

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Folclore peruano con una mirada del siglo XXI: recreación contemporánea musical con el clarinete bajo de la danza arequipeña Turcos y Cacharpari

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que presenta:

Ruby Nicole Rubio Ramos

Asesora:

Elizabeth Maria de la Paz Avila Dextre

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Elizabeth Maria de la Paz Avila Dextre**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Folclore peruano con una mirada del siglo XXI: recreación contemporánea musical con el clarinete bajo de la danza arequipeña Turcos y Cacharpari*, de la autora **Ruby Nicole Rubio Ramos**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **6%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **29-nov-2023**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 20 de noviembre del 2024.

Nombres y apellidos de la asesora: Elizabeth Maria de la Paz Avila Dextre	
DNI: 46683816	Firma: <i>Elizabeth Avila D.</i>
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-9890-8082	

Resumen

El apogeo del catolicismo durante la conquista española al incanato ha tenido como consecuencia el desarrollo de un grandioso legado cultural, el cual buscó representar dichos eventos desde el punto de vista de las comunidades nativas que los experimentaron. Un ejemplo de estas prácticas es la danza del Turco, oriunda de la provincia de Caylloma, Arequipa; es allí donde encuentra su origen la danza conocida como Turcos y Cacharpari, parte de la festividad anual en el Valle del Colca y declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Al mismo tiempo, el clarinete bajo que se conoce hoy en día nació como tal en el siglo XIX, en plena época contemporánea. Cada uno de estos elementos representará lo tradicional y la contemporaneidad, respectivamente. Esta investigación pretende obtener un resultado sonoro que recree la música de la danza Turcos y Cacharpari tras componer desde la improvisación con el clarinete bajo. Para lograr el objetivo, se han aplicado técnicas propias de la autoetnografía, como el cuaderno de campo, la observación externa y participante. La importancia de este proyecto radica en su interdisciplinariedad, por ser una investigación desde las artes escénicas, estando su foco estará en el proceso artístico. Asimismo, este será un espacio de divulgación de tanto una de las expresiones artísticas y culturales del Perú como del clarinete bajo. En ese sentido, el producto sonoro final invitará a lectores y oyentes a reflexionar sobre los conceptos de lo coloquialmente llamado música tradicional y clásica/académica, y de lo que se encasilla como música peruana y contemporánea.

Abstract

The heyday of Catholicism during the Spanish conquest of the Inca Empire has resulted in the development of a grandiose cultural legacy, which sought to represent these events from the point of view of the native communities that experienced them. An example of these practices is the Turkish dance, native to the province of Caylloma, Arequipa; It is there where the dance known as Turks and Cacharpari finds its origin, part of the annual festival in the Colca Valley and declared Cultural Heritage of the Nation. At the same time, the bass clarinet that we know today was born as such in the 19th century, in the midst of contemporary times. Each of these elements will represent the traditional and the contemporary, respectively. This research aims to obtain a sound result that recreates the music of the Turks and Cacharpari dance after composer from improvisation with the bass clarinet. To achieve the objective, techniques specific to autoethnography have been applied, such as the field notebook, external and participant observation. The importance of this project lies in its interdisciplinarity, as it is an investigation from the performing arts, its focus being on the artistic process. Likewise, this will be a space for the dissemination of both one of the artistic and cultural expressions of Peru and the bass clarinet. In that sense, the final sound product will invite readers and listeners to reflect on the concepts of what is colloquially called traditional and classical/academic music, and what is classified as Peruvian and contemporary music.

Agradecimientos

A mi asesora de tesis Elizabeth Ávila Dextre por su paciencia, amistad y exigencia. Asimismo, a cada una de las personas con las que compartí en mi visita a la ciudad de Chivay en agosto de 2023, particularmente a Mayra Cayo y su familia, quienes me acogieron con tanta calidez y alegría por compartir sus costumbres y tradiciones. De igual modo a Javier Enríquez, clarinetista arequipeño, quien me reconoció entre la multitud y se animó a conversar conmigo sobre el mundo musical en todo el valle del Colca desde su experiencia. También a Edu Arana y Cesiluz Herrera, por su valioso aporte en el último tramo de esta investigación y por su amistad.

A mi familia, especialmente a Julia, Angel, Nancy, Angie y Miguel, por inculcarme desde pequeña el amor, pasión y entrega en todo lo que hago. Y por enseñarme que la creatividad es ilimitada. A Luis Angel, Kaory y Adrian, por siempre animarme a continuar.

A cada uno de mis maestros(as), amigos(as), alumnos(as), por compartir tanto conmigo, motivarme y ser de gran inspiración. Y a la Pontificia Universidad Católica del Perú por contribuir en la formación de músicos con una mirada más amplia, consciente e innovadora al mundo.

Tabla de contenido

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iv
Índice de tablas	vii
Índice de figuras.....	viii
Índice de anexos.....	ix
Introducción	1
Capítulo 1. Diseño metodológico	5
1.1. Justificación.....	5
1.2. Estado del arte	6
1.3. Marco teórico	12
1.4. Metodología	13
Capítulo 2. La historia, música y danza detrás de Turcos y Cacharpari.....	16
2.1. Antecedentes históricos y mensaje de la danza.....	16
2.2. Historia del nombre de la danza, su estructura y personajes.....	20
2.3 La música tradicional: estructura e instrumentación.....	24
2.4 Creación de la música para el baile del Turco	26
Capítulo 3. Recreando con el clarinete bajo	29
3.1 Exploración en sesiones de laboratorio	29
3.1.1. Sesión 1: Prueba y error	30
3.1.2. Sesión 2: Matraqueros y la llegada de la Virgen Asunta.....	32
3.1.3. Sesión 3: Turcos.....	36

3.1.4. Sesión 4: El kacharpari	39
3.2. Sonido del clarinete bajo: natural y técnicas especiales/extendidas	41
3.3. Descripción y reflexiones del producto sonoro.....	46
Conclusiones	50
Referencias bibliográficas.....	54
Anexos	57



Índice de tablas

Tabla 1. Primera ficha	33
Tabla 2. Segunda ficha	36
Tabla 3. Tercera ficha	39



Índice de figuras

Figura 1. Tiempos festivos andinos en el valle del Colca	18
Figura 2. Registro del clarinete bajo	42



Índice de anexos

Anexo 1.....	57
Anexo 2.....	58



Introducción

En un país como el Perú, las expresiones artísticas son un compendio cultural e histórico que atesora años de tradición, las cuales se han ampliado y modernizado para mantenerse vivas a través del tiempo. Con ese mismo objetivo planteo descubrir cómo podría fusionarse un instrumento que no forma parte de la música folclórica peruana a una danza arequipeña, aparentemente ajenos por sus orígenes, pero con muchos ejes en común por tratarse de expresiones artísticas: música y danza.

Por un lado, la danza del Turko o *Turko Tusuy* es lo tradicional y forma parte de las fiestas patronales anuales en honor a santos y vírgenes de todo el valle del Colca, ubicado en la provincia de Caylloma, departamento de Arequipa. Fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación el pasado 8 de agosto del 2022 por su relevancia cultural e histórica (Ministerio de Cultura, 2022, párr. 33). A inicios del siglo XXI, dio origen a la danza Turcos y Cacharpari en la ciudad de Lima.

Por otro lado, el clarinete bajo nació dentro de la corriente de la música contemporánea, ya que el modelo que hoy se conoce fue elaborado a finales del siglo XIX. Y fue Harry Sparnaay, quien se encargó de dar visibilidad a este instrumento, promoviendo su ejecución en espacios musicales ajenos al formato de orquesta sinfónica. Cada uno de estos elementos representará aquí la tradición y la contemporaneidad, respectivamente.

El objetivo de esta investigación es obtener un resultado sonoro que recree la música de la danza Turcos y Cacharpari tras componer desde la improvisación con el clarinete bajo. Los objetivos específicos son: describir y conocer el contexto y los elementos de esta danza para usarlos luego en el laboratorio, y aplicar recursos de la música contemporánea en el clarinete bajo para recrear la música de la danza.

Este trabajo está dentro de la categoría de investigación desde las artes escénicas, lo que implica tomar en cuenta todo lo que perciba, como investigadora, en las actividades planteadas.

Por esa razón aplicaré una metodología propia de la autoetnografía, es decir, que primará “lo realizado, planificado, observado y sentido por el propio investigador”, como explican López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 138). Una de las técnicas que involucra este estudio es la observación participante que llevaré a cabo tanto en el laboratorio de tesis, como en la fiesta en Chivay, donde se origina la danza. En ambas ocasiones haré uso de un cuaderno de campo, grabadoras de audio y video que me permitirán registrar lo observado. Adicionalmente, una fuente virtual como YouTube me brindará información antes de poder visitar presencialmente el distrito de Chivay, ubicado en la provincia de Caylloma en Arequipa.

En el primer capítulo contextualizaré el proyecto, presentando la justificación y estado del arte, donde trataré los puntos fundamentales de este trabajo desde la mirada de algunos autores. En el marco conceptual mencionaré algunos términos con sus respectivas definiciones para que el texto a continuación pueda ser comprendido con facilidad.

En el segundo capítulo, abordaré la historia, antecedentes, mensaje, y organización musical de la danza Turcos y Cacharpari, ello de acuerdo con lo expuesto por profesores y etnomusicólogos. Paralelamente, incluiré la información investigada en un video educacional que incluya representaciones actuales de la danza, el cual está publicado en la plataforma YouTube. Asimismo, compartiré el proceso de creación de la música que acompaña el baile, a partir de lo observado en la fiesta que acontece en Chivay – Arequipa.

El tercer y último capítulo estará enfocado en el trabajo de laboratorio, documentando el proceso para obtener el producto sonoro. Describiré detalladamente las sesiones de exploración con el clarinete bajo, inspiradas en los elementos rescatados de la danza y añadiendo recursos de la música contemporánea. Tras concluir el material auditivo, elaboraré algunas reflexiones y conclusiones.

Finalizado el trabajo podré analizar las posibilidades de obtener un nuevo producto artístico a nivel musical, elaborado desde la improvisación y la danza, en el que se evidencie

la influencia folclórica y contemporánea. El producto de esta investigación servirá de referencia para futuros proyectos interdisciplinarios y autoetnográficos. Aspiro a que este proyecto impulse a una mayor difusión del clarinete bajo y de las expresiones artísticas y culturales en el Perú.

Sobre mi motivación

*La música y el baile son dos artes que se complementan
y forman la belleza y la fuerza, que son la base
de la felicidad del ser humano.*

Sócrates (470-300 a.C.)

Durante los primeros ciclos de la carrera de música es asombroso notar la vasta cantidad de proyectos innovadores e interdisciplinarios presentes en la facultad. Combinaciones entre especialidades como el teatro y la danza, la danza y la música o todas juntas en una única idea, era cuestión de tiempo de que en algún punto me interesara por llevar a cabo un proyecto similar, y, ¿por qué no? Una investigación al respecto.

Así sucedió hace algunos años, siendo una estudiante avocada tanto al aprendizaje del clarinete bajo como del folclore peruano. Surgió una súbita inquietud por conocer el resultado de la mezcla entre una danza arequipeña, como Turcos y Cacharpari, y mi clarinete bajo. Percibía un diálogo natural entre estas artes complementarias; sin embargo, tendría que tomar en cuenta sus particularidades, características que las hacen únicas.

Elegí esta danza arequipeña porque antes de decidir desarrollarme musicalmente, dediqué muchos años al aprendizaje del folclore peruano desde la danza. Esto me llevó a descubrir bailes y música típica de varios departamentos del Perú, así como historias detrás de cada coreografía, escenografía y vestuario. Participar en diversos concursos folclóricos me enfrentó desde temprana edad a un escenario. Gracias a esas experiencias, en los años 2008 y 2011 obtuve el 1er puesto con la danza Turcos y Cacharpari en concursos escolares, motivo

por el que la recuerdo con cariño. Otra razón para escoger una danza del departamento de Arequipa es la ascendencia de mi familia materna. A cada una y uno de mis familiares les agradezco por haberme inculcado el amor y respeto por las artes. Al inicio de mi carrera percibía muy lejana la idea de relacionar mis grandes pasiones, la danza y la música. No obstante, la facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú me mostró un abanico de trabajos interdisciplinarios, creativos e innovadores, que me dejaron inquieta por experimentar una investigación desde las artes escénicas.



Capítulo 1. Diseño metodológico

1.1. Justificación

Este trabajo autoetnográfico resulta relevante porque se enfocará en el proceso creativo con el clarinete bajo, donde aplicaré recursos del lenguaje contemporáneo en la improvisación, a partir de elementos musicales e históricos de la danza Turcos y Cacharpari. Por lo que esta investigación podría ser un espacio de difusión y reconocimiento a un Patrimonio Cultural de la Nación, donde explicaré su trascendencia histórica, cultural y musical. Asimismo, al finalizar el proyecto habré obtenido un documento redactado y un material auditivo.

A nivel personal, contribuirá con mi autoconocimiento como músico y me permitirá ahondar en saberes culturales sobre las tradiciones artísticas en el Perú. En consecuencia, la investigación dará a conocer un proceso de creación artística que podría motivar a más colegas artistas a investigar sus propias experiencias y procesos creativos.

Por otro lado, ofreceré un acercamiento a oyentes y lectores hacia el mundo de la música contemporánea a través del clarinete bajo, proporcionando no solo elementos de esta corriente, sino también mostrando al clarinete bajo como protagonista. Esto podría desencadenar un interés en compositores u otros músicos por el instrumento.

En vista de que elaboraré una recreación contemporánea musical, también abordaré el sincretismo entre lo académico y lo popular/tradicional, que resultaría relevante para futuras investigaciones interesadas en la música que se practica en el Perú y el concepto que se tiene de esta. La tesis invita, indirectamente, a lectores y oyentes a una reflexión sobre la sinergia y diferencias que hacemos entre lo coloquialmente llamado música tradicional y clásica/académica, y de lo que se encasilla únicamente como música peruana y contemporánea. Pudiendo pertenecer un producto artístico a ambos mundos.

1.2. Estado del arte

Realizar investigaciones desde las artes escénicas es una práctica nueva dentro del contexto académico actual, por lo que la información sobre elementos principales de mi investigación: la danza Turcos y Cacharpari y el clarinete bajo, desde el enfoque de la creación musical, son escasas. Por lo tanto, es importante precisar lo que se ha escrito al respecto de la música contemporánea, las técnicas extendidas o posibilidades tímbricas en el clarinete bajo, el uso de herramientas electrónicas en composición, el folclore peruano, los elementos de una danza y el trabajo interdisciplinario entre música y danza.

Existe un amplio contenido no solo histórico sino teórico que hace referencia a la música contemporánea. Con el fin de encaminar la siguiente propuesta, abordaré las tendencias compositivas y prácticas musicales. Tal como lo describe el compositor italiano Saitta (1999), lo que caracteriza a la música creada a partir de mediados del siglo XX es: la búsqueda y enfoque en la elaboración de sonidos, pensando más en sus cualidades y explotando nuevos caminos o sistemas que les brinden ese material. Esto significa que los compositores iniciaron un proceso de innovación respecto a las formas tradicionales de hacer música; al mismo tiempo que generaban una crítica, multiplicidad de ideas, riqueza y diversidad musical a favor de expresarse libremente en la composición. Dicha libertad, comenta, se manifestará en “elaboraciones rítmicas, estructurales, texturales, formales, expresivas, estéticas” (Saitta, 1999, p.37) nuevas, como: las escalas microtonales, inclusión de percusión a instrumentos de viento, la música concreta o electrónica, ritmos homeotéticos, asimetría, polimetría, parametría, técnicas extendidas de los instrumentos de viento, polifonía oblicua o las heterofonías, improvisación con formas abiertas, etc. (Saitta, 1999, p. 38). Estos serían algunos de los nuevos recursos empleados y aplicados en la composición contemporánea.

Siguiendo la temática de novedades sonoras en este periodo musical, la tesis doctoral de Almudena González (2015) significaría un gran aporte a las bases de esta investigación. La autora estudia las técnicas y estilos utilizados por el violonchelo en la música contemporánea y su relación directa en la variación de la forma tradicional de ejecutar dicho instrumento. Esto quiere decir que ahondó en la perspectiva del ejecutante, preguntándose cuáles son las nuevas propuestas técnicas que ha demandado este tipo de música. Dichas técnicas también son definidas como técnicas extendidas; lo cual justificaría mi inclinación hacia el uso de estas tratándose de una recreación contemporánea, con la diferencia de que esas nuevas formas varían, entre un instrumento de cuerda y otro de viento.

En las palabras de estos primeros autores, señalan como tradicional una forma o manera particular de escribir música o tocar un instrumento. Por consiguiente, este término va más allá del vínculo con un baile o danza únicamente, pues dada la longevidad de la historia de la música, muchas actividades se hicieron hábitos y costumbres capaces de ser cuestionadas. De esta manera, puedo decir que la tradición existe para ser desafiada, convirtiéndose en fuente de inspiración o punto de partida para encontrar una nueva manera de ser representada. Así lo hizo González, quien estudió las nuevas técnicas en su instrumento; aquí, el ejercicio lo enfocaré en el proceso de recreación o reinterpretación del baile a nivel sonoro.

Sobre esta última palabra, en su propia investigación, Schroth (2022, p. 7) menciona la importancia de evaluar las características sonoras, tales como el timbre y articulación, para definir cuál es la mejor manera de digitar un pasaje en la guitarra. En la realidad del clarinete bajo, evaluar estos aspectos sonoros tiene como fin identificar la gama de sonidos, a nivel textural y técnico, que pueda ofrecer un acercamiento a la reinterpretación de la danza.

En cuanto a referencias sobre el clarinete bajo y sus posibilidades tímbricas, que incluirá el desarrollo de técnicas extendidas, lo más adecuado será tomar como referencia el trabajo

realizado por Harry Sparnaay, quien fuera uno de los personajes más importantes en relación a este instrumento a nivel mundial. Recibe esta denominación por haber contribuido a un mayor reconocimiento del clarinete bajo, logrando que le escribieran más de 550 composiciones (Mazzini, 2005, párr. 27). En este caso, la investigación que citaré no fue hecha con fines de concluir una etapa académica, sino con el afán de compartir toda la aventura de revolucionar la historia de un instrumento que por mucho tiempo fue relegado a acompañamiento en la orquesta.

Recabaré información del libro *El clarinete bajo. Una historia personal* (2011) que pueda servir como motivación para la búsqueda de nuevos espectros sonoros que rompan con la naturalidad del sonido que el instrumento emite, ampliando la paleta de colores y texturas con herramientas rítmicas y armónicas. Ya que, capítulo tras capítulo se describen a detalle muchas de las técnicas extendidas que se consiguen solo con el instrumento, y también promueve la propia experimentación con objetos u elementos externos, actividad típicamente relacionada a cualidades de la música contemporánea. Siendo esta música la que el maestro Sparnaay conocía y dominaba de manera excelente.

Respecto a la aplicación de herramientas electrónicas tanto en composiciones como en instrumentos, la tesis: *Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú* (Apolo, 2018) brinda un amplio panorama sobre la escena electrónica experimental y de cuán pioneros fueron algunos compositores peruanos al insertar en su música conceptos tan vanguardistas para la época. Por lo que obras como Canto Coral de Edgar Valcárcel, Hombres de viento y Venas de la tierra de Luis David Aguilar y Composiciones nativas de Arturo Ruiz del Pozo, por mencionar algunas, podrían servir de referencia compositiva. Además, en uno de los subcapítulos, desarrolla la temática del nuevo folclore académico, donde Pedro Apolo cita a Petrozzi (2009):

(...) las referencias a otras culturas musicales no se reducen a fragmentos melódicos o motivos rítmicos, sino que abarcan nuevos parámetros como el timbre y el color, que son fundamentales para varios de estos compositores. El uso de contrastes, de masas o bloques sonoros y de efectos instrumentales varios evocan, más que géneros concretos, atmósferas relacionadas con la práctica de la música popular o tradicional, u otros elementos culturales y geográficos como paisajes o monumentos (p.121).

Con este planteamiento, hablar de insertar elementos de la música popular y tradicional en alguna composición, va más allá de tomar elementos estructurales de estas. En cambio, será “una búsqueda por recrear un simbolismo” (Apolo, 2018, pp. 29-30). En este caso, el que contenga la danza Turcos y Cacharpari que procuraré recrear con el clarinete bajo. El autor también insiste, al hablar de composiciones como las de Aguilar y Ruiz del Pozo, en la idea de desarrollar “capacidades tímbricas de los objetos sonoros y las texturas” (Apolo, 2018 p. 32), punto en común con las ideas de Schroth (2022, p. 7), ya que son estas características en el sonido las que potencian las propiedades de los instrumentos y permiten llevar el producto sonoro a un terreno abstracto, hasta un paisajismo. Igualmente van a repercutir las intenciones y objetivos que me plantee como compositora durante el laboratorio. Con el fin de ampliar las posibilidades tímbricas, texturales y colores; consideraré el uso de pedales o efectos sonoros que contribuyan a la creación de un paisaje.

Aunque la cita anterior sugiere que no es posible reducir todo un simbolismo a elementos estructurales, sería conveniente identificar ciertos fragmentos melódicos o motivos rítmicos a fin de esbozar la propuesta original y, que los elementos clave resulten de fácil identificación, antes de incluir formas más elaboradas que se alejen de lo conocido. Es por ello, que recorro al libro de Bruno Nettl, particularmente al capítulo dos en el que detalla “cómo estudiar el estilo de la música folclórica” (1996, p. 25). Allí, describe y señala dos perspectivas

desde las cuales es posible evaluar la música folclórica, siendo la primera: desde su estilo y estructura, tal como su contexto cultural. Mientras que, en un segundo plano están incluidas las siguientes características: sonido y estilo, forma, polifonía, ritmo y tempo, melodía y escala. Ambos puntos los tuve en consideración por intuición, mas con el planteamiento de Nettl, obtengo el respaldo necesario para que los datos recopilados constituyan los parámetros en la exploración. Lo descrito es en referencia a los elementos musicales que tendré en consideración durante el laboratorio.

Sobre el término interdisciplinariedad que, si bien no es explícito en el planteamiento del tema o pregunta, naturalmente se expresa al vincular dos disciplinas: música y danza. Encontré una cita muy precisa en el artículo de Carvajal, quien propone que estas artes entran en diálogo y colaboración con el objetivo de obtener un nuevo conocimiento, por lo que, “pasan a depender unas de otras” (2011, p.159). Esta definición es válida y sería demostrable al término del laboratorio, es decir, cuando se concluyan las sesiones que son parte de la investigación. Por ende, ninguna de las artes estaría en posición de subordinación, pero sí es cierto que aquí tendrá más énfasis el aspecto musical por ser el tema y objetivo del proyecto.

Así como son importantes los elementos musicales de la danza, lo son los del baile. Para esto, Vicente (2009, p. 122) propone destacar: el cuerpo con movimientos locomotores y no locomotores, el espacio ya sea en planos/ direcciones/ trayectorias/ niveles/ formas o volúmenes, la energía, el tiempo en sentido rítmico y su estructura, escenografía, acompañamiento musical y sentimientos del intérprete. Estos elementos son identificables en la danza desde la coreografía, secuencia de pasos y la vestimenta, independientemente de la parte histórica y etnomusicológica que resulta igual de relevante. Con esa información nutriré los parámetros a seguir en la recreación a nivel musical.

Otra fuente afín con el proyecto es la tesis de Enrique Reyes (2007) *Música y danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el ALEA*. Incluso es un buen ejemplo de una

investigación desde las artes escénicas porque es por medio de un laboratorio que se realiza todo el trabajo, el cual es debidamente registrado y explicado de manera detallada en el texto. En él, se explica cómo en este proyecto interdisciplinario se puede hallar un punto medio y de conexión entre la música y danza sin crear una relación de subordinación; pues determina que el ritmo es el punto de partida para la recreación a realizar con la música. Por otro lado, la propuesta de Reyes de trabajar desde la improvisación en la danza y no en la música, ya que él mismo la escribió, me invita a probar eso de manera inversa. Es decir, que en el caso de turcos y Cacharpari, ya que esta danza cuenta con su propia música, coreografía y secuencia de pasos; es mi oportunidad de experimentar recreando la parte musical desde la improvisación.

Finalmente, será un video en YouTube, la primera referencia de la que extraiga información sobre la ejecución del baile, su mensaje e historia, todo esto a través de la secuencia coreográfica y pasos empleados acompañados de la música característica de la danza. Para profundizar en los datos recabados en el video, consultaré material académico elaborado por maestros y alumnos(as) de la Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas (UNFJMA), antes Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA), ya que esta institución se ha encargado por años de recopilar y difundir el folclore peruano. Con los datos hallados y clasificados, el siguiente paso será elaborar una ficha que contenga aspectos musicales y dancísticos, que sirvan como motor creativo para reinterpretar con el clarinete bajo, la música de la danza Turcos y Cacharpari de la región Arequipa.

1.3. Marco teórico

El tema propuesto sugiere el uso de definiciones propias de la música o de la danza, considero oportuno ahondar en algunos de estos términos con el fin de que sean entendidos adecuadamente a lo largo de la investigación. Además de que serán mencionados de forma indistinta durante el laboratorio o al explicar detalles del baile. Estos son: paisaje sonoro e improvisación, ambos en sintonía tanto con el clarinete bajo como con la danza. A su vez el instrumento está ligado a recursos de la música contemporánea y será relacionado a elementos de la danza, que serán comentados oportunamente. De igual manera, presentaré las definiciones de las palabras recrear, timbre, interdisciplinariedad e improvisación libre, usadas de manera reiterada en el presente trabajo.

Respecto al paisaje sonoro, ya había compartido la postura de Petrozzi (2009), quien recoge la visión de que los bloques sonoros o efectos instrumentales son capaces de evocar “atmósferas relacionadas con la práctica de la música popular o tradicional, u otros elementos culturales y geográficos como paisajes o monumentos” (citada en Apolo, 2018, p.121). Por lo tanto, un pasaje musical creado a partir de elementos de la danza que cuente con efectos instrumentales, como podrían serlo las técnicas extendidas aplicadas en el clarinete bajo o el cambio en el sonido natural de este, harían de esta sección un paisaje sonoro. A esta idea se suma Gabriela Yáñez, definiéndolo como un grupo de sonidos que forman un paisaje, durante su exposición en una charla TEDx. Agrega que, cualquier espacio cuenta con elementos que en conjunto describen e imprimen la identidad sonora de un espacio. Llevando esto al contexto de la investigación, podría argüir que la danza naturalmente cuenta con un paisaje sonoro, el cual será recreado en la improvisación durante el laboratorio.

Debido a que están vinculadas la música y la danza en esta investigación, es posible señalar este trabajo como uno interdisciplinario, donde haciendo uso de la improvisación las cualidades tanto de la especialidad de música como de danza podrán integrarse de igual

manera con el fin de nutrirse mutuamente (Salazar, 2020, p. 12). Al aplicar la improvisación, tendré mayor libertad en la exploración, incluso desde el juego (Nachmanovitch, 2015, p. 23). Salazar comenta que la improvisación es una herramienta de la música contemporánea, en la que se exploran sonidos desde su esencia, otorgando licencia tanto a ruidos como disonancias e incluso a la creación de instrumentos preparados (2020, p. 13). De este modo, se plantea que existen formas de conectar la música y danza con recursos de la música contemporánea, objetivo de la investigación.

Referente a la definición de timbre, una cualidad del sonido, la ubiqué en la página web de la Universidad Nacional de Quilmes. Menciona que este puede variar en tono e intensidad, generando diferencias en el sonido (Aceituno, 2010, párr. 5). Por ejemplo, no serán iguales los timbres de instrumentos como el violín y el clarinete bajo, ya que cada uno cuenta con sonoridades únicas. Así como no será igual el timbre de un instrumento en el que se apliquen técnicas extendidas, cuartos de tono, digitaciones especiales o embocaduras alternativas (Boulez, 1999, p. 2).

Para dar fin a esta sección, agregaré el significado de la palabra recrear en relación con la presente investigación, tomado de la página web de la Real Academia Española: producir de nuevo algo. En este contexto, se recreará la danza Turcos y Cacharpari con el clarinete bajo.

1.4. Metodología

Con el foco en la exploración como actividad de investigación y en la “reflexión continua sobre la propia práctica artística”, a sugerencia de López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 37), emplearé un método de investigación autoetnográfico. En otras palabras, colocaré en un primer plano todo el proceso artístico y con él, el proceso de retroalimentación constante antes de conocer el producto sonoro final, esto quiere decir que incluiré en este

texto lo abstracto y lo concreto ante mis sentidos. La investigación contará con mi participación activa.

Previo al laboratorio o proceso experimental, indagaré en la danza Turcos y Cacharpari. Para lo que recopilare fuentes bibliográficas sobre la danza. Aplicando una observación externa, obtendré datos de un video en la plataforma YouTube que serán cuidadosamente seleccionados, como la estructura musical de la danza, mensaje de esta o quienes conforman la comparsa de bailarines. Esta información se traducirá en recursos y parámetros en la exploración musical, será plasmada en el segundo capítulo que incluirá detalles no solo musicales, sino coreográficos e históricos para ser utilizados como motores creativos durante el laboratorio.

La observación participante será aplicada en dos momentos sustanciales. El más evidente tendrá lugar durante la práctica artística, es decir, el laboratorio. Constantemente haré una autoobservación de los avances que obtenga, la forma en la que construya el proyecto, los elementos que agregue o elimine. La segunda oportunidad será durante mi visita al distrito de Chivay, provincia de Caylloma en Arequipa, donde se origina la danza. Observaré cómo aplican los recursos musicales durante el baile, la interacción de los músicos en vivo con los bailarines, el contexto festivo en el que se lleva a cabo, etc.

El cuaderno de campo ganará relevancia por facilitar la recolección de datos, que según López-Cano y San Cristóbal este elemento consta del “registro físico o digital de toda la información recopilada en la investigación” (2014, p. 110). Por su utilidad, especialmente durante las sesiones exploratorias.

Serán cuatro las sesiones en las que se dará espacio al proceso creativo a partir de la improvisación con el clarinete bajo. Trabajaré con fichas previamente elaboradas en las que colocaré los posibles elementos a utilizar en el laboratorio o parámetros de cada sesión, no con la intención de delimitar el trabajo, sino de ampliar y facilitar las decisiones *in situ*. Allí

también habrá lugar para añadir datos como el significado de cada sonido y el porqué de su presencia. Paralelamente, el cuaderno de campo recopilará las reflexiones que surjan.

Para concluir, este proceso artístico quedará registrado a nivel de audio, a fin de tener una mejor apreciación del producto sonoro final. Con todas las técnicas antes mencionadas desarrollaré la investigación bajo una metodología cualitativa y desde la autoetnografía.



Capítulo 2. La historia, música y danza detrás de Turcos y Cacharpari

La danza Turcos y Cacharpari tiene su origen en la danza del Turko o *Turku Tusuy*, esta última se lleva a cabo en el marco de una fiesta patronal que se desarrolla en el Valle del Colca, ubicado en la provincia de Caylloma al noreste de Arequipa (Ráez, 1993, p. 257). Al tratarse de una celebración que se conmemora cada año, esta se convierte en una representación cultural de los andes en el Perú (Romero, 2008, p. 13), por lo que fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación el pasado 8 de agosto de 2022.

Sobre las fiestas, Cánepa sostiene que son espacios que abarcan lo religioso, social, económico, hasta lo político (2008, p. 49); por lo tanto, estas son un medio de difusión para la enseñanza del culto a vírgenes y santos en Caylloma, asimismo, sobre la convivencia armoniosa en sociedad y organización. Esta festividad, como otras, ha permitido organizar y estructurar la vida de la comunidad en ciclos festivos, los cuales reflejan la aceptación de una nueva costumbre religiosa, que hoy es parte de la cultura propia de la zona (Romero, 2008, p. 12; Ráez, 1993, p. 254). Cada ciclo cuenta con una intención u objetivo en particular, que busca ser representado en la danza y la música que acompaña las celebraciones.

2.1. Antecedentes históricos y mensaje de la danza

La fiesta en conmemoración a la Virgen de la Asunción o Virgen Asunta, se ha convertido en un espacio de recreación tradicional del pasado, de carácter teatral (Cánepa, 2008, pp. 44 - 50), donde se visualiza y reinterpreta parte de la historia de la conquista española, en el presente, aspirando a su realización en el futuro (Romero, 2008, p.12). Por ello es importante tener conocimiento de lo que significa la fiesta a nivel de acción y representación (Romero, 2008, p. 13).

Asevera Retamozo, especialista en las tradiciones festivas y rituales de las culturas andinas del Perú, que la sociedad andina prehispánica en esta provincia se dedicó principalmente a la agricultura, sacando provecho a su accidentada geografía, lo cual permitió

que conservaran y desarrollaran su numeroso ganado (1993, p. 258), convirtiéndose ambas en sus actividades principales a nivel de comunidad. Una vez que estas zonas pasaron a dominio incaico, nutrieron a este imperio con su vasta producción agrícola y ganadera, generando un calendario sujeto a lecturas astronómicas, como las de solsticios (junio - diciembre) y equinoccios (marzo - septiembre) (Ráez, 1993, p. 260). Así se establecieron los ciclos productivos y ceremoniales, que más adelante serían denominados: ciclos festivos rituales.

Tras la conquista española este calendario festivo dejó de regirse por los ciclos productivos, temporadas de lluvia o cosecha, y empezó a organizarse de acuerdo a la celebración de los santos cristianos con quienes coincidían dichas fechas (Ráez, 1993, p.260). Con el afán de seguir imponiendo sus costumbres, los españoles impartieron la danza del Turko, la cual representaba el triunfo del catolicismo ante los Moros en España (Paiva en Aguinada, 2006, p. 50), que en paralelo aquí, resultó en la conquista del imperio incaico. De esta manera la danza fue insertada en el ciclo temporal andino como homenaje a Dios y a los santos, considerándolos “símbolos y protectores de sus pueblos” al lado de sus deidades indígenas (Ráez, 1993, p. 260). Así los lugareños se mantuvieron fieles a sus tradiciones.

Progresivamente fueron añadiendo a las vírgenes y santos en el calendario festivo que ya contaba con una cuatripartición¹, según Ráez, en la que cada uno de los tiempos contaba con sus respectivos rituales y danzas (1993, p.162):

¹ Retamozo la utiliza para explicar que estaban divididos en cuatro partes o secciones los tiempos festivos. Palabra utilizada en un contexto incaico/andino, para la distribución y organización social (Sanders, 2015, p. 3).

Figura 1

Tiempos festivos andinos en el valle del Colca

tiempo festivo	danza	meses aproximados
Tiempo de escasez	<i>khamile</i>	(agosto-noviembre)
Tiempo de protección	<i>witite</i>	(diciembre-febrero)
Tiempo de silencio	-	(marzo-abril)
Tiempo de agradecimiento	<i>turco</i>	(mayo-julio)

Producto del calendario festivo, se tienen registradas las siguientes fechas en las que se ejecuta la danza del turco a sus respectivos santos o vírgenes, y en determinados distritos:

- Mayo 01: Para la festividad de la Virgen de Chapi en el distrito de Yanque.
- Junio 24: Para la festividad de San Juan Bautista en el distrito de Ichupampa y el 29 en el distrito de Sibayo para la fiesta de San Pedro y San Pablo.
- Julio 25: Para la festividad de San Santiago en los distritos de Madrigal y Coporaque y el 26 en el distrito de Maca para la Festividad de Santa Ana.
- Agosto 15: Para la festividad de la Virgen de la Asunción en el distrito de Chivay (Ráez, 1993, p.261).

Ráez explica que esta expresión cultural, la danza del turco, se relaciona a un evento sacro o sagrado dentro del ciclo productivo y ritual en el tiempo festivo de agradecimiento (1993, p.262), dirigido a santos y a vírgenes como la Virgen de Chapi, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Santa Ana, Santiago y la Virgen de la Asunción. Sus respectivas festividades se llevan a cabo entre los meses de mayo a julio (1993, pp. 261 – 262), como se ha reseñado anteriormente y con la salvedad de extenderse hasta la quincena de agosto.

Gracias a los datos recogidos y plasmados por musicólogos y danzantes, se cuenta con el contexto necesario para entender los antecedentes y origen de la danza Turcos y Cacharpari. Este rinde homenaje a la Virgen de la Asunción o Virgencita de la Asunta, como se narra en el video de YouTube (Macedo, 2017, 50s). A partir de lo anterior, puedo afirmar

que la grabación se realizó un 15 de agosto, día en que se presenta la danza según el calendario.

Mientras la danza del turco recrea un hecho puntual ocurrido en el pasado; la danza de Turcos y Cacharpari recrea toda la festividad. La diferencia radica en el mensaje que cada una transmite. La primera se enfoca en agradecer a la virgen y en transmitir la tradición inculcada por los españoles: el triunfo del catolicismo sobre cualquier otra religión o creencia idólatra, como la de los incas. Esto, desde la mirada española que no admitía al sol, la luna, la tierra, etc, como dioses. Y la segunda, representa esa misma historia en el marco de la fiesta realizada en honor a la Virgen de la Asunción. En concreto, ambas expresiones artísticas representan el sincretismo de la sociedad incaica con las expresiones occidentales (Retamozo, 2021, p.1), sin embargo, en Turcos y Cacharpari se aprecia un mayor contenido sobre lo acontecido en la fiesta en el distrito de Chivay.

Como parte de esta representación, en el video se menciona la intención que tienen los bailarines y bailarinas de agradecer por las bendiciones recibidas durante el tiempo de cosecha y por la protección otorgada (Macedo, 2017, 1m50s), quienes ocupan el lugar de los gentiles, o personas no bautizadas, entendiéndose que logran reconocer el poder del cristianismo. Afirmando que en ellos triunfó la fe cristiana católica (Retamozo, 2020, p. 4), por lo tanto, también en los antiguos incas.

Esta escena reafirma la victoria de los españoles, quienes habían vencido a la religión musulmana, turca y mora, sumándose el imperio incaico y sus dioses (Ráez, 1993, p. 269). Traduciéndose en una marcada jerarquía entre culturas, en la que los personajes de dioses incas, soldados y moros se ven doblegados ante la Patrona Asunta, representante del cristianismo, dejando en evidencia la superioridad de la religión católica.

2.2. Historia del nombre de la danza, su estructura y personajes

En el video de YouTube donde se aprecia Turcos y Cacharpari, hacen referencia al baile con otra denominación: *Turko Tusuy*, la cual es la danza de origen (Macedo, 2017, 37s). Para Aquinada (2006, p.50) Turko sería el nombre original desde el momento en el que los españoles impusieron su religión. También menciona que existe una danza similar en el sur de España, lo cual demostraría que el nombre se ha mantenido casi intacto al día de hoy. Cabe resaltar que fueron los lugareños del valle del Colca, en su mayoría quechua hablantes, quienes la denominaron: *Turku Tusuy*, lo que se traduce al castellano como el Baile o Danza del Turco (Orihuela, 1994 en Aguinada, 2006, p.50). Ráez muestra su aprobación con esta información al hacer uso del nombre Turco a lo largo de sus investigaciones y narrativa². Por lo tanto, hay dos denominaciones para la danza de origen: Turco y Turku Tusuy; haciendo ambas referencia al mismo baile.

En conversación con Juan Retamozo (comunicación personal, 4 de octubre del 2022), profesor en la Escuela Nacional Superior de Folclore Jose Maria Arguedas - ENSFJMA, precisa que fue por los años 90 que se presenta por primera vez la danza Turcos y Cacharpari en Lima. Comenta que al inicio solo ejecutaba la mitad del baile que conocemos ahora, con una secuencia de pasos muy unificada, en contraste con la propuesta original proveniente de Caylloma. No fue hasta el 2006 que se replanteó la danza y se incluyeron más pasos y ritos de la representación original del Turco o Turku Tusuy. Entonces, según Juan Retamozo, lo que se aprecia el día de hoy en Turcos y Cacharpari sería una representación de lo acontecido en la fiesta de Caylloma. Es decir, la danza recrea lo ocurrido durante los cinco días festivos: ante alba, alba o víspera, día central o principal, el día de la bendición y el día de Kacharpari

² En los dominios del cóndor: Fiestas y música tradicional del Valle del Colca (2002) y Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el Valle del Colca (Arequipa) (1993).

(Retamozo, 2021, p. 2; Ráez, 2002, pp. 49 – 52). La última es una palabra quechua que significa fin de fiesta.

Con miras al laboratorio, se requerían más detalles sobre la organización de esos cinco días de fiesta en homenaje a la Virgen de la Asunción. Ráez señala que en la fiesta es el mayordomo el principal responsable y gestor, empero, requiere de la colaboración de otros, quienes asumen las labores que demande la cofradía. Solo así logran completar los denominados votos para la realización de la fiesta, estos son: el voto del capitán turco, de la troya, de los capos, del torero, del altar y del arco (2002, pp. 76 – 77). Cada uno de ellos cumple un rol imprescindible con actividades específicas.

El voto de principal interés es el del capitán turco, ya que esta persona ofrece la danza del turco a la virgen, eso involucra: proveer la fiesta de bailarines, sus vestuarios, una banda de músicos que los acompañe de manera exclusiva y la alimentación para cada integrante. Otra de las responsabilidades del voto del turco es la de componer, de la mano del director de la banda, el canto que acompaña la danza cada año (Ráez, 2002, p.76; Ráez, 1993, p. 277). Cabe resaltar este último punto porque dentro de un esquema y tradición, dan espacio a la espontaneidad y creatividad.

Concretamente, durante el antealba, verifican que los elementos requeridos los próximos días sean suficientes: comida, bebida, adornos para cada ceremonia religiosa, hospedaje para los asistentes, etc. Asimismo, dan por concluidos los preparativos e inicia la llegada de los músicos, con ellos los ensayos previos a la presentación.

En el que es considerado el primer día de fiesta o alba, embellecen el anda de la virgen, así como las calles por las que transitará. Por la noche, todos los asistentes comienzan el compartir de licores y bailes hasta el amanecer. Durante el día central, y más relevante, ofrecen la misa en conmemoración a la virgen, y aparece el voto del turco por primera vez en las calles del poblado para invitar a familiares y amigos a la ceremonia religiosa. El voto del

capitán turco no ingresa al templo, permanece en el atrio, es decir, a las afueras. Continúa la procesión y la danza acompaña a la virgen a lo largo del recorrido, ejecutando el canto que compusieron en cada una de las paradas donde se encuentra un altar a la Patrona Asunta.

Para el día de la bendición o tercero, se celebra otra misa y procesión, similares al día anterior, con la diferencia de que se hace entrega del cargo de mayordomo y públicamente se encuesta acerca de los cargos ejecutados en el año en curso. Finalmente, el cuarto día o Kacharpari es dedicado al disfrute de todos los asistentes, patrocinadores y organizadores. Además de ser un día de celebración, es uno de agradecimiento y despedida a los cargos designados. A su vez, es el día de pago a los músicos, habiendo realizado previamente una exhaustiva evaluación sobre su comportamiento y compromiso en los días anteriores (Ráez, 1993, pp. 278-279 y Ráez, 2002, pp. 77- 81). Es por todo lo descrito que el voto del turco gana tanta relevancia en la festividad de la Virgen de la Asunción. Al mismo tiempo, en el video donde se ejecuta Turcos y Cacharpari (Macedo, 2017, 2m5s), se observa que representan las acciones más importantes de los cinco días de fiesta.

Durante el baile del turco y el de T. y C. también se presentan los personajes, aquellos que revivirán el sincretismo entre las culturas, asiática, española y andina. Algunos tienen nombres en quechua, aunque se les conoce por el nombre en español. En principio Ráez (1993, pp. 269-270) y Retamozo (2020, pp. 11-13) exponen ocho personajes, que suelen ir en pares con excepción del inca, pero por decisión de algunas mayordomías se agregaron algunas nuevas figuras provenientes de otras danzas. Los personajes y sus rasgos distintivos son:

- El wallawicsa o guiador: se trataría de una representación de Filipillo, quien cumplió un rol fundamental en la conquista española. Tal como lo dice su nombre, su misión es guiar el paso de los danzantes.

- Los turcos: son la imagen de los turcos en el medioevo, por lo que cuentan con sables y un casco que termina en una larga punta curvada.
- Las princesas moriscas: representan a las esposas de los turcos, por lo que usan un velo blanco traslucido que cubre su rostro, siendo un símil de lo que usan las mujeres musulmanas.
- El champi: puede ser el Inca o cacique, como personaje prehispánico, quien lleva en la mano un cetro donde se reflejan los recursos naturales a nivel de flora y fauna y un manto en la espalda.
- La quilla: representa a una de las deidades incas, la luna.
- El inti: en representación del dios inca más relevante, el sol.
- Los chunchitos o indiecitos: recrean la protección, representando a dos guerreros indios.
- El machu o chacha: abre paso a los danzantes y los protege durante la procesión, representa a un personaje misterioso que se encuentra en los nevados.

Una narrativa más a considerar, y que se explica en el video, es que los personajes construyen una remembranza del triunfo de los españoles y su religión sobre los turcos – árabes, reafirmando este proceso con los pobladores del pueblo Kollawa, actualmente Caylloma (Macedo, 2017, 57s), donde hubo presencia incaica. En los tiempos en los que habitaban los incas, era necesario reafirmar su nueva fe a la madre de Cristo colocando a sus deidades como adoradores de la Virgen. Solo así lograban demostrar que se adaptaron a la nueva cultura. En el video, una vez que los personajes hacen su ingreso y dirigen su canto a la Virgen (Macedo, 2017, 3m20s), despejan el espacio para dar inicio al Kacharpari junto a los lugareños, quienes se reúnen para la adoración y el fin de fiesta.

En conclusión, al indagar cada vez más en la danza del Turco o *Turko Tusuy*, amplio la información que se conoce de Turcos y Cacharpari, ya que esta condensa lo que se vive en cinco días de fiesta en los que la danza del Turco es uno de los ejes más importantes. La fiesta, al mismo tiempo, configura la estructura de la danza T y C en la que aparecen todos los personajes antes descritos.

2.3 La música tradicional: estructura e instrumentación

Teniendo conocimiento de la estructura de la danza, esta se refleja en la coreografía, y es turno de los músicos de acompañar debidamente el baile. Según el video en YouTube donde se aprecia la danza Turcos y Cacharpari (Macedo, 2017, 2m5s), observé una clara división en tres secciones:

- El pasacalle o marcha de presentación
- El rodeo o lucha de espadas
- La fase de la alegría (Retamozo, 2020, p.6)

Estas tres partes se definen de varias maneras, una es con el ingreso y salida de bailarines, personajes o el anda. Otra forma es con nuevos motivos musicales, que transforman el ambiente a nivel sonoro, dando paso a una siguiente sección. El canto es otra señal de variación. Dichos recursos son empleados como intermedio entre secciones.

En total se escuchan dos cantos en los que se agradece por el bienestar recibido y se pide protección para el futuro. Como mencioné en el subcapítulo anterior, los cantos varían al gusto de los encargados del voto del turco y es donde hay espacio para la creación/composición entre bailarines, organizadores y músicos. El canto siempre se dirige a la Virgen, solo se entona frente a su imagen (Retamozo, 2020, p.3) y es expresado en castellano, colocando a la lengua española como superior al quechua o a la cultura incaica.

En el transcurso del pasacalle o marcha de presentación, se aprecia a los matraqueros, quienes con matraca en mano anuncian el paso del anda por las calles del pueblo (Retamozo,

2020, p. 6). Al principio se ubican frente al anda, luego la rodean, se despiden de rodillas y, por último, ceden el paso al siguiente grupo, la sección del rodeo o lucha de espadas. En esta segunda parte, ingresan los personajes quienes con espadas o cetros expresan su devoción total a la virgen. Colocándose de rodillas y con sus cuerpos inclinados hacia el frente, sujetan su arma y la golpean con la de su compañero, retratando la guerra que hubo entre culturas. En ese acto también se evidencia la jerarquía cuando realizan las venias. Tras el segundo canto grupal, pobladores y personajes participan de la fase de la alegría o Kacharpari, acompañados de una melodía que comparte su algarabía.

La instrumentación requerida para ejecutar la música de la danza ha cambiado. A partir de la tradición oral en el pueblo, se sabe que la música la ejecutaban con instrumentos de viento andino, como quenas o lawatas, tinyas o tambores grandes, pinkullos y pitos (Retamozo, 2020, p.2). Sin embargo, todos estos serían reemplazados por instrumentos de viento de occidente, traídos por los españoles. Una vez más, es evidente la posición de superioridad frente a la cultura que hallaron en Sudamérica.

Tras mi visita a Chivay en agosto del 2023, donde presencié toda la fiesta en honor a la Virgen Asunta, pude observar cuál es la instrumentación actual de las bandas típicas en el Valle del Colca. Cada banda puede tener variaciones numéricas, es decir, tener a más o menos músicos de cierto instrumento en particular, pero en su mayoría cuentan con los siguientes instrumentos de manera indispensable: bombo, tarola, platillo, trompeta, eufonio, tuba, saxofón alto y clarinete soprano.

Hay una notoria y amplia presencia de instrumentos en la sección rítmica y de vientos metales, contrastando con el único saxofón y clarinete en la banda. En algunos casos bastaba con la presencia de un saxofón y, si había un clarinete de inmediato se observaba una mayor presencia de saxos. Esta información revela la escasa presencia de músicos clarinetistas en ambientes de música popular/tradicional, también revela la presencia netamente masculina en

estas bandas. No observé una sola mujer instrumentista durante mi paso por Chivay, exceptuando mi presencia ya que no formaba parte de las bandas. En conversaciones con Javier Enríquez (J. Enríquez, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), el único músico clarinetista en una de las bandas, confirmó las ideas aquí expuestas.

Lo expuesto sobre la estructura e instrumentación, lo utilicé como parámetro en el laboratorio. El producto sonoro, al igual que la coreografía, podría contar con tres secciones. De la misma manera, podría representar con el clarinete bajo alguno de los instrumentos y/o sus funciones en la orquesta.

2.4 Creación de la música para el baile del Turco

En ninguna de las fuentes bibliográficas que encontré, encontré un acercamiento al proceso compositivo de la música de la danza. Por lo que era pertinente hacer preguntas a los responsables de la misma, es decir, a la alferada del Turco y a uno de los músicos, integrante de las bandas. A partir de las charlas con Mayra (M. Cayo, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), encargada del voto del Turco; y Javier (J. Enríquez, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), músico clarinetista e integrante de una de las bandas, pude reconstruir el proceso de creación de la música que se escucha acompañando la comparsa del turco durante la celebración.

Este proceso empieza con reuniones previas, donde participan todos los integrantes de la banda, con el objetivo de crear, lo que ellos denominan, las tonadas para acompañar en la fiesta. Las tonadas, o tonada, vienen a ser la música que dirige y acompaña el recorrido que hacen los bailarines. Ellos se moverán y actuarán en conformidad con lo que les proponga la melodía y ritmo que ejecuten los músicos.

Iniciada la reunión, uno de los músicos propone una melodía con un ritmo específico, este puede tener como influencia alguna canción en particular a pedido de quienes los contratan. En el caso de Mayra, ella propuso un huayno que en sus propias palabras “no paró

de escuchar este año” (M. Cayo, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), así los músicos tomaron ese tema como un punto de partida. Luego, me comentó Javier (J. Enríquez, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), que los demás músicos de inmediato aportan con una lluvia de ideas musicales. Estas pueden ser melodías en respuesta, como contrapuntísticas o armonía base para empezar a crear la tonada. En el caso de percusión, crean sus propios cortes o pueden optar por tocar patrones base que son propios de las tonadas.

Las reuniones concluyen hasta tener un total de tres tonadas, siendo este un promedio habitual. Repiten el proceso hasta que se sientan cómodos y conformes con su composición. Con las tonadas listas, se programa un ensayo donde asista la persona que los contrata con el fin de dar el visto bueno a una de las tres tonadas para que sea la seleccionada y ejecutada durante la fiesta. En caso que a esta persona no le agrada alguna sección o parte, los músicos deberán corregir de inmediato hasta satisfacer las demandas musicales que les han encargado.

Cabe señalar que este proceso se repite en cada festividad a lo largo del Valle del Colca. Lo que significa, que ninguna de estas tonadas es repetida de igual forma en una festividad. Es una composición irrepetible la que se ejecuta y es elaborada especialmente para quienes lo soliciten, a su gusto y comodidad. Son estas las características que comparte la tradición con la improvisación. Aunque Javier no haya mencionado la palabra improvisación (J. Enríquez, comunicación personal, 15 de agosto del 2023), lo que me describió hace referencia a esta práctica musical y hace de las tonadas un claro ejemplo de la libertad que gozan estos músicos a nivel creativo y compositivo, donde también cuentan con parámetros. En ocasiones pueden darles muchos detalles que los delimitan, aunque siempre serán necesarios para iniciar con la creación.

Punto a parte a esta sección, fue inevitable notar la ausencia de mujeres músicos en este espacio, específicamente a nivel de banda típica. En el desarrollo de la fiesta, la

participación de las mujeres se limitó a presentaciones de música popular en las que únicamente cantaron o bailaron en el escenario. Ellas se presentaron con coloridos, pegados y diminutos vestuarios a pesar del frío intenso de la noche o madrugada, mientras que sus similares del sexo opuesto contaban con trajes de cuerpo entero. Incluso los músicos que acompañaban la comparsa de bailarines, contaban con un tiempo por las tardes para cambiar su vestimenta a una más abrigadora, dadas las circunstancias climáticas extremas.

Esta experiencia me motiva aún más a recrear la música de esta danza, siendo mujer, ya que sería una referente para niñas y jóvenes que deseen incursionar en el mundo musical. Así sabrán que el canto y el baile no son el único campo laboral existente en el ámbito artístico, por el simple hecho de ser mujeres. Por el contrario, considerarán la opción de tocar el instrumento de su preferencia, o introducirse en las artes desde el campo en el que mejor se desenvuelvan, recordando que su valor artístico y profesional no lo determina un vestuario en particular. Asimismo, agradezco contar con un espacio en el que se visibilizan estos sucesos y contextos desde la perspectiva de género, que considero podrían ser estudiados a profundidad.

Capítulo 3. Recreando con el clarinete bajo

Habiendo investigado a profundidad sobre la danza Turcos y Cacharpari, era momento de organizar la información recabada en fichas. Éstas permitirían la visualización puntual de los elementos con los que contaba para dar inicio al laboratorio. A partir de la improvisación, pude experimentar con una nueva forma de acercarme a la danza, su significado, e historia. Se llegó al momento propicio para recrearla.

Como mencioné antes, la improvisación es un recurso fundamental en esta etapa. Dicho ejercicio permite un enfoque y dirección estructurados para la composición, mediante la implementación de parámetros y ciertas limitaciones. Debo agregar que la libertad de la improvisación requiere de reglas, normas, o límites para su mejor ejecución; parámetros que serán pauteados a partir de los elementos base del baile. Para conseguirlo, previo a cada una de las sesiones, elaboré fichas con información sobre: elementos de la danza, elementos musicales de la danza y elementos sonoros aplicados al clarinete bajo. Esta información fue organizada por puntos dentro de una tabla, la cual permite ampliar las posibilidades creativas así como su rápida lectura y revisión. Dicha tabla se puede visualizar en el anexo 1. Cada pauta sería la base de cada una de las sesiones, realizando los ajustes pertinentes durante la práctica.

Hice un registro y contraste de cada uno de los elementos en el cuaderno de campo al finalizar cada sesión, para detallar su aparición, por qué y para qué fueron utilizados, así como una descripción de la sesión y otra del producto sonoro hasta ese momento. Enfatizo que, durante cada experiencia, procuré recepcionar todas las ideas que surgían; sin embargo, fue necesario aprender a desistir de una idea con tal que la música pueda continuar.

3.1 Exploración en sesiones de laboratorio

Las sesiones se realizaron con siete a diez días de diferencia. El objetivo fue contar con un tiempo prudente para descansar la mente y cuerpo de lo que se iba formando. Varias

ideas y propuestas surgieron fuera del espacio de creación, por lo que se contó con libretas y grabadoras en los celulares para registrar los avances en el producto sonoro. No solo me limité a crear con el clarinete bajo en mano, también consideré las ideas extramusicales que aparecieron espontáneamente. Con ideas extramusicales, me refiero a aquellos apuntes de índole corporal, los cuales abarcaran mi cuerpo antes o durante la ejecución con el instrumento. Este punto será explicado al detalle más adelante.

Durante las sesiones hubo mucho espacio para la introspección y autoevaluación, ya que utilicé la escucha activa en todo momento. Ello es un requisito en la improvisación y me permitió enfocarme en la autocrítica, al practicar sola un ejercicio que suele ser realizado con otros músicos. Las fichas fueron el principal soporte, al permitir plasmar a nivel textual lo que ocurría antes, durante y después de la exploración.

Muchas de las características de la improvisación en el transcurso de este proyecto pudieron ser observadas e identificadas, abarcando un espacio mayor al de únicamente las sesiones. Es una muestra de cómo un principio conceptual musical puede convertirse en el eje de un proyecto creativo, combinando un instrumento peculiar con un baile poco investigado. Ello demuestra su valor como recurso indispensable para la continuación de la tradición compositiva en una rama de la música peruana.

3.1.1. Sesión 1: Prueba y error

Esta sesión fue un primer acercamiento y punto de origen para la metodología explicada. Como es sabido, al intentar algo nuevo uno se expone a cometer errores, y ella no fue la excepción.

No se utilizó una ficha previa a la sesión. Inicé repitiendo la melodía principal completa del baile con el clarinete bajo, reproduciendo fielmente la música de la versión estándar del baile. Solía pensar que imitar la melodía me otorgaría algunas características del estilo, iluminándome para componer. Esta idea estaba muy alejada de la realidad, ya que

delimité mi atención a la repetición y en la facilidad de reproducir la música que tanto había escuchado. Resultó siendo un obstáculo, puesto que me dificultaba el proceso de variar la versión original, llevándome a cuestionar el camino emprendido y cayendo en el aburrimiento por la repetición.

Al notar que este método no funcionaba, cerré los ojos y me permití experimentar. Partí por romper de a pocos el ritmo con unos cuantos silencios, y alterar la velocidad. La música se volvió más interesante. Satisfecha con ello, pasé a las notas. Cambios ligeros primero, variando de a pocos la dirección de la melodía, alterando duraciones aquí y allá. Nació un nuevo significado, y saboree por completo las pinceladas de libertad de la improvisación.

Sin embargo, dicha libertad impedía el avance esperado. Otra estrategia tuvo que ser aplicada, una que permitiera redirigir el laboratorio y enfocarse en el núcleo de la investigación.

3.1.1.1. Reflexiones de la 1ra sesión. Tras finalizar la primera sesión y compartir el avance con mi asesora, era momento de asignar los parámetros de avance de las siguientes sesiones. Si bien dicha sesión no significó un gran aporte para el producto sonoro final, sí lo fue para el proceso metodológico del mismo. A partir de ella, surgieron ideas para organizar el proceso exploratorio y reflexivo.

Es difícil aceptar que uno tiene que empezar de cero. La frustración resultante se convirtió en un motivador para buscar caminos alternativos que me acerquen al objetivo. La meta no había cambiado, solo era necesario realizar ajustes en la forma de trabajo. Quedó descartada la idea de iniciar la sesión con la mente en blanco.

Rescato la intención de buscar el sentimiento de nostalgia del baile en la interpretación del sonido por el clarinete bajo. Rescaté las emociones involucradas en el sonido, las cuales, una vez identificadas, podían ser imitadas. Sobre este punto, la

parte más difícil consistió en cargar los sonidos de sentimientos. Una pregunta quedó pendiente: ¿Cuáles son los recursos sonoros que aplican estos músicos en sus instrumentos para expresar lamento, llanto, y nostalgia?

A pesar de haber podido reproducir esa sensación con otras músicas, el folclore me resultó un reto. Para superarlo, requería de una gran escucha y observación a tanto mi ejecución como como a la de otros músicos de viento. Al escuchar música típica de la región andina, el sentimiento es fácilmente perceptible, hecho del cual no había sido consciente por completo hasta este momento. Desde el punto de vista teórico, esto es algo que definiríamos como de nivel interpretativo, únicamente comparable con las pocas ocasiones en las que he tocado mi clarinete bajo mientras lloraba. Entonces, ¿cómo conseguía eso sin llorar?

3.1.2. Sesión 2: Matraqueros³ y la llegada de la Virgen Asunta

La primera experiencia, en su caos y repetición, fue fuertemente contrastada por la segunda. Podría considerar ésta como el verdadero inicio del proyecto, de no haber considerado la importancia de presentar el proceso de la manera más fidedigna posible, cuyas decisiones acertadas o erróneas trajeron consigo la búsqueda de nuevas soluciones. Es aquí donde se elabora la primera ficha, pieza clave en la facilitación del proceso y la contribución al orden y tranquilidad mental.

³ El término hace referencia a los caballeros que sostienen una matraca en sus manos mientras acompañan la procesión de la Virgen Asunta.

Tabla 1

Primera ficha

Elementos de la danza	Elementos musicales de la danza	Elementos sonoros aplicados en el clarinete bajo
Ingreso de los matraqueros	Sonido de las matracas	<ul style="list-style-type: none">● Sonido natural● Frulatto● Multifónicos● Llaves● Aire
Anuncio llegada de la virgen	Notas de la escala - melodía inicial de la danza	
Jerarquía entre religiones		

Nota. Esta tabla fue elaborada momentos previos al inicio de la segunda sesión, donde los datos fueron organizados en tres grupos con el fin de convertirse en detonantes creativos durante el laboratorio.

El ingreso de los matraqueros es un símil entre el inicio de la danza y el inicio de esta exploración musical. Su aparición marca la apertura de la danza, al ser quienes liberan el paso del anda con su recorrido mientras las matracas abren camino al anda de la Virgen de la Asunta. Ello fue escogido como el primer concepto para la experimentación.

Como elemento importante está el anuncio de la llegada de la virgen al pueblo, donde destaca el paso aletargado del recorrido procesional. El arribo de la Patrona Asunta refleja la imposición de la religión española sobre la incaica.

Sobre la música en la danza, el acompañamiento del sonido de las matracas busca capturar la atención de las y los asistentes previo a la llegada de la virgen. El sonido de este objeto aporta fuerza e impacto a la coreografía, punto de inicio en la exploración musical. Prosiguen las notas de la melodía inicial de la danza, las cuales evocan solemnidad y respeto, características a resaltar en esta primera sección.

Con base en las características musicales y elementos de la danza descrita, elaboré una lista de recursos en técnicas extendidas del clarinete bajo, como el *frulatto*, multifónicos, llaves y aire. Las elegí por su aporte a la improvisación de acuerdo a los parámetros establecidos, ya que cada una enriquece un concepto particular. Aquí se podrá apreciar la combinación entre el lenguaje contemporáneo y la improvisación sobre la danza para la obtención de un nuevo producto sonoro dentro del marco de esta investigación.

Esta sesión significó una nueva experiencia. Me permití no solo escuchar las ideas musicales, sino corporales. Naturalmente, al ser el clarinete bajo un instrumento de viento, el sonido cambia en función a la postura del cuerpo. Si modifico la forma en la emito aire, el sonido que emita el instrumento variará. Típicamente, es un instrumento que se toca con el instrumentista sentado o de pie; ya sea el último caso, se pueden realizar pequeños y cortos movimientos cerca del eje. Si inclinaba mi cuerpo hacia abajo o hacia arriba, el sonido variaba acorde a ello. La exploración me llevó a balancearme con el instrumento en mis labios y ambos pies firmes en la tierra, sin dejar de soplar ni hacer mayor movimiento fuera de mi eje. El mayor cambio surgió cuando empecé a caminar. Levanté las piernas con ímpetu, imitando pasos largos y pesados en un momento, y pasos cortos y lentos en otro, como si fuera partícipe del recorrido de la procesión y cargara también con el peso del anda.

3.1.2.1. Reflexiones de la 2da sesión. En esta ocasión fue mucho más sencillo avanzar con el producto sonoro. La marcada diferencia en la técnica o forma de trabajo me permitió dejar atrás las pausas y silencios incómodos, reemplazados ahora por la fluidez y libertad de añadir o quitar ideas a mi gusto. Combiné melodías, ritmos, y movimientos corporales a mi voluntad. Al término de la práctica, la sección uno se hallaba completa.

Como puntos de concentración, se tomó el objeto de la matraca y el concepto de la jerarquía religiosa. A partir de estas dos ideas, construí un paisaje sonoro capaz de representar, a mi gusto, ambos elementos. Aunque parezca sencillo, encontré difícil decidir cuál de todas las propuestas era la mejor. El formato de *loop* durante la práctica ayudó a esclarecer mis ideas, reduciendo la incertidumbre al enfrentarse a la idea de que cualquier *track* desechado sería eliminado sin marcha atrás.

Floté entre capas y capas de audio, saltando entre idea e idea, evitando el estancamiento. En todo momento, intentaba entrever la idea musical que pudiera representar a la danza en sí.

Afloraban ideas, grabadas en secuencia y desechadas con la misma rapidez, acelerándose así el proceso de selección. La premeditación respecto a las técnicas extendidas y los escenarios o elementos que representarían en particular me permitió ampliar el panorama experimental a nivel corporal. Noté que el criterio musical estaba implicado en algunos movimientos, y la música funcionaba mejor así. Las ideas melódicas empezaron a tener sustento también en lo corporal. Al iniciar los balanceos con mi cuerpo mientras tocaba, se hacía más clara la intención de lo que buscaba representar. El mensaje auditivo ganó una dimensión visual.

Aún no tengo claro en qué momento llegué a pensar que, delimitando esta investigación a una experiencia sonora, estaría más orientada a probar todo con sonidos. Empero, la praxis me ha demostrado y recordado que la música también se expresa y emite un mensaje potente de intención con el cuerpo. Es más, he bailado esta danza, naturalmente buscaba producir esa sensación de baile y algarabía, si bien aún no lo veía así en aquel tiempo. El detalle aquí es que el mensaje es emitido por una secuencia de pasos o coreografía en particular, así como por el movimiento per se. La sección introductoria terminó siendo caracterizada por la solemnidad, presencia, y jerarquía, dejándome la grata sorpresa de haber podido encontrar aquellos términos en mis movimientos, y de haber demostrado las posibilidades de la expresión corporal.

Por otro lado, comprendí que cumplía más de un rol. Me veía bajo las cálidas luces del reflector, siendo yo mi audiencia, profesora, crítica y jurado. La improvisación, pieza clave de esta autoetnografía, involucraba todos mis sentidos. Fui consciente de eso cuando se pasó al laboratorio. Ahora, era responsable de mis decisiones

experimentales, y responsable también de encontrar soluciones rápidas a los inconvenientes musicales que pudieran surgir. Problemas como encontrar respuestas contrapuntísticas a la melodía, con qué volumen empezar a tocar, cuándo y cómo terminar la idea o el final.

A veces son necesarios los detonantes para que se libere nuestro impulso musical y dispare con ello nuestra creatividad e imaginación.

3.1.3. Sesión 3: Turcos

Tabla 2

Segunda ficha

Elementos de la danza	Elementos musicales de la danza	Elementos sonoros aplicados al clarinete bajo
Personajes	Contrapunto melódico	<ul style="list-style-type: none"> • Sonido natural • Trino • Notas aireadas • <i>Slap Tongue</i> • Vibrato • Sonido de llaves
Veneración a la virgen	Bombo	
Sincretismo cultural	Repetición motivica	

Nota. Esta tabla fue elaborada momentos previos al inicio de la tercera sesión, donde los datos fueron organizados en tres grupos con el fin de convertirse en detonantes creativos durante el laboratorio.

Para esta sesión, decidí concentrarme en el ingreso de los personajes, la esencia del *Turko Tusuy*, y la veneración que la comparsa rinde a la virgen, postrándose de rodillas ante ella. Participan deidades incas, turcos, y moros, quienes se doblegan ante la imposición española del cristianismo. Destacar este sincretismo religioso es esencial para la interpretación musical de la danza.

Una característica principalmente llamativa y necesaria de incluir en este segundo segmento es el sonido del bombo, presente durante toda la danza. Empieza a resaltar el contrapunto melódico entre la trompeta y saxos, idea muy valiosa para explorar en esta sesión. Identificar y capturar la repetición de estos motivos enriquecería las opciones de creación durante el laboratorio.

La elaboración de esta segunda sección exigía un paisaje sonoro más detallado y amplio a la vez. Técnicas extendidas fueron añadidas para nutrir el sonido natural del instrumento, del cual surgieron nuevas melodías: el trino, notas aireadas, vibrato, slap tongue y breve sonido de llaves fueron recursos que permitieron desarrollar las ideas que afloraron en esta exploración.

El *slap tongue* cumplió una excelente función de base para la exploración del sonido del bombo. Con la premisa de una pregunta y respuesta en mente, producto de la improvisación, empecé a tocar una melodía que tuviera espacios o vacíos en los cuales sumar otras ideas más adelante. Adornos y tonadas antes descartadas reaparecieron, mas estaba decidida a no descartar ninguna idea, por más mala que me pareciera; los recolecté junto a las otras y seguí construyendo. Fue interesante contar con el parámetro de la escala pentatónica en Si menor, los elementos conceptuales de la danza, y el pedal de *loop*; ampliaba así la cantidad de voces que se podían escuchar. Puse especial cuidado en no excederme con una sola, y hallar un equilibrio responsable entre todas.

El producto sonoro que se obtuvo al término de la sesión inicia con una base creada con *slap tongue* en *mf*, la cual tendría una dinámica en *decrescendo* y *crescendo* durante toda la exploración. Una siguiente melodía repetitiva, adornada con apoyaturas y trinos, expresa pesadez para variar a una más calmada, ligera y juguetona, finalizando con una nota larga. Se suma otra melodía como respuesta a los vacíos que deja la melodía inicial, creando contraste en las notas largas, generando un primer contrapunto. Con el avance de la música, la función de respuesta se deja de lado, y la melodía anterior es subyugada por la siguiente. Una tercera capa se crea, jugando con las ideas anteriores tanto rítmica como melódicamente; se agrega una figura rítmica nueva que toma la forma de una melodía propia de la danza. Con esto se obtuvo varios motivos que podrían ampliarse mucho más, sin perder la esencia de las ideas

superpuestas o la de pregunta y respuesta para generar el contrapunto dentro de la escala pentatónica de Si menor.

Para cerrar hay una nota pedal y una breve escala descendente solo con llaves, las cuales indican el fin de la melodía repetitiva. Las notas cada vez más aireadas son sinónimo de lejanía y de la aceptación de una nueva religión. Al inicio sobresale la melodía que evoca la danza, para luego acoplarse a las demás.

3.1.3.1 Reflexiones de la 3ra sesión. Debido a que viajé a Arequipa post laboratorio, aun cuando no tenía conocimiento de la manera en la que se componía la música del baile del Turko. Sin embargo, pude seguir el mismo proceso por instinto en la tercera sesión. Sabía que se trataba de una excelente técnica de composición colectiva, la cual abordé en las clases de composición e improvisación libre durante mi paso en la universidad. Dichas experiencias me permitieron naturalizar esa forma ordenada y esquematizada de crear música, trabajando acumulativamente con motivos rítmicos y melódicos.

Luego de las sesiones anteriores, fui recordando los conceptos teóricos y prácticos de mis clases de ensamble e instrumento, así como ejercicios y métodos que me ayudaron a delimitar óptimamente los elementos que utilizaría. Esta vez, fue mucho más sencillo trazar el proceso para continuar con la creación de la música.

Antes de conocer a detalle la importancia y significado del *Turko Tusuy*, simplemente sentía que en los personajes recaía gran parte del mensaje de la danza, por lo que decidí recrear una sección que mantuviera esa idea. Evidentemente, no se vería una guerra o disputa, pero sabía que podía intentar representar dicho concepto melódicamente. Al escuchar el producto de este tercer experimento, me sentí completamente satisfecha.

Al respecto, puedo decir que trabajar con elementos musicales puntuales y un concepto de la danza funcionó. La especificidad en estos aspectos fue de utilidad, tal y como lo fue la elaboración de una ficha que recogiera el análisis musical realizado a la música estándar de la danza. Por lo tanto, hasta el momento he aplicado técnicas del lenguaje contemporáneo y técnicas tradicionales musicales, como el análisis, para un proceso de composición.

Así como las orquestas típicas parten por escuchar el patrón o ritmo base que les ofrece la sección de percusión, inicié la sesión empleando la técnica de *slap tongue* para generar una base rítmica sobre la cual armar líneas melódicas en contrapunto constante.

3.1.4. Sesión 4: El kacharpari

Tabla 3

Tercera ficha

Elementos de la danza	Elementos musicales de la danza	Elementos sonoros aplicados en el clarinete bajo
Kacharpari	Galopa/galopa invertida	<ul style="list-style-type: none"> • Sonido natural • <i>Slap tongue</i> o golpe de lengua • <i>Bisbigliando</i> o susurrando • Mordentes • Apoyaturas
Baile de los lugareños	Pentatónica de Si menor	
Agradecimiento y despedida	Tempo de la tercera sección	

Nota. Nota. Esta tabla fue elaborada momentos previos al inicio de la cuarta sesión, donde los datos fueron organizados en tres grupos con el fin de convertirse en detonantes creativos durante el laboratorio.

En esta última sesión, tuve en consideración el nombre de la danza, que ya anuncia y revela un fin de fiesta. Es un motivo lo suficientemente relevante como para rescatar esta idea y traducirla en una captura de algarabía. Aquí es donde tiene lugar el ingreso de los lugareños al centro de la plaza para sumarse al gran baile, después de que la festividad en honor a su santidad se haya llevado a cabo de la mejor manera, deseosos todos de compartir toda su alegría antes de organizar la festividad del año venidero y despedirse.

En el video analizado en la parte del kacharpari, el ritmo de galopa y la galopa invertida marcaban el inicio y, a su vez, invitaban al baile. Habiendo elegido la característica rítmica, hacía falta una melódica. Por eso, decidí averiguar si la escala pentatónica de Si menor funcionaría. El tiempo elegido iba a redondear esta idea, así que mantuve el que la banda originalmente propuso.

Las galopas y galopas invertidas fueron la base y punto de partida en esta sesión, ya que generaban un movimiento natural a nivel corporal. Aquí encontré una coincidencia con el elemento conceptual: el fin de fiesta. Claramente es el momento en el que los pobladores se reúnen para bailar y festejar por el éxito de la festividad, por lo que procuré mantener esa esencia.

Luego de terminar la tercera sección, no quedé muy contenta y convencida del producto. Posiblemente no elegí los elementos correctos y debí enfocarme en otros, o ser menos específica en la selección de los mismos, incluso pudo tener mayor duración. No obstante, el tiempo había concluido y había un producto, que sin importar que a mi parecer pudiera ser mejor, debía ser compartido, analizado y explicado.

3.1.3.2 Reflexiones de la 4ta sesión. Luego de mi visita a Chivay, pude constatar el gusto por el huayno reflejado en las agrupaciones folclóricas que habían contratado para el fin de fiesta. Por ello, rescaté y mantuve ese género predominantemente en esta sección de la danza. Allí, el huayno es sinónimo de goce y disfrute, por lo que buscar la esencia del baile era imprescindible en la reinterpretación. Imaginé la plaza de Chivay, y a las personas bailando en ella; algunas sobrias, otras no. La figura rítmica de la galopa y la galopa invertida tomaron protagonismo ante mis ojos, aportando movimiento a la música, traducido en un tempo de allegro o allegretto. En las sesiones anteriores, no me percaté de que había trabajado armónicamente con las notas pertenecientes a la escala de Si menor pentatónica. Sucedió de manera

inconsciente, y por cortos periodos de tiempo, sin embargo, para la última sesión estaba segura del uso que quería darle a esta escala.

Tenía claro que recargar la armonía de cualquiera de las secciones era inaceptable, ya que sería ajeno tanto a la música de la danza como a las tonadas tocadas en Chivay. A partir del laboratorio, internalicé la mayor parte de información rescatada en el breve análisis musical realizado a la música estándar de la danza, donde apunté que lo contrapuntístico destacaba mucho más que lo armónico. En consecuencia, mantuve esa idea en mi música.

Una vez más, el único propósito era generar movimiento corporal. Esta idea va más allá de acercarme al huayno o asimilar uno y reproducirlo. Si esta música provoca, a quien la escuche, moverse, habré logrado el objetivo.

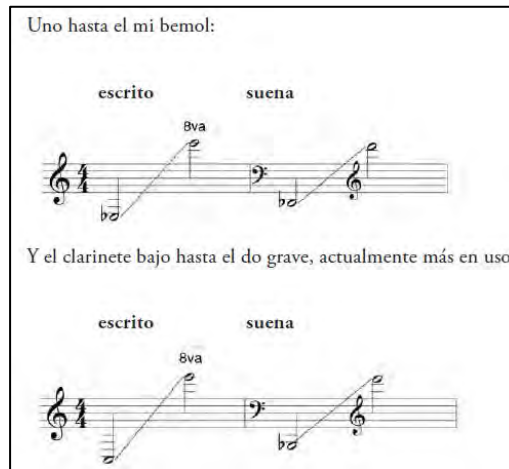
Este proyecto me ha permitido aprender mucho sobre el huayno ejecutado en la parte sur de nuestro país, particularmente la variación que corresponde al valle del Colca. Quisiera agregar que reconocí la aceptación y confianza como parte del proceso, aquí acepté que, aunque no fue de mi completo agrado la grabación de la sección tres, sabía que funcionaba y seguía los lineamientos del resto de la composición. Y, confié en mi trabajo.

3.2. Sonido del clarinete bajo: natural y técnicas especiales/extendidas

En el libro de Harry Sparnaay, se especifica que el clarinete bajo posee un amplio registro musical, el cual parte de un do₃, grave, hasta un mi/fa 7, agudo (2011, pg. 53). Esto ocurre siempre y cuando el clarinete bajo cuente con llaves hasta la nota do, lo cual es mi caso. Gráficamente, se ve de esta manera el rango sonoro de estos instrumentos:

Figura 2

Registro del clarinete bajo



Nota. Esta figura demuestra el rango de notas con el que suelen trabajar los compositores cuando escriben música para este instrumento. Tomado de Registro (p. 53), por Harry Sparnaay, 2011, El clarinete bajo una historia personal.

Allí se puede apreciar la gran variedad de sonidos a lo largo de tres octavas y media aproximadamente, los cuales tendría *por trabajar* durante el laboratorio. Menciono ello porque, luego de las anotaciones que recogí del sonido de los instrumentos en la orquesta típica, el objetivo era esbozar con mi sonido esa nostalgia, baile y peregrinación presente en la música de la danza. Siempre desde el interior, la propia interpretación e improvisación, y el corazón (Sparnaay, 2011, p. 64).

Ya que mencioné las octavas, las diferencié por su timbre en registros grave, medio, agudo y sobreagudo, con la intención de facilitar la asociación de conceptos con un registro en particular. Hasta aquí, solo contaba con el sonido natural del clarinete bajo. Tras concluir las fichas prelaboratorio, me di cuenta de que necesitaría muchos otros matices para obtener el sonido deseado, o para intentar recrear algún elemento en particular. Sería necesario incorporar las técnicas extendidas.

Si bien el planteamiento del trabajo ya me sugería incluir estos efectos, lo manejaba con flexibilidad, anticipando un caso en donde no llegara a necesitarlos. Sin embargo, al tener

conocimiento de los diferentes sonidos que se generan al tocar algunas de estas técnicas especiales, me resultaba imposible no tomarlas en cuenta, sabiendo que su aporte sería significativo para la construcción de los conceptos que buscaba recrear. Este conocimiento había sido nutrido gracias a la práctica rigurosa para ejecutar y controlar, a mi gusto, las siguientes técnicas.

La primera es el *slap tongue*, conocida por el sonido tan peculiar que se genera a partir del contacto brusco entre el músculo lingual y la caña del instrumento, al mismo tiempo que se mantiene el flujo de aire. Al tocar de esta forma, el sonido se transforma en un estallido que puede ser utilizado no solo a nivel melódico, sino rítmico. Mientras más grave se practique, puede cumplir una función más percusiva, y la aplicación de la técnica puede complicarse conforme se asciende de registro (Sparnaay, 2011, p. 66). Durante la improvisación cumplió ambas funciones, reconstruyendo la base en representación de la percusión y como parte de algunas melodías. Este efecto es apto para instrumentos de viento que requieren de una lengüeta o caña para emitir su sonido.

A partir del *bisbligiando*, en italiano, o susurrando, logré colorear las tres secciones; consiste en un trino de dinámica baja con una misma nota (Sparnaay, 2011, p. 74). En este laboratorio, su peculiaridad recae en pasar de *piano* a *mezzo piano* mientras los dedos continúan en movimiento.

El *flutterzunge*, más conocido como *frullato*, encuentra su origen en Alemania. Esta técnica requiere pronunciar la letra “R” mientras el paso del aire es constante por el instrumento. Es necesario que se pronuncie de manera enérgica, es decir, sonora (Sparnaay, 2011, p. 76). Una vez que se domine, uno puede darse la licencia, como yo, de pronunciarla de manera ligera para notar cambios en el sonido, de modo que se amplían las posibilidades tímbricas. Eso me llevó a intentarlo con la úvula; fue complicado mantenerlo en un inicio. Sin embargo, considero esta como una opción viable si existen tropiezos al pronunciar la

consonante. También se puede controlar la afinación cuando se generan las vibraciones; al intentarlo, hallé cierta sutileza en el sonido mientras se mantenía el efecto que buscaba, por lo que lo incluí en la grabación y me resultó divertido experimentar con el *frullato*.

Dijo Sparnaay alguna vez que “sin aire no hay sonido” (2011. p. 84); a pesar de la verdad que carga esa frase, en algún momento me afectó la frustración por no alcanzar un sonido limpio. Tiempo después, encontré la magia y el arte presente en un sonido eólico; es decir, algo de aire acompañando a las notas. Tras un período de práctica, aprendí a aplicarlo a voluntad, como en la sección dos y tres. Las notas se van perdiendo mientras el aire que se escucha es más resaltante; el cambio va desde “medio aire/ medio sonido hasta mucho aire/ poco sonido” (Sparnaay, 2011, p. 86). Puede parecer confuso hablar de medio aire o mucho aire, más es el tipo de concepto que se aclara con el intento, al permitir a la persona decidir cuánto de éste agregar o disminuir de su sonido.

Parte de explorar con estos efectos es probar la combinación entre ellos, por ejemplo, el *frullato* y tocar con aire. Al mezclarlos, escuché con mayor claridad la altura de los sonidos que iba tocando, en especial cuando había mucho aire y poco sonido.

También apliqué ligeramente el vibrato en algunos finales de frase. Aun cuando pueda parecer de lo más común en el sonido de otros instrumentos, en el clarinete bajo no es usual, por lo que llama la atención siempre que se usa. Siguiendo la recomendación de Sparnaay, lo usé con moderación (2011, p. 90) y solo para colorear una última nota o frase.

Una de mis técnicas favoritas es el sonido de llaves. Concuero con el maestro Sparnaay cuando menciona que este sonido es inherente al instrumento teniendo más de treinta llaves (2011, p. 103). Esto quiere decir que dichos sonidos ocurren naturalmente, no obstante, el efecto cambia cuando lo haces de manera consciente. Particularmente disfruto de la versatilidad del sonido de llaves, ya que en contextos diferentes pueden adaptarse y ser moldeados a mi gusto: pasar de un sonido brusco o agresivo a emular los pesados pasos de algunos caminantes.

Ya que describí uno de mis efectos favoritos, es justo mencionar otro con el que solo puedo soñar. Con algo de pena, la propia estructura del clarinete bajo no nos permite a los instrumentistas gozar de un *glissando* al estilo de Gershwin; esto se debe, otra vez, a la cantidad de llaves, aunque solo hasta cierto punto. Volviendo a la división del sonido por registros, desde la nota do6 es posible emular de buena manera un *glissando* hacia las notas superiores, sumado a un trabajo con la boquilla para unificar el sonido en el cambio de notas (Sparnaay, 2011, pp. 98-99). Esto me deja con un estrecho margen de *glissando* ascendente y descendente, que por la complejidad que representa, no se me había ocurrido añadir hasta que lo incluí en los multifónicos.

Hace algún tiempo me entusiasmé mucho al escuchar, por casualidad, un multifónico. Su etimología revela que se tratan de muchas notas sonando al mismo tiempo a partir de la secuencia de armónicos, claro que con alguna escuchándose más que otra. La fusión de estos efectos surge naturalmente. Durante la segunda sesión, aparecieron unos amables *glissandos* al término de los multifónicos que estaba tocando, de esta manera construí la primera sección del paisaje sonoro.

Siendo una danza perteneciente al folclore peruano, y luego de empaparme musicalmente de este género, consideré necesarias las apoyaturas. Aquí, el clarinete bajo casi no tiene restricciones, a menos que se trate de tocarlo en intervalos amplios descendentes. En palabras de Sparnaay, estos últimos son “absolutamente imposibles” (2011, p. 159), por lo que quedan como la mejor opción las apoyaturas ascendentes: intervalos pequeños y grandes que van hacia arriba. Estas notas son solo para adornar las melodías, y pueden estar presentes también en el contrapunto.

No se ha incluido una escritura de los efectos descritos debido a que, al tratarse de una improvisación, no existe una partitura en la cual colocar las indicaciones de uso o combinaciones aplicadas.

En resumen, los efectos elegidos han sido parte de la paleta de colores utilizada a lo largo de toda la música creada durante el laboratorio, siendo altamente útiles para la creación de contrastes, nutrir dinámicas, y colorear de manera más detallada algunos momentos en mi interpretación. Si bien algunas de estas técnicas fueron delimitadas en las fichas y tocadas premeditadamente, no fue hasta el inicio de la ejecución y durante las sesiones que decidí cómo y cuándo aplicarlas. A pesar de que perdurara la intención de incluir otras, me limité a aquellas que mi mente y corazón consideraron oportunas, prudentes, y bajo mi dominio en ese instante. Tal es la esencia de la improvisación.

3.3. Descripción y reflexiones del producto sonoro

Este producto sonoro lo elaboré a partir de la improvisación con el clarinete bajo luego de sumergirme en la historia de una danza que representa al distrito de Chivay en Arequipa. Puedo afirmar que logré recrear y reinterpretar la danza arequipeña Turcos y Cacharpari en un total de cuatro sesiones.

A nivel estructural, mantuvo tres secciones, tal como se escucha en la música estándar de la danza. La primera titulada “Matraqueros y la llegada de la Virgen”, la segunda “Turcos”, y la tercera “El Kacharpari”. La música está en torno a la escala de Si menor pentatónica y en 4/4. El tiempo fue variando y en aumento acorde al concepto de cada sección, siendo el primero el más lento y el tercero el más rápido. Estos cuatro aspectos fueron los que prevalecieron de la música original de la danza: estructura, tonalidad, indicador de compás y tempo.

Conceptualmente, identifiqué motores creativos que fueron los desencadenantes para la práctica durante el laboratorio. En la sección uno, el sonido de las matracas y la llegada de la Virgen en hombros de los cargadores; en la sección dos, la aparición de los personajes y el contrapunto melódico; y en la sección tres, la galopa/galopa invertida y el fin de fiesta.

A estos motores creativos se sumaron los efectos sonoros para generar mayor contraste y profundidad en la improvisación. Estos fueron: *slap tongue*, *bisbigliando*, frullato, sonido eólico, vibrato, sonido de llaves, multifónicos y *glissando*, y las apoyaturas. La combinación entre estas técnicas aumentaba las posibilidades a nivel tímbrico y sonoro, ampliando la paleta de colores o espectro de sonidos que podría utilizar en la experimentación.

La esencia de la improvisación se basa en su naturaleza fugaz. Y es que, aún existiendo el deseo de producir variaciones de la música obtenida, la oportunidad de volver a grabarlas ya no existe. Por ello, el registro del proceso, tanto de las piezas finales utilizadas como las descartadas o silenciadas, ha sido una experiencia sumamente valiosa para mí.

Ha sido altamente enriquecedor poder escuchar tantas posibilidades tímbricas del clarinete bajo en un solo audio. En algún momento, me recordó a los ensambles de clarinete bajo en los que participé en algún momento, sus múltiples voces ahora combinadas en una sola persona, ejecutándolas de manera progresiva gracias a un pedal de loop.

Debo decir que la precisión rítmica en estos ejercicios es muy importante. El pulso debe ser estable y mantenido, y cada nueva capa a grabar tiene que estar alineada con la anterior. Esa primera grabación se convirtió, entonces, en la base de toda la creación. Del mismo modo lo fue la escucha activa, que me resultó útil para reaccionar rápidamente con otros sonidos o líneas melódicas en respuesta a lo que iba escuchando/grabando. Las dinámicas naturalmente aparecieron, no tuve que pensar mucho en ellas; ya estaban incorporadas en la música que tocaba.

Para facilitar un poco las cosas, una vez que había decidido cuál sería la base o el patrón base, lo grababa y lo colocaba en *loop*. Así, podría escucharla una y otra vez sin necesidad de hacer clics innecesarios con movimientos improductivos que me desconectarán durante la improvisación. En contraste, el movimiento corporal sí estaba permitido, y fue

parte importante de la primera sesión. En lugar de ser un elemento distractor, funcionó como detonante para la música que interpretaba.

Para no limitar futuras interpretaciones, la duración de cada una de las secciones es abierta. En esta versión, procuré respetar los noventa minutos de tiempo pausados para cada sesión, y fueron suficientes para el producto sonoro, cumpliendo con ese objetivo.

Aun siguiendo los mismos parámetros, la singularidad de esta improvisación es su imposibilidad de repetición. Por ello, un reto que estaría dispuesta a asumir a futuro es el grabar las secciones en un tiempo menor. Hay muchas cosas que pueden influir durante la interpretación, pero en ese instante solo existieron mi clarinete bajo, un micrófono, un pedal y yo, dispuestos a concluir la sesión con nueva música. Durante ese momento, recuerdo entrar en un espacio muy íntimo, en el cual pude registrar y disfrutar de inicio a fin esta experiencia.

Adicionalmente, me encantaría tocar esta pieza en vivo acompañada de algunos sintetizadores y, por qué no, una amplia pedalera que me brinde una amplia paleta de colores y efectos sonoros. Ya que durante las sesiones no hubo espacio para este ejercicio, lo realicé durante la post producción y mezcla y de la mano de Edu Arana, grandioso amigo y productor. Con su ayuda, todos los audios fueron pasados por cinta, lo que significa que pasaron por un proceso de regrabación en una máquina de carrete conocida como *reel to reel*.

Listo el nuevo audio, decidí agregar efectos particulares en cada una de las secciones. En la primera, dos dileys: *sintrx* y *hm80* de la marca *eventide*; y un *reverb* del *sintrx*. En la segunda sección, añadimos un *reverb hm80* y un *delay sintrx*. Y en la tercera parte colocamos un sonido blanco de base, para más atmósfera, ruido blanco controlado a través de un filtro con la señal del clarinete bajo y un *reverb sintrx*.

La inclusión de esta última etapa en la recreación de esta música fue necesaria para lograr plasmar el objetivo de este proyecto: colorear el folclore peruano con pinceladas de las técnicas del siglo XXI. Aunque en principio no haya estado planificado.



Conclusiones

Habiendo finalizado este proceso de creación, concluyo que es posible recrear y reinterpretar una danza de nuestro país con un solo instrumento, aportando un granito de arena al folclore peruano, con una mirada del siglo XXI. En este caso, mi participación como creadora e investigadora permitió un diálogo entre el conocimiento acumulado durante mi paso en la universidad con lo que fui descubriendo de la danza Turcos y Cacharpari. Todo eso se tradujo en una improvisación con el clarinete bajo. El producto final se encuentra en el siguiente enlace, con una guía de la estructura para una mejor comprensión:

<https://drive.google.com/drive/folders/1yOc68R4mpkXwdXf-4eCt02ZP5galkMUK?usp=sharing>

Gracias a este proyecto, experimenté en primera persona cómo la danza y la música se complementan, sin existir una relación de subordinación entre ellas. Cada una es funcional en sí misma, y juntas, son potenciadas.

Aprendí que el folclore y la música contemporánea pueden estar en perfecta sintonía, siendo muestra de ello la música obtenida. Este proceso es una forma de llegar a combinar elementos tan distantes en apariencia, ya que, cuando se trata de artes, siempre habrá ejes en común; cosas como el ritmo, el pulso, una idea conceptual, o la improvisación. En el desarrollo de las sesiones se evidenció la importancia del ensayo y error, punto que hoy por hoy las plataformas virtuales han dejado de lado por mostrar un estado de perfección, no solo del arte, sino de la sociedad en general. Aquí, la equivocación se convirtió en un camino hacia una nueva metodología de trabajo.

La visita al distrito de Chivay en Caylloma – Arequipa, me permitió saber que la improvisación es un recurso presente en la danza y música folclórica del valle del Colca. Asimismo, ello fue una excelente referencia para generar música de forma progresiva y constante, sin mucho espacio a autocríticas que detuvieran el proceso de creación. En

ejercicios de este tipo, como la improvisación libre, es de gran relevancia el uso de fichas con parámetros que delimiten y señalen un punto de inicio para la ejecución. Ellos servirán como detonantes durante la práctica artística. Debo agregar que, un buen dominio del instrumento permite abordar y nutrir la improvisación con más posibilidades para enriquecer la música.

Tras conocer el proceso de creación de las tonadas, entendí que mucha de las músicas que suenan en el Perú se crean desde la improvisación, y atraviesan un proceso de modernización al ser influenciadas, año tras año, por nuevos huaynos y/o la música que está de moda en ese momento. Por lo tanto, sería importante almacenar, registrar y organizar de algún modo la música que crean las orquestas típicas, para que no sea solo arte que se transmite de manera oral por generaciones, sino que pueda tener respaldo en grabaciones de audio, de video, partituras, documentos, fotos, etc. A pesar de que hoy existe la ventaja de un mayor acceso a la tecnología, es importante hacer énfasis en cómo se utiliza a favor de la preservación y registro de representaciones artísticas/culturales de nuestro país. Considero que aún hay mucho campo por estudiar y actualizar, desde el campo musicológico y etnomusicológico.

Por otro lado, me sorprendió notar la escasa presencia de clarinetistas en las bandas que participaron en Chivay. Sería interesante hacer un seguimiento para conocer si, con el pasar del tiempo, esta situación varía o se mantiene. De igual modo, se debería actuar respecto a la nula presencia femenina instrumentista en estos espacios musicales, donde la participación de la mujer se suele limitar al canto o baile. Este proyecto me ha motivado a, en el futuro, llegar a las niñas y jóvenes de las zonas más alejadas del país, para impulsarlas a descubrir las tantas posibilidades de desarrollo que existen en el mundo artístico/musical en pleno siglo XXI.

Recomendaciones

A continuación, hay algunos puntos que deseo remarcar en tanto puedan ser de utilidad para futuros proyectos de esta índole.

- Se requiere conocer todos los antecedentes de la danza. En este caso, la danza Turcos y Cacharpari resultó ser una representación y síntesis de lo que es la danza del Turco dentro de la celebración a la Virgen Asunta, en Chivay. Por lo tanto, la primera es una versión estándar de toda la festividad, siendo el baile una recopilación de los días de fiesta y la música un estándar para ser interpretada en cualquier momento fuera de la ciudad de origen.
- Toda improvisación es sinónimo de crear o ejecutar con libertad bajo ciertos parámetros. Se puede confundir esa libertad con hacer música sin límites, para eso resulta útil y efectivo elaborar fichas premeditadamente en las que se detallen aspectos, elementos, conceptos que vayan a funcionar como punto de partida durante la improvisación.
- Detonantes creativos: se traducen en un elemento de la danza y uno de la música. Adicionalmente, se puede decidir cuál será la estructura a seguir en el laboratorio, de manera que se puedan asignar las sesiones suficientes para la elaboración del producto sonoro.
- Es importante ser permeables a lo que el cuerpo y el movimiento sugieran durante la interpretación. Esto no es sinónimo de interrupción en el proceso creativo, por el contrario, nutre la experimentación y aumenta las posibilidades creativas para hacer más música.
- Es de suma importancia conocer tu instrumento y los equipos que utilizarás en el laboratorio. Tener muchas horas previas de estudio permite tener dominio y control

sobre el instrumento. El manejo de un software musical y de equipos de sonido facilitará la obtención de un buen sonido y de la idea musical que se desea capturar.

- A nivel personal, este trabajo se puede tornar muy introspectivo, por lo que demandará mucha fidelidad y transparencia de la investigadora para compartir su experiencia de manera fidedigna.
- Los cuestionamientos internos son habituales en el proceso. Es natural que surjan dudas, pero, antes de descartar alguna idea, es mejor probarla e intentarlo de nuevo.
- En nuestro país, y particularmente en la música folclórica, aún se normaliza la presencia femenina musical asociada al canto. Este trabajo ofrece una nueva perspectiva a las artistas, para considerar la posibilidad de participar activamente de otra manera en el círculo musical folclórico actual.
- La plataforma de YouTube contribuye con la recopilación de información, más no hay punto de comparación con las experiencias vividas *in situ*.
- Nunca es tarde para adentrarnos en el mundo de la improvisación y creación artística, y es aún mejor cuando lo hacemos en equipo.
- La confianza en uno mismo es fundamental para cualquier cosa que decidamos hacer.

Referencias bibliográficas

- Aceituno, M. (2010). *Seminario de producción multimedia* [Seminario Web]. Universidad Nacional de Quilmes Escuela de Posgrado.
https://libros.uvq.edu.ar/spm/321_duracin_tono_intensidad_y_timbre.html
- Aguinada, A. (2006). *Estudio de las formas corporales de postura y la danza del Turco del departamento de Arequipa para alumnos del 4° año de secundaria* [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas].
- Apolo, P. (2018). *Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio de tesis digitales UNMSM.
<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10182>
- Boulez, P. (1999). Timbre y composición. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 13, pp. 42-51. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/35875>
- Cánepa, G. (2008). Identidad y memoria. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los andes. Ritos, música y danzas del Perú* (pp. 42-71). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carvajal, Y. (2011). Interdisciplinariedad: desafío para la educación superior y la investigación. *Luna Azul*, 31, pp. 156-169.
<https://www.redalyc.org/pdf/3217/321727233012.pdf>
- González, A. (2015). *El violonchelo en la música contemporánea: un estudio de musicología carnal* [Tesis de doctorado, Universidad de La Laguna]. Portal de la investigación Universidad de la Laguna. <https://portalciencia.ull.es/investigadores/82488/detalle>
- López-Cano, R. & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Conaculta Fonca, Esmuc, ICM.

- Macedo, A. (2017, 20 de noviembre). *Turcos y Cacharpari, Danza de Caylloma Arequipa Perú* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YKT2DKuhqcw>
- Mazzini, M. (2005, 02 de abril). *Clariperu – El clarinete en Latinoamérica* [Blog]. <https://blog.clariperu.org/2005/04/entrevista-harry-sparnaay-clariperu.html>
- Ministerio de Cultura. (2022, 8 de agosto). *Resolución Viceministerial 00017. Por la cual se declara patrimonio cultural de la nación a la danza Turko Tusuy de la provincia de Caylloma, departamento de Arequipa*. Diario Oficial El Peruano 2093811 – 1. <https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2093811-1>
- Nachmanovitch, S. (2015). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós Ibérica.
- Nettl, B. (1996). *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial.
- Ráez, M. (1993). Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del colca (Arequipa). En R. Romero (Ed.), *Música, danzas, máscaras en los andes* (pp. 253-297). Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva – Agüero.
- Ráez, M. (2002). *En los dominios del cóndor: fiestas y música tradicional del valle del Colca*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva – Agüero.
- Real Academia Española. (s.f.). Recrear. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 31 de agosto de 2022. <https://dle.rae.es/recrear?m=form>
- Reyes, E. (2007). *Música y Danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el ALEA* [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101414>
- Romero, R. (Ed.). (2008). *Fiesta en los andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Saitta, C. (1999). El lenguaje en la música contemporánea. *Arte e Investigación*, 3, 35-39.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46422>

Salazar, F. (2020). *Aproximación a la creación musical improvisada a partir de la colaboración con la danza contemporánea* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16630>

Schroth, K. (2022). *Recursos interpretativos en la guitarra eléctrica a través del manejo técnico* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22620>

Sparnaay, H. (2011). *El clarinete bajo: una historia personal*. Periferia Music.

Vicente, G. (2009). *Movimiento y danza en Educación Musical: un análisis de los libros de texto de Educación Primaria*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].

DIGITUM Biblioteca Universitaria Universidad de Murcia.

<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/10046>

TEDx Talks (2017, 16 de noviembre). *El paisaje sonoro – The soundscape* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DJKuMFOv8hE>

Anexos

Anexo I

Ficha Sesión N° ____
1. Elementos de la danza T y C
2. Elementos musicales de la danza T y C
3. Elementos sonoros aplicados en la improvisación en el clarinete bajo
1. <u>Elementos de la danza T y C</u>
2. <u>Elementos musicales de la danza T y C</u>
3. <u>Elementos sonoros aplicados en la improvisación con el clarinete bajo</u>
4. Descripción a la sesión, a la práctica
5. Descripción del producto sonoro
Fecha: _____ Duración: _____

Anexo 2

<https://drive.google.com/drive/folders/1yOc68R4mpkXwdXf-4eCt02ZP5galkMUK?usp=sharing>

