida esposa
abandonando a su querido hijo

II

Cuando el señor magistrado pregunte
cuando el señor magistrado pregunte
el preso contesta: "mi corazón sabe", diciendo
el preso contesta: "mi corazón sabe", diciendo

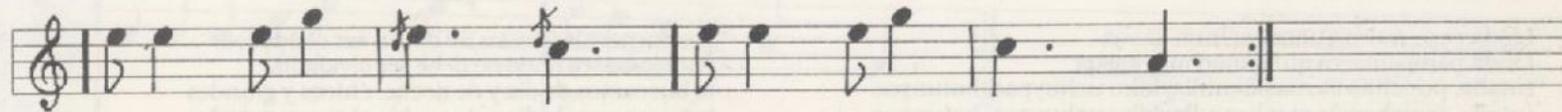
III

Cuando el señor magistrado lo sentencia
cuando el señor magistrado lo sentencia
la esposa del prisionero camina llorando
llevando de la mano a su querido hijo

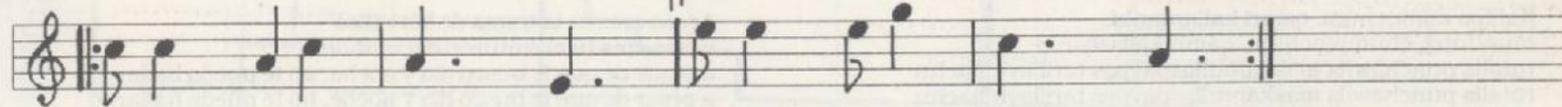
Letra y Música: Creación colectiva.
Comparsa: Chutos de Barrios Altos
Código: 4c/A5
Traducción: Clodoaldo Soto

HUAMANCA CARSIL

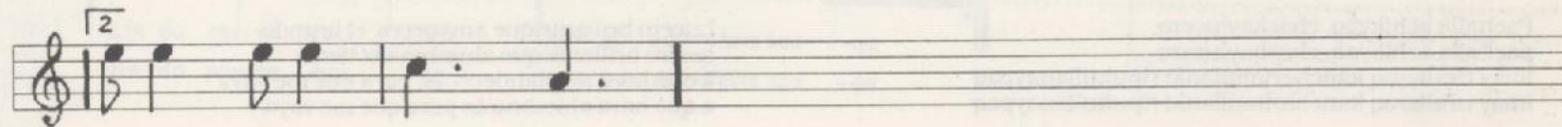
$\text{♩} = 100$



Wa man ga Car cil pi pre so lla wa -qach kan.
Wa man ga car cil pi pre so lla ti -yach kan.



ku yas qamwar min ta de jar qa mu llas pa
ku yas qamchu rin ta sa qir qa mu llas pa



sa qir qa mu llas pa

LINDA CARNAVALES

LINDOS CARNAVALES

I

Linda carnavales qunqanachum kasqa
Linda pampamarca qunqanachum kasqa
tutalla, punchawlla maskamullaykiku uchuypas, hatunpas
tutalla, punchawlla maskamullaykiku uchuypas, hatunpas

Los carnavales lindos no deben ser olvidados
Pampamarca lindo no debe ser olvidado
te buscamos de día y de noche, chicos y grandes
te buscamos de día y de noche, chicos y grandes

II

Kallipa mininchum, qamri kallarqanki
mundupa, chumpinchum, qamri kallarqanki
tutalla punchawlla maskamullaspaypas tarillaykiñachu
tutalla punchawlla maskamullaspaypas tarillaykiñachu

Acaso eres tú la trama de las calles
acaso eres tú el cinturón del mundo
a pesar de que te busco día y noche, no te puedo hallar
a pesar de que te busco día y noche, no te puedo hallar.

III

Pachalla achikyaq, chaskaylucero
pachalla achikyaq, chaskaylucero
imay urallaraq kancharimullanki ripukullanaypaq
imay urallaraq kancharimullanki ripukullanaypaq

Lucero brillante que amaneces el mundo
lucero brillante que alumbras la tierra
a qué hora resplandecerás, para que me vaya
a qué hora alumbrarás para que me vaya

IV

Wañuyqa, ripuyqa ancha tristim kasqa
wañuyqa ripuyqa ancha tristim kasqa
runapa wasinpi purillachkani wayralla tukuspay
runapa wasinpi purillachkani wayralla tukuspay

El retiro y la muerte tristes habían sido
el retiro y la muerte tristes habían sido
en casas extrañas voy caminando, volviéndome viento
en casas extrañas voy caminando, volviéndome viento.

V

Chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan
chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan
llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq
llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq

En la cima de Chuchaucruz canta el pucuycito¹
en la cima de Chuchaucruz llora el pucuycito
contando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo
recordando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo.

Letra y Música: Marino Castro Linares
Comparsa: Grupo Musical "Los Wayanakitos de Contay"
Código: 29c/A1
Traducción: Clodoaldo Soto

(1) Pukuy: pajarillo silvestre, cuyo canto anuncia al campesino la proximidad de las cosechas. Su nombre viene de **pokoy**, madurar.

LINDA CARNAVALES

$\text{♩} = 100$

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Lin da car-na va - les qun qa na -chum kas -qa
lin da pam-pa mar -ca qun qa na -chum kas -qa.

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

tu ta lla pun chow -lla maska mu -llay ki -ku u chuypas ha tun -pas
tu ta lla pun chow -lla maska mu -llay ki -ku u chuypas ha tun -pas

LOS LLAMERITOS

LINDA CARRAYALES

I

Pim niwankitaq maymi niwakitaq
pim niwankitaq maymi niwakitaq
chutu llamirum pasiarikamuchkani
warma yanachaywan pasiarikamuchkani

II

Suti riqsiychallan chutus de Belenqa
suti riqsiychallan chutus llamiruqa
kutu warachayuq lapi chukuchayuq
qiqaw watachasqa usutasapacham

III

Mapas qawaykuway mapas riqsiykuway
mapas qawaykuway mapas riqsiykuway
warma yanachallaypas campana walichan
chimpitasapacham suytulu ruqucham

IV

Siquychallaykupas llama qaramantam
piskachallaykupas añas qaramantas
Huamanga llaqtallay pasiarikullanay
Huamanga kallipi purikullanay

V

Chutu llamiru takirikamusunchik
chutu llamiru kusirikamusunchik
Huamanga parkipis pukllarikuy kachkan
Santa Elenapis kusirikuy kachkan

LOS LLAMERITOS

LINDA CARRAYALES

I

Quién crees que soy, de dónde crees que soy
quién crees que soy, de dónde crees que soy
soy el chuto llamero que vengo a pasearme
vengo a pasearme con mi amada.

II

Son inconfundibles los Chutos de Belén
son inconfundibles los Chutos Llameros
con pantalones (cortos) con gorra de orejeras caídas
la cintura amarradita, con buenas sandalias.

III

Prueba a mirarme, prueba a conocerme
prueba a mirarme, prueba a conocerme
mi amada es de faldita acampanada
con muchas cintitas y sombrero alargado

IV

Nuestras sandalias son de piel de llama
nuestro zurrón es de piel de zorrino
pueblo de Huamanga donde me paseo
calles de Huamanga donde puedo pasearme

V

Chuto llamero, vámonos a cantar
chuto llamero, vámonos a alegrar
que en el parque de Huamanga
hay juegos de carnaval,
que en Santa Elena hay regocijo

Letra y Música: Luis G. Torres Navarro
Comparsa: Chutos Llameros de Belén
Código: 23c/A4
Traducción: Edilberto Jiménez

LOS LLAMERITOS

$\text{♩} = 104$

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Pim ni wan - ki - taq maymi ni wa - ki - taq
pim ni wan - ki - taq maymi ni wa - ki - taq

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

chutu - lla mi - ru - mi pa syari - ka much - ka - ni
warma - ya na - chay - wan pa syari - ka much - ka - ni

I

Monte montecito arbolito verde
 monte montecito arbolito verde
 ñuqaraq kuchuykusaq wichikunaykipaq
 ñuqaraq kuchuykusaq wichikunaykipaq

II

Chaycha ñuqallaypas plantaykullasqayki
 chaycha ñuqallaypas plantaykullasqayki
 watan carnavales muyuykunanchikpaq
 watan carnavales muyuykunanchikpaq

III

Chayta yuyaripa purikamusunchik
 chayta yuyaripa pasiakamusunchik
 Limapi kaspapas yunkapi kaspapas
 Limapi kaspapas yunkapi kaspapas

I

Monte montecito, arbolito verde
 monte montecito, arbolito verde
 cortaré yo para que te caigas
 cortaré yo para que te caigas

II

Entonces podré yo plantarte
 ahí sí podré yo plantarte
 para que en los carnavales bailemos en ronda
 los próximos carnavales bailaremos a tu alrededor

III

Con ese recuerdo caminaremos
 con ese recuerdo nos pasearemos
 aun estando en Lima o en la selva
 aun estando en Lima o en la selva

Letra y Música: 'El Huamanguino'
 Código: 6c/A7
 Traducción: Clodoaldo Soto

MONTECITO

$\text{♩} = 104$

Monte monte -ci -to ar bo -li to ver -de
monte monte -ci -to ar bo -li to ver -de

ñu qa raq ku chuy -ku -saq wi chi ku nay -ki -paq
ñu qa raq ku chuy -ku -saq wi chi ku nay -ki -paq

MUYUBAMBA CAMPESINO

CAMPESINO DE MOYOBAMBA

I

Moyobamba campesino sallqakamach kachkan
Moyobamba campesino sallqakamach kachkan
apallaway mayulla patanpi,
yawar mayulla currinakutispa

II

Wasilla tiyasqaysi qarqullawachkanña
wasilla tiyasqaysi qarqullawachkanña
luegucha yachan ripukunayta
luegucha yachan pasakunayta

III

Aqumarka llaqta, Qunipampa llaqta
Aqumarka llaqta, qunipampa llaqta
yawar mayulla correq llaqta
sangre de inocentes.

Qawachan

Antes Uchuraqay, ahora Aqumarka
antes Uchuraqay, ahora Aqumarka
historiachaykis asombrarun mundo pirunata
historiachaykis asombrarun mundo pirunata

I

Campesino de Moyobamba, indómito, bravo, había sido
campesino de Moyobamba, indómito, bravo, había sido
llévame a la orilla del río
río de sangre está corriendo

II

Dicen que la casa donde estoy, ya me está desalojando
dicen que la casa donde estoy, ya me está desalojando
sabrás seguro que me tengo que ir
sabrás seguro que me tengo que ir

III

Pueblo de Aqumarka, pueblo de Qunipampa
pueblo de Aqumarka, pueblo de Qunipama
pueblos donde corre río de sangre
sangre de inocentes

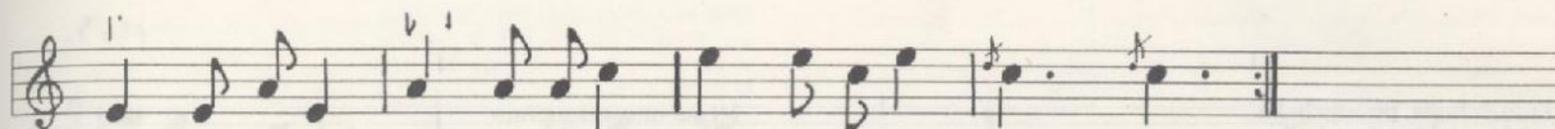
Fuga

Antes Uchuraqay, ahora Acomarca
antes Uchuraqay, ahora Acomarca
historias que asombraron al Perú y al mundo
historias que asombraron al Perú y al mundo

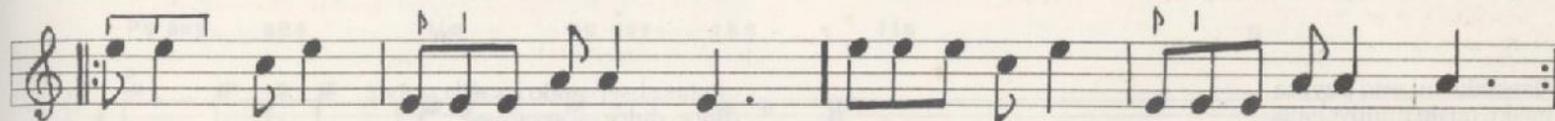
Letra y Música: Jorge Gamboa
Código: 4C/B1
Traducción: Clodoaldo Soto

MUYUBAMBA CAMPESINO

$\text{♩} = 100$

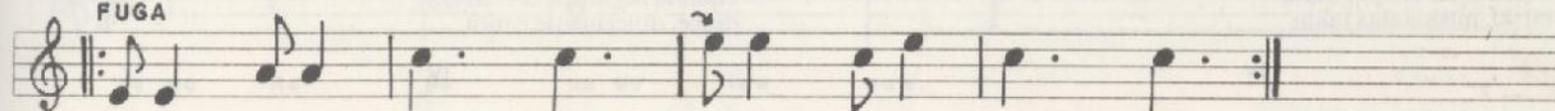


Mo yo bamba cam pe si no sall qa ka mach kach kan
 Mo yo bamba cam pe si no sall qa ka mach kach kan.

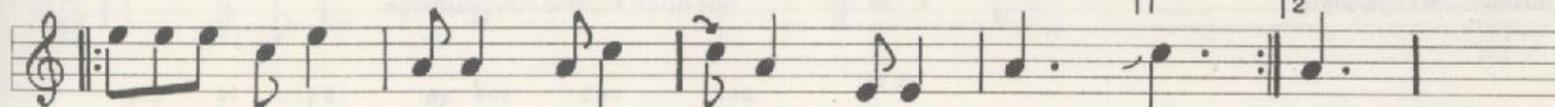


a pa lla way ma yu lla pa ta pi ya war ma yu lla cu rri na ku tis pa
 a pa lla way ma yu lla pa ta pi ya war ma yu lla cu rri na ku tis pa.

FUGA



An tes U chu ra qay a hora A qu mar ka.
 an tes U chu ra qay a hora A qu mar ka



his to ria chay kis a som braron mun du pi ru na ta ta
 his to ria chay kis a som braron mun du pi ru na ta .

PUÑUYCHALLA

ORIGENAL EN QUECHUA

MI SUEÑO

I
Puñuychalla, puñuychalla
miski, miski puñuychalla
Runallapa wawanllanwan
miski, miski puñuychalla

I
Mi sueñito, mi sueñito
dulce, dulce mi sueñito
con los hijos de toda la gente
dulce, dulce mi sueñito

II
Qawankichu waq puyuta
miski, miski puñuychalla
Parallaña chayamuptin
relampagukuna tuqyan

II
¿Estas observando aquella nube?
dulce, dulce mi sueñito
cuando se desata ya en lluvia
los relámpagos suenan

III
Chaynapunis huamanguino
Miski, miski puñuychalla
Carnavales chayamuptin
miski, miskillatas takin

III
Así siempre es el huamanguino
dulce, dulce mi sueñito
cuando llegan los carnavales
dulce, dulcemente canta

IV
Kuyanakuy, wayllunakuy
miskillaña kuyanakuy
Runallapa wawallanwan
miskillañas kuyanakuy

IV
Amarse, quererse tiernamente
qué delicia amarse mutuamente
con todos los hijos de los hombres
qué dulce amarse sinceramente

Letra y Música: Tradicional
Recopilación: Saturnino Almonacid (1977)
Traducción: César Riveros S.

(1) Miski: dulce. Miskipuñuy significa dulce y reparador
sueño, según diccionario del Padre Lira.

QUE SERA DE MI VIDA BAJO LA TUMBA

QUE SERA MI VIDA BAJO LA TUMBA

I
 Qué será mi vida bajo la tumba
 qué será mi vida bajo la tumba
 kaynaña sumaq cuerpochallay allpa yanunanpaq
 kaynaña sumaq cuerpochallay allpa yanunanpaq

I
 Qué será de mi vida bajo la tumba
 qué será de mi vida bajo la tumba
 la tierra saboreará de este mi rico cuerpo
 la tierra saboreará de este mi rico cuerpo

II
 Chayta nillaspaymi purikamuchkani
 chayta nillaspaymi paseakamuchkani
 La vida es corta, poco nos importa
 La vida es corta, poco nos importa

II
 Diciendo esto nomás, me estoy paseando
 diciendo esto nomás, estoy caminando
 la vida es corta, poco nos importa
 la vida es corta, poco nos importa

The musical score is written in a single system with four staves. The first two staves correspond to the first part of the lyrics (I), and the last two staves correspond to the second part (II). The melody is in a major key with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. There are repeat signs with first and second endings at the end of the first and second parts.

Que se ra mi vi da ba jo de la tum ba.
 que se ra mi vi da ba jo de la tum ba.

kay na ña su maq cuer po cha llay all pa ya nu nan paq
 kay na ña su maq cuer po cha llay all pa ya nu nan paq.

Chayta ni llas pay mi pu ri ka much ka ni
 chayta ni llas pay mi pa sya ka much ka ni

la vi da es cor ta po co nos im por ta
 la vi da es cor ta po co nos im por - ta.

Letra y Música: Tradicional
 Recopilación: Flor Canelo
 Traducción: César Riveros S.

SUCESOS DE MI TIERRA

I

Por las tardes en mi tierra se escuchan muchos truenos
 Por las tardes en mi tierra se escuchan muchos truenos
 ima ninraq vida mia chaykunata uyarispa
 ima ninraq forastero mana uyariq uyarispa

II

Esta vida ya no es vida para los ayacuchanos
 esta vida ya no es vida para los ayacuchanos
 yarqaywanpas kuskallaña wañuywanpas cercallaña
 yarqaywanpas kuskallana wañuywanpas cercallaña

III

Adios pueblo de Ayacucho ya me voy ya me estoy yendo
 adios pueblo de Ayacucho ya me voy ya me estoy yendo
 muchos lloran muchos sufren por la angustia de la vida
 muchos lloran muchos sufren por la angustia de la vida.

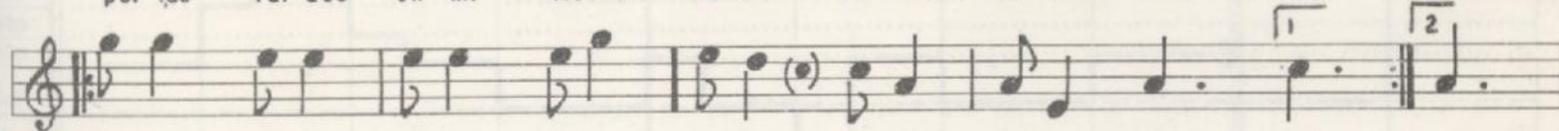
IV

Qué será mi tierra linda cuando me vaya muy lejos
 qué será mi tierra linda cuando me vaya muy lejos
 chayta nispá pisanullay purikusun con cautela
 chayta nispá huamanguinos pasiakusun con tristeza

$\text{♩} = 108$



Por las tar des en mi tierra se es cu chan mu chos true nos
 por las tar des en mi tierra se es cu chan mu chos true nos



i ma nin raq vi da mia chayku na ta u ya ris pa.
 i ma nin raq fo ras tero ma na u ya riq u ya ris pa

Letra y Música: Creación colectiva
 Comparsa: Centro Folklórico Paccaycasa
 Código: 17c/B7
 Traducción: Clodoaldo Soto

SUCESOS DE MI TIERRA

I

Por las tardes en mi tierra se escuchan muchos truenos
 por las tardes en mi tierra se escuchan muchos truenos
 qué dirá, vida mia al escuchar esas cosas
 que dirá el forastero al escuchar cosas inauditas

II

Esta vida ya no es vida para los ayacuchanos
 esta vida ya no es vida para los ayacuchanos
 muy cerca al hambre y muy cerca a la muerte
 muy cerca al hambre y muy cerca a la muerte

III

Adios pueblo de Ayacucho ya me voy ya me estoy yendo
 adios pueblo de Ayacucho ya me voy ya me estoy yendo
 muchos lloran muchos sufren por la angustia de la vida
 muchos lloran muchos sufren por la angustia de la vida.

IV

Qué será mi tierra linda cuando me vaya muy lejos
 qué será mi tierra linda cuando me vaya muy lejos
 diciendo eso pisanito caminaremos con cautela
 preveyendo eso huamanguino pasaremos con tristeza.

SEÑOR EXALTACION

I

Cinco esquinaspi Señor Exaltación
pichqa esquinaspi rumilla sayanay
qampi juraykuspai ñuqalla ripuchkani
qampi juraykuspai ñuqalla ripuchkani

II

Quizas manañapas kutimullasaqchu
ícha manañapas vueltamullasaqchu
kuyay mamallayta qawaykapuwanki
kuyay taytallayta ciudaykapuwanki

III

Cuando yo me vaya deo los recuerdos
cuando yo me muera deo los recuerdos
en mi Pacayccasa tierra tan querida
en mi Pacayccasa tierra de los pobres

Letra: Odón Pillaca
Música: Diómedes Pillaca
Comparsa: Centro Folklórico Pacayccasa
Código: 17c/B4
Traducción: Clodoaldo Soto

SEÑOR EXALTACION

I

Señor de la Exaltación de Cinco Esquinas
piedra de Cinco Esquinas donde me detengo
diciendo un juramento en tu nombre me retiro
diciendo un juramento en tu nombre me voy

II

Tal vez nunca más regrese
tal vez nunca más vuelva
vela por mi madre querida
cuida a mi padre querido

III

Cuando yo me vaya deo los recuerdos
cuando yo me muera deo los recuerdos
en mi Pacayccasa tierra tan querida
en mi Pacayccasa tierra de los pobres

$\text{♩} = 100$

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Cín co es qui - nas - pi Se ñor E xal - ta - ción
pich qa es qui - nas - pi ru mi - lla sa - ya - nay

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

qam pi - ju ray kus - pay ñu qa lla ri puch - ka - ni
qam pi - ju ray kus - pay ñu qa lla pa sach - ka - ni

TINYAYPA LLIKACHAN

REDECILLA DE MI TAMBORCITO

I

Tinyaypa llikachan sasa qawanalla
tinyaypa llikachan sasa qawanalla
chaynam kay, yanaypas, sasa qawanalla
chaynam kay, yanaypas, sasa qawanalla

II

Muyurinachata chinkaykullaptiyqa
hukpa brazonpiñam hunqallawachkanki
waqachkayman waqachkaymanñataq llakichkaymanñataq
mana kuyana chiya umamanta
mana kuyana arpa chankamanta

III

Waqachkaymanñataq llakichkaymanñataq
puya vacahina lapsu ñuñamanta
waqachkaymanñataq llakichkaymanñataq
puya kuchl rachi sikimanta

IV

Waqachkaymanñataq llakichkaymanñataq
kay mana kuyana mata wasamanta
wakachkaymanñataq llakichkaymanñataq
kay mana kuyana chaki lapizmanta

I

Redecilla de mi tamborcito, difícil de mirar
redecilla de mi tamborcito, difícil de ver
asi es también este mi amor, difícil de verla
asi es también este mi amor, difícil de mirarla

II

Cuando desaparezco por Muyurina
ya me olvidabas en brazos de otro
por qué lloraría, por qué penaría
por una cabeza llena de liendres no digna de ser amada
por unas piernas de arpa, no digna de ser amada

III

Por qué lloraría, por qué penaría
por una de senos flácidos como las de una vaca oblonga
por qué lloraría, por qué penaría
por una de traseros enjutos como los de un cerdo oblongo

IV

Por qué lloraría, por qué penaría
por ésta de espaldas llagadas y no digna de ser amada
por qué lloraría, por qué penaría
por este lápiz seco no digno de ser amado

Letra y Música: Lucila Beltrán Ortiz
Código: 6c/B3
Traducción: Clodoaldo Soto

V

Lullu chuqlluchapas utuskurusqañas
chaynam kay yanaypas ña mallisqaña
llulu chuqlluchapas utuskurusqañas
chaynam kay maqtapas ña wischusqaña

VI

Algudunischatas mayulla apamusqa
algudunischatas mayulla apamusqa
puchkana pachata tinkana pachata
puchkana pachata tinkana pachata

V

Hasta el chochlito tierno dicen que ya está agusanado
de ese modo ésta mi amada ya ha sido probada
hasta el chochlito tierno dicen que ya está agusanado
de ese modo este choclo ya está descartado

VI

Dicen que el río había arrastrado algodón
dicen que el río había arrastrado algodón
del que se hila la ropa
del que se hila la ropa

TINYAYPA LLIKACHAN

$\text{♩} = 104$

Tinyáy pa lli ka chan sa sa qa wa - no lla
tinyay pa lli ka chan sa sa qa wa - no lla

chaynam kay ya nay pas sa sa qa wa - no lla
chaynam kay ya nay pas sa sa qa wa - no lla

TUQTU QASA

ABRA DE TOCTO

I
Tuqtu qasallay yanay puyullay
Tuqtu qasallay yanay puyullay
warmayanayta tapaykapuway
warmayanayta tapaykapuway

II
Chaynacha ñuqallay, tapaykuchkasaq
Chaynacha ñuqallay, tapaykuchkasaq
mantachallaywan likllachallaywan
mantachallaywan punchuchallaywan

III
Wasillaymanta llusqimurani
llaqtallaymanta llusqimurani
wayta rosaspa chawpichallanta
clavelinaspa chawpichallanta

IV
Chaytañataqsi runalla riman
chaytañataqsi runalla riman
kasarakuqmi ripuchkan nispa
esposakuqmi pasachkan nispa

I
Ay! abra de Tocto, nube oscura
ay! abra de Tocto, nube oscura
cubre a mi amada
cubre a mi amada

II
De esa manera yo estaré cubriendo
de esa manera yo estaré cubriendo
con mi mantita, con mi mantita
con mi mantita, con mi ponchito

III
Sali de mi casa
sali de mi pueblo
en medio de rosas en flor
rodeado de clavelinas

IV
Y dicen que por eso la gente comenta
y dicen que por eso la gente habla
se va para casarse, diciendo
se va para desposarse, diciendo

Letra y Música: Creación colectiva
Comparsa: Caballeros de Amancaes
Código: 18c/A7
Traducción: Clodoaldo Soto

V

Hinaya ripuchun, hinaya pasachun
hinaya ripuchun, hinaya pasachun
rimasqallanchu causa kallañqa
parlasqallanchu causa kallañqa

VI

Hinalla rimachun, hinalla parlachun
hinalla rimachun, hinalla parlachun
rimasqallanchu causa kallañqa
parlasqallanchu causa kallañqa

V

Dejen que se aleje, que se vaya
dejen que se aleje, que se vaya
acaso su opinión será la causa
acaso su comentario sería un motivo

VI

Déjenle que hable, déjenle que diga
déjenle que hable, déjenle que diga
acaso su opinión será la causa
acaso su comentario sería un motivo

$\dot{=} 108$

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 108. The melody is written in eighth and quarter notes, ending with a repeat sign. The second staff continues the melody, also in treble clef with one flat, and includes a second ending marked with a '2' over a bracket.

TRAGEDIA DE UMARO

I

Imaynaraq cariñuyki carnavales
haykaynaraq kuyayntyki carnavales
punchawllata yupallaspa qamllamanta piensanaypaq
killallata yupallaspa, qamllamanta piensanaypaq

II

Karumantam hamurqani carnavales
Umarumantam hamurqani carnavales
pisi sunqullay rikcharichiq, qamri kuyay sunqullaywan
tutatapas punchawchaspa, qamri kuyay sunqullaywan

III

La tragedia de Umaro una historia
la tragedia de Umaro una historia
yawar mayus puririchkan, Umarullay llaqtallapi
yawar mayus puririchkan, Umarullay llaqtallapi

IV

Chimpanallay mayullapi kiraw rumi
Kunkachallay patallapi yuraq rumi
qamllañama wasillayta, kutimunay punchawkama
qamllañama llaqtallayta tikramunay punchawkama

V

Umarullaway runallaqa piensasqachu
Umarullaway runallaqa piensasqachu
Huamangallay llaqtallapi, wasin wasin purillayta
Limallaway llaqtallapi, callin callin purillayta.

TRAGEDIA DE UMARO

I

Cómo será tu cariño, carnavales
cuánto será tu cariño, carnavales
para pensar sólo en tí contando los días
para pensar sólo en tí contando los meses

II

Vine desde lejos, carnavales
vine desde Umaro, carnavales
para alegrar mi corazón entristecido, mi corazón que te
ama
transformando la noche en día, con mi corazón que te ama

III

La tragedia de Umaro una historia
la tragedia de Umaro una historia
dicen que corre un río de sangre en el pueblo de Umaro
dicen que corre un río de sangre en el pueblo de Umaro

IV

Cuna de piedra en el río por donde paso
piedra blanca de Cuncapata
te encomiendo mi querida casa hasta el día de mi retorno
te encomiendo mi querido pueblo hasta el día de mi vuelta

V

No había pensado el poblador de Umaro
no había pensado el poblador de Umaro
andar de casa en casa en la ciudad de Huamanga
andar de calle en calle en la ciudad de Lima.

Letra y Música: T. Oriol Chuchón
Código: 19c/B6
Traducción: Clodoaldo Soto

TRAGEDIA DE UMARO

$\text{♩} = 108$

Sol
 Mi
 Re
 Do
 La
 Mi,

I may -na raq ka ri -ñuyki kar na -va -les.
 haykay -na raq ku yay -ni ki karna -va -les

Sol
 Mi
 Re
 Do
 La
 Mi,

punchaw -lla ta yu pa -llaspa qamlla -manta piensa -nay -paq
 ki lla -lla ta yu pa -llaspa qamlla -manta piensa -nay -paq

I

Chisillamanta, ñaqallamanta kimsa pensamiento,
chisillamanta, ñaqallamanta kimsa pensamiento,
huksi wañuy, huksi ripuy, hukninñataqsi gusto kawsakuy
huksi wañuy, huksi ripuy, hukninñataqsi gusto kawsakuy

II

Umarullay plazachallapi, hatun sedruschallay,
Umarullay plazachallapi, hatun sedruschallay,
hinallama suyallawanki. Huamangamanta kutimunaykama
hinallama suyallawanki, Limachamanta tikramunaykama

III

Ichallaraqya patron de Umaru kawsachiwanqaku,
ichallaraqya San Antonio kawsachiwanqaku;
tristillaña uyallayki, musuqllamanta, qawaykunaykupaq
plantaykipas chakispata musuqllamanta kawsachinaykupaq

I

Desde anoche, de hace un ratito no más
tengo tres preocupaciones
uno es el morir
el otro es irse de su tierra
y el tercero es el vivir en paz

II

Cedro gigantesco de la plaza de Umaro
cedro gigantesco de la plaza de Umaro
consérvate así hasta que regrese de Huamanga
espérame igual hasta que yo vuelva de Lima.

III

Ojalá que el patrón de Umaro nos permita seguir viviendo
ojalá que San Antonio conserve nuestra existencia
para que podamos contemplar de nuevo su triste rostro.
para que de nuevo hagamos reverdecir tus hojas marchitas.

Letra y Música: T. Oriol Chuchón
Código: 7c/A8
Traducción: Leo Casas

UMARULLAWAY SIDRUSCHALLAY

$\text{♩} = 112$

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Chi si lla - manta ña qa lla - manta kim sa pensa - mien - to
chi si lla - manta ña qa lla - manta kim sa pensa - mien - to

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

huk si wa ñuy huk - si ri puy huk nin - ña taq si gus to kawso - kuy
huk si wa ñuy huk - si ri puy huk nin - ña taq - si gus to kawso - kuy

VIDA CAMPESINA

I

Vida campesina es una desgracia
vida de los pobres es una desgracia
trabajo forzado para su existencia
para el provecho de los caminantes.

II

Vida de los ricos es una bendición
vida de los ricos es una bendición
que se aprovechan de los campesinos
que se aprovechan de la gente pobre.

III

Pobre campesino amaya waqaychu
campesinos hermanos amaya llaktychu
sasama kallasqa wakchapa vidanqa
tutapas punchawpas llumpayta llakispa

VIDA CAMPESINA

I

Vida campesina es una desgracia
vida de los pobres es una desgracia
trabajo forzado para su existencia
para el provecho de los caminantes

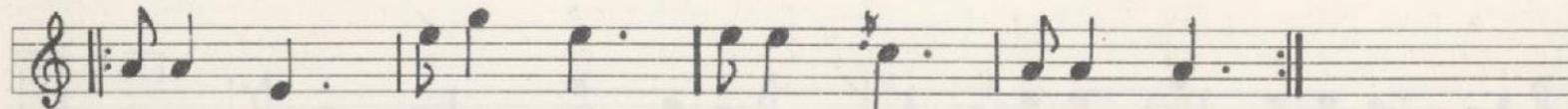
II

Vida de los ricos es una bendición
vida de los ricos es una bendición
que se aprovechan de los campesinos
que se aprovechan de la gente pobre

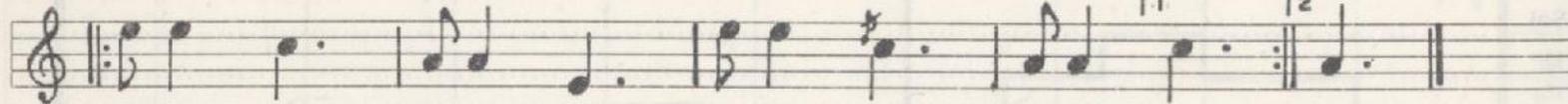
III

Campesino pobre no llores
hermanos campesinos no lloren
habia sido difícil la vida del pobre
padeciendo mucho de día y de noche

$\text{♩} = 104$



Vi da cam -pe si na es u na des gra cia.
vi da de los pob bres es u na des gra cia



tra ba jo for za do pa ra su exis ten cia.
pa ra el prove cho de los ca -mi nan -tes

Letra y Música: Diómedes Pillaca
Comparsa: Centro Folklórico Pacaycassa
Código: 17c/B2
Traducción: Clodoaldo Soto

HUATATA MAYU

I

Huatata mayulla pasarqachillaway
Huatata mayulla pasarqachillaway
Barrio San Melchorpi tusuykamunaypaq
Barrio San Melchorpi tusuykamunaypaq

II

San Melchorllamanta cartamullawasqa
San Melchorllamanta cartamullawasqa
carnaval kasqanta tusuykuchun nispa
carnaval kasqanta takiykuchun nispa

III

Amama niñucha piñakullankichu
amama sambuscha rabiakullankichu
Barrio San Melchorpi tusuykusqaymanta
Barrio San Melchorpi takiykusqaymanta.

RIO DE HUATATAS

I

Rio de Huatatas, déjame pasar
rio de Huatatas, déjame pasar
para bailar en el barrio de San Melchor¹
para bailar en el barrio de San Melchor

II

De San Melchor nomás, me envía una carta
de San Melchor nomás, me había carteadado
ya que es carnaval que se baile, diciendo
ya que es carnaval que se cante, diciendo

III

No niñito, no te vayas a molestar
no negrito, no te vayas a enojar
por haber bailado en San Melchor
por haber cantado en San Melchor

$\text{♩} = 104$

Wa ta ta ma yu lla pa sar qa chi lla way way
wa ta ta ma yu lla pa sar qa chi lla way way

ba rrio San Mel chor pi tu suy ka mu nay paq - paq
ba rrio San Mel chor pi tu suy ka mu nay paq - paq

Letra y Música: Creación Colectiva
Comparsa: Los Cultivadores de Santa Rosa de Huatatas
Código: 16c/A1
Traducción: César Riveros S.

(1) La traducción literal dice: "para bailar", similar al peruanismo "jaranearme".

UCHURAQAY

I

Hermanollanchik ocho periodistas
hermanollanchik ocho periodistas
Huamangamanta llusqillasqaku
mana vidanta yachakullaspanku

II

Uchuraqayman chayarullaspankus
Uchuraqayman chayarullaspankus
campesinuwan parlaykusqaku
comuneruwan rimaykullasqaku

III

Gobernadurlla tapuykullaptin
gobrnadurlla tapuykullaptin
periodistallam kaniku nispa
periodistallam kaniku nispa

IV

Hermanollanchik ocho periodistas
hermanollanchik ocho periodistas
Uchuraqaypi chinkakusqaku
wiñay wiñaypaq para siemprepaq

UCHURAQAY

I

Nuestros hermanos, ocho periodistas
nuestros hermanos, ocho periodistas
de Huamanga habían salido
sin saber qué sería de su vida

II

Llegando a Uchuraqay
llegando a Uchuraqay
conversaron con los campesinos
dialogaron con los comuneros.

III

Cuando el gobernador les preguntó
cuando el gobernador les preguntó
somos periodistas ellos dijeron
somos periodistas ellos dijeron

IV

Nuestros hermanos ocho periodistas
nuestros hermanos ocho periodistas
en Uchuraqay desaparecieron
para siempre, para siempre.

Letra y Música: Rosa Ortiz Sulcaray
Comparsa: Chutos de Barrios Altos
Código: 19c/B35
6c/A6
Traducción: Leo Casas

UCHURAQAY

$\text{♩} = 88$

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Her ma-no llan -chik o chope-rio dis -tas
her ma-no llan -chik o chope-rio dis -tas

Sol
Mi
Re
Do
La
Mi,

Hua man -ga man -ta lluq si llas qa -ku
ma no vi dan -ta ya chaku -llaspan -ku

El Pum pin es una forma del género carnaval, forma musical y danzaria propia de la provincia de Víctor Riquelme.

Esta expresión artística está ligada en el campo al trabajo agrícola y al emparejamiento de los jóvenes. Cuando éstos están a hacer el aporreo, se detienen de trecho en trecho y en sitios caperotes -donde la huella del baile ha dejado un círculo sin huellas- las parejas solteras y solteras bailan Pum pin.

Terminada la secuencia de baile-canto, vuelven su trabajo en determinada extensión de terreno. Luego interpretan otra vez el Pum pin, en otro espacio similar al anterior (del Barachillegón).

El canto y baile está acompañado con charango y guitarra. Esta es tocada en un registro más agudo -soprano traste, con capotraste- también puede usarse la guitarra requente.

La música de la voz es similar a la del carnaval punitano, hombre delgado, cantando en grupo, al unísono.

Las estructuras musicales son similares a las del Carnaval "huamanguino" que ya hemos analizado, pero la principal característica que lo hace diferente es la velocidad. El Pum pin se canta a velocidades que fluctúan entre 120 a 144 pulsos del metrónomo. También es notorio el uso del 6/8 no como nota de peso, a diferencia del carnaval de huamanguano.

Por los fenómenos de migración, debido a la situación socioeconómica y política, este género se está difundiendo a otras áreas y está presente desde hace tres o cuatro años en los carnavales de la ciudad de Ayacucho.

Al parecer, su preservación se ve amenazada por la participación en concursos de composición, donde

algunos buscan simplemente por la cantidad de sus canciones -tres pitones o de cinco- bien por la originalidad y variedad de sus...

El Pum Pin

El pum pin, realizado sobre el ritmo pum de los punitanos, se repite a estos tipos de canciones a costumbre en Compañías, ya que éstas se desplazan por las calles y hacen también una representación teatral de acontecimientos y circunstancias diferentes.

Paseo lento y movimiento corporal en Pum pin

La estructura musical -similar al carnaval huamanguino- es sencilla con gongofar; también se percibe la competencia verbal -tratanakay- entre hombres y mujeres.

La coreografía se realiza llevando el ritmo -del pum- haciendo levantar los pies de la pierna, moviendo el cuerpo flexionando en todo pulso las rodillas y haciendo pausas al final de cada frase.

Una vez terminada la coreografía, las parejas vuelven al siguiente paso lento.



Por lo tanto, cuando se baila Pum pin en el suelo, se levanta un poco adelante.

Se baila con los dos pies, girando el cuerpo hacia la izquierda y derecha, de tal manera que el pie izquierdo -aquel que está más adelante- cubre el pie.

El pie derecho se eleva un momento delante del izquierdo.

El Pum pin

El Pum pin es una forma del género carnaval, forma musical y danzaria propia de la provincia de Victor Fajardo.

Esta expresión artística está ligada en el campo al trabajo agrícola y al emparejamiento de los jóvenes. Cuando éstos salen a hacer el aporque, se detienen de trecho en trecho y en sitios especiales -donde la huella del baile ha dejado un círculo sin hierba- los jóvenes solteros y solteras cantan y bailan Pum pin.

Terminada la secuencia de baile-canto, realizan su trabajo en determinada extensión de terreno. Luego interpretan otra vez el Pum pin, en otro círculo similar al anterior. (Inf. Heraclio Luján).

El canto y baile está acompañado con charango y guitarra (ésta es tocada en un registro muy agudo -séptimo traste, con capotraste-) también puede usarse la guitarra requinto.

La técnica de la voz es similar a la del carnaval ayacucho, timbre delgado, cantando en grupo, al unísono.

Las estructuras musicales son similares a las del Carnaval -huamanguino- que ya hemos analizado, pero la principal característica que lo hace diferente es la velocidad. El Pum pin se canta a velocidades que fluctúan entre 120 a 144 pulsos del metrónomo. También es notorio el uso del *Re* no como nota de paso, a diferencia del carnaval huamanguino.

Por los fenómenos de migración, debido a la situación socioeconómica y política, este género se está difundiendo a otras áreas y está presente desde hace tres o cuatro años en los carnavales de la ciudad de Ayacucho.

Al parecer, su presentación se ve incentivada por la participación en concursos de composición, donde

adquiere mucha significación por la temática de sus canciones -muy pícaras o de crítica social- como también por la energía y velocidad de su canto.

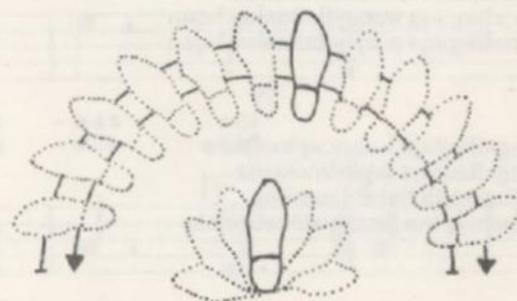
El paso básico, realizado sobre el sitio (sin desplazarse) impide a estos tipos de conjunto a convertirse en Comparsas, ya que éstas se desplazan por las calles y hacen también una representación teatral de requerimientos y dimensiones diferentes.

Paso básico y movimiento corporal en Pum pin

La estructura musical -similar al carnaval huamanguino- es estrófica con **qawachan**; también se presenta la competencia verbal -**tratanakuy**- entre hombres y mujeres.

La estrofa se canta llevando el ritmo -del pulso básico- sin levantar los pies del suelo, moviendo el cuerpo flexionando en cada pulso las rodillas y batiendo palmas. (el Pum pin no lleva tinya).

Una vez terminada la estrofa, las mujeres realizan el siguiente paso básico:



Pie izquierdo apoyado completamente en el suelo, pie derecho un poco adelante.

Se salta con los dos pies, girando el cuerpo hacia izquierda y derecha, de tal manera que el pie izquierdo va quedando en su sitio girando sobre el talón.

El pie derecho va dibujando un semicírculo delante del pie izquierdo.

Los saltos son pequeños pero muy fuertes, enérgicos. (Tal pareciera que podría provenir de algún tipo de trabajo agrícola, como sucede con la **qashwa** -danza/canto para desgranar cereales-)

CAMPESINO

I

Gobiernollanchiksi mandamullawanchik
gobiernollanchiksi mandamullawanchik
llapan llaqtaruna kutillaychiknispa
llaqta llakipiña llankamuychiknispa

II

Enteqolqellatas apachimuwanichik
agricultoratas ordenamuwanichik
llapan llaqtaruna llankamuychinispa
Provincia Fajardo mejorakunanpaq

III

Provincia Fajardo distritollaycopis
campesinoruna manastarikunchu
llaqtallanchiqpiqa waqayllañaskachqan
llaqtallanchiqpiqa waqayllañaskachqan

IV

Huamangallaqtapi huancapinokuna
Huamangallaqtapi fajardinokuna
riqcharillasunña hatarillasunña
llaqtallanchikpina llankawiñasunchiq

Letra y Música: Creación Colectiva
Conjunto: Corazón Tinka de Huancapi
Género musical: Pum pin
Prov.: Víctor Fajardo
Código: 4c/A3
Traducción: Leo Casas

Mayores análisis sobre esta forma musical Pum pin requieren de otra investigación. Por ahora señalamos esas características y damos testimonio de su presencia en el actual carnaval ayacuchano.

CAMPESINO

I

Dicen que el gobierno nos manda
dicen que el gobierno nos ordena
que todos regresemos a nuestro pueblo
para trabajar nuestra tierra triste

II

Dicen que el gobierno nos envía plata, intis
y nos ordena trabajar la chacra
diciendo que trabajemos todos
Por el progreso de la Provincia Fajardo.

III

Pero en los distritos de la Provincia Fajardo
ya no es posible encontrar campesinos
porque en nuestro pueblo
sólo prevalece el llanto.

IV

Huancapinos que estamos en Huamanga
fajardinok que hoy vivimos en Huamanga
¡despertemos! ¡levantémonos ya!
vayamos a trabajar a nuestro pueblo.

V

Campeſtinoruna llankamullaptinsi
 hakorarunakuna llankamullaptinsi
 hakupas pubritas mikusqallaraqsi
 pubripas waqchapas mikusqañakusun

VI

Campeſtinoruna llankamullaptinsi
 campeſtinoruna llankamullaptinsi
 papapas sarapas manas faltaykanqa
 sarapas trigupas mana faltaykanqa

VII

Chaytanillaspansi pobrirunallaqa
 chaytanillaspansi wakcharunallaqa
 yantalla cargawan yanuchakuykuspa
 pusrichupichanwan vidallatapasan
 habaschilitanwan takruy takurkuspa

V

Sólo cuando trabaja el campesino
 sólo con el esfuerzo de la gente de chacra
 pueden comer los ricos y los pobres
 pueden alimentarse los pobres y los huérfanos

VI

Sólo con el trabajo del campesino
 sólo cuando el campesino vaya a trabajar
 no nos faltará ni la papa ni el maíz
 habrá abundancia de maíz y trigo.

VII

Sabiendo eso es que los pobres
 conociendo esto es que los huérfanos
 pasan su vida comiendo sopita de afrecho
 mezcladita con sus habitas
 y cocinadita con leña del monte.

$\text{♩} = 116$

Go bier no ilan - chik si manda mu lla - wan chi
 go bier no ilan - chik si manda mu lla - wan chi

lla pan llaqta - ru na ku ti lloychik - nis pa
 llaqta lla ki - pi ña llan ka muychik - nis - pa

CHISITUTA MUSQUYNIY

I

Chisituta musquy puñuchillawanchu
chisituta musquy puñuchillawanchu
ñataq puñurini chiptipayamuwan
ñataq puñurini chiptipayamuwan

II

Rablaywan rablaywan kamayta taspini
rablaywan rablaywan waliyta tikrani
pikichu usachum chiptillawan nispay
pikichu usachum chiptillawan nispay

III

Allinta allinta musyaykullaptiyqa
allinta allinta musyaykullaptiyqa
tayta mamallaytaq rantikuwachkasqa
cuarto traguchaman rantikawachkasqa

MI SUEÑO DE ANOCHE

I

Lo que he soñado anoche no me ha dejado dormir
mis sueños me desvelaron
apenas estaba agarrando el sueño
una y otra vez sentía que me pelliscaban

II

Con mucha cólera sacudí mi cama
muy fastidiada volteé mi pollera
pensando quizás los piojos me picaban
creyendo tal vez me mordían las pulgas

III

Observando con mucho cuidado
observando con mucha atención
me di cuenta que mis propios padres
me estaban cambiando por un cuartito de trago¹

Letra y Música: Creación colectiva
Prov. Víctor Fajardo
Género musical: Pum pin
Código: 6C/A4
Traducción: Leo Casas

(1) Un cuarto de litro de aguardiente que se vende en botellitas.

IV

Manachu mamayqa llakipayawarqa
 manachu taitayqa llakipayaqarqa
 borracho runata qawarillachkaspan
 cuarto traguchaman rantikuwanampaq
 ocioso runata qawarillachkaspan
 cuarto traguchaman rantikuwanampaq

V

Manachum tarirqa mayupi yakuta
 manachum tarirqa pukyupi yakuta
 chayta upyaykuspa uywallawanampaq
 chayta upyaykuspa uywallawanampaq

IV

¿Acaso mi madre no me tuvo lástima?
 ¿acaso mi padre no sintió pena?
 viendo que ese hombre es un borracho
 para que me venda por un cuartito de trago
 sabiendo que ese hombre es un ocioso
 para que me cambie por un cuartito de trago

V

¿Acaso no encontró agua en el río
 es que no consiguió agua en el puquial
 para criarme tomando esa agüita
 para darme vida bebiendo esa agüita?

♩ = 126

Chi si tu -ta mus quy pu ñu chi lla -wan chu
 chi si tu -ta mus quy pu ñu chi lla -wan chu

ña taq pu ñu ri ni chipti pa ya - mu wan
 ña taq pu ñu ri ni chipti pa ya - mu wan

SEÑOR PRESIDENTE

I

Presidente Alan García
ima llatatas pensallachkanki
enterullay Fajardollapi
yawarllañam muqchullarasqa

II

Señor Presidente eleccionespiqa
señor presidente eleccionespiqa
promesallaykiwan sobrepromesawan
llaqtarunallata qayaykurkuqanki

III

Palaciowasiman yaykurqullaspayqa
palaciowasiman yaykurqullaspayqa
llaqtarunallata qumqarqamullanki
llaqtarunallata qumqarqamullanki

IV

Llaqtarunallayki reclamasuptiki
llaqtarunallayki reclamasuptiki
soldado mumatas yawartawakachkan
soldado mumatas yawartawakachkan

V

Huancapillayllaqtas yawartawaqachkan
huancapillayllaqtas yawartawaqachkan
llapancampesinos yawartawakachkan
llapancampesinos yawartawakachkan

VI

Provincia Fajardo distritullaycopes
provincia Fajardo distritullaycopes
campesinoruna manastarikunchu
campesinoruna manastarikunchu

Letra y Música: Creación colectiva
Conjunto: Corazón Tinka de Huancapi
Género musical: Pum pin
Código: C19/B2
Traducción: Leo Casas

SEÑOR PRESIDENTE

I

Presidente Alan García
que cosa nomás estás pensando
toda la provincia de Víctor Fajardo
está bañada en sangre

II

Señor presidente en las elecciones
señor presidente en las elecciones
prometiendo lo imposible
convocaste a todo el pueblo

III

Una vez que entraste a Casa de Palacio
una vez que entraste a Casa de Palacio
de todo el pueblo te has olvidado
de todo el pueblo te has olvidado

IV

Cuando el pueblo te hace reclamos
cuando el pueblo te hace reclamos
los soldados nos hacen llorar sangre
los soldados nos hacen llorar sangre

V

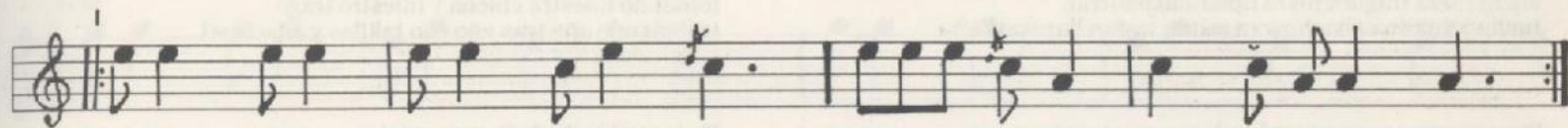
Mi pueblo Huancapi está llorando sangre
mi pueblo Huancapi está llorando sangre
todos los campesinos están llorando sangre
todos los campesinos están llorando sangre

VI

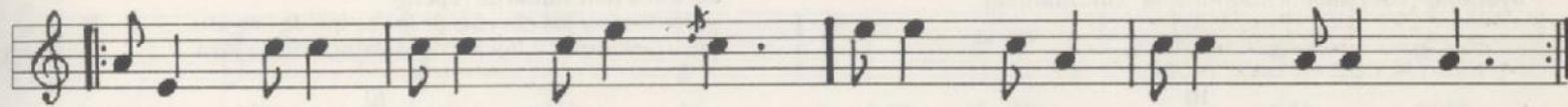
En los distritos de la Provincia Víctor Fajardo
en los distritos de la Provincia Víctor Fajardo
los campesinos han desaparecido
los campesinos han desaparecido

SEÑOR PRESIDENTE

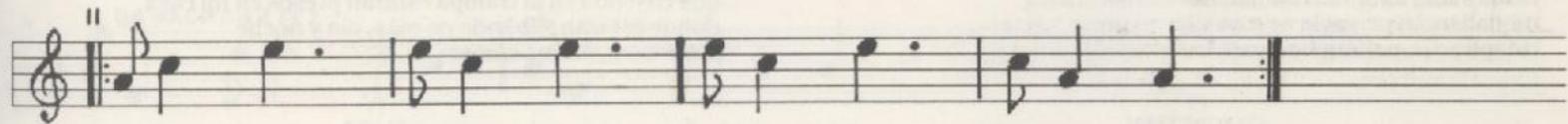
$\text{♩} = 126$



Pre si dente A lan Gar ci a i ma lla ta tas pen sa llach kan ki



en te ru lloy Fa far do lla pi ya war lla ñam muqchu lla ras qa



Se ñor Pre si den te e lec cio nes pi qa
se nor pre si den te e lec cio nes pi qa



pro me sa -llyki wan so bre pro -me sa wan
llaqta ru -na lla ta qa yay kur -ku qan ki

MALDECIDO LORO

I

Ancha sasallañam kasqa campesino runa kayqa
wañunanchik punchaukama
chakrallatam llamkachkanchik
aqanchikta tragunchikta upiarillaspanchik
takllanchikwas allachuwan watan watan llamkayllaña

II

Pumaranra qaqamantas lorokuna pawarqamun
winchuchullay wayqumantas lorokuna pawarqamun
Pawatullay pampallapi chuqllukuna tukunanpaq
Cayarallay pampallapi chuqllukuna tukunanpaq

III

Yarqay simi lorokuna manallasa yachakunchu
yarqay simi lorokuna manallasa yachakunchu
tuqllallaman urmaykuspa wasillaypi preso kayta
tutapiray punchaupiray yarqarquptin silbakuyta

IV
QAWACHAN

Wakchalla waqachiq maldecido loro
wakchalla waqachiq caqon simi loro
agostollay killapiqa sachatam muyunki
agostollay killapiqa yakutam upyanki

MALDITO LORO

I

Ser campesino es muy difícil
trabajando la tierra
hasta el día que muramos
tomando nuestra chicha y nuestro trago
trabajando año tras año con takllas y allachus¹

II

De la quebrada de Pumaranra
los loros han salido inesperadamente
de la quebrada de Winchuchulla
los loros han salido de repente
para devorar los choclos de la Pampa de Pawatu
para devorar los choclos de la Pampa de Cayara

III

Esos loros hambrientos no sospechan siquiera
que cayendo en la trampa estarán presos en mi casa
donde estarán silbando no más, día y noche
sin encontrar qué comer

IV
FUGA

Loro maldito que solamente haces llorar al pobre
loro maldito, hocico de cajón
ya en el mes de agosto sólo te podrás dar vueltas
alrededor de un árbol
ya en el mes de agosto sólo agua tomarás

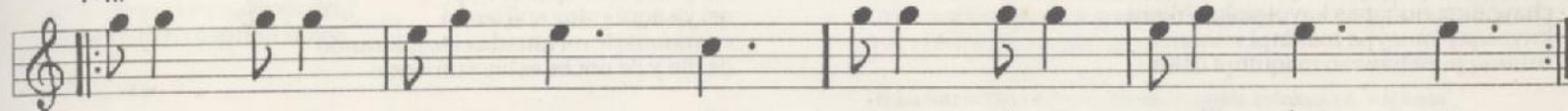
Letra y Música: Creación Colectiva
Conjunto: Hijos de Cayara
Género Musical: Pum pin
Código: 6c/A3
Traducción: Leo Casas

(1) **Taklla.** Arado de madera. Instrumento agrícola para roturar terrenos.
Allachu. Herramienta agrícola que se emplea en el desyerbe o la cosecha de la papa.

MALDECIDO LORO

♩ = 120

I-III



An cha sa sa lla nam kas qa kampe si no ru na kay qa.
wa ñu nanchi punchaw ka ma chakra lla tam llamkach kan chik.

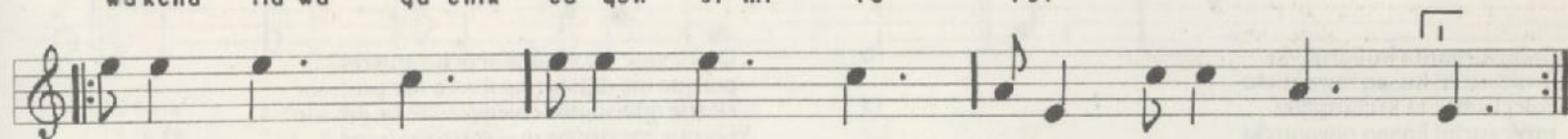


a qam chikta traqu chik ta. u pya ri llas pan chik.
tak llan chikwas a lla chu wan wa tan wa tan llankay lla ña.

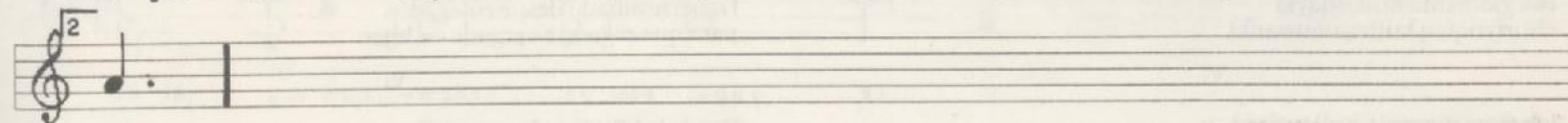
QAWACHAN (IV)



wakcha lla wa qa chik mal de ci do lo ro.
wakcha lla wa qa chik ca qon si mi lo ro.



a gos to llay ki lla pi qa sa cha tam mu yun ki
a gos to llay ki lla pi qa ya ku tam up -yan



- ki

SACO LARGO

I

Urqupi qasapi walla ichu hina
 urqupi qasapi walla ichu hina
 tutaraq punchawraq chirita muchullan
 tutaraq punchawraq wayrata muchullan

II

Chaynama ñuqapas kaypi wakachkani
 chaynama ñuqapas kaypi wakachkani
 kuyasqay yanaypa makinpi waqani
 tutaraq punchawraq maquinpi llakini

III

Dejallawaspayki hukwan casaranki
 wiqchullawaspayki hukwan casaranki
 sacolargun kanki warmipa maqana
 tutaraq punchawraq mankata aywinki
 sacolargun kamki warmipa maqana
 tutaraq punchawraq pañalta lavanki

IV

Wasilla qawanki atituku waqa
 wasilla qawanki atituku waqa
 lueguchachallan challay malagüero
 kuyay yanallayqa dajallawananta
 tutaraq punchawraq wischullawananta

V

Colegiumanta kullarqayki
 profesurmi kasaq niwaqtiyki
 colegiumanta kullarqayki
 profesurmi kasaq niwaqtiyki
 colegiomanta kullasqayki
 warmiyuqtaq kutirqamuwanki
 colegiomanta kullasqayki
 churiyuqtaq kutirqamuwanki

VI

Iglesiamanmanta kullarqayki
 hirmanitam kasaq niwaptiyki
 iglesiamanmanta kullarqayki
 religiosam kasaq niwaptiyki
 iglesiamanmantam kullaspayqa

SACO LARGO

I

En los cerros y abras como el Walla ichu
 en los cerros y abras como el walla ichu
 de día y de noche padezco el frío
 de día y de noche soporto el viento

II

Así yo aquí estoy llorando
 así yo aquí estoy sufriendo
 en manos de mi amada estoy llorando
 de día y de noche estoy sufriendo

III

Dejándome te casaste con otra
 botándome te casaste con otra
 eres un sacolargo que su mujer golpea
 de día y de noche remueves las ollas
 eres un saco largo que su mujer golpea
 de día y de noche lavando pañales

IV

Al mirar mi casa buho malagüero
 al mirar mi casa buho malagüero
 apenas miraste hiciste el malagüero
 para que mi amada me deje
 para que día y noche me bote

V

Desde que eras colegial te he amado
 porque me dijiste que ibas a ser profesor
 Desde que somos colegiales te he amado
 porque me decías que sería profesor
 Haberte amado desde el colegio
 para que ahora vengas con otra mujer
 Haberte amado desde colegiales
 para que regreses cargado de hijos

VI

Desde la Iglesia te he amado¹
 pero decías: seré hermanita
 Desde la Iglesia te he amado
 seré religiosa me decías
 haberte amado desde la Iglesia

sacristanwan puñukamusqanki
iglesiamanmanta kullaspayqa
wiqsasapa kutirqamuwanki

VII

Huchasapas qampas ñuqallaypas
imatatas kunan ruwasunchis
huchasapas qampas ñuqallaypas
imatatas kunan ruwasunchis
haku yaya confisakamusun
tayta cura amin amin ninqa
haku yaya confisakamusun
tayta cura aminamin ninqa

$\text{♩} = 130$

Ur qu pí qa sa pi wa lla i chu hi no
ur qu pí qa sa pi wa lla i chu hi no

tu ta raq pun - chaw raq chi ri ta mu - chu llan
tu ta raq pun - chaw raq way ra ta mu - chu llan.

QAWACHAN

Co le gio man manta ku llar qoy ki
profe sur mi ka saq ni waq tiy - ki

co le gio man - manta ku llas - qoy ki

wor mi yuq taq ku tir qa mu - wan ki

para que te acuestes con el sacristán
haberte amado desde la Iglesia
para que regreses panzona

VII

Somos pecadores tanto tú como yo
¿qué haremos ahora?
somos pecadores tanto tú como yo
¿qué haremos ahora?
vayamos contritos nos confesaremos
que el cura dirá amén amén
vayamos arrepentidos a confesarnos
que el cura dirá amén amén

(1) La intención es decir: "desde cuando estabas en la Iglesia".



*"De la quebrada de Pumarana
los loros han salido de repente
para devorar los choclos
de la Pampa de Cayara
de la Pampa de Pawatu".
(Maldecido loro)*

INDICE DE CANCIONES

| | |
|---------------------------------|-----|
| A gozar con los chutos llameros | 280 |
| Admiración | 185 |
| Año de la miseria | 318 |
| Atoqchallay ataq | 320 |
| Campana de Pacayccasa | 152 |
| Campesino | 370 |
| Cantineritay | 172 |
| Capi Fuentes | 310 |
| Carnaval 2000 | 282 |
| Contribución | 313 |
| Chanchalma | 174 |
| Chayraqmi | 284 |
| Chikituku | 322 |
| Chisituta musquyni | 372 |
| Chisim purini | 312 |
| Desde lejos he venido | 324 |

| | |
|---------------------------|-----|
| Despedida de carnaval | 326 |
| Destino | 328 |
| El Cortamonte | 286 |
| El huamanguino enamorado | 198 |
| Entrada de carnaval | 288 |
| Escalera y kichu | 330 |
| Faltan pocas horas | 197 |
| Gallito de madrugada | 290 |
| Huamanga cárcel | 338 |
| Huamanga sufrida | 332 |
| Huamanguina religiosa | 334 |
| Huamanguino | 182 |
| Huamanguino qala | 336 |
| Huatata mayu | 363 |
| Huk sol | 226 |
| Jardín huertas clavelinas | 168 |

| | | | |
|---|-----|---------------------------|-----|
| Lasta para | 292 | Tinyaypa llikachan | 354 |
| Linda carnavales | 340 | Tragedia de Umara | 358 |
| Los caballeros | 230 | Tunky | 224 |
| Los llameritos | 342 | Tuqtu Qasa | 356 |
| Lulluchuqllucha | 194 | Uchuraqay | 364 |
| Malicia | 157 | Umarullaway sidruschallay | 360 |
| Maldecido loro | 376 | Vida campesina | 362 |
| Montecito | 344 | Vischongo mayu | 202 |
| Mujer mañosa | 296 | Wallpa suwa | 304 |
| Muyubamba campesino | 346 | Wallpa suway | 242 |
| Parque Sucre | 192 | Warakay seqollo (popurri) | 176 |
| Ponchito | 166 | Wayllapampa | 314 |
| Popurri de la Comparsa: "Los Arrieros de Carmen Alto" | 206 | Yo soy carnavales | 315 |
| Popurri de la Comparsa: "Los Viajeros de Santa Elena" | 214 | Yo soy proletario | 306 |
| Popurri de la Comparsa: "Santa Rosa de Tankayllo" | 210 | | |
| Puñuychalla | 348 | | |
| Propietarino | 298 | | |
| Pronto me casaré | 300 | | |
| Qawarunacha | 154 | | |
| Qué será mi vida bajo la tumba | 350 | | |
| Recuerdo de Chuto | 161 | | |
| Ripunay qasapi | 164 | | |
| Saco largo | 378 | | |
| Señor Exaltación | 352 | | |
| Señor presidente | 374 | | |
| Serenita | 238 | | |
| Sillkawchay | 302 | | |
| Soy solterito | 267 | | |
| Sucesos de mi tierra | 351 | | |

NOTA:

Para la presente selección se tomó en cuenta dos criterios:

1. Dar testimonio de la creación actual, sea ésta colectiva o individual.
2. Presentar cada uno de los temas con el texto completo.

La relación que se presenta es una muestra, no es la totalidad de canciones recopiladas en el Carnaval de 1987. Tampoco es una antología. Muchas de las canciones no aparecen por la dificultad para obtener el texto completo.

La codificación que aparece a pie de página, en cada canción, corresponde al número de cassette y la ubicación del tema dentro del mismo. Así:

28c/A2 significa: cassette número 28; lado A, tema 2.

6c/B3 significa: cassette número 6; lado B, tema 3.

Las grabaciones se encuentran, para fines de estudio y difusión cultural, en el Archivo Musical del CEDAP-AYACUCHO.

Allqu: Perro.

Allqu-waqtaq: El que golpea al perro.

Apu: Dios, señor, grande, eminente, excelso.

Araskaska: Forma musical y danza de la región ayacuchana.

Ayacucho: Departamento ubicado en la zona central del Sur Andino peruano. Literalmente: rincón de los muertos, de los cadáveres.

Ayawayku o Ayahuayco: Quebrada de los cadáveres, de los muertos.

Ayllu: Parentela, conjunto de familias unidas por vínculos comunes. Comunidad campesina.

Ayni: Relaciones interpersonales de reciprocidad con fines de apoyo mutuo.

Badajo: Instrumento musical de viento. Corneta he-

cha de lata, de aproximadamente un metro de largo. Se toca sólo en armónicos.

Bayeta: Tela gruesa hecha de lana de oveja.

Cabuya: Soguilla hecha con la fibra del maguey.

Cargo: Responsabilidad, tarea o tareas encomendadas especialmente para la realización de celebraciones.

Carguyuq o Karguyuq: El que tiene el cargo. Similar a mayordomo.

Centro: Falda con vuelo, pollera de tela gruesa, se usa sobre las enaguas.

Correna-pampa: Lugar destinado para carreras de caballos.

Chakchu: Mojar con agua uniformemente, a manera de rocío.

Chhachu: Burro tierno. (?)

Chapla: Pan ayacuchano, de sabor agradable.

Charki: Carne salada para su conservación.

Chawpi: Al medio.

Chayraq: Recién, recientemente, aún, todavía; grito usado en carnavales para dar fuerza y ánimo a la danza y el canto.

Chimpita: Cinturón delgado, usado por mujeres. En danza, se lleva en las manos como parte del vestuario. También se usa para otros fines como atar, etc.

Chirirachinki: Tú hiciste enfriar.

Chirirachiq: El que hizo enfriar. Apelativo para la persona que no cumplió con una responsabilidad, cargo o promesa.

Chullo o Chullu: Gorro de lana multicolor que cubre hasta las orejas.

Chumpi: Cinturón ancho, de lana, con figuras geométricas multicolores. Usado por hombres.

Chutos: Dicese a los campesinos de las alturas, de las punas cordilleranas, generalmente ganaderos. Sinónimo de rústico.

Esquila, esquila o iskila: Instrumento musical de percusión. Campana de 10 cm. aprox. Cencerro que se coloca al cuello de vacas o llamas con la finalidad de ubicarlas cuando pastan en los cerros.

Faena o fajina: Trabajo organizado colectivamente para el bien común. Tarea asumida colectivamente.

Hanan: Arriba, el de arriba. Alto.

Harawi: Forma musical cantada sin acompañamiento instrumental. Cantada especialmente por mujeres en diversas ocasiones como: corridas de toros, siem-

bra, cosecha, ceremonias fúnebres, despedidas, etc. En Cusco y Apurímac se lo conoce con el nombre de Wanka.

Hurin: Abajo, el de abajo, bajo.

Kanka: Carne asada.

Kankada: Reunión para comer kanka. Similar a parrilla/parrillada.

Killi: Ofrenda hecha a divinidades, con panecillos, frutas, quesillos, que se cuelgan en sogas o cabuyas, dejándolas ante altares o adoratorios durante varios días, luego se reparte entre todos los devotos.

Kulis: Col.

Lambras: Aliso, árbol betuláceo de flores blancas o rosadas. Su madera es muy apreciada.

Lucho: Forma de duelo o pelea bipersonal o grupal. Los contrincantes tomándose por el chumpi tratan de tumbarse al suelo. En las comunidades campesinas se realiza después del pulseo; adquiere el sentido deportivo con reglas definidas y jueces o árbitros.

Llaki: Triste, tristeza.

Lliklla: Manta que cubre la espalda y los hombros, se lleva prendida o amarrada por sus puntas. Se usa para cargar niños o para llevar comida u objetos personales; en este caso se amarra a la altura del pecho, pasando una punta por sobre el hombro y la otra por debajo del brazo opuesto. También se usa como abrigo o adorno.

Llullu: Fruto tierno, blando, suave, delicado, no maduro.

Llullucha: Diminuto de llullu.

Mamacha: Madrecita, mamita. Se le dice así a las vírgenes de la religión católica. Por ejemplo: Mamacha Asunta es la Virgen de la Asunción.

Manteo: Una forma de duelo bipersonal o pelea. Véase Lucheo.

Minka: Forma de trabajo colectivo.

Misti: Mestizo, no campesino. Habitante de ciudades de la sierra. También se le llama así al "blanco" en el sentido de clase social hegemónica.

Nakaq: Personaje mítico también conocido como pistaco. Degollador, se alimenta de grasa humana. Se le atribuye distintos aspectos según la zona. En los andes peruanos se cree que realmente existe.

P'acha: Vestido, ropa.

P'achachakun: Término figurativo indica que las tierras agrícolas se visten de verdor.

Pachachiy: Vestir, adornar el árbol para el cortamonte.

Pachamama: Madre tierra.

Pakina: Frágil, quebradizo. Peyorativo usado para señalar a las personas que retornan de las ciudades con costumbres ajenas y negando su propia cultura y lengua. En otros lugares se le denomina Imaca.

Pasios o Paseos: Caminatas en grupo.

Pishtaku o pistaco: similar a nakaq.

Pitahayas: Tuna, fruto del nopal.

Poró: Instrumento musical de percusión, hecho de calabaza. Se toca por frotación.

Puka-picante: Guiso de papas y/u otros tubérculos. Se adereza con especias y colorantes naturales. Plato que se acostumbra servir en carnavales y otras celebraciones. Literalmente: picante rojo.

Pulseo: Prueba de fuerza consistente en levantar piedras muy pesadas.

Pum pin: Forma musical y danzaria de la provincia Victor Fajardo, se presenta como una forma del género carnaval, aunque también es practicada durante faenas agrícolas.

Puqllay o pukllay: Jugar, juego. Carnaval indígena, campesino.

Puqulo: Manantial; también se dice puquial. Capital de la provincia ayacuchana de Lucanas.

Pututo o Pututu: Instrumento musical de viento; hecho generalmente de caracol. Se usa también para convocar Asambleas Comunes (Cusco).

Qashwa: Forma musical y danzaria parecida al wayno en su estructura musical. Se baila en diversas fiestas y celebraciones formando ruedas, colectivamente. Servia y/o sirve para desgranar algunos cereales.

Qawachan: Parte final de una canción, agregado como "yapa". Pequeña parte que ya está afuera. Lo que en castellano se conoce como fuga o remate.

Qechwa, Kechwa o quechua: Idioma hablado en el Perú, Ecuador, Bolivia y norte de Argentina. Así se denomina a los quechuaparlantes. Zona alta media de la cordillera de los andes. Opuesta a la zona Wayllas. Identifica a los individuos de dicha zona.

Quena: Instrumento musical de viento; hecho de caña, metal o plástico; cuya boquilla es de escote. Generalmente tiene seis o siete orificios en su parte anterior y uno en la posterior.

Qillqam: Escribir papeles.

Qillqam ríman: Papeles hablan.

Qollana: Jefe de las cuadrillas de trabajo agrícola, se le dice también capitán.

Gora o qura: maíz germinado.

Gora aqa o Chicha de qora: Bebida o licor de maíz germinado.

Guljada: Instrumento de percusión. Consiste en la estructura ósea de la mandíbula de burro, cuyos dientes se hallan flojos. Se toca por golpe.

Gutuna: Engañar, engatuzar.

Sacha-Kuchuy: Corta monte. Palabra asignada a la Yunza o Cortamonte de origen español. Reunión de personas para cantar y bailar alrededor de un árbol al que le van dando hachazos hasta derribarlo. La pareja que lo tumba, asume el Cargo para el año siguiente.

Sallqa: La zona más alta de la cordillera. Identifica al individuo de esa zona. También se traduce como indómito, bravío.

Peyorativo = Salvaje.

En el pensamiento dual andino sallqa es opuesto y/o complementario de kechwa.

Siqlla: Danza satírica a los jueces y abogados. También se le conoce como Wayra.

Siqullu o seqollo: Chicote o látigo.

Siquy: Dar latigazos.

Siqunakuy: Duelo o pelea con siqullu.

Sirvinakuy: Convivencia pre-matrimonial. Matrimonio a prueba.

Suñay: Regalo, obsequio, señalar, sellar.

Suwa: Ladrón. Wallpa suwa: ladrón de gallinas. Apodo para el huamanguino.

T'inka: Ofrenda. También se usa para nominar al brindis por el trato acordado o la operación de compra-venta.

Tinya: Instrumento musical de percusión por golpe. De doble parche, se confecciona preferentemente con cuero de gato. En la parte posterior lleva una cuerda que repercute, llamada roncadador.

Tratanakuy: Duelo verbal o contrapunto de cantantes, en el que se destacan los defectos del contrincante o se improvisan insultos de manera muy ingeniosa.

Umaqampi: Reunión que se realiza al día siguiente de las celebraciones para seguir bebiendo, para "curar" la cabeza. Uma: Cabeza. Qampi: Curar, remedio.

Uña: Pequeño, pequeña.

Vara: Instrumento de madera con adornos en metal. Símbolo de Autoridad en las Comunidades andinas.

Varayuq: El que posee o tiene la Vara. Alcalde de Comunidad Campesina.

Wachaqas: Ojotas. Zapatos rústicos hechos de caucho.

Wallpa: Gallina.

Wallpa suwa: Ladrón de Gallinas. Apelativo al huamanguino.

Wamani: Dios, apu de las montañas.

Waqa: Llorar. Llanto.

Waqrapuku: Instrumento musical de viento. Hecho de cuernos de toro y de forma circular. Como el corno. Sólo se toca con la técnica de armónicos. No tiene orificios ni llaves para acortar o alargar la extensión del tubo de resonancia. Generalmente se toca en parejas y especialmente en corridas de toros.

Waqta: Golpear.

Waqtaq: El que golpea.

Waraka: Honda hecha de lana trenzada. La parte media es más ancha y permite colocar el objeto que se va a lanzar.

Warakanakuy: Duelo o pelea con waraka, azotándose las piernas u otra parte del cuerpo, según acuerdo previo de los contrincantes.

Waranway: Arbol de madera especial con la que se confecciona tinyas.

Warmi: Mujer.

Warmi-qutuna: Engatuzar a la mujer para raptarla.

Wata: Año.

Watya: Papas cocidas en pequeño horno hecho de terrones (K'urpa)

Wayllas: Zona de altura de la cordillera, opuesta a la zona quechua.

Yachaq: El que sabe. El que tiene el saber.

Yapa: Aumento. Agregado a la parte principal.

Yaykupakuy: Proviene de entrar. Acto de ingresar a la familia a pedir la mano de la hija.

Yunta: Par de bueyes, unidos por el yugo, para el trabajo agrícola. Extensivo a la amistad y unión entre personas para la realización de un fin.

Yunza: Similar a Sacha-kuchuy.

Yuyachikuy: Hacer recordar. Ceremonia o celebración para hacer recordar los compromisos asumidos con anterioridad para la realización de una fiesta, sachakuchuy, etc.

PERUANISMOS:

Calato: Desnudo. Viene del quechua "qala".

Jarana: Reunión festiva, fiesta.

Jaranearse: Gozar en una fiesta.

Poto: Culo.

Saco-largo: Se le dice al marido casero y subordinado a la mujer.

Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo
1982 *"Música de consumo"*; en: **Ensayos de Música Latinoamericana**. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- ALBO, Xavier
1974 *"Santa Vera Cruz Tatita"*; en: **Allpanchis Phuturinqa** N° 7. Instituto Pastoral Andina. Cusco, Perú.
- ALEN, Olavo
1985 *"La tradición popular y su significación social y política"*; en: **Musicología en Latinoamérica**. Editorial Arte y Literatura. La Habana, Cuba.
- ALMONACID, Saturnino
1977 **Carnaval ayacuchano**. Cancionero del acervo popular. Impresiones Gonzáles. Ayacucho, Perú.
- ALTAMIRANO, Teófilo
1984 **Presencia andina en Lima Metropolitana**. Estudio sobre migrantes y clubes provincianos. Pontificia Universidad Católica de Lima, Perú.
- ARGUEDAS, José María
1975 *"El complejo cultural del Perú"*; en:
- Formación de una cultura nacional indoamericana**. Selección y prólogo de Angel Rama. Siglo XXI. México.
- 1941 *"Notas elementales sobre el arte religioso popular y la cultura mestiza en Huamanga"*; en: **Revista del Museo Nacional**. Tomo XVII. Lima.
- 1985 **Indios señores y mestizos**. Editorial Horizonte. Lima, Perú.
- BARTOK, Béla
1981 **Escritos sobre música popular**. Siglo XXI. Editores. Segunda Edición. México.
- BAS, Julio
1964 **Tratado de la Forma Musical**. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina.
- BOLAÑOS, César
1985 *"La música en el antiguo Perú"* en **La música en el Perú**. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima Perú.
- CARPENTIER, Alejo
1985 *"América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en*

- la música"; en: **Musicología en Latinoamérica**. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.
- CATTOI, Blanca
1972 **Apuntes de acústica y escalas exóticas**
Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina.
- CEDIFA
1986 **Carnaval en Ayacucho**
Centro de Estudios y Difusión del Folklore y Arte Popular. CEDIFA. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú.
- CONDORI C., Carlos
1983 "Organización comunal en los barrios de Ayacucho"; en: **Cuadernos de Investigación N° 3**. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho. Perú.
- CORAL CORDERO, Isabel
1987 "Refugiados ayacuchanos en Lima"; en: **Los niños de la guerra**. IER: "José María Arguedas". Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho. Perú.
- CORNEJO, Walter
1983 "Los huaraqueros de Vilcashuamán"; en: **Guamán Poma N° 2**. Universidad Nacional del Centro. Huancayo. Perú.
- DEGREGORI C., Carlos Iván
1986 **Ayacucho, raíces de una crisis**. IER -Instituto de Estudios Regionales- "José María Arguedas". Ayacucho, Perú.
1986 "Sendero Luminoso: los hondos y mortales desencuentros"; en: **Movimientos Sociales y Crisis, el caso peruano**. DESCO. Lima, Perú.
1988 "Ayacucho: tan lejos de Lima, tan cerca de la muerte"; en: La República. Domingo, 13/03/88 pág. 28-29. Lima, Perú.
- DOMINGUEZ C., Victor
1984 "El carnaval de la comunidad y sus canciones"; en: **Carnaval, la fiesta de Don Callixto**. CPH - MICTI - INC. Huánuco, Perú.
- ERESUE, Michel
1986 "Regresión y subordinación de la agricultura andina"; en: **Estrategias para el desarrollo de la Sierra**. UNA-CERA "Bartolomé de las Casas". Cusco, Perú.
- FLORES GALINDO, Alberto
s/l "La guerra silenciosa"; en: **Violencia y campesinado**. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, Perú.
- FLORES R., Norberto y VERGARA, Abilio
1987 "Pum - pin y el Festival de Waswantu"; en: **Wamani N° 4**. Ayacucho, Perú.
- GARCIA MIRANDA, Juan J.
1982 "Las fiestas de carnaval y las relaciones de intercambio". Tesis. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú.
- GONZALEZ C., Enrique; CARRASCO, Teresa; GALDO, Virgilio y CAVERO, Alina.
1980 **Fiesta y ceremonias tradicionales en Ayacucho**. Organismo Regional de Desarrollo ORDE-Ayacucho. Instituto Nacional de Cultura. INC. Ayacucho, Perú.
- HARCOURT, Raoul y Marguerite D'Harcourt
1925 **La musique des Incas et ses Survivances**. Librairie Orientaliste, Paul Geuthner, Paris.
- HOLZMANN, Rodolfo
1986 **Q'ero, pueblo y música**. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima, Perú.
- HOPKINS, Diane
1982 "Juego de enemigos"; en: **Allpanchis Phuturinga**. Vol. XVII. N° 20. Instituto Pastoral Andina. Cusco, Perú.
- HUACCACHI Ch., Antonio
1987 "Comparsas ayacuchanas en 1986"; en: **Carnaval en Ayacucho**. Centro de Estudios y Difusión de Folklore y Arte Popular - CEDIFA- Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú.
- HUIZINGA, Johan
1984 **Homo ludens**. Alianza Editorial S. A. Madrid. Traducción: Eugenio Imaz. España.
- JIMENEZ QUISPE, Edilberto
1986 **La Comunidad de Alcamencca**. Mecanografiado. UNSCH Ayacucho, Perú.
- LARA, Jesús
1979 **La poesía quechua**. Fondo de Cultura Económica (segunda reimpresión). México.

- LIRA, Jorge A.
1953 "Puhllay, fiesta india"; en: **Perú Indígena**. Instituto Indigenista Peruano. Vol IV; N° 9. Lima, Perú.
- LOTMAN, Jurij
1979 "Semiótica de los conceptos de vergüenza y miedo"; en: **Semiótica de la cultura**. Editorial Cátedra, Madrid, España.
- LUMBRERAS, Luis G.
1977 "La UNSCH y el cambio social en Ayacucho"; en: **Libro Jubilar UNSCH - Tricentenario**. Ayacucho, Perú.
- MACERA, Pablo
1983 "El mate de la conquista: ¿arte de protesta?"; en: en **Las Furias y las Penas**. Mosca Azul Editores, Lima, Perú.
- MANRIQUE, Nelson
s/f "Democracia y campesinado indígena en el Perú contemporáneo"; en: **Violencia y campesinado**. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, Perú.
- MARIATEGUI, José Carlos
1979 "Motivos de carnaval y serpetinas"; en: **La novela y la vida**. Colección Obras Completas. Editorial Arnauta. Lima, Perú.
- MENESES, Porfirio y Teodoro
RONDINEL, Victor
1974 **Huanta en la cultura peruana**. Editorial Nueva Educación. Lima, Perú.
- MONTOYA, Rodrigo
1980 **Capitalismo y no capitalismo en el Perú**. Mosca Azul Editores. CEIS. Lima, Perú.
1982 "La música andina"; en: **Cultura Popular** N° 13 y 14. Entrevista realizada por Inés García y Andrés Alencastre. Lima, Perú.
1986 "El factor étnico y el desarrollo andino"; en: **Estrategias para el desarrollo de la Sierra**. Universidad Nacional Agraria. La Molina. CERA - Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.
1987 **La cultura quechua hoy**. Hueso Húmero Ediciones. Lima, Perú.
- MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis
1987 **La sangre de los cerros**. Cepes, Universidad de San Marcos y Mosca Azul. Editores. Lima, Perú.
- MOROTE BEST, Efrain
1984 **Sobre el Folklore**. Resúmenes de trabajos del VII Congreso de Folklore "Policarpo Caballero Farfán". Cusco, Perú.
- MULLER, Thomas y Helga
1984 "Cosmovisión y celebraciones del mundo andino"; en: **Allpanchis Phuturinga**. N° 23. Instituto Pastoral Andina. Cusco, Perú.
- NAVARRO DEL AGUILA,
1942 "PUKLLAY TAKT"; en: **Revista del Instituto Americano de Arte**. Cusco, Perú.
- NETTL, Bruno
1973 **Folk and traditional music of the Western Continents**. Prentice Hall International. Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, USA.
- ORTIZ, Alvaro
1986 "Diagnóstico de la desigualdad y pobreza en las provincias de la Sierra en el Perú"; en: **Estrategias para el desarrollo de la Sierra**. UNA-CERA-Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.
- PALOMINO V., Alejandro
1984 **Cantos Populares tarmeños**. Lima.
- SAS Andrés
1938 **Ensayo sobre la música Nazca**. Boletín Latinoamericano de música. Vol. IV.
- SOTO RUIZ, Clodoaldo
1984 **Carnavales y huaynos: la búsqueda de lo nacional**. UNSCH (Inédito) Ayacucho, Perú.
- VALENCIA, Américo
1983 **El siku bipolar altiplánico**. Antex Editores. Lima, Perú.
- VASQUEZ R., Chalena
1985 **Danzas de Paucartambo**. Estudio de 12 danzas en la Fiesta de la Mamacha Carmen. Paucartambo. (Inédito). Cusco, Perú.
- VERGARA F., Abilio
1985 **La Antropología en Ayacucho: apuntes preliminares**. I Congreso de Investigaciones en Antropología. CONCYTEC. Lima, Perú.
1986 "Ayacucho: canción por la vida". "Democracia, Derechos Humanos y Canción Popular en Ayacucho"; en: **Ayacucho, Cultura Viva**. Escuela de Antropología. CEDIFA - UNSCH. Ayacucho, Perú.

1986 **Canción folklórica-popular.** Del fatalismo, los amores, la sexualidad y la rabia social. CEDIFA-UNSCH. Serie Investigaciones N° 2. Ayacucho, Perú.

VELAPATÍÑO C., Ricardo
1975 **Aspectos demográficos y socioculturales de Carmen Alto.** Tesis. UNSCH. Ayacucho, Perú.

VENTOSA, Silvia
Notas sobre el tejido popular en Guatemala. Museo Etnológico de Barcelona.

VIZCARDO A., Rodolfo
1965 **Pacaicasa: una comunidad de hacienda.** Tesis. UNSCH. Ayacucho, Perú.

VISCAYA, Nicolás
1984 **El Carnaval de antaño de la ciudad de Huánuco.** CPH-MICTI-INC Huánuco, Perú.

INDICE

PRESENTACION

INTRODUCCION

AGRADECIMIENTO

CAPITULO I: EL ESPACIO REGIONAL Y LA CIUDAD DE AYACUCHO

1. El espacio regional
2. Los arrieros
3. La comunidad campesina
4. Los comerciantes
5. Procesos sociales: pobreza, migración y violencia
6. Situación sociopolítica actual
7. La ciudad de Ayacucho

CAPITULO II: CARNAVAL AYACUCHANO

1. Presencia rural en el carnaval huamanguino
2. El carnaval en la ciudad de Ayacucho

| | | |
|------|--|--|
| 1988 | Canón de la historia popular del Perú | |
| 1987 | Aspectos sociológicos y socioculturales del carnaval en Ayacucho | |
| 1986 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1985 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1984 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1983 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1982 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1981 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1980 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1979 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1978 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1977 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1976 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1975 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1974 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1973 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1972 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1971 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1970 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1969 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1968 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1967 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1966 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1965 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1964 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1963 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1962 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1961 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1960 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1959 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1958 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1957 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1956 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1955 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1954 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1953 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1952 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1951 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1950 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1949 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1948 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1947 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1946 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1945 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1944 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1943 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1942 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1941 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1940 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1939 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1938 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1937 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1936 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1935 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1934 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1933 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1932 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1931 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1930 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1929 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1928 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1927 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1926 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1925 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1924 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1923 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1922 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1921 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1920 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1919 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1918 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1917 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1916 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1915 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1914 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1913 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1912 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1911 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1910 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1909 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1908 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1907 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1906 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1905 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1904 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1903 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1902 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1901 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |
| 1900 | El carnaval en la ciudad de Ayacucho | |

CAPITULO III: EL SACHA-KUCHUY

| | |
|--|----|
| 1. El Sacha-kuchuy | 55 |
| 2. El día | 56 |
| 3. Aynis, familia extensa y continuidad andina | 60 |
| 4. Espacio festivo y sociedad | 64 |

CAPITULO IV: LA COMPARSA DE CARNAVAL

| | |
|--|----|
| 1. La comparsa: taller de arte integral | 69 |
| 2. Comparsas urbanas y comparsas rurales | 74 |
| 3. Los grupos: liderazgos y recelos | 78 |
| 4. El vestuario como factor de identidad | 85 |

CAPITULO V: MATRICES CULTURALES Y DINAMICA SOCIAL

| | |
|---|-----|
| 1. La tradición comunal y el reto urbano | 99 |
| 2. La tradición huamanguina | 102 |
| 3. Penetración cultural: la escuela y los medios de comunicación masiva | 103 |
| 4. Matrices culturales: cambios y permanencias | 104 |

CAPITULO VI: LA POESIA QUECHUA EN LAS CANCIONES DEL CARNAVAL

| | |
|---|-----|
| 1. La poesía quechua: problemática de su transcripción, traducción y análisis | 111 |
| 2. Análisis de contenido | 114 |
| Carnavales, sexo y fertilidad | 114 |
| Las canciones y la violencia política | 120 |

CAPITULO VII: LA MUSICA EN EL CARNAVAL AYACUCHANO

| | |
|---|-----|
| 1. Sistema musical | 133 |
| 2. Sobre metodología: la escritura y la tradición oral | 138 |
| 3. Tipos o modos del carnaval ayacuchano | 142 |
| 4. Tritonía, tetratonía y la ley fisico-acústica de los armónicos | 145 |
| 5. Análisis: estructuras melódicas y estructuras poéticas | 150 |
| Forma general | 150 |
| El período musical y el carácter de las frases | 151 |
| Ejemplos: "Campana de Pacayccasa" (A. Morales) | 152 |
| "Qawarunacha" (R. Pizarro) | 154 |

| | |
|---|-----|
| Período binario: simétrico y asimétrico | 156 |
| Ejemplos: "Malicia" | 157 |
| "Recuerdo de Chuto" (R. Pizarro) | 160 |
| La frase musical y las semifrases | 162 |
| Ejemplos: "Ripunay qasapi" (J. Pillaca) | 164 |
| "Ponchito" (R. Pizarro) | 166 |
| "Jardín huertas clavelinas" (J. Gamboa) | 168 |
| La semifrase musical y los motivos | 170 |
| Ejemplos: "Cantineritay" (J. Rojas) | 172 |
| "Chanchalma" | 174 |
| "Warakay, seqollo" | 176 |
| Síntesis de la forma musical en las canciones del carnaval ayacuchano | 181 |
| Variantes en la forma musical: la estructura ternaria | 181 |
| Ejemplos: "Huamanguino" (Creación Colectiva) | 182 |
| "Admiración" (Juan Rojas) | 185 |
| 6. Dinámica rítmica de las estructuras musicales | 188 |
| Pies rítmicos y su uso | 189 |
| Ejemplos: "Parque Sucre" (A. Morales) | 192 |
| "Lullu chuqllucha" (Jesús Pillaca) | 194 |
| Rítmica quechua del castellano | 196 |
| Ejemplos: "Faltan pocas horas" (J. y B. Godoy) | 197 |
| "Soy huamanguino enamorado" (R. Arce) | 198 |
| Variación de los pies rítmicos y la flexibilidad métrica del verso | 201 |
| Ejemplo de variantes de los pies rítmicos: "Vischongo Mayu" | 202 |
| Ejemplos de Popurri: Comparsa "Los Arrieros de Carmen Alto" | 206 |
| Comparsa "Santa Rosa de Tankayllo" | 210 |
| Comparsa "Viajeros de Santa Elena" | 214 |
| 7. Instrumentación: la comparsa y el balance acústico | 218 |
| Voces femeninas | 219 |
| La quena | 220 |
| Ejemplos de canciones en sol mayor: "Tunky" (R. Fuentes) | 224 |
| "Huk sol" (R. Fuentes) | 226 |
| Guitarra: pentatonía y bimodalidad | 228 |
| Patrones rítmicos del rasgueo | 228 |
| Ejemplos: "Los Caballeros" (Julia Godoy) | 230 |

| | | |
|---|---|-----|
| | "Serenita" (Rufino Pizarro) | 238 |
| 8. Modulación | | 242 |
| | Ejemplo: "Wallpa Suway" (Rufino Pizarro) | 242 |
| 9. Reflexiones sobre la música del carnaval ayacuchano | | 247 |
| a) El paralelismo de escalas: quechuización de la escala occidental | | 247 |
| b) Quechuización rítmica del castellano | | 247 |
| c) Preponderancia de la estructura binaria | | 247 |
| d) Los bloques sonoros como fundamento instrumental | | 248 |
| e) La sutileza como fundamento estético | | 248 |
| f) Integridad del producto artístico: la unidad de identidad | | 249 |
| g) La estructura musical como factor de identidad cultural | | 249 |
| CAPITULO VIII: TEATRO Y DANZA EN EL CARNAVAL AYACUCHANO | | |
| 1. Fuentes y técnicas de representación | | 255 |
| a) Crítica social | | 258 |
| b) Duelos rituales | | 259 |
| c) Vida de arrieros y campesinos | | 260 |
| 2. El uso del espacio y la puesta en escena | | 262 |
| | Ejemplo 1: Representación de la Comparsa "Los pokras de Wari" | 263 |
| | Ejemplo 2: Representación de la Comparsa "Los Caballeros de Amancaes" | 266 |
| 3. La danza en el carnaval ayacuchano: paso básico, movimiento corporal y coreografía | | 271 |
| CAPITULO IX: CACIONERO | | |
| 1. Canciones en Modo Mayor (Do Mayor) | | 279 |
| 2. Canciones en Modo Mayor (Sol Mayor) | | 309 |
| 3. Canciones en Modo Menor (La Menor) | | 317 |
| 4. El Pumpin | | 367 |
| INDICE DE LAS CACIONES | | 381 |
| VOCABULARIO | | 383 |
| BIBLIOGRAFIA | | 388 |
| INDICE GENERAL | | 392 |

- Este libro se terminó de imprimir el mes de Junio de 1988 en una primera edición de 1.000 ejemplares.
- Producción Gráfica: BETAPRINT EDICIONES s.r.l.
Natallo Sánchez 220-1102
Jesús María - Lima