UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO DE JOSÉ CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

APORTES PARA LA CREACIÓN DE UN PROGRAMA PROFESIONAL DE QUENA A PARTIR DEL ESTUDIO DE SU HISTORIA Y EL ANÁLISIS DE SUS INTÉRPRETES MÁS DESTACADOS

DANIEL AMAYA CIFUENTES
CÓDIGO 20102098002

ÉNFASIS
INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL: CHARANGO

DIRECTORA
EDNA ROCÍO MÉNDEZ

MODALIDAD
MONOGRAFÍA

BOGOTÁ D.C. AGOSTO 2015

RESUMEN

El trabajo de grado **APORTES PARA LA CREACIÓN DE UN PROGRAMA PROFESIONAL DE QUENA A PARTIR DEL ESTUDIO DE SU HISTORIA Y EL ANÁLISIS DE SUS INTÉRPRETES MÁS DESTACADOS** reúne aspectos históricos de la Quena como la evolución en su construcción y desarrollo a nivel interpretativo, consolidándose como un instrumento en el cual se puede interpretar cualquier tipo de repertorio. También logra visualizar un panorama general del progreso de la Quena, por medio del análisis de quenistas destacados de algunos países de la región andina. Estos autores son relacionados entre sí para poder comprender las diferencias en sus estilos interpretativos. De esta forma se evidencia el punto tan desarrollado al que la Quena ha llegado y los aspectos específicos que componen su crecimiento. Todo lo anterior con el fin de encontrar bases académicas solidas que posibiliten la creación de programas de formación profesional en la interpretación de la Quena dentro de las universidades del país.

ABSTRAC

The grade work "APORTS FOR THE CREATION OF A PROFESSIONAL QUENA PROGRAM FROM THE STUDY OF ITS HISTORY AND THE ANALYSIS OF ITS MOST IMPORTANT INTERPRETERS" reunite historic aspects of the Quena and its development to become a instrument capable of interpret any kind of repertory. Also manage to visualize a general panorama of the progress of the Quena, through the analysis of outstanding Quenists from some of the Andin region countries. Those authors are related between them to be able to understand the differences of its interpretative stiles. This way it is noted the very developed point at the Quena has reached out and the specific aspects that compound its growing. Everything done with the final goal to obtain academic solid bases that enable the creation of professional formation programs in the interpretation of the Quena between the country's universities.

PALABRAS CLAVE - KEYWORDS:

Quena - Quena
Interpretación musical – Musical performance
Evolución instrumental – Instrumental evolution
Música andina – Andean music

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....5
Antecedentes.....5
Justificación.....6
Objetivo General.....7
Objetivos Específicos.....7
Campo Problemático y Pregunta de Investigación.....7
Marco Referencial.....8
Metodología.....10
Breve Descripción de las Partes del Documento.....12

CAPÍTULO I. HISTORIA, CONTEXTO Y CONSTRUCCIÓN DE LA QUENA.....13
Historia de la Quena.....13
Leyendas.....14
Construcción de la Quena.....15

CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE LOS QUENISTAS MÁS REPRESENTATIVOS.....18
Raymond Thevenot.....18
Uña Ramos.....21
José Miguel Márquez.....24
Alcídes Mejía.....26
William Palchukán.....28

CAPÍTULO III. LA QUENA EN LA ACTUALIDAD.....31
Mauricio Vicencio.....31
Juan Jairo Benavides.....34
Sergio "Checho" Cuadros.....37
Jorge Cumbo.....41
Edwin Herrera.....43

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS ENTREVISTAS.....47

CONCLUSIONES.....55

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....56

ANEXOS.....57
Entrevista a William Palchukán.....57
Entrevista a Juan Jairo Benavides.....62
Transcripciones.....67
CD con los temas analizados

ÍNDICE DE TABLAS:

Tabla 1. Comparación de los Tipos de Quena más usados según el material……..16
Tabla 2. Comparación de los Tipos de Quena según su grosor……..16
Tabla 3. Cuadro Comparativo De Los Quenistas……30
Tabla 4. Cuadro Comparativo De Los Quenistas Modernos……...46

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Imagen 1. Dibujo de la Quena……..13
Imagen 2. Posiciones para las Notas Musicales En La Quena……..17
Imagen 3. Carátula del disco Quena Mágica De Raymond Thevenot……...18
Imagen 4. Fotografía de Uña Ramos ……21
Imagen 5. Fotografía de José Miguel Márquez……24
Imagen 6. Fotografía de Alcides Mejía……26
Imagen 7. Fotografía de William Palchukán……..28
Imagen 8. Fotografía de Mauricio Vicencio……..31
Imagen 9. Fotografía de Juan Jairo Benavides……..34
Imagen 10. Fotografía de Sergio Cuadros……..37
Imagen 11. Fotografía de Jorge Cumbo……..41
Imagen 12. Fotografía de Edwin Herrera……..43

INTRODUCCIÓN

El trabajo de grado APORTES PARA LA CREACIÓN DE UN PROGRAMA PROFESIONAL DE QUENA A PARTIR DEL ESTUDIO DE SU HISTORIA Y EL ANÁLISIS DE ALGUNOS DE SUS INTÉRPRETES MÁS DESTACADOS realiza un estudio sobre la Quena que abarca desde la contextualización del instrumento hasta el análisis detallado se sus intérpretes más destacados, tocando temas como su origen histórico, su importancia cultural, su desarrollo técnico y su desarrollo interpretativo. Este estudio unido a la información elaborada a través de entrevistas a intérpretes expertos, permite identificar los aspectos centrales que debe tener en cuenta un programa de formación profesional para un intérprete de la Quena.

ANTECEDENTES

Dentro del área de la interpretación en el campo de la música, existen algunos instrumentos que no han contado con la posibilidad de ser incluidos dentro de los programas académicos para la Educación Superior. Entre estos está la Quena, uno de los instrumentos de viento más antiguos que aún sigue vigente. Es originario de la región andina y tradicionalmente hace parte de ritos y ceremonias indígenas, se interpreta en ritmos como el huayno, el trote, los tobas, entre otros, y en la actualidad se desempeña como un instrumento versátil que hace parte de variados formatos y músicas.

Con el pasar del tiempo, la Quena ha sido altamente desarrollada en cada país de la región andina consolidando un estilo propio para cada nacionalidad que, así mismo, encuentra sus diferencias según la región y el intérprete. Todo esto desencadena una amplia gama de estilos interpretativos que enriquecen el campo sonoro de la Quena logrando un movimiento cada vez más grande que recientemente está juntando esfuerzos para abrirse paso en el campo académico. Es necesario aclarar que cuando se habla de la evolución del instrumento no se busca calificar sus etapas poniendo en un nivel mayor a la Quena moderna sobre sus anteriores estilos; por el contrario, intenta reconocer su historia para hacer evidente que la forma de interpretación actual está fuertemente ligada a toda la tradición que la precede.

Este trabajo de grado articula mi conocimiento como intérprete de la Quena con mi formación académica musical, con la intención de contribuir a la creación de espacios universitarios que apoyen el movimiento andino y que permitan su expansión en el país, dando lugar a que el continuo desarrollo de la Quena pueda enriquecerse de los conocimientos teóricos propios de la academia para seguir su crecimiento.

Dentro de las experiencias que me permitieron conocer el instrumento, señalo el trabajo discográfico *Vuelo del alma* (Palchukán, 2004), un disco de uno de los mejores quenistas de Colombia. En este disco William Palchukán interpreta temas de un alto nivel instrumental, y es precisamente con uno de estos que gana el premio a mejor quenista en el Primer Concurso Internacional, Funes (Nariño), 2004. Este trabajo discográfico se relaciona con mi tesis, ya que ésta busca analizar el estilo interpretativo de algunos de los quenistas más destacados y uno de ellos es William Palchukán. Al respecto, en este disco hay una alta gama de recursos técnicos que han sido llevados hasta un punto de virtuosismo que da nuevas posibilidades y sonoridades a la Quena, lo cual también es objeto de estudio de mi trabajo.

Otra de las vías de aprendizaje es a través de la escucha de la producción discográfica, los conciertos y los talleres de los quenistas líderes en el desarrollo del instrumento, como la clase maestra que ofrece Sergio Cuadros durante el IV Encuentro Internacional de Quenistas. Este intérprete expuso brevemente varios aspectos importantes de la Quena con la intención de dar consejos prácticos a los estudiantes del instrumento. Durante su exposición explica algunos arpegios y escalas (mayores, pentatónicas y

cromáticas), técnica (embocadura, forma de sostener la Quena, respiración, notas alternas, articulaciones), interpretación (tipos de vibrato y sus usos, fraseo), efectos (frulatos, glisandos, slaps, armónicos), improvisación y la adaptación de la Quena a todo tipo de música. Sergio Cuadros es un quenista que ha incursionado en el uso de la Quena en músicas modernas y para esto se ha enfocado en darle un alto desarrollo al instrumento. Su exposición se relaciona fuertemente con mi trabajo puesto que es un gran referente del punto tan desarrollado al que ha llegado la Quena a nivel técnico.

La Quena es un instrumento que ha sido construido tradicionalmente de forma artesanal, esto ha hecho que existan grandes diferencias entre sus formas de construcción y, por ende, en las características del instrumento como la boquilla, el tamaño y la posición de los huecos, entre otros. En el contexto musical andino es muy común que los instrumentos de viento estén acompañados por instrumentos de cuerda, por lo cual se hace necesaria la estandarización de la afinación. Por influencia de la cultura europea es frecuente encontrar la afinación en 440 Hz. Actualmente hay varios constructores que hacen Quenas con afinación precisa y muy buenas cualidades sonoras, lo que permite que los quenistas puedan avanzar mucho ya que cuentan con buenos instrumentos para trabajar.

JUSTIFICACIÓN

Dada la problemática de la falta de espacios para el estudio de la Quena en los programas de Educación Superior, los quenistas se ven obligados a cambiar de instrumento cuando deciden realizar sus estudios profesionales. Esta circunstancia afecta el desarrollo del instrumento en el país debido a que reduce el tiempo que los quenistas pueden dedicarle al estudio e interpretación de la Quena. Esta es la razón por la cual quiero hacer mi aporte con este trabajo como una manera de motivar a los pregrados en música a incluir la Quena dentro del énfasis de interpretación, de manera que pueda abordarse su estudio a nivel profesional en Colombia.

Para que esto sea posible es necesario contar con material suficiente que permita crear un programa para el estudio de la Quena con duración de 10 semestres; en el caso particular de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital, se podría pensar su inclusión también en la formación previa de 4 semestres que desarrolla el preparatorio. Actualmente esto es tarea difícil puesto que, a pesar del amplio desarrollo de la Quena que ya fue mencionado anteriormente, hay muy pocos estudios académicos y transcripciones que faciliten la escogencia de las temáticas a desarrollar durante el programa de estudios deseado. Aunque claramente hay mucho que estudiar del instrumento, tradicionalmente los quenistas han aprendido de forma empírica y en muchas ocasiones sin hacer consiente el proceso del aprendizaje a pesar de llegar a altos niveles instrumentales.

Por lo anterior, es de gran importancia profundizar en los conceptos, técnicas y estudios alrededor de la Quena, puesto que un buen instrumentista debe tocar bien y conocer mucho de su instrumento. Adicionalmente, dada la innegable conexión de la Quena con una tradición, se hace necesario investigar su historia ya que su interpretación está altamente ligada a sus usos culturales; estos son parte fundamental del estilo y han marcado una gran cantidad de formas de interpretación que con el tiempo se han nutrido de las nuevas tendencias musicales para formar la llamada “Quena moderna”.

Para llevar la Quena a nivel profesional es necesario estudiar a quienes la han desarrollado de la manera más completa, por eso este trabajo se basó en el estudio de algunos de los quenistas más representativos por su aporte al crecimiento del instrumento. Por lo tanto, fue necesario escoger los quenistas para el análisis según dos esferas. Primero se analizó un quenista de cada país de la región andina que sea representativo del estilo tradicional, con el fin de estudiar las características tradicionales de la interpretación de estos países. Después, se analizó un quenista moderno de cada país de la región

andina que sea líder en las nuevas tendencias, con el fin de explorar las posibilidades innovadoras de la Quena.

Éste trabajo será de gran ayuda para los quenistas que busquen avanzar mucho en su instrumento, pues les dará una idea de los desarrollos que ha tenido la Quena por parte de algunos intérpretes y de esta forma será posible organizar un poco su estudio partiendo de una base más sólida. Para los docentes será un material de apoyo interesante que dará la posibilidad de complementar sus clases teniendo como referente una visión del desarrollo estilístico de la Quena. Finalmente, el público interesado en indagar sobre la Quena encontrará información interesante como su historia y algunos de los géneros en los cuales aparece.

Este trabajo se inscribe en la línea de investigación "Arte y Culturas Tradicionales Populares" de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; busca identificar y categorizar la información referente a la Quena y sus desarrollos físicos y técnicos. En el marco de la línea de investigación "Estudios del campo musical y musicológico" del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, busca estudiar algunos intérpretes de la Quena para analizar su música y extraer información referente a sus interpretaciones.

OBJETIVO GENERAL

Aportar a la creación de un programa de formación profesional para la interpretación de la Quena a través del estudio de su historia, evolución técnico interpretativa y el análisis de algunos de sus intérpretes más destacados.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Abordar la conexión de la Quena con sus tradiciones culturales por medio de la investigación de su historia y contexto.

- Analizar los aportes al desarrollo de la Quena a través del estudio de los estilos interpretativos y los recursos técnicos de los quenistas tradicionales más representativos de Perú, Chile, Bolivia, Argentina y Colombia.

- Examinar el desarrollo técnico de la Quena en las músicas modernas por parte de algunos intérpretes de Perú, Chile, Argentina, Bolivia y Colombia.

- Analizar la información recogida a través de las entrevistas a los quenistas con el fin de comprender su proceso de formación y elaborar información importante para la futura creación del énfasis instrumental de Quena en las universidades del país

CAMPO PROBLEMÁTICO Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Como se señaló en los antecedentes, la falta de espacios de formación profesional para los instrumentos andinos se convierte en un obstáculo para el estudiante que termina por verse forzado a cambiar de instrumento y disminuir el tiempo de dedicación para lo que ha sido su práctica musical hasta el momento. Al respecto, algunos estudiantes con el tiempo dejan de tocar la música andina puesto que la influencia y exigencia de la Universidad hace que se proyecten más hacia su nuevo énfasis instrumental; otros logran mantener sus estudios en la música andina pese a que el currículo universitario lo obliga a

estudiar otro instrumento, pero desaprovecha la posibilidad de profundizar aún más en el instrumento principal de su práctica musical.

A comienzos del año 2012 se abrió el énfasis de Charango en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital, lo que posibilitó un espacio de formación profesional para los músicos andinos. No obstante, se hace necesario ahora incluir la Quena que, aunque cuenta con un gran desarrollo a nivel latinoamericano, aun no tiene un espacio para su estudio a nivel profesional en Colombia. Una de las razones para que esto no haya sido posible es que no se cuenta con suficiente material académico como partituras, métodos y estudios alrededor de la Quena que permitan proyectar un currículo para su estudio.

En ese sentido, el proyecto empieza con una búsqueda de documentos que nos permiten construir la historia y evolución de la Quena para contextualizar al lector sobre el instrumento y entender sus tradiciones; después se basa en los intérpretes destacados para analizar el desarrollo de la Quena; finaliza con un análisis a los quenistas modernos que dan un giro en la interpretación del instrumento. Con base en lo anterior, intenta aportar a la escritura de la historia de este instrumento, su evolución hasta la actualidad, maneras de analizar el desarrollo musical de sus intérpretes y dar a conocer los músicos que vienen haciendo aportes al desarrollo de este instrumento. Todo esto para producir una base documental que sea apoyo a los procesos de formación del estudiante de Quena.

Dado lo anterior, el documento se plantea como pregunta de investigación ¿Qué aspectos deben tenerse en cuenta para la creación de un pensum profesional de Quena a partir del estudio de su historia y el análisis de sus intérpretes más destacados?

MARCO REFERENCIAL

En cuanto a la historia y desarrollo de la Quena y el cambio físico del instrumento, el trabajo indaga sobre sus posibles orígenes, su uso en las tradiciones precolombinas, los mitos indígenas que la involucran y el cambio físico que ha tenido con el pasar del tiempo. Acerca de estos aspectos, se han encontrado la revista digital *Tierra de vientos* (Civallero y Plaza, 2010), que contiene información detallada sobre la música andina, sus instrumentos, su contexto, sus tradiciones y sus ritmos. Los autores de esta revista son etnomusicólogos especializados en la música andina que buscan transmitir sus investigaciones en este campo. Su publicación N. 14 está dedicada a la Quena y en ella se encuentra información valiosa respecto al uso de la Quena en las tradiciones precolombinas, los mitos indígenas alrededor de la Quena, la historia de la construcción de la Quena y como ha venido cambiando hasta desarrollarse como un instrumento cromático de amplio registro.

En cuanto a los análisis del estilo interpretativo y los recursos técnicos de los quenistas del estilo tradicional más representativos, se escogió un representante por país de la región andina. Por Perú se estudió a Raymond Thevenot, por Argentina a Uña Ramos, por Chile José Miguel Márquez, por Colombia a William Palchukán y por Bolivia Alcides Mejía, estudiando a cada intérprete separadamente por medio de la transcripción y análisis de algunos de sus temas más representativos y referenciando los recursos técnicos que usan e identifican su estilo interpretativo.

Por su parte, el libro *Método Quena* (Thevenot, 1984) es un libro enfocado a la enseñanza de los conceptos y técnicas básicas para tocar la Quena. En la primera parte propone ejercicios técnicos que estudian la Quena como instrumento cromático pasando por distintas tonalidades. La segunda parte tiene algunas transcripciones de temas interpretados por el autor del libro. Finalmente, tiene una parte

documental donde aparecen estudios de etnomusicología de la música andina que el autor realizó por medio de su experiencia profesional. El texto tiene mucho que ver con este trabajo puesto que su autor es uno de los quenistas que se analizan en este trabajo por sus aportes a la Quena peruana. Este Método contiene descripciones detalladas de algunas de los recursos técnicos que el autor usa frecuentemente.

Uno de los trabajos discográficos más representativos del maestro de la Quena peruana Raymond Thevenot como solista es *Quena mágica* (Thevenot, 1978). En este trabajo se exploran muchos recursos técnicos de la Quena como instrumento cromático capaz de interpretar distintos géneros pero sin dejar atrás el estilo tradicional peruano. Además es un disco donde recopila la mayoría de sus composiciones, por esto es considerado uno de los más importantes de su carrera.

También fue importante analizar un tema del disco *La magia de la Quena* (Ramos, 1982), el cual es un trabajo de un quenista argentino con una gran trayectoria pues fue parte de la agrupación "Los Incas", una de las primeras en grabar y, por lo tanto, de llevar la sonoridad de la Quena a otros países y hacerla conocida en el mundo entero. Además, es un importante compositor que por medio de su característico sonido aportó mucho al desarrollo estilístico de la Quena difundiendo su trabajo en el continente europeo y dando valor al instrumento por medio de sus impecables y expresivas interpretaciones.

Por otro lado, se estudió al maestro William Palchukán quien es considerado por algunos como el mejor quenista de Colombia por su amplio desarrollo de la Quena a nivel técnico e interpretativo. Además se le hizo una entrevista sobre su carrera musical, el desarrollo técnico avanzado de la Quena y su uso para la interpretación de músicas chamánicas y colombianas.

En cuanto al desarrollo interpretativo de la Quena en las músicas modernas, se analiza sus avances técnicos para su incursión en cualquier tipo de repertorio. Para esto se estudian algunos quenistas modernos como Mauricio Vicencio, Edwin Herrera, Jorge Cumbo, Sergio Cuadros y Juan Jairo Benavides. El análisis estará basado en transcripciones y entrevistas con el fin de describir los recursos técnicos interpretativos que cada uno utiliza en su respectivo contexto musical.

Uno de los trabajos discográficos importantes para el estudio de la Quena moderna es el disco *Diálogo con Atlantes* (1996), un trabajo del quenista chileno Mauricio Vicencio quien ha explorado la música andina por medio de las tradiciones chamánicas y el uso de plantas rituales. A lo largo de su carrera desarrolló un estilo para tocar la Quena que se ha hecho tan popular que es común encontrar músicos que tocan parecido en cualquier país de Latinoamérica. En este trabajo discográfico utiliza sonoridades modernas propias del jazz y las combina con elementos indígenas y rituales con el fin de consolidar un estilo de música chamánica con componentes andinos y sonoridad moderna.

También es importante estudiar el trabajo de Juan Jairo Benavides quien es un reconocido músico de la ciudad de Pasto que interpreta profesionalmente varios instrumentos como son el Saxofón, el Oboe y la Quena. A lo largo de su carrera ha tocado varios estilos musicales como el jazz, la música andina y la clásica demostrando creatividad y profesionalismo en todos estos géneros. Con la Quena ha logrado un desarrollo técnico muy avanzado que le permite interpretar varios estilos musicales sin importar su complejidad e improvisar desde su formación en el jazz al nivel que lo haría cualquier otro instrumento. En su entrevista se exponen los usos de la Quena en las músicas modernas, la adaptación de repertorio no tradicional del instrumento y la improvisación en la Quena.

METODOLOGIA

Este trabajo de grado propuso un proceso de investigación cualitativo de tipo exploratorio dado que el material escrito que se encuentra respecto a la Quena es reducido. Inicialmente fue necesario estudiar todo lo referente al contexto en el cual se ha desarrollado el instrumento, generando una visión más profunda de éste y reevaluando los objetivos establecidos. Esta primera exploración es la base que suministró cimientos sólidos para la formulación de objetivos apropiados para este trabajo. Después, se dio paso al proceso descriptivo de la investigación profundizando en el estudio de algunos quenistas importantes, analizándolos por separado para encontrar sus características particulares y el desarrollo personal en el instrumento. Posteriormente, se incluyó el proceso correlacional y explicativo de la investigación, donde se analizó todo lo encontrado para dar razones contundentes que den cuenta del amplio desarrollo de la Quena y de la necesidad de su inclusión dentro de los programas universitarios del país.

Los materiales escritos fueron leídos y clasificados según el aspecto que describen y la perspectiva desde la cual lo abordan. También se hizo una guía de consignación de los señalamientos centrales de cada texto que permitió una consulta fácil y ordenada del material. Todo esto posibilitó escribir un texto que relacionó los datos investigados para consolidar una visión clara de la parte contextual de la Quena.

En cuanto a la propuesta metodológica de este trabajo con relación al desarrollo interpretativo es necesario tener en cuenta que tradicionalmente la Quena ha sido aprendida de forma empírica por medio de la imitación y el oído de quienes la tocan; esto ha contribuido a desarrollar una forma de interpretación muy expresiva y adornada que ha caracterizado la sonoridad de la Quena. Como consecuencia de esta forma de aprendizaje, se encuentran pocas transcripciones; es por esto que se hace necesario recurrir al análisis directo de algunos trabajos discográficos para tomar estos elementos técnico-expresivos y sistematizarlos. Este proceso se llevó a cabo por medio de transcripciones y análisis de algunos temas interpretados por quenistas destacados de la tradición andina y por instrumentistas modernos que han dado un giro a la interpretación de la Quena.

En cuanto a los análisis, se inicia con una breve reseña del intérprete en la que se destacan sus logros y la razón por la cual fue seleccionado para este trabajo. Después se hace una descripción del tema escogido en la que se contextualiza al lector y se mencionan algunos detalles importantes del compositor y de la versión, entre otros.

Con el fin de hacer más visual y entendible el análisis, las transcripciones incluyen tanto la melodía y armonía de cada tema, como los detalles interpretativos para hacer evidentes las particularidades expresivas de los quenistas analizados, en este sentido, las transcripciones son en sí mismas una forma de análisis directo del estilo interpretativo. Por otra parte, teniendo en cuenta que la interpretación melódica siempre va ligada al acompañamiento, el género, el formato y otros aspectos, se escribió un texto que analiza el tema en 4 esferas principales: análisis formal, rítmico, armónico y melódico interpretativo.

A pesar de la dificultad para conseguir material escrito relacionado con la Quena, hay muchas personas que conocen profundamente su interpretación, sus técnicas, su construcción, etc., así que las entrevistas fueron parte fundamental para el desarrollo de los temas propuestos. William Palchukán fue uno de los entrevistados con el fin de conseguir información sobre los recursos técnico-expresivos. Juan Jairo Benavides también fue entrevistado con el fin de indagar sobre la adaptación de repertorios universales para la Quena y su uso en las músicas modernas. Las entrevistas son de tipo semiabierta, por lo cual se planearon unas preguntas iniciales y a partir de las respuestas del entrevistado se adicionaron otras

preguntas necesarias para abordar el tema completamente. Las preguntas básicas para las entrevistas son las siguientes:

Aprendizaje:

- ¿Como conoció la Quena? ¿A qué edad la conoció?
- ¿Cómo era su entorno musical en ese momento?
- ¿Cómo fue su aprendizaje? ¿Aprendió de forma empírica?
- ¿Interpreta más instrumentos? ¿Cuáles?
- ¿Qué tipos de música fueron influencias para usted?
- ¿Qué quenistas y/o grupos fueron influencias para usted?
- ¿Cómo fue el proceso para definir su estilo personal de interpretar el instrumento?

Carrera Artística:

- ¿En qué grupos ha tocado?
- ¿Qué logros artísticos ha obtenido (concursos, viajes al exterior, etc…)?
- ¿Ha hecho composiciones para la Quena? Mencione algunas.
- ¿Ha hecho adaptaciones para la Quena? Mencione algunas.

Interpretación de la Quena:

- ¿Qué tipo de Quena utiliza? ¿Por qué la escogió?
- ¿Qué busca lograr con este instrumento?
- ¿Cómo logró tener un sonido característico en la Quena?
- ¿Cómo define su estilo interpretativo?
- ¿Improvisa? ¿Cómo aborda la improvisación?
- ¿Cómo da estabilidad a la afinación en sus interpretaciones?
- ¿Qué registró usa en la Quena?
- Cuando se enfrenta a interpretar repertorio que no es para el instrumento, ¿siente que la Quena tiene alguna limitación?

Profesionalización de la Quena:

- ¿Qué consejos le puede dar a los quenistas que buscan profesionalizarse en el instrumento?
- ¿Qué temáticas piensa usted que serían las principales para desarrollar en un programa profesional de Quena?
- ¿Qué piensa del movimiento colombiano de quenistas? ¿Qué cualidades le encuentra? ¿Qué aspectos hay por mejorar?

Es común encontrar que los reconocidos folcloristas que han escrito sobre la historia de la Quena y sus características sean de carácter regionalista, pretendiendo afirmar que la Quena es originaria de su país natal. Esto se ve reflejado en sus escritos ya que describen la historia de la Quena tomando como referencia solo lo que conocen en sus países, lo que ha ocasionado que se hagan varias afirmaciones que se contradicen entre los distintos investigadores; incluso siendo del mismo país pero de distinta región. El problema es que no es común que aclaren cuál es la región que han investigado, más bien es

frecuente que hagan generalizaciones que desconocen la historia y desarrollo del instrumento en otros lugares. Este trabajo no busca hacer parte de estas luchas regionalistas, por esto se basa en fuentes que se caractericen por una visión general de la historia de la Quena.

BREVE DESCRIPCIÓN DE LAS PARTES DEL DOCUMENTO:

La primera parte del trabajo grado es la consulta bibliográfica de libros acerca de la historia, contexto y construcción de la Quena, con el fin de encontrar en ellos la información que pueda ser útil para contextualizar al lector sobre el instrumento y su importante relación con las costumbres de las regiones donde se origina. En la revisión se incluyen textos que describen las características del instrumento, métodos para el aprendizaje y datos históricos que nos dan un panorama general del instrumento a lo largo de su historia hasta la actualidad.

En la segunda parte del trabajo se consultaron algunas producciones discográficas de los quenistas más representativos para analizar su trabajo directamente por medio de transcripciones y encontrar los aportes que hicieron al desarrollo del instrumento con su estilo interpretativo. Para la escogencia de estos intérpretes, se buscó uno de los más destacados de cada país de la región andina (Bolivia, Perú, Argentina y Chile). No obstante es difícil asegurar que los intérpretes que se seleccionaron sean quienes representen mejor el estilo de su país, ya que incluso en una misma nación hay muchos quenistas y estilos diferentes. En su lugar, el criterio fue seleccionar uno de los intérpretes cuya trayectoria haya influido a muchos otros logrando un estilo homogéneo por parte de un gran número de quenistas de la región, sin que esto signifique que sea el único importante. En cuanto a la transcripción, los temas fueron escogidos por dos aspectos: el primero es que sean temas que representan claramente al quenista, ya que el análisis está muy ligado a encontrar las características de su estilo interpretativo; y el segundo es que tengan características técnicas que valga la pena estudiar para el objetivo de este proyecto de grado. En este orden de ideas se seleccionó un quenista de cada uno de estos países escogiendo una obra de cada uno para transcribir y analizar a cada intérprete desde su música.

En la tercera parte del trabajo se exponen los análisis de algunos quenistas líderes de la Quena moderna por medio de la consulta de su discografía y transcripciones donde se identifican los avances técnicos que responden a las nuevas tendencias de la interpretación de la Quena, expandiendo sus posibilidades como instrumento universal.

En la cuarta parte del trabajo, se analizó la información encontrada por medio de entrevistas a William Palchukán y Juan Jairo Benavides. De este material, se concluyeron aspectos del aprendizaje de la Quena que pueden llegar a ser importantes a la hora de hacer un programa de estudios, para incluir la Quena dentro de las posibilidades de estudio en el énfasis de interpretación de las universidades del país.

Finalmente, se exponen unas conclusiones del desarrollo del trabajo que mencionan los aspectos más importantes que se encontraron durante esta investigación. También relaciona la información encontrada de tal forma que pueda ser tenida en cuenta a la hora de crear un pensum para el estudio de la Quena dentro de los programas de Educación Superior.

El documento incluye unos anexos donde se pueden encontrar las entrevistas a los intérpretes de Quena William Palchukán, Juan Jairo Benavides y las transcripciones de todos los temas que se analizaron en este trabajo. Finalmente, también se anexa un CD que contiene los audios de todos estos temas.

CAPÍTULO I. HISTORIA, CONTEXTO Y CONSTRUCCIÓN DE LA QUENA

La Quena es clasificada como un aerófono perteneciente a los instrumentos de soplo. Es una flauta longitudinal, de forma tubular, con escote y orificios sin canal de insuflación. Tiene una boquilla en forma de "U", "V", cuadrada o rectangular. En el frente lleva de 4 a 6 orificios y en la parte posterior 1, todos estos para cambiar la altura de sus sonidos. La Quena estándar, que en algunos contextos es llamada profesional, tiene 6 orificios arriba y uno abajo; está afinada en Sol Mayor y por lo general tiene una boquilla en forma de "U", aunque cabe mencionar que tiene variaciones según costumbres y constructores.

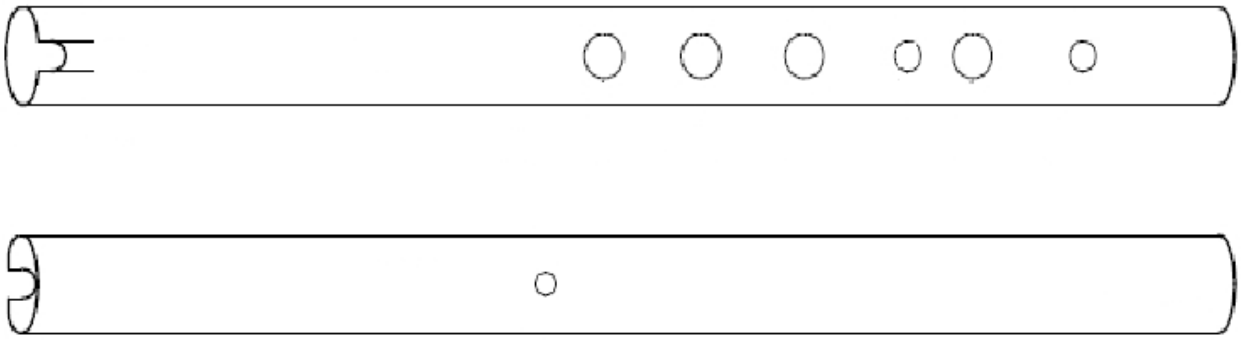


Imagen 1. Dibujo de la Quena

HISTORIA DE LA QUENA

La Quena es uno de los instrumentos de viento más antiguos, originario de los andes suramericanos; debido a su similitud con algunas flautas de Japón, algunos historiadores afirman que fue llevada del lejano oriente durante un remoto contacto por parte de dichas culturas. Una gran cantidad de quenas antiguas encontradas tienen 5 agujeros y afinaciones similares a escalas pentatónicas; otras poseían escalas con semitonos e incluso distancias de intervalos menores al medio tono. Con la llegada de los españoles a América, los instrumentos indígenas se vieron influenciados por las músicas europeas y esto dio nacimiento a la Quena de 7 agujeros que da una escala diatónica generalmente de Sol Mayor. Este nuevo modelo de Quena sustituyó al anterior, aunque la música andina sigue haciendo uso frecuente de la escala pentatónica pero ahora es interpretada en quenas diatónicas.

Usualmente la Quena era usada para expresar los sentimientos hacia la mujer amada, las alegrías y, en especial, las penas de sus intérpretes, por esto era habitual que fueran tocadas en Cántaros, unas vasijas de barro que la amplificaban y le daban un carácter lúgubre a su sonido, motivo por el cual se dice que la iglesia prohibió su interpretación por evocar sentimientos que perturbaban a los oyentes.

Con el pasar del tiempo tuvo muchos cambios morfológicos y de interpretación. En el siglo XX se adaptó a la calibración universal para poder formar parte de las músicas de la actualidad, formando lo que hoy conocemos como "Quena estándar". Finalmente, los constructores empezaron a hacer aportes personales al instrumento con base en los avances de la lutería europea, como el uso de maquinarias

especializadas para lograr mayor exactitud y detalle en su construcción. Todo esto hizo posible que en 1960 la Quena fuera pieza fundamental del boom de la música andina del cual fueron protagonistas algunos grupos principalmente argentinos (Los Incas, Los Calchakis, Los Chacos, entre otros) que se radicaron en Europa y difundieron el instrumento por el mundo.

La palabra "Quena" no aparece en las crónicas antiguas, pues era más común llamar a las flautas indias como "pinkullos" o "pingollos". El nombre es de origen colonial, puesto que es la castellanización de los vocablos quechuas KkénaKkéna, kjena y khoana. Aunque en un inicio era usada para referirse a cualquier tipo de flauta india, después se estandarizó para su uso exclusivo como nombre de este instrumento. A lo largo de la historia ha sido escrito de muchas formas como: Quena, kena, khena, khina, kena, kjena, q'ena, etc.

Algunas de las quenas más antiguas han sido encontradas en yacimientos arqueológicos de la región andina; fueron construidas de hueso y encontradas en Jujuy, noroeste argentino, 2130 a.C. Otras fueron encontradas en los hallazgos de la cultura San Pedro de Atacama, norte de Chile, y posteriormente aparecen en las culturas prehispánicas Chicha, Chavín (900-200 a.C.), Mochica (100-800 d.C.), Nazca (100 a.C.-800 d.C.), Lima (100-650 d.C.), Chancay (1000-1470 d.C.), Chincha (1000-1450 d.C.) e Inca (1483-1533 d.C.).

La colección del museo de instrumentos musicales de Bolivia posee ejemplares de quenas muy antiguas que se caracterizan por tener diminutos huecos para su modulación tonal. Después aparecen otras con tubos más largos y gruesos pero con pequeñas boquillas; estas fueron encontradas principalmente en tumbas donde eran enterradas para acompañar a sus dueños.

Es difícil concluir el origen geográfico de la Quena puesto que los lugares donde se han encontrado los restos de las más antiguas en realidad son lugares donde los aspectos climáticos han permitido su conservación, así se infiere que probablemente hubo otras más antiguas pero que debido a la temperatura y la humedad sus materiales no resistieron el paso del tiempo. Así mismo, se sabe que el uso de materiales como la piedra para la construcción de Quenas era también para que fueran duraderas acompañando a los difuntos con quienes eran enterradas.

LEYENDAS

Garcilaso de la Vega, registró una leyenda asociada a la Quena:

> Un español topó una noche a deshora, en el Cuzco, una india que él conocía, y queriéndolo llevarle a su posada, le dijo la india: "señor, déjame ir donde voy; sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero, me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza ir allá; déjame por tu vida que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando.

Lázaro Flury, folklorista argentino especialista en leyendas y vida de los indios del norte, recogió en Jujuy una versión de una famosa leyenda:

> En los dominios de Maratec, muchos siglos antes que bajara de sus altos valles la gente de; (*sic*) Manco Capac, se desarrolló un idilio apasionado entre el hijo del Señor de esa comarca, y una

india llamada Zenaguet. Este amor limpio y puro se deslizó largos días ante los edénicos paisajes que tienen por vigía el Aconcagua.

El sol los protegía, y la luna, en íntima complicidad, los contempló muchos ciclos completos bañando con su luz enfermiza el alma de los enamorados... Pero un día... (Siempre hay un hado que mata los sueños más hermosos) Zenaguet enfermó y murió antes que apareciera en el cielo el Lucero del Alba.

La angustia y la desesperación más profunda invadieron al pobre indio, que no supo sobreponerse a la fatalidad, y enloqueció allí mismo junto al cadáver de la bien amada. Días después le extrajo la tibia de una de las piernas y fabricó un instrumento para desahogar su dolor, y con él echó a rodar por montes y quebradas las melodías dolientes que arrancaba de aquella caña ósea, que era parte de su alma...

Sonámbulo y andariego llevó a sus quejas por todos los rincones de su heredad, hasta que cayó para siempre...Pero había nacido la Quena. La Quena quejumbrosa y triste, que aún hoy sigue manifestando todas las fases de la angustia, el dolor y el infortunio de la raza."

CONSTRUCCIÓN DE LA QUENA

Es habitual que los constructores de Quena sean también quenistas puesto que basan sus métodos de fabricación en su experiencia personal para lograr mejorar sus instrumentos según sus necesidades; por esto existen quenas muy distintas que, a pesar de tener características profesionales, dan colores diferentes, aportando así a la variada riqueza sonora de este instrumento. El material tradicional de construcción de la Quena es la caña de distintos tipos según la región, pero también se pueden encontrar en madera torneada, hueso de animales o humanos, barro cocido, metal, plástico y tubos de PVC. Sin embargo, los materiales más populares para su construcción son la madera y la Caña.

Es común que la Quena esté ligada a eventos culturales dentro de las distintas tradiciones a lo largo de la cordillera de los andes, así que frecuentemente su construcción e interpretación se ve atada a su lugar de origen cambiando su tamaño, afinación, cantidad de orificios y otras características. Podemos encontrar variedad de quenas como Phusipias, Quena Quena, Choquela, Quena kharhuani, Quena campesina, Quena yura, Quena viticheña, Quena ujuciri, Lichihuayus, Quenacho, Quena chatre, Quenali, Quena pastoril, Kenilla, Teminbu, Quena de la pascua, Quena de hueso de borochi, Quena azoregua, Nojwoolh, Quena arriera, Rajaquena, Manchaypuyto, etc.

También se han encontrado otros instrumentos similares a la Quena en diferentes lugares del mundo, tales como las flautas de huesos humanos de Surinam, la *kété* de Ghana, la *umwirongo* de Ruanda, el *Shakuhachi* de Japón, la *M'breli* del Congo, la *Takala* de los Emerillón de la Guayana francesa, la *Pa-oo* de Vanuatu, la *Kapao ièt*ipe de los Makú de Colombia, la *Tiwére* y la *Dite* de los Wayana de la Guayana francesa, la *Haiau* de los Waika-Xamatari de Venezuela, las flautas de los Tiriyó, los Wai-wai y los Yaminawa de Brasil, la *Paldong* de los Kalinga de Filipinas, la *Xiao* y la *Feng huang xiao* de China~~s~~, la *Tshokwe* de Angola, la flauta de cortejo de los Apache, y la *Danso* y la *Tongso* que son coreanas.

A continuación se presentan dos cuadros que muestran comparativamente las características de la Quena; el primero, según su material (solamente madera y caña) y el segundo, de acuerdo con el grosor del tubo:

	Madera	Caña
Afinación	Casi no cambia con el clima, dependiendo del tipo de madera puede llegar a ser de afinación estable.	El Material varía mucho según el clima, por lo tanto suele desafinarse un poco en los viajes. Aunque el quenista puede controlar la embocadura para afinarla.
Volumen	No suena muy duro pero permite matizar con más facilidad.	Suena muy duro pero es más difícil de matizar.
Sonido	Oscuro.	Dulce.
Durabilidad	Se acostumbra hacer estas Quenas con maderas duras que resisten mucho.	Dependiendo del tipo de caña también puede llegar a ser dura pero no tanto como la madera.

Tabla 1. Comparación de los tipos de Quena más usados según el material.

	Tamaño grueso	Tamaño delgado
Afinación	Generalmente necesita más aire y un mejor manejo de la embocadura para afinar bien.	No requiere de tanto aire ni esfuerzo para tocar afinado.
Volumen	Suena más duro.	Suena más suave.
Sonido	Potente y redondo	Suave y delgado
Registro	Facilidad en los graves, dificultad en los agudos	Facilidad en los agudos, dificultad en los graves

Tabla 2. Comparación de los tipos de Quena según su grosor.

Hay muchos tipos de cañas que son utilizadas para hacer Quenas, sin embargo solo se dan en ciertas regiones haciendo difícil su acceso. Por esto se hace necesario buscar nuevos materiales para su construcción y una muy buena alternativa son los tubos de pvc. Generalmente estas Quenas son usadas con fines pedagógicos, ya que es un material fácil de trabajar, muy económico y de fácil acceso. Sin embargo, las cualidades sonoras de la caña y la madera son mucho mejores, por lo tanto para el uso profesional es aconsejable usar estos materiales.

El registro de la Quena depende completamente del instrumento y del intérprete. La primera octava se interpreta de forma natural, la segunda se saca con armónicos por lo tanto tiene las mismas posiciones que la primera pero con más apoyo en el soplo, la tercera también son armónicos pero requiere otras posiciones y por ultimo hay algunos quenistas que logran tocar notas de la cuarta octava aunque no es muy común usarlas porque son difíciles de controlar.

Como se menciono anteriormente las Quenas prehispánicas no tenían una afinación estandarizada, sin embargo, con la llegada los instrumentos de cuerda a la música andina la Quena se adapto a la afinación convencional Europea para poder ensamblarse en estos formatos. La construcción de este instrumento se ha dado de forma empírica, por lo tanto se encuentran muchas variantes en las medidas de los

huecos, tamaños de las cañas y formas de las boquillas. Generalmente una buena Quena permite tocar afinado las 2 primeras octavas con las posiciones estándar; pero en el caso de las terceras octavas, cada Instrumento tiene sus posiciones donde suena afinado y con mayor claridad.

A continuación en la imagen 1 se muestran las digitaciones para interpretar 3 octavas en la Quena elaboradas por el quenista peruano Omar Salgado. La Quena siempre se escribe octavada para facilitar su lectura en clave de Sol, pero en realidad estas posiciones dan como nota real una octava arriba de la que se muestra en la Imagen 2.



Imagen 2. Posiciones para las notas musicales en la Quena:
(Recuperado de https://quenaperu.wordpress.com/)

También es importante tener en cuenta que por naturaleza los instrumentos de viento no son completamente temperados, ya que las notas pueden variar un poco según la intensidad del soplo y la forma de emboquillar. En este sentido, los intérpretes necesitan contar con Quenas que según sus características físicas permitan tocar afinado, sin embargo, la afinación depende también de su destreza técnica y auditiva.

Se pueden encontrar Quenas en todas las tonalidades, pero solo algunas de ellas se hicieron tan populares que las incluimos dentro de la categoría de la familia típica de registros de la Quena; la primera es el bajo conocido como Zenca, está afinada en Sol mayor una octava por debajo de la Quena estándar; también encontramos el Quenacho que esta afinado en Re mayor interpretando un registro medio-bajo, después encontramos la Quena estándar afinada en Sol mayor con registro medio; finalmente, la Quenilla afinada en Do mayor por encima de la Quena estándar, es decir, el registro agudo.

CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE LOS QUENISTAS MÁS REPRESENTATIVOS

RAYMOND THEVENOT



Imagen 3. Carátula del disco Quena Mágica de Raymond Thevenot:
(Recuperado de http://tierradevientos.blogspot.com/2013/03/raymond-thevenot-y-gilbert-favre.html)

Empezó a aprender la flauta traversa en su país natal en el conservatorio de Suiza a los 8 años de edad. Más adelante, se enamoró de la música andina cuando empezaron a llegar a Europa las primeras melodías de esta región. Inició su primer conjunto andino en Europa en 1967 y lo denominó Los Quetzales; con ellos ganó concursos y grabó 2 LP en Francia y Suiza. Después decidió radicarse en Perú e iniciar su carrera como solista; allí investigó a fondo la música andina peruana y desarrolló técnicamente la Quena para enriquecer su interpretación, influenciando a las siguientes generaciones y aportando fuertemente al estilo característico de interpretación de este instrumento en Perú.

El sonido de Thevenot es muy adornado, como es característico en el Perú; a menudo encontramos frases donde se emplean staccatos, ligados, apoyaturas y trinos. Su vibrato es rápido y parejo y su sonido es claro y definido. En cuanto al registro, Thevenot no suele hacer casi uso de la tercera octava de la Quena salvo el Sol y el La.

Tema 1. Arriba Matahuasi:

Es una composición de Raymond Thevenot a ritmo de waylash que aparece en los trabajos discográficos "Quena Mágica", "Puro Perú" y "La Quena de Thevenot". Tradicionalmente es más común encontrar saxofones tocando las melodías en este género Peruano y al escuchar grabaciones antiguas se puede evidenciar su fuerte influencia sobre la interpretación de Thevenot.

Análisis Formal:

La forma del tema es muy tradicional en este tipo de waylash y consta de:
|| Introducción ||: Parte A :||: Parte B :||: Parte A :||: Parte B :||: Fuga :**||**

La introducción consta de 8 compases, la Parte A consta de 7 compases, la Parte B son 9 compases y por último está la Fuga que es de 8 compases que se repiten mientras baja el volumen hasta dejar de sonar. Respecto a esta última sección del tema, es importante aclarar que cuando hablamos de fuga no hacemos referencia a la forma musical del barroco, más bien es el nombre que se le da a la parte final de varios géneros peruanos. Esta parte se caracteriza por ser un huayno rápido y repetitivo que cierra el tema.

Análisis Rítmico:

En este género musical es común encontrar frases asimétricas, ya sea en el número de compases de las partes o en su interior. En este sentido, la medida de compás predominantemente es de 2/4 pero se encuentran algunas amalgamas.

Durante la introducción solo aparecen frases con semicorcheas tocadas con staccato. Después, en las Partes A y B aparece la síncopa interna que es muy común en el género; al final de las frases, en ocasiones, remata con frases que tienen tresillos de semicorchea ligados, los cuales son muy propios del lenguaje de la flauta. Por último en la Fuga, aparece una amalgama de compás de 1/4; es importante resaltar que dichas amalgamas no son pensadas teóricamente, simplemente se dan naturalmente en las melodías y para mantener los acentos apropiados se hace necesario añadir un compás de un tiempo.



Análisis Armónico:

El comportamiento armónico es Tonal, como es característico de los huaynos de este tipo. Su encadenamiento armónico está en La menor y es el siguiente:

Intro

2/4 ||: Im V Im V x 7 :|| Im |

Parte A

2/4 ||: III | III | VI | VI | III | III | Im :||

Parte B

2/4 ||: III | III | VI | VI | bII | VI | III | III | Im :||

Fuga

2/4 ||: III | III | III |1/4 Im | III | III | III | Im :||

En general, el tema está en tonalidad de La menor pero presenta algunas tonicalizaciones a F mayor (VI grado) durante la parte B. Esta armonía también es muy característica de muchos huaynos de la región

Análisis melódico interpretativo:

La introducción está construida sobre la escala La menor armónica y utiliza tanto arpegios como grados conjuntos. La parte A se basa únicamente en la escala de La menor pentatónica. Las distintas secciones

de la parte B utilizan, según la armonía, las escalas pentatónicas de Do mayor y Fa mayor. Finalmente, en la fuga hace uso únicamente de la escala de La menor pentatónica.

A pesar de que en la armonía aparecen algunos préstamos modales, en la Quena no se toca ninguna nota aparte de la escala diatónica de La menor y de La menor melódica. Quizás esto se debe a que estas notas requieren el uso de posiciones con huecos medio tapados que algunos intérpretes prefieren evitar para dar más estabilidad a la afinación y naturalidad a la interpretación de la Quena. Probablemente por esto, en el tema tampoco aparecen apoyaturas que involucren el Fa natural.

En cuanto al registro, Raymond Thevenot utiliza en este tema desde el sol 3, que es la nota más baja de la Quena, hasta el sol 5, es decir, el registro bajo y medio de la Quena. En sus interpretaciones es poco habitual encontrar el uso de la tercera octava (registro agudo), aunque se sabe que sí conocía sus posiciones ya que en su método de Quena explica cómo tocar estas notas.

En la versión del tema que se analizó, la melodía principal la lleva siempre la Quena pero en ocasiones aparecen contramelodías por parte de las cuerdas; sin embargo es muy común en el estilo de Raymond Thevenot que la melodía sea tocada por las cuerdas durante las repeticiones como sucede en otras versiones del mismo tema.

Al final de las melodías de cada parte siempre queda un espacio que el intérprete llena de forma muy variada haciendo uso de arpegios o escalas pentatónicas; en las diferentes versiones de este tema grabadas por Thevenot, estas frases cambian mucho lo que lleva a pensar que quizás eran improvisadas.

El aporte más grande de Thevenot a la interpretación de la Quena fue incluir las técnicas de la flauta traversa al instrumento interpretando música Peruana y latinoamericana. De esta manera expandió su sonoridad incluyendo nuevos recursos técnicos, haciendo un uso consiente de una respiración adecuada, una buena afinación, buen sonido y destreza en las digitaciones. Gracias a estos a veces técnicos fue uno de los primeros en abordar todo tipo de repertorios en la Quena, aportando para desarrollarla como un instrumento universal. Su sonido es muy adornado, como es característico en el Perú; a menudo encontramos frases donde se emplean staccatos, ligados, apoyaturas y trinos. Su vibrato es rápido y parejo y su sonido es claro y definido. En cuanto al registro, Thevenot no suele hacer casi uso de la tercera octava de la Quena salvo el Sol y el La.

UÑA RAMOS



Imagen 4. Fotografía de Uña Ramos
(Recuperada de http://www.cancioneros.com/co/208/2/una-ramos-ni-se-me-pasa-por-la-cabeza-volver-a-la-argentina)

Mariano Uña Ramos nació el 27 de mayo de 1933 en Huamahuaca, Argentina. Esta región es frontera con Bolivia y por esto tiene una fuerte influencia cultural andina. Allí es común tocar instrumentos como quenas, antaras y charangos entre otros. Uña recibe como regalo de su padre una Quena a los 4 años de edad y desde ahí empieza a tocar demostrando un gran talento para la interpretación. Uña empieza sus estudios musicales en un conservatorio desde temprana edad, se acercó a las músicas andinas tradicionales desde una perspectiva muy innovadora y creativa en la que buscaba combinar instrumentos que no eran habituales en estas músicas. Sus grandes talentos fueron la composición y la interpretación con las cuales consolidó un estilo propio y reconocible que posteriormente influenció a muchos músicos.
Su primera agrupación destacada fue “Los Incas” en la cual interpretaba los vientos andinos; fue con este grupo que grabó la primera versión de “El Cóndor Pasa” haciéndola famosa por todo el mundo y convirtiéndola en un emblema de la música andina. Esta versión fue muy criticada puesto que hacía muchos cambios a la que se conocía tradicionalmente; no obstante, su popularidad la convirtió en la versión universal. Uña Ramos fue uno de los protagonistas del boom de la música andina en Europa y se enfocó en darle un sonido y estilo muy propio a sus interpretaciones, por esto generó muchas controversias ya que difundió con el nombre de música andina algo que no se basaba completamente en la tradición, sino en su creatividad y estilo personal de interpretarla. También fue un compositor destacado y constructor de instrumentos andinos de viento.

A partir de los años 70s se radicó en Francia, donde continuó su carrera y aprovechó su gran popularidad en el continente Europeo; allí fue el primero en interpretar la Quena como solista acompañado por la filarmónica de Berlín. El 23 de mayo del 2014 falleció en París dejando muchas melodías que han recorrido el mundo haciendo popular la Quena.

El sonido de Uña Ramos es muy original; tiene un vibrato característico rápido y marcado. A menudo encontramos ligados, apoyaturas y trinos durante sus interpretaciones para enriquecer su fraseo característico. En cuanto al registro, Uña no suele hacer casi uso de la tercera octava de la Quena salvo el Sol y el La.

Tema 2. Nostalgias:

Es una composición de Uña Ramos que aparece en el trabajo discográfico “La magia de la Quena”. Es una melodía que demuestra las cualidades interpretativas de este quenista, que logra transmitir mucho gracias a su expresiva interpretación.

Análisis Formal:

‖ Intro 1 || Intro 2 ||: Parte A :||: Parte B :||: Parte A :||

|| Intermedio ||: Parte A´: ||: Parte B´: ||: Parte A´ :||: Final :||

En la mayoría de los temas de Uña Ramos hay un pequeño fragmento introductorio de guitarra solista, a este le llamamos Intro 1. La Intro 2 es una melodía con tiempo libre en la zampoña que dura aproximadamente 17 compases. La Parte A consta de 14 compases, la Parte B son 4 compases y seguido a esto hay un intermedio de guitarra que dura 10 compases en el cual sube un poco la velocidad. Después vuelve a repetir las partes A y B pero en esta ocasión son tocadas con una intención más fuerte que es apoyada por un acompañamiento rasgado. Por último está el Final que es de 8 compases y se escucha en 3 ocasiones: la primera vez, es una melodía con acompañamiento; en la segunda, se agrega una segunda voz a la melodía; y la tercera vez, se interpreta de nuevo pero una octava arriba. Las partes que son de solo guitarra no son analizadas puesto que no son relevantes para los objetivos de este trabajo.

Análisis Rítmico

A pesar de que Uña Ramos utiliza amalgamas en varios de sus temas, en este se mantiene en el compás de 2/4.

En las Intro 1 y 2 se hace mucho uso del rubato, algo muy característico de las introducciones de Uña Ramos. En las Partes A y B aparecen melodías que esencialmente son muy simples en su rítmo, pero al ser interpretadas por este quenista obtienen su fraseo característico, el cual, en ocasiones, tiene un tenue rubato combinado de algunas notas staccato, logrando dar un toque expresivo diferente a estas melodías.

Análisis Armónico:

El comportamiento armónico de este tema combina sonoridades modales y tonales, como es característico en algunas corrientes de la música andina; aunque predomina lo modal, ya que hace uso frecuente del Vm y el bVII dándole un color eólico, también configura la sonoridad tonal haciendo uso del acorde de dominante. La Tonalidad es Si menor y el encadenamiento armónico es el siguiente

Parte A

2/4 | Im | I7sus4 | % | Im Vm | III | % | % | V | Im | I7sus4 | Vm | VII | I7sus4 | I ||

Parte B

2/4 ||: VI | bVII | III | Vm | VI | bVII | Vsus4 | V ||

Análisis melódico interpretativo:

En general, Uña Ramos hace uso de un estilo escalístico muy andino para construir sus melodías. En el caso de este tema está construido en su mayoría con la escala pentatónica de Si menor, aunque en ocasiones, casi siempre para terminar las frases, hace uso del segundo grado melódico. Por otro lado, el sexto grado melódico nunca aparece en la melodía principal, solo en la segunda voz que armoniza el final del tema. De esta manera, Uña Ramos da una sonoridad indígena a sus melodías sin perder posibilidades melódico-armónicas, ya que utiliza una escala pentatónica que en ocasiones (casi siempre que aparece el Vm o el bVII) enriquece añadiendo el segundo grado melódico para resolver las frases.

En la mayoría de las interpretaciones de Uña Ramos no es común encontrar uso de notas que requieran posiciones con huecos medio tapados, ya que él acostumbraba a construir quenas en diferentes tonalidades y tocar la indicada según la tonalidad del tema. De esta forma logra más estabilidad en la afinación y naturalidad en la interpretación de la Quena. Además, Uña Ramos no se caracterizó por tocar temas muy difíciles en cuanto a digitaciones o velocidad, más bien se especializó en la interpretación convirtiendo temas sencillos en obras de arte.

En cuanto al registro, Uña Ramos utiliza en este tema desde el La 3 hasta el Fa# 5, es decir, el registro bajo y medio de la Quena. En sus interpretaciones es poco habitual encontrar el uso de la tercera octava (registro agudo).

Probablemente Uña Ramos fue uno de los intérpretes que logró una de las identidades más originales entre los quenistas. Quizás por esto adquirió tanta popularidad, ya que tuvo una personalidad interpretativa capaz de expresar mucho y fue tan diferente a las otras que se le puede reconocer fácilmente. Se caracteriza por tener un vibrato particular, rápido y marcado. A menudo encontramos ligados, apoyaturas y trinos durante sus interpretaciones para enriquecer su fraseo. En cuanto al registro, Uña no suele hacer casi uso de la tercera octava de la Quena salvo el Sol y el La, tampoco hace frases rápidas o virtuosas, pero si tiene mucho control de su técnica. Su genialidad está en el buen gusto para interpretar y su facilidad para expresar con su instrumento.

MIGUEL MÁRQUEZ



Imagen 5. Fotografía de José Miguel Márquez
(Recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=RUwDr8B39uM)

Nació en el desierto de Atacama en Chile, es el noveno hijo de una familia numerosa y es su madre quien le da sus primeras lecciones de guitarra. Más adelante funda la agrupación Illapu junto a tres de sus hermanos y es con esta que se hace conocido por su particular interpretación de la Quena. Durante un tiempo de su vida se retira de Illapu para estudiar música en Berlín, allá da sus primeros pasos como cantante solista ampliando sus conocimientos musicales al tocar con músicos de otros géneros como el jazz. Más adelante regresa a su país y se reintegra en la agrupación Illapu llevando consigo nuevas ideas provenientes de sus experiencias en Europa.

Con el tiempo decide radicarse de nuevo en Berlín donde desarrolla su carrera como solista. A lo largo de su carrera consolidó un estilo propio para interpretar la Quena que se hizo característico de la agrupación Illapu. Con el éxito mundial de esta agrupación, la forma de interpretar la Quena de José Miguel Márquez llegó a muchos lugares haciéndose popular y siendo adoptada por muchos quenistas de distintas partes del planeta. Cuando interpreta la Quena hace mucho uso de ligados y vibrato de diafragma logrando un sonido cálido; por otro lado, casi no usa apoyaturas o trinos y así logra más definición en sus melodías. En sus interpretaciones, José Miguel hace uso de todo el registro de la Quena y demuestra virtuosismo en el instrumento sin perder la naturalidad que lo caracteriza.

Tema 3. El Cascabel:

Es un son huasteco de origen mexicano que la agrupación Illapu adaptó a su formato habitual incluyéndole la Quena para la introducción y el solo de la mitad. Esta canción es un ejemplo claro de la cantidad de recursos técnicos y expresivos del quenista, ya que a pesar de tener una armonía muy sencilla, el intérprete la aprovecha para utilizar todo tipo de herramientas melódicas y así dar carácter a su interpretación. El resultado llegó a ser tan popular que es considerado por muchos como uno de los mejores solos de Quena del intérprete o, por lo menos uno de los más conocidos. Es un tema rápido y virtuoso donde se usan tanto las notas graves como las medias y las agudas, con fragmentos difíciles y sobre todo muy expresivos.

El tema original utiliza violines en lugar de Quena, pero al escucharlo se hace evidente que la agrupación Illapu no buscaba tocarlo igual sino mas bien hacer una versión del mismo que tuviera impregnado el

estilo particular del grupo. En este sentido, la interpretación de la Quena no se parece a la del violín porque los adornos y el fraseo dependen mucho del instrumento y el intérprete. Por otro lado, este tema es tan popular que tiene muchas versiones muy distintas y no se sabe en cual de todas ellas se basó Illapu para adaptarlo. Es por esto que se hace difícil determinar cuáles frases son originarias y cuales son inspiración del quenista, sin embargo parece ser que la mayoría de las melodías de la Quena si son basadas en otras versiones.

Análisis Formal:

‖ Intro || Verso || Intermedio || Verso 2 ||

El intermedio se compone de 3 subpartes: solo 1 (de Quena), Solo 2 (de cuerdas) y solo 3 (de Quena).

Illapu es una agrupación que se hizo famosa por medio de canciones con grandes arreglos de voces e instrumentos. En esta ocasión *El Cascabel* es un tema con una letra corta en el cual se hacen muy protagónicas las partes de la Quena; su importancia se hace evidente puesto que estas partes duran más que las partes cantadas. En la transcripción solo aparecen las partes de la Quena, es decir la Intro y el Intermedio, ya que es lo que nos interesa para este trabajo.

La introducción dura 40 compases y el intermedio 158 compases.

Análisis Rítmico

Este tema está principalmente en 6/8 puesto que el acompañamiento es un ritmo por derecho y el fraseo melódico se siente atresillado. Sin embargo, durante un fragmento del solo de cuerdas el acompañamiento cambia a un ritmo por corrido y, aunque las quenas siguen tocando lo mismo, la acentuación del solo y el acompañamiento hace que se sienta un compás de 3/4.

El fraseo de la Quena utiliza varios recursos rítmicos como síncopa interna y emiolas; por otro lado, el rubato no es tan usado a pesar de que sí aparece para dar expresividad a un par de frases que lo requieren.

Análisis Armónico:

El comportamiento armónico de este tema es completamente tonal como es característico en el género. La armonía modula cada vez que cambia de parte; las partes de la Quena están en La menor y las partes cantadas en Re menor. El encadenamiento armónico es el siguiente:

Intro

6/8 | Im | % | V7 | % :||

Intermedio

Solo 1

6/8 | Im | IVm | V7 | % :||

Solo 2

6/8 y 3/4 | Im | IVm | V7 | % :||

Solo 3

6/8 | Im | IVm | V7 | % :||

6/8 | Im | % | V7 | % :||

Análisis melódico:

En general, el tema está construido sobre la escala de La menor armónica, aunque nunca hace el paso del fa natural al sol # directamente. Las melodías están construidas en gran medida sobre los arpegios de la armonía, pero en ocasiones aparecen también grados conjuntos y bordaduras tanto diatónicas como cromáticas. El fraseo melódico se compone especialmente de ligados de 2 notas, con la única excepción de la frase del compás 33 donde aparece un ligado de 3 notas. En algunas secciones aparecen notas staccato que contrastan con los ligados dando riqueza a la interpretación. El intérprete casi no usa apoyaturas salvo algunas ocasiones, en cambio sí hace uso constante de largos y cortos glisandos. En esta canción el glisando más largo es de una quinta justa, pero en otros temas del mismo grupo pueden llegar a abarcar hasta un intervalo de doceava justa. Aunque la mayoría del tema está interpretado por una sola Quena, hay unas pequeñas frases donde aparece otra Quena que apoya con una segunda voz.

Generalmente los temas de Illapu están en tonalidades donde se usan pocas posiciones de notas que requieran tocar huecos medio tapados. En el caso del cascabel solo son necesarias las posiciones de fa natural, sol# y re#. Sin embargo, los temas de José Miguel Márquez tienen una gran dificultad técnica ya que tienen pasajes rápidos, notas muy agudas y muchas ornamentaciones.

En cuanto al registro, Márquez utiliza en este tema desde el Si 3 (primera octava) hasta el Mi 6 (Tercera octava), es decir casi todo el registro de este instrumento, puesto que incluye los bajos, medios y agudos de la Quena.

ALCÍDES MEJÍA



Imagen 6. Fotografía de Alcides Mejía
(Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rUkpZI4FuTs)

Es un vientista andino boliviano miembro fundador del conjunto Savia Andina. Con ellos grabó varios discos y tocó en giras internacionales. Su estilo interpretativo fue representativo en los inicios de la agrupación, logrando un sello personal que demuestra mucho control del instrumento y un sonido muy característico de su país. También tocó con los Kjarkas, uno de los grupos más importantes de la música andina boliviana.

Tema 4. Piel Morena

Es un tema de la agrupación Savia Andina autoría de Julio César Paredes a ritmo de triste, fue publicado en el trabajo discográfico Clásicos del folklore boliviano Vol.2 en el año 1986. Se caracteriza por tener una melodía muy expresiva, su carácter es muy melancólico y se presta mucho para una interpretación llena de matices.

Análisis Formal:

|| Intro Guitarra ||: Parte A :||: Parte B :||: Parte C :||

|| Parte A Zampoña || Final Zampoña ||

El tema empieza algo melancólico y poco a poco, a medida que se va desarrollando su intención, crece y crece para terminar en un tema muy fuerte y expresivo. Todo esto se desarrolla según la textura de las partes, empezando solo con una Guitarra arpegiada, después se suma el charango también arpegiado y más adelante entra la Quena para tocar la parte A. Durante la segunda repetición el charango empieza a rasgar para subir la fuerza del tema. Después llega la parte B que es un poco más rápida en la Quena y el Charango hace repiques constantes logrando crecer aun más la intención del tema. En la parte C, todo el grupo está tocando fuerte y entra la zampoña con un sonido pleno. Por último repite la parte A subiendo aun más la velocidad y, para finalizar, se queda repitiendo la frase final de esta parte hasta que se baja el volumen y termina el tema.

Análisis Rítmico

Está en compás de 2/4 y el tempo es de negra = 60, aunque va subiendo a medida que se desarrolla el tema. Contiene mucha síncopa interna pero no externa y el fraseo de la melodía es un poco rubateado en las primeras partes aunque se vuelve más exacto a medida que crece la velocidad y avanza el tema. En cuanto al vibrato es rápido, marcado y constante, se aproxima mucho a la división de fusas y cuando sube la velocidad se aproxima a seisillo de semicorchea. En cuanto a la zampoña, el vibrato predominante es de división de semicorchea y muy marcado, aunque a veces lo varía con el de seisillo sin marcarlo tanto. Por último cuando repite la parte A, el vibrato es rápido pero no se define en una aproximación rítmica determinada; probablemente la velocidad dificulta la contundencia, sin embargo se aproxima al seisillo de semicorchea y las fusas. En este orden de ideas se puede concluir que Alcides Mejía utiliza tres tipos de vibrato: lento, medio y rápido; a veces marcado y otras veces no, dependiendo de las posibilidades que le da la velocidad del tema.

Análisis Armónico:

El tema está en La menor y es de carácter modal a pesar de que el V7 aparece en algunas frases. Utiliza mucho la sonoridad del IV mayor que da un carácter Dórico. Las armonías de la mayoría de los temas de Sabia Andina son muy parecidas ya que utilizan los mismos recursos, sin embargo cada tema tiene su identidad definida por su desarrollo melódico

Intro

2/4 ||: Im add9 x 6 :||

Parte A

2/4 ||: Im add9 | % | bVII | Im | bVII | III | V7 | Im Vm | IV | Im Vm | IV | Im | % | % :||

Parte B

2/4 ||: Im | % | Vm | % :|| Im | % :||

Parte C

2/4 ||: bVII | % | Im | % | bVII | % | Im | % :||

Análisis melódico e interpretativo:

Todo el tema está construido en la escala de La menor. La melodía siempre omite el sexto grado (fa) acercándose a la sonoridad pentatónica a pesar de que en ocasiones toca el segundo grado (si) como nota de paso. En general el quenista no utiliza muchos glisandos salvo algunas excepciones; sin embargo utiliza mucho las apoyaturas para acentuar algunas notas. El registro que utiliza en la Quena no es muy amplio pero sí demuestra mucho control con las notas de primera y segunda octava.

WILLIAM PALCHUKÁN



Imagen 7. Fotografía de William Palchukán
(Recuperado de https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1141296253386&set=a.1608688817908.2087009.1256842710&type=1&theater)

Es un músico colombiano, autodidacta, intérprete de los vientos andinos. Nació en el valle de Sibundoy, Putumayo, donde tuvo una fuerte influencia indígena de los Kamsá. En esta región había muchas músicas tradicionales que se interpretaban en pingullos, rondadores y otros instrumentos de viento. Con esta influencia, William empezó a tocar desde muy joven y desarrolló un estilo interpretativo y compositivo muy original. Es el director del grupo Putumayo con el cual ha hecho su carrera artística. En 2004 fue el ganador del Primer Concurso Internacional de Quena en Funes (Nariño). Actualmente es reconocido como uno de los mejores quenistas de Colombia por su amplio desarrollo del instrumento en cuanto a expresividad, control, registro y recursos técnicos. También es constructor de instrumentos de

viento de nivel profesional; sus Quenas se reconocen por una muy buena afinación, buen sonido y registro amplio. Su trabajo está muy ligado a la música Chamánica con la cual acompaña ceremonias de Yagé junto con algunos de los integrantes del grupo Putumayo. La mayoría de sus composiciones también son para las ceremonias de Yagé y es en estas ceremonias donde encuentra la inspiración de su música.

Tema 5. Arrebol

Es un pasillo del "Pote" Mideros, un compositor de Nariño. William Palchukán lo toca imprimiéndole su estilo interpretativo en su trabajo discográfico *Vuelo del Alma.* Es importante mencionar que solo se tuvo en cuenta la versión de William para el análisis.

Análisis Formal:

‖: Parte A :‖: Parte B :‖: Parte C :‖

‖: Parte A :‖: Parte B :‖: Parte C :‖

El tema consta de tres partes como es común en los pasillos, las dos primeras en tonalidad menor y la tercera en tonalidad mayor. Es característico del género terminar cada parte con el siguiente obligado:



Análisis Rítmico

Este tema está en compás de 3/4 como es característico de los pasillos. El intérprete lo toca a una velocidad muy rápida demostrando virtuosismo técnico pero sin perder su expresividad. Melódicamente la figura rítmica más pequeña que aparece es la corchea y hace mucho uso de síncopa interna. Durante su interpretación tiende a frasear de manera un poco rubateada algunas secciones para dar fluidez y contrastar con la base sólida del bajo, la guitarra y el tiple.

Análisis Armónico:

La Armonía es de carácter tonal. Como se mencionó anteriormente, las partes A y B son menores y la Parte C es mayor. En las tres partes aparece la dominante secundaria del IV grado siendo esto muy característico del género; por otro lado, en la parte C aparece un giro armónico conducido por cuartas, el cual es también muy usado en los pasillos. En general, la armonía es muy característica del género haciendo uso de los giros más comunes.

Parte A (Am)

3/4 ‖: Im | I7 | IVm | % | V7 | % | Im |% | % | I7 | IVm | % | IIm7 b5 | V7 | Im | % :‖

Parte B

3/4 ‖: V7 | % | Im | VI | V7 | % | Im | % | I7 | % | IVm | % | Im | V7 | Im | % :‖

Parte C

3/4 ||: I | % | VIm | IIm | % | V7 | % | I | % | I7 | % | IV | % | IIIm VIm | IIm V7 | I :||

Análisis melódico:

El desarrollo melódico del tema es muy tradicional de un pasillo colombiano, pero William Palchukán le imprime su estilo dándole un carácter diferente. La parte A está construida sobre la escala de La menor natural y armónica utilizando bordaduras cromáticas, notas de paso y arpegios. Cuando aparece la dominante secundaria del cuarto grado, melódicamente sigue utilizando el Do natural respondiendo a la tonalidad y no al acorde acompañante. Por otro lado, en la parte B la melodía se acomoda más a cada acorde puesto que cuando aparece de nuevo el A7 (V7/IV) la melodía utiliza el Do# y el Sib, dibujando una pequeña tonicalización a Re menor. Finalmente, en la parte C aparecen muchas notas de paso y bordaduras cromáticas, además usa muchas notas suspendidas que se resuelven en la segunda corchea del compás. Esta última parte es la más complicada para la interpretación ya que modula a La mayor y contiene muchos cromatismos que, teniendo en cuenta la velocidad, dificultan su interpretación.

Algunos de los recursos técnicos que William Palchukán usa para darle color a su interpretación son apoyaturas, trinos cortos y largos, staccatos combinados con notas ligadas, glisandos y vibratos rápidos. En cuanto a las apoyaturas, es común escucharlo utilizarlas en notas rápidas, lo cual requiere destreza y precisión para que no haga sonar desordenada la interpretación. Cuando hay notas largas generalmente prefiere adornar con trinos que también hace muy rápido. Ya que no hace énfasis en un solo recurso, sus frases son muy variadas, con mucha combinación de ligados y notas staccato. Sus glisandos generalmente llegan a la nota destino rápidamente y así logra adornar la melodía sin desenfocarla. Por último, su vibrato es profundo por ser de diafragma, pero rápido, aunque en ocasiones también utiliza el vibrato de garganta.

Tabla 3. Cuadro comparativo de los quenistas.

QUENISTA	PAÍS	RECURSOS TÉCNICOS MÁS USADOS	VIBRATO	REGISTRO QUE FRECUENTEMENTE UTILIZAN (NOTA REAL)	REPERTORIO CARACTERÍSTICO
Raymond Thevenot	Suiza (Perú)	Staccatos, ligados, apoyaturas y trinos	Rápido, constante y sutil. Uso mesurado	Sol 4 – La 6	Música Tradicional peruana y Latinoamericana
Uña Ramos	Argentina	apoyaturas, trinos y glisandos	Rápido, constante y marcado. Uso frecuente	Sol 4 - La 6	Música Tradicional argentina y Latinoamericana
José Miguel Márquez	Chile	Ligados y glisandos	Rápido, constante y sutil. Uso mesurado	Sol 4 – Mi 7	Música andina Latinoamericana
Alcides Mejía	Bolivia	Apoyaturas	Rápido, constante y marcado. Uso frecuente	Sol 4 - La 6	Música Andina Boliviana
William Palchukán	Colombia	Staccatos, ligados, apoyaturas, trinos y glisandos	Rápido, lento, constante, variable y marcado. Uso frecuente	Sol 4 – Fa 7	Música chamánica, andina colombiana y latinoamericana

CAPÍTULO III. LA QUENA EN LA ACTUALIDAD

MAURICIO VICENCIO



Imagen 8. Fotografía de Mauricio Vicencio
(Tomada de
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=793968150671042&set=t.795115083&type=3&theater)

Nació en Vallenar, Chile. Es músico autodidacta, multinstrumentista, compositor y su especialidad son los instrumentos de viento de la región andina, dentro de los cuales está la Quena. En 1976 fue miembro fundador del grupo Altiplano de Chile con el cual ha grabado alrededor de 25 discos. Durante su carrera musical ha viajado mucho por el continente latinoamericano investigando las músicas tradicionales y los instrumentos autóctonos de muchas culturas. Es constructor de instrumentos de viento, cuerda y percusión. También ha investigado el uso de plantas sagradas de algunas comunidades indígenas del continente latinoamericano, como el Yagé. Su música está muy ligada a sus experiencias espirituales con esta planta y realiza ceremonias donde se toma esta planta sagrada para entrar a estados espirituales que son guiados por la música con el fin de curar y ayudar a los asistentes. También se dedica a hacer talleres sobre chamanismo y música en los cuales comenta sus experiencias alrededor de estas prácticas. Como quenista es muy importante ya que desarrolló un estilo que ha sido seguido por muchos otros, en el que liga mucho las notas y hace un vibrato de diafragma muy marcado. También se caracteriza por lograr un sonido redondo y por su creatividad para componer ya que tiene un trabajo muy original y prolifero.

Tema 6. Ayawaska

Es una composición de Mauricio Vicencio. Su nombre hace alusión a una planta sagrada y medicinal que utilizan los indígenas, también conocida como “Yagé”. Es un tema principalmente lento, sin embargo hay partes rápidas y con sonoridad moderna. Es de carácter místico que expresa sensaciones que pueden llegar a vivirse en una toma de Yagé.

Análisis Formal:

|| Intro Guitarra || Parte A || Parte B ||

||: Parte A´ :||: Parte C :||: Interludio Guitarra :||

|| Intro Guitarra || Parte A || Parte B ||

Dado el nombre del tema, es lógico pensar que el compositor buscaba representar algunas de sus vivencias con la "ayawaska", quizás por esto el tema está lleno de partes contrastantes que están descritas a continuación:

El tema comienza con una introducción suave de guitarra que toca un arpegio profundo. Después, cuando entra la Quena empieza la parte A interpretando una melodía lenta que finaliza sus frases con pequeñas contestaciones de zampoña. Más adelante aparece la parte B, un segmento fuerte y contrastante con cambios métricos que Mauricio interpreta en la zampoña. Para conectar con la siguiente parte vuelve el arpegio de guitarra del comienzo, pero esta vez aparece una variación melódica de la parte A, por esto llamamos a esta la parte A´. Después empieza de nuevo una parte contrastante en cuanto a la fuerza, parte C, interpretada con la Quena. Por último, con el fin de cambiar de textura, hay un intermedio de guitarra que refresca y prepara para la repetición de las partes A y B.

Análisis Rítmico

Empieza en un compás de 2/4 a un tempo lento con un arpegio de guitarra que se asemeja a un huayno pero más cuadrado. El fraseo melódico es muy rubateado pero la base es muy estable. La Quena lleva un vibrato de diafragma que generalmente marca seisillos de semi corchea, así se da una poliritmia constante de 6 contra 4 en cada pulso. El vibrato de Mauricio es tan marcado que requiere un gran esfuerzo y gastar mucho aire en poco tiempo; quizás por eso suele dejar un espacio para respirar siempre antes de cada nota medianamente larga que tiene con el fin hacerlo lo más fuerte y marcado posible. En la transcripción se buscó ser lo más cercano posible con la duración de las notas así esto complique la lectura de la partitura; esta medida se tomó porque el fraseo fragmentado y las duraciones de las notas poco comunes son parte fundamental de la interpretación de Mauricio Vicencio. La subdivisión más pequeña es la semicorchea, salvo un compás donde aparecen dos semicorcheas en seisillo que se sienten naturales debido a la insistencia del seisillo del vibrato.

Después en la Parte B se sube un poco la velocidad y al cambiar de compás simple a compás compuesto, la subdivisión hace que la parte sea mucho más rápida. Esta sección es de carácter moderno, sobre todo por la gran cantidad de amalgamas que se usan. El resumen de amalgamas en orden es el siguiente:

‖ 6/8 x3 :‖ 2/4 ‖: 15/16 :‖: 5/8 x8 :‖:6/8 :‖: 5/8 x6 :‖: 6/8 :**‖**

Durante estos compases se siente un crecimiento progresivo, recurso muy usado por Mauricio Vicencio en sus composiciones. La figuración rítmica más pequeña que se usa es la semicorchea y en algunos compases es agrupada de forma muy irregular.

Análisis Armónico:

La armonía es generalmente modal, sin embargo hay algunas partes donde aparece el V7 dando una sonoridad tonal. En la música andina tradicionalmente no es común el uso de tensiones en los acordes; por lo general solo se usan las triadas, con excepción del V7, y en algunas ocasiones acordes menor 7. Mauricio Vicencio explora mucho sus composiciones en el factor armónico y utiliza muchas herramientas que le dan un toque moderno a su música. En la parte A la tensión de novena es tan usada que está en casi todos los acordes, además utiliza acordes maj7 y sus4. Por otro lado también usa mucho algunos préstamos modales del modo frigio, en especial el bII. La tonalidad del tema es Mi menor, aunque hay algunas tonicalizaciones a Si menor. La parte B es completamente modal, ya que hace uso del Vm y el

bVII y también utiliza la sonoridad frigia. Para terminar, en la parte C vuelve a ser tonal por la utilización del V7. La conducción armónica es la siguiente:

Parte A

2/4||: Imadd9 | % | bIIadd9 | % |

| Imadd9 | % | % | % | % | % |

| Imadd9 | % | bIIadd9 | % |

| Vmadd9 | % | IIImaj7 | % |

| Vmadd9 | % | VI | % |

| VIIsus4 | % | V7 | % |

| Imadd9 | % ||

Parte B

6/8 | Im bVII | Im | Im bVII | 2/4 Im |

15/8| N.C. | N.C. |

5/8||: Vm | % | bII III | bII III :||

6/8| IVm Vm bVI bVII | Im |

5/8||: | bII III | bII III | Vm | % | bII III | bII III :||

6/8 | IVm Vm bVI bVII | Im ||

Parte C

2/4||: IVm V7 | IVm V7 | Im | % :||

Análisis melódico e interpretativo:

La parte A está construida sobre la escala de Mi menor natural y armónica (esta última solo cuando aparece el V7 en la armonía), pero hay una sección en la que se da una tonicalización a Si menor y allí aparece el Do# como novena natural del acorde. Basta con mirar la transcripción para darse cuenta de que Mauricio Vicencio tiene un estilo interpretativo que se basa en un sonido ligado con mucho uso de glisandos. No es común que use tantas apoyaturas ya que no definen su estilo.

La parte B es interpretada en sikus (así se le llama a la zampoña cuando se sikurea, es decir, cuando se trenza interpretando una sola melodía entre 2 personas) y por esto la escalística de la sección se reduce a las notas de Mi menor natural, ya que la zampoña solo cuenta con estas notas de manera natural. Durante esta sección hace uso de arpegios y notas de paso.

La parte A´ es una variación de la parte A que tiene la misma armonía y las resoluciones melódicas son casi siempre sobre los mismos grados; sin embargo, tiene algunas diferencias como el ritmo, el fraseo y un carácter más fuerte.

Por último, en la parte C el intérprete rompe con su interpretación ligada al usar algunos staccatos; de esta manera da un giro contrastante que refresca la interpretación y le da mucha más fuerza sin subir el tempo. Además hace uso de glisandos mucho más largos que los anteriores y tensiones que tarda en resolver.

JUAN JAIRO BENAVIDES

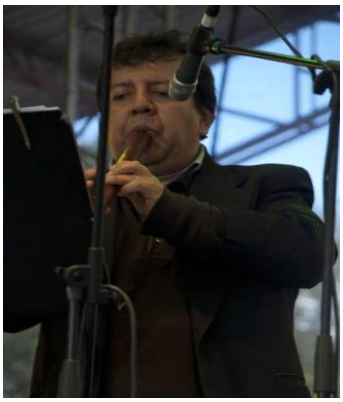


Imagen 9. Fotografía de Juan Jairo Benavides
(Tomada de https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151793001275098&set=a.426080575097.215961.685495097&type=3&theater)

Nació en Pereira en 1965 y a sus cuatro años se fue a vivir a Pasto donde hay una fuerte influencia de la música andina. Allí conoció la Quena a los 12 años de edad y poco a poco fue dejando de tocar la flauta dulce para convertirse en quenista. Aprendió empíricamente a interpretarla sacando temas a oído de las grabaciones que llegaban de los grupos de países del sur, como Inti Illimani, Quilapayún, Savia Andina, Pachacámac, etc. Su más grande influencia fue Raymond Thevenot, a quien le transcribió casi todos sus temas. En esta región interpretó la Quena en grupos como Quillacinga, Tradición y América Libre.

Más adelante empezó sus estudios profesionales de oboe en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali, mientras también aprendía a tocar el saxofón. Estos instrumentos ampliaron su perspectiva musical, permitiéndole entender la música clásica a través del oboe y el jazz por medio del saxofón.

Cuando llega a Bogotá se encuentra con una escena musical que incita a la fusión, es por eso que decide estudiar la Quena con más profundidad para aplicar al instrumento la perspectiva del jazz y de la música clásica. En su búsqueda del sonido jazz desarrolla en la Quena un carácter compulsivo, nuevas articulaciones provenientes del saxofón, el manejo de escalas complicadas y la improvisación. Por otro lado, la escuela clásica le aportó un sonido más nivelado, conducido y con mucho control en la intensidad. Durante su estancia en Bogotá interpretó la Quena con grupos como el quinteto de Juan Manuel Toro, Azul Trabuco, Zaperoco Jazz Band y Eddy Martínez. Su intención es lograr que la Quena tenga un lenguaje más universal sin que suene a imitación de otros instrumentos, por lo tanto aprovecha

para la Quena la influencia que le brindó interpretar el saxo y el oboe, sin dejar de lado una búsqueda como quenista que le permite plasmar en sus improvisaciones el carácter del instrumento utilizando los recursos que éste ofrece.

Tema 7. Wamansoy

Es una composición de Juan Jairo Benavides que grabó en un proyecto aún no publicado llamado "Altair", donde toca con Diego Mora y John Granda. En este tema Juan Jairo interpreta la Quena, Zampoña y el Saxofón. El ritmo del acompañamiento es huayno, pero con el estilo moderno que caracteriza al grupo. Durante la sección de improvisación se puede conocer el estilo interpretativo de Juan Jairo, quien ha desarrollado la improvisación en la Quena de forma magistral.

Análisis Formal:

‖ Parte A || Parte B || Parte A **‖**

|| Solo Quena || Solo Saxo ||

|| Parte A Quena || Parte B || Parte A Zampoña || Final **‖**

La forma del tema es tipo estándar de jazz ya que se interpreta el tema principal que contiene 2 partes, A y B, después una sección de improvisaciones y finaliza retomando el tema. Para variar cada repetición de las partes suele cambiar la textura de la instrumentación de la siguiente manera:

- Parte A: para empezar interpreta la melodía en la zampoña con sonido susurrado y sin acompañamiento, a excepción del bombo que marca el comienzo de cada frase de la melodía.
- Parte B: La interpreta en 2 Quenas y allí entra todo el acompañamiento, es decir la guitarra, el charango, el bajo y el bombo.
- Parte A: vuelve a interpretarla en la zampoña pero esta vez con un sonido fuerte y con el acompañamiento de los demás instrumentos de cuerda y percusión del formato.
- Solo Quena: Al empezar el solo, la textura baja un poco porque el charango deja de rasgar y pasa a hacer arpegios. Más adelante, a medida que el solo crece en intención, el acompañamiento también se hace más fuerte principalmente porque el charango vuelve a rasgar
- Solo de Saxo: durante este solo el desarrollo del acompañamiento es el mismo que en el solo de la Quena, empezando suave y subiendo la intención poco a poco.
- Parte A: En esta ocasión el saxo aparece reforzando la melodía de la Quena, al unísono la primera vez y con una segunda voz en la repetición. También hace remates al final de cada frase.
- Parte B: la textura de la anterior parte se mantiene con la Quena haciendo la melodía principal y el saxofón haciendo segundas voces y adornos.
- Parte A: la melodía la interpreta en la zampoña pero la textura baja considerablemente puesto que el charango desaparece y la guitarra queda haciendo arpegios. En la segunda frase aparecen la Quena y el saxofón que conducen al final.

- Final: La zampoña hace una frase repetitiva mientras la Quena y el Saxofón improvisan bajando el volumen hasta desaparecer.

Análisis Rítmico

Este tema está en compás de 2/4 y es tocado a una velocidad lenta de negra = 90. El acompañamiento es tipo huayno, así que la segunda semicorchea se desplaza un poco para dar el estilo del ritmo. La forma más aproximada de escribir este ritmo es la siguiente:



Este género permite mucha flexibilidad en el acompañamiento, luego es común encontrar que cada intérprete desplaza en una medida distinta la segunda semicorchea, por lo tanto la figuración anterior es solo una aproximación. Por otro lado, también es común encontrar en el género algunas amalgamas con compás de 3/4 para acentuar correctamente fragmentos asimétricos de las melodías; en este caso aparece un compás de 3/4 solo al comienzo de la primera frase de la parte A.

En cuanto al ritmo de la melodía, utiliza mucha síncopa interna y externa de primera y segunda división. Durante la melodía principal la figuración más pequeña que utiliza es de semicorcheas, pero durante la improvisación utiliza hasta fusas. En la parte A el fraseo rítmico es muy preciso, poniendo cada síncopa en su lugar y sin alargar ningún sonido con fines interpretativos. En la parte B el fraseo melódico es más hacia el huayno, acercándose mucho al acompañamiento que se explicó anteriormente.

Durante la improvisación, el quenista desarrolla su discurso sin hacer mucho uso de escalas complicadas, más bien su discurso se enfoca en lo rítmico demostrando fluidez, espontaneidad y control en este campo.

Análisis Armónico:

La armonía es modal y en la parte A hace mucho uso del IV mayor dándole un color dórico. La armonía modula en varias ocasiones como recurso para refrescar las melodías en cada repetición. El encadenamiento armónico es el siguiente:

Parte A (Am)

3/4||: Im 2/4 | % | bVII | VI bVII | IV | Vm |

| Im | bVII VI | % | bVII | Im :||

Parte B

2/4||: VI | III | VI | III :||

| bVII | Im | bVII | Im :||

Parte A

3/4||: Im 2/4 | % | bVII | VI bVII | IV | Vm |

| Im | bVII VI | % | bVII | Im :||

Solo Quena

6/8||: Im :||

Solo de saxo

Parte A (F#m)

3/4||: Im 2/4 | % | bVII | VI bVII | IV | Vm |

| Im | bVII VI | % | bVII | Im :||

Parte B (Bm)

2/4||: VI | III | VI | III :||

| bVII | Im | bVII | Im :||

Parte A (Em)

3/4||: Im 2/4 | % | bVII | VI bVII | IV | Vm |

| Im | bVII VI | % | bVII | Im :||

Análisis melódico:

La Parte A está construida sobre la escala de La menor natural, pero cuando aparece el IV mayor en la armonía, la melodía también se construye sobre La menor dórico. Es muy posible que la escalística haya sido escogida teniendo en cuenta que esta parte es interpretada en zampoña y este instrumento está en tono de Sol mayor. Quizás por eso el Fa natural siempre es evitado en la melodía y, en su lugar, el Fa# sí aparece cuando está el D mayor en la armonía. En general, la melodía de la Parte A hace mucho uso de arpegios que acentúan la conducción armónica y en ocasiones también toca algunas notas de paso y bordaduras.

Por otro lado, la parte B está construida sobre la escala de La menor natural y utiliza algunas apoyaturas y glisandos que dan una sonoridad propia del género. Como se mencionó anteriormente, la tonalidad cambia en cada repetición del tema; esto hace evidente el manejo que el Quenista tiene de su instrumento, pues no se limita a tocar siempre en las mismas tonalidades.

El sonido de Juan Jairo se caracteriza por ser muy preciso, controlado y sobretodo muy creativo. Su alta experiencia musical en distintos géneros lo han convertido en un músico muy versátil que se desempeña muy bien en todo tipo de contextos musicales. Su estilo interpretativo no se caracteriza por ser muy adornado en cuanto a recursos técnicos, más bien es un lenguaje limpio que demuestra un amplio dominio rítmico, armónico, melódico y técnico. En cuanto a la improvisación, es muy común que los quenistas exploren empíricamente este campo, pero casi siempre su campo está limitado a un contexto armónico muy cómodo, en el cual pueden expresarse bien. Por el contrario, Juan Jairo Benavides a

desarrollado su improvisación en la Quena hasta un punto mucho más alto que permite referirnos a la Quena como un instrumento universal sin ningún tipo de limitaciones.

SERGIO “CHECHO” CUADROS



Imagen 10. Fotografía de Sergio Cuadros
(Tomada de http://chiquinhagonzaga.com/wp/sergio-checho-cuadros-musico-peruano-faz-o-corta-jaca-em-homenagem-aos-100-anos-da-alforria-da-musica-popular-brasileira/)

Nació en Lima, Perú. Comenzó a tocar la Quena desde los 11 años y desde muy joven tuvo una carrera exitosa con muchos conciertos y grabaciones. Es considerado como uno de los mejores intérpretes de Quena en el mundo, reputación que se ha ganado por medio de varios videos que publica y que han sido vistos en todo el mundo, en ellos se hace evidente su virtuosismo y pulcritud al tocar. También participó en el IV Encuentro Internacional de Quenistas donde dio una clase magistral. También es un reconocido constructor de quenas, a las hace llamar “Chechoquenas”, y las hizo famosas por medio de sus videos en los que demuestra sus grandes posibilidades mientras las toca. Maneja una amplia gama de recursos técnicos con los cuales le da su estilo personal a sus interpretaciones.

Tema 8. Um a Zero

Es un choro brasilero composición de Pixinguinha y Benedicto Lacerda. Traduce “Uno a cero” y hace referencia a un marcador de un partido de futbol. Es un tema muy alegre que requiere velocidad en la digitación, manejo de la tercera octava, cromatismos y todo tipo de técnicas para su interpretación. Sergio Cuadros hace su versión de este tema en su primer álbum *Chechorinhos Brasileiro Andinos* interpretándolo a su estilo personal.

Análisis Formal:

|| Intro Percusión || Intro Guitarra ||

||: Parte A :|| Parte B || Parte A´ ||

||: Parte C: || Parte A ||

El tema empieza con una introducción de percusión que marca el choro, después empieza una introducción rítmo armónica de la guitarra y seguido de esto entra la Quena haciendo la melodía. La

parte A es tocada dos veces y en la repetición el quenista hace variaciones introduciéndole un pedal a la primera sección de esta parte.

Las partes A y A´ tienen la misma armonía y aunque la melodía es distinta, tienen un fraseo y desarrollo melódico parecidos y por esto se asocian. Cada parte tiene una repetición interna, sin embargo la única que se repite después es la Parte A que se toca de nuevo para finalizar el tema.

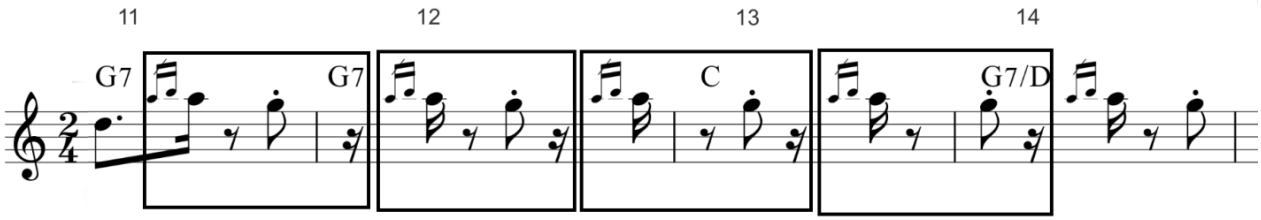
En términos generales la forma se asemeja al tipo Rondó, ya que la parte A reaparece siempre después de cada parte, algunas veces en su forma A´.

Análisis Rítmico

El tema está en un compás de 2/4 y el intérprete lo toca a una velocidad rápida como es tradicional de los choros. El fraseo para la interpretación es muy exacto en los tiempos y no usa rubatos; por otro lado la sonoridad es muy staccato alargando muy pocas notas. Como es característico en este género, la subdivisión más pequeña es la semicorchea, aunque en la transcripción aparecen algunas fusas que son parte de la interpretación del artista y no de la melodía como tal. Otra característica del género es el constante uso de síncopa interna y externa durante todas las partes. Por otro lado, hay muchas secciones que tienen frases largas de solo semicorcheas, en estos casos el fraseo lo decide el dibujo melódico, por ejemplo:



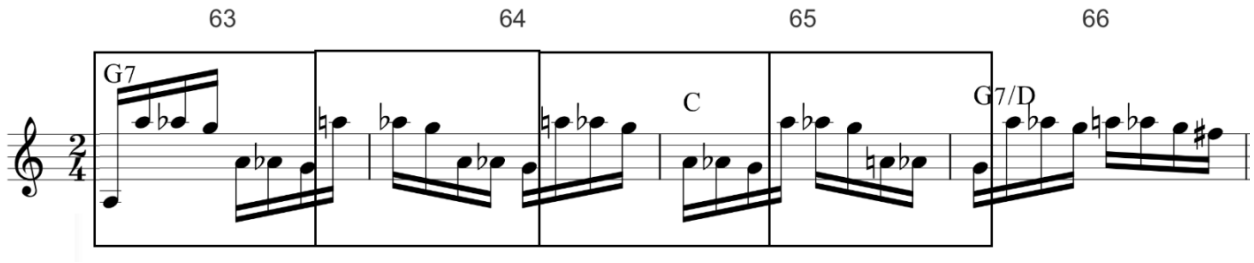
La velocidad es constante en todo el tema. A pesar de que el compás tampoco cambia, hay secciones en donde se encuentran hemiolas que dan la sensación de desplazamiento del pulso, pero al final empatan en el compás inicial. En la Parte A la hemiola es de un compás de 3/8:



En la parte B la hemiola es de un compás de 3/4:



En la parte A´ la hemiola vuelve a ser de un compás de 3/8:



Análisis Armónico:

La armonía de los choros no tenía tanto contenido de jazz hasta que Pixinguinha, el compositor de este tema, dio un giro al estilo del género. Fue criticado por mucho tradicionalistas pero fue tan popular su obra que en la actualidad hay muchos compositores de choros que siguieron su línea.

La parte A está en Do mayor pero tiene algunos préstamos modales como el Fa menor, y dominantes secundarias como el Re7 y el La7. En algunas secciones los bajos de los acordes van descendiendo cromáticamente.

En la Parte B se modula a Sol Mayor y utiliza mucho la conducción II – V - I, además de algunas dominantes secundarias y sustituciones de acordes disminuidos. En la Parte A´ retoma la armonía de la A cambiando solo la melodía. Por último, en la Parte C modula de nuevo, pero esta vez a Fa mayor aunque en una sección hay una tonicalización a Sol menor que resuelve de nuevo en Fa mayor por medio de un II – V - I.

La conducción armónica de la obra es la siguiente:

Parte A (Do mayor)

2/4 ||: V7 | I | V7 | I7 | IV IVm | I | V7/V | V7 | V7 | I | V7 | V7/II | IIm IVm6 | I | V7/V V7 | I :||

Parte B (Sol mayor)

2/4 | I I°7 | I | % | V7 | IIm7 | V7 | Im7 V7 | I | I I°7 | I | I7 | IV | I°7 | I V/II | IIm7 V7 | I |

| I | % | % | IIm | IIm | V7 | % | I | V7 | I7 | % | IV | I°7 | I | IIm7 V7 | I ||

Parte A´ (Do mayor)

2/4 ||: V7 | I | V7 | I7 | IV IVm | I | V7/V | V7 | V7 | I | V7 | V7/II | IIm IVm6 | I | V7/V V7 | I :||

Parte C (Fa mayor)

2/4 I | % | % | IIm | IIm | V7 | % | I | I IIm7b5/II | V7/II IIm7b5/II | V7/I

| IIm | I°7 | I V7/II | IIm7 V7 | I |

Análisis melódico e interpretativo:

Cada parte está construida melódicamente en la tonalidad que le correspondiente; sin embargo, hay muchas alteraciones correspondientes a aproximaciones cromáticas, notas de paso cromáticas y

arpegios de algunas dominantes secundarias con tensiones, por lo tanto para interpretar la Quena se requiere destreza con las digitaciones de huecos medio tapados. En general, el tema hace mucho uso de motivos melódicos que repite y va variando según la armonía.

Por otro lado, en cuanto a la interpretación, el sonido de Sergio Cuadros se caracteriza por ser extremadamente limpio; tal vez es con este fin que no usa tantas apoyaturas o glisandos, más bien utiliza un sonido constante y fluido que en ocasiones varía con pequeños adornos claves. En algunos fragmentos el quenista utiliza tresillos de semicorchea que a este tempo tan elevado llegan a ser figuras muy rápidas, pero su más grande cualidad es que sigue teniendo esa gran limpieza incluso a esas velocidades.

JORGE CUMBO



Imagen 11. Fotografía de Jorge Cumbo
(Tomado de http://www.caminantedigital.com.ar/2015/02/la-voz-del-caminante-edicion-27/cumbo-jorge/)

Es un cantante, quenista, arreglista, compositor y director de música andina latinoamericana. En 1960 empezó a tocar música folclórica argentina, pero más adelante abarco también la corriente latinoamericana tocando en la agrupación *Los Incas*. Con esta agrupación grabó varios trabajos discográficos y realizó una gira internacional junto con Paul Simon. Después empezó su carrera como solista grabando el disco *La Nieve y el Arcoíris* donde interpretó varios instrumentos, entre estos la Quena. También tocó en varios duetos y tríos desarrollando un estilo muy original para sus composiciones y su interpretación del instrumento. Su trabajo se caracteriza por ser muy creativo, explorando siempre nuevas posibilidades compositivas y consolidando propuestas musicales muy originales. Su sonido es muy limpio y preciso, con pocos adornos y un vibrato rápido y sutil.

Tema 9. Yerba Mate

Es una composición de Jorge Cumbo que se publicó en *La Nieve y el Arcoíris*, su primer trabajo discográfico como solista. En este tema interpreta la Quena y la Zampoña a un estilo que combina lo tradicional y lo moderno. El formato instrumental es el tradicional de la música andina, sin embargo el compositor logra una sonoridad entre indígena y progresiva.

Análisis Formal:

|| Intro Guitarra ||: Parte A :|| Parte B ||

|| Intro Guitarra || Parte A || Parte B ||

|| Parte C ||

|| Intro Guitarra || Parte A || Parte B ||

|| Final ||

El tema comienza con una pequeña introducción de guitarra que consta de un motivo melódico en los bajos, poco después se suma la percusión reforzando rítmicamente este motivo y proporcionando una base para que empiece la Parte A. En esta sección la melodía la interpreta la Quena y la Zampoña hace contramelodías que encadenan las frases principales. Durante la Parte B se sigue con la misma dinámica de la Quena y la Zampoña pero esta vez sin repetición. Más adelante empieza la Parte C en la que la melodía principal la lleva la Zampoña; en la tercera y cuarta repetición de esta parte entra una contramelodía en el Quenacho. Por último el Final retoma la última frase de la Parte C para cerrar el tema.

Análisis Rítmico

En la introducción empieza una guitarra en 6/8 que acentúa la segunda corchea de cada tiempo dando la sensación de que el pulso está en otro lugar, pero cuando la melodía entra se hace evidente que era solo un desplazamiento de acentos. Como se mencionó anteriormente, esta composición se caracteriza por su estilo muy original que combina lo indígena con lo progresivo. El compositor logra este carácter progresivo utilizando muchas amalgamas impredecibles pero muy bien escogidas ya que apoyan la melodía sin que el discurso musical pierda coherencia.

Predominantemente el tema se escucha en 6/8 porque el fraseo melódico pareciera ser de un ritmo por derecho, sin embargo, el acompañamiento se asemeja más a un ritmo por corrido. Esto genera un cruce de acentos interesante que se vuelve aun más complejo al utilizar las amalgamas de “corchea = corchea” con compases de 5/4 y 2/4. Por otro lado, el fraseo rítmico de las partes A y B siempre es estable y preciso, aunque siempre finaliza estas partes con una nota con calderón. Por otro lado, en la parte C las zampoñas se tocan muy rubateadas y con un sonido suave dando un contraste fuerte con lo demás. La síntesis de la estructura rítmica es la siguiente:

Intro Guitarra

|| 6/8 x4 :||

Parte A y B

|| 6/8 | 5/4 | 6/8 | 5/4 | 6/8 | 2/4 | 6/8 | 2/4 ||: 6/8 x3 :||

Parte C

|| 6/8 x16 ||

Análisis Armónico:

La parte A está en Si menor. Tiene un comportamiento armónico modal con cambios de acordes muy seguidos (cada 2 o 3 corcheas). Utiliza la sonoridad del modo Dórico al incluir el IV mayor y así también le da un toque andino al estilo. La parte B modula a Re mixolidio y finaliza con un acorde de dominante que anuncia el retorno a la tonalidad de Si menor. Por último, la Parte C es también en Si menor, pero en esta ocasión utiliza la sonoridad del modo frigio quizás porque este modo se da de forma natural en la zampoña; sin embargo, al final de la sección utiliza un V menor que cierra la frase retomando el modo eólico.

Parte A (Si menor)

||: 6/8 Im IV | 5/4 Im III VII Im :||: 6/8 III IV | 2/4 VII III :|| 6/8 III IV | Vm | Vm ||

Parte B (Re mixolidio)

||: 6/8 I | 5/4 IV I Vm bVII :||

||: 6/8 I | 2/4 bVII :|| 6/8 I | Vm IIm | VIm ||

Parte C (Si Frigio)

6/8 ||: Im | bIII | bII | bII Im | Im | bIII | bII | bVII IVm Vm ||

Análisis melódico e interpretativo:

La Parte A está construida sobre la escala de Si menor dórica, utilizando muchos arpegios que describen la armonía. Jorge Cumbo interpreta esta parte sin hacer muchas variaciones, quizás buscando un sonido más contundente y el resultado es una interpretación limpia pero no plana. En la Parte B sucede lo mismo a nivel interpretativo, pero esta vez la tonalidad cambia a Re mixolidio, por lo tanto el carácter de la melodía se hace mucho más alegre. La parte C, que es interpretada en la Zampoña, es mucho más libre de interpretación, no solo por su rubato frecuente sino también por su soplo a veces staccato y a veces ligado, con variedad en los vibratos y en las intensidades de los sonidos.

EDWIN HERRERA

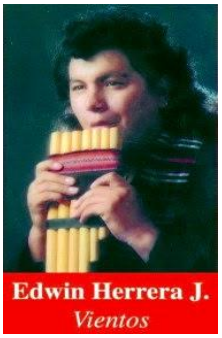


Imagen 12. Fotografía de Edwin Herrera
(Tomado de http://universoandino.blogspot.com/)

Savia Andina es una agrupación emblemática dentro de la tradición boliviana, durante su trayectoria han compuesto y difundido música folclórica de este país haciéndola popular sin cambiar su sonoridad tradicional. En 1975 inicia el grupo, el vientista andino era Alcides Mejía quien estuvo tocando hasta 1990 dejando un legado artístico importante y un estilo en las interpretaciones del grupo. Después lo remplaza Edwin Herrera, un vientista que fue fuertemente influenciado en sus inicios por ésta agrupación desarrollando un estilo interpretativo muy boliviano, sin embargo, teniendo en cuenta que es de otra generación, se especializo también en lograr otras técnicas más novedosas en el instrumento.

Tema 10. Flor de caña - Trapiche:

Son dos temas de origen boliviano, el primero es composición de los hermanos Ernesto y Lucho Cavour, dos de los compositores folcloristas más importantes de Bolivia, y el segundo fue creado por César Junaro Durán, un importante cantautor también boliviano. El grupo *Savia Andina* decide interpretarlos

unidos como si fueran un solo tema y se hace tan popular esta versión que ahora es muy común encontrar que muchas agrupaciones la incluyan dentro de su repertorio.

En la versión de *Savia Andina* que se analizó, el quenista Edwin Herrera utiliza una Quena de ébano que da una sonoridad más oscura y una afinación más precisa. En el tema se utilizan muchos recursos técnicos que enriquecen la interpretación para hacerla expresiva y darle un toque muy boliviano. Es un tema rápido que *Savia Andina* interpreta aun más rápido cuando es tocado en vivo, por lo tanto requiere una gran destreza del quenista en las digitaciones.

Análisis Formal:

|| Parte A || Puente || Parte B || Parte C **||**

Como se mencionó anteriormente, este tema es el resultado de juntar dos composiciones diferentes. Para el análisis de la forma fue tomado como uno solo respetando la versión de *Savia Andina*. El tema se divide esencialmente en 3 partes y un Puente que conecta la Parte A con la Parte B; cada parte tiene una melodía distinta con una tonalidad diferente.

La parte A corresponde a *Flor de Caña* y tiene una división interna de tres subpartes y un pequeño puente de 4 compases donde la Quena deja de sonar y el charango se vuelve protagónico. Todo esto se organiza de la siguiente manera:

||: Parte A1 :|| Charango || Parte A2 ||: Parte A3 :|| Charango **||**

Después viene el Puente, donde aparece el solo percusión que conecta la Parte A con la Parte B y tiene una duración de 8 compases. Más adelante está la Parte B, la cual corresponde a *Trapiche* y tiene una división interna de 2 subpartes, la segunda con repetición; al repetir la segunda parte se hacen variaciones en la melodía. Todo esto se organiza de la siguiente manera:

|| Parte B1 ||: Parte B2 :||

Por último está la parte C que contiene tres subpartes y también corresponde a l tema *Trapiche* pero en otra tonalidad. La primera subparte se repite y la segunda vez es tocada una octava más arriba y con algunas variaciones. La segunda subparte no se repite. La tercera subparte es igual a un fragmento de la Parte B pero en el tono de la Parte C.

||: Parte C1 :|| Parte C2 || Parte C3 = Parte B2||

Análisis Rítmico

Este tema está en compás de 6/8 y es tocado a una velocidad muy alta como es propio del genero trote o carnavalito boliviano. En general el acompañamiento es muy fiel a la estructura rítmica del género, pero la melodía en la Quena utiliza muchos recursos rítmicos interesantes. Inicialmente en la Parte A, el tema es muy estable rítmicamente y casi no hace uso de síncopas; no obstante, hay algunas excepciones de síncopa interna. En la Parte B el quenista empieza a rubatear mucho la melodía, en ocasiones acercándose mucho a divisiones binarias; también utiliza semicorcheas ligadas que, teniendo en cuenta que el tempo es bastante rápido, suenan mas como efectos. Por último, en la parte C el ritmo se hace más estable de nuevo haciendo únicamente uso de síncopa interna y algunas semicorcheas.

Análisis Armónico:

En el trote o carnavalito boliviano es común encontrar secciones tonales y modales. *Flor de caña – Trapiche* es predominantemente tonal, a pesar de que en la parte A1 aparece un bVII mayor del modo eólico. La armonía modula cada vez que cambia de parte: la Parte A está en Mi menor, la parte B en Sol menor y la Parte C en La menor. El encadenamiento armónico es el siguiente:

Parte A1 (Em)

6/8 ||: Im | % | bVII | % | VI | % | V7 | % :||

Charango

6/8 ||: IVm | Im | V7 | Im :||

Parte A2

6/8 ||: Im | % | V7 | Im :||

Parte A3

6/8 | Im | V7 | % | Im ||: IVm | Im | V7 | Im :|| Im | V7 | % | Im ||: IVm | Im | V7 | Im :||

Charango

6/8 ||: IVm | Im | V7 | Im :||

Puente

Solo de percusión sin armonía a excepción del primer tiempo del primer compás donde suena un solo que afirma la nueva tonalidad.

Parte B1 (Gm)

| Im | % | % | % ||: IVm | % | Im | % :|| V7 | % | Im | V7/IVm ||

Parte B2

| IVm | % | Im | % | V7 | % | Im | V7/IV | IVm | % | Im | % | V7 | % | Im V/Am ||

Parte C1 (Am)

||: Im | % | % | % | V7 | % | % | % :|| Im | % ||

Parte C2

||: IVm | % | Im | % :|| IVm | % | III | % | V7 | % | Im | % :||

Parte C3

|| IVm | % | Im | % | V7 | % | Im | V7/IV ||

Análisis melódico:

La parte A está construida sobre la escala de Mi menor natural y armónica (ésta última cuando aparece el V7). Utiliza muchas bordaduras inferiores cromáticas que pasan por todos los grados del arpegio y en ocasiones también notas de paso. La interpretación es predominantemente en staccato, salvo algunas notas o frases que el quenista quiere destacar prolongando sus sonidos. Durante esta sección solo usa apoyaturas para acentuar los cambios de acorde y los trinos solo aparecen en las dominantes para dar más tensión, esto evidencia que para el intérprete es muy importante la armonía, ya que su expresividad está completamente ligada a ella. Por otro lado, también acentúa la forma del tema por medio de cambios interpretativos, pues en algunas partes al repetir una sección ya no la toca staccato para variar el carácter y hacer interesante su interpretación.

La parte B es de carácter más suave, por lo tanto el intérprete deja de tocar tan staccato y empieza a ligar y rubatear mucho más las notas. También aparecen con frecuencia glisandos y apoyaturas que adornan los sonidos en una sección en particular, una frase muy rápida que contrasta con la interpretación del resto para refrescar el tema. Dado que la tonalidad del tema es Sol menor, requiere más destreza en la digitación para que suene fluido. Al contrario de otros intérpretes, toca todo en la misma Quena haciendo un buen uso de los cromatismos.

Por último, en la Parte C vuelve a una tonalidad más cómoda en la Quena y esto le permite explorar muchos más recursos interpretativos como saltos de octava, ligados muy rápidos y sobretodo frases completas que suenan en la tercera octava donde demuestra control y afinación. Por otro lado, retoma un poco de las frases en staccato pero las combina también con frases ligadas e interpreta esta sección juntando todos los recursos de las otras dos partes.

Tabla 4. Cuadro comparativo de los quenistas modernos.

QUENISTA	PAÍS	RECURSOS TÉCNICOS MÁS USADOS	VIBRATO	REGISTRO QUE ACOSTUMBRAN UTILIZAR (NOTA REAL)	REPERTORIO CARACTERÍSTICO
Mauricio Vicencio	Chile	Muchos glisandos	Lento, constante y muy marcado. Uso frecuente	Sol 4 - Do 7	Música chamánica, latinoamericana y fusión
Juan Jairo Benavides	Colombia	Apoyaturas, ligados y glisandos	Lento, constante y sutil. Uso mesurado	Sol 4 - La 6	Jazz, música clásica, andina colombiana y latinoamericana
Sergio "Checho" Cuadros	Perú	Staccatos, ligados, apoyaturas, trinos y glisandos	Lento, constante y sutil. Uso mesurado	Sol 4 - Fa 7	Música andina, brasilera y fusión
Jorge Cumbo	Argentina	Apoyaturas y ligados	Rápido, constante y sutil. Uso frecuente	Sol 4 - La 6	Música andina y fusión.
Edwin Herrera	Bolivia	Staccatos, ligados y apoyaturas	Rápido, constante y sutil. Uso frecuente	Sol 4 – Mi 7	Música andina Boliviana

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

La música andina es probablemente una de las expresiones culturales indígenas que más se han expandido y con el paso del tiempo ha llegado a posicionarse como una práctica fundamental incluso en comunidades que no son cercanas a estos ritmos musicales. Al respecto, la Quena se ha expandido llegando a ser un instrumento importante en muchas comunidades indígenas donde no es tradicional su uso, logrando asentarse allí como símbolo de lo indígena. La mayoría de los intérpretes de Quena empiezan a tocar su instrumento porque tienen alguna cercanía ya sea con la música andina o con comunidades indígenas. Es por esto que el lenguaje de los Quenistas casi siempre está influenciado en alguna medida de la estética andina o indígena y es esta la razón fundamental por la cual la Quena está tan ligada a sus músicas tradicionales. En este sentido, aun cuando la Quena ha llegado a convertirse en un instrumento universal que interpreta cualquier tipo de música, su esencia suele estar ligada a sus orígenes. A continuación transcribimos un fragmento de la entrevista realizada por Daniel Amaya a los quenistas William Palchukan y Juan Jairo Benavides.

> **W:** *Realmente, la Quena no se escuchaba mucho en ese pueblito donde yo nací, donde yo crecí, donde yo me formé musicalmente. Fue también escuchando a las comunidades indígenas, allá se asientan la Kamsa e Inga, entonces allá se hace un carnaval cada año que se llama el Carnaval del Perdón. Entonces hay muchos instrumentos que ellos tocan en esos días especiales para las comunidades indígenas, como rondadores, flautas traversas, algunas quenas, flautas grandes, zampoñas, ¿sí? Pero bueno, en general que haya así un instrumento en específico allá, es más o menos como los pingullos que son muy diferentes a la Quena ¿no? Pero la Quena no es de allá. Me llegó por otro lado la Quena, pero entonces con esa cultura tan bonita, pues me dio para dedicarme a hacer música andina, me mostró, conocí mucho de ellos, me enseñaron esas comunidades indígenas. Yo aprendí mucho de esa tierra, más que todo de la comunidad Kamsa. Desde ahí yo valoré mucho y crecí con esa canción siempre en la cabeza, siempre rodaba ese Carnaval Indígena, siempre rodaban esas canciones bonitas de los Taitas flauteros de allá ¿no? Ellos tocan bastante esa música bonita con flautas traversas, todo eso se quedó marcado en mí. De ahí también le cogí mucho amor a la música andina, mucho valor a la música de las flautas, la que yo ahorita estoy haciendo*.
>
> **J:** *Sí, localmente en pasto sí había muchos quenistas. En la cultura musical de la época no había un gran desarrollo pero, pues, era una provincia; entonces lo que se aprendía pues era muy somero. Con lo que sí se podía aprender era con las grabaciones, las grabaciones que llegaban de Ecuador, del sur ¿no? De ese sello Fadisa*.

Dada la falta de espacios académicos para la formación de quenistas, la mayoría de ellos se han formado empíricamente. De esta forma, se ha promovido la diversidad de estilos interpretativos que han dado a la Quena su esencia y su personalidad única. Esta es una de las razones por las que este estudio considera que en la perspectiva del estudio de la Quena en el marco de programas de Educación Superior sería conveniente aprovechar algunas de las prácticas de aprendizaje empírico, ya que al aplicarlas en la Academia posibilitarían conservar la esencia del sonido del instrumento. William Palchukán y Juan Jairo Benavides nos hablan acerca de su proceso de formación como quenistas.

> **W:** *Yo no tuve profesores, así de Quena o de vientos realmente nunca los tuve, yo lo hice sólo. Pero entonces ahí viene, pues por lo menos yo miraba cómo tocaba alguien una flauta, me gustaba pegarme, como te hablé ahorita, de los carnavales indígenas. Yo me pegaba de ellos, yo iba*

escuchando y con mi flautica que yo tenía iba como repitiendo sonidos, es eso. Pero entonces, luego también las canciones que llegaban por casete o música grabada.

J: *Yo comencé lo de la Quena a los 12 años por intermedio de un amigo de Pasto que me enseñó. Empezamos a tocar con quenas de plástico, de tubería de PVC y, pues, dure como, no sé, tres meses soplando ese instrumento y como que no sonaba y no sonaba y no sonaba eso. Ubicar a veces el centro del aire es muy difícil y yo casi me daba por vencido, y el amigo insistía e insistía e insistía hasta que un buen día empezó a sonar y, pues, empecé a tocar. Yo ya tocaba flauta dulce, entonces fui dejando la flauta dulce por este, pues porque éste instrumento sonaba más fuerte, tenía otro lenguaje, ofrecía un reto cada vez mayor para hacerla sonar bien.*

El aprendizaje empírico musical casi siempre se basa en sacar a oído mucha música, obteniendo así no solo un repertorio sino también cualidades interpretativas. Este es un punto muy importante para la personalidad interpretativa de cada instrumentista, ya que depende de todas sus experiencias musicales pero el punto de partida lo dan sus influencias musicales más cercanas. Al respecto, William Palchukán y Juan Jairo Benavides nos comparten sus experiencias.

W: *Principalmente mucha música del Ecuador llegaba a Sibundoy, al pueblo donde yo nací llegaba mucha música nariñense. De los amigos de los grupos de Pasto como Raíces Andinas, llegaba mucha música, bueno, de otros grupos que no recuerdo muy bien el nombre; pero yo de ahí también fui tomando mucha fuerza y fui escuchando música desde otra perspectiva. Música colombiana también estaba; y hacer pasillos, bambucos… también ya la escuchaba y llegaban esas canciones por emisoras. Logré buscar un casete que me llegó y de ahí me empezaron a gustar mucho los ritmos de Colombia, como bambucos, pasillos, torbellinos… y entonces yo también empecé a tocar con la Quena esos ritmos, esas melodías*.

W: *Influencia influencia… el quenista de Savia Andina, Alcides Mejía, primer vientista que tuvo Savia Andina. Muy bueno y me gustaba mucho el sonido y siempre yo… ¡ah¡ Me acuerdo que me aprendí todas las canciones de Savia Andina en quenas, en zampoña… fue una escuela bonita digamos*.

J: *me acuerdo de Ecuador. Llegaban muchas grabaciones de Inti Illimani, Quilapayún, llegó de Pachacámac. Me acuerdo de, pues, es ese cuarteto francés que, pues, es bueno, que no grabaron muchos discos y sobre todo del quenista este Raimond Thevenot. Con el sonido de él me fui familiarizando mucho, transcribí todas las canciones de él y lo fui incorporando. Porque entiendo, no sé si sea verdad, que ese señor Thevenot fue un músico de formación clásica y, pues, se notaba en esa contundencia de sonido que tenía. Pero eso no lo vine a aplicar a la Quena sino hasta estos años porque, pues, he tenido más tiempo para dedicarme al instrumento*.

Es muy común que los músicos andinos sean multiinstrumentistas e interpreten de forma básica todos los instrumentos del formato tradicional andino. Al desarrollar cualidades musicales en distintos tipos de instrumentos como vientos, cuerdas y percusión se logra una comprensión de la música andina más completa que posibilita adquirir el "viaje" de estos géneros. Es por esto que, al tratarse de música andina, la academia debe fomentar las prácticas multiinstrumentistas, aunque no deja de ser importante especializarse en uno de estos instrumentos. Sobre esto nos habla William Palchukán.

W: *Sí, claro, de la música andina, bueno… La Quena es un instrumento muy bonito ¿no? Pero pues hay otros instrumentos como la Zampoña, que también yo la empecé a tocar, las flautas de pan,*

los capadores, instrumentos de viento, ocarinas, todo esto ¿no? Va llegando cuando uno se interesa por un instrumento de viento, sucede que hay más instrumentos ¿no? Entonces uno investiga, va buscando más instrumentos, bastantes tipos de flautas como las traversas también y pues entonces todo esto fue llegando en ese proceso de aprendizaje. Fueron llegando las flautas a mis manos y también algunas cuerdas; me gustaba mucho el charanguito, también toco algo de charango y algo de guitarra, pero pues me identifico más con los vientos.

Dada la falta de espacios académicos para la Quena, muchos han tenido que estudiar otros instrumentos al ingresar a la universidad. Esto también ha beneficiado a los quenistas que buscan un lenguaje universal en su instrumento porque han podido aplicar por su propia cuenta tanto los conocimientos aprendidos en la academia, como el lenguaje que obtuvieron tocando otras músicas y otros instrumentos William Palchukán y Juan Jairo Benavides nos cuentan al respecto.

J: *Y seguí tocando la Quena, me hice saxofonista, luego empecé a tocar el oboe, ya entre al nivel profesional y todo y, pues, estaba con la Sinfónica del Valle varios años. Y la Quena fue un poco más una afición y pues ahí tocaba por los lados en la casa*.

J: *(…) a lo que es la cuestión del jazz también; por ejemplo (interpreta un pedazo de una melodía de jazz) con el impulso de la compulsividad que tiene el jazz, propia ¿no? (interpreta otra melodía) Que eso también es el producto de haber trabajado con el saxo muchas articulaciones, muchos estándares del jazz, el lenguaje propio del jazz y el otro lado que es la parte clásica, pues eso sí fue como del oboe ¿no? Que el oboe es un instrumento de una sensibilidad, es digamos de los más sensibles que uno puede encontrar en instrumentos de viento*.

Es necesario darle un espacio académico al aprendizaje de la Quena porque, al igual que cualquier otro instrumento universal, requiere mucho tiempo de dedicación para lograr interpretarlo adecuadamente. Realmente es un instrumento tan complejo que, como mínimo, merece ser estudiado por el tiempo de una carrera profesional y probablemente seguirán apareciendo nuevas posibilidades, incluso tocándolo durante toda una vida. Sobre esto es interesante conocer lo que nos aportan William Palchukán y Juan Jairo Benavides

J: (…) *ya dejando un poco la carrera del oboe, del saxo, empecé a incursionar un poco más en la Quena y el tiempo de dedicación ha sido importante en jornadas de, no sé, de a 6 horas seguidas de estar dele que dele. Sobre todo hace unos siete años, era una cosa de todos los días, a cada rato, porque se despertó en mí como el interés de pillar bien cómo es el sonido y cómo se puede fundir con otros lenguajes. En esa época de Pasto era lo que se ofrecía en la cultura local, la música andina, la música de mensaje social que era la de Inti Illimani, Quilapayún y aun me queda ese recuerdo muy bonito del sentimiento de la Quena, del vibrato espontáneo, de todo eso*.

W: (…) *Bueno, la Quena, ya desde muy niño, la verdad, la empecé a tocar. Más o menos a los ocho añitos tuve una Quena en mis manos, entonces desde ahí estoy tocando. Llevo más o menos unos cuarenta años (risas) entonces ya llevo bastante tiempito ¿no? Me he dedicado a este instrumento que es muy bonito y desde ahí empecé. Es un instrumento muy especial para mí por el sonido, todo lo que se puede hacer en el instrumento es muy complejo. También requiere mucho estudio, requiere mucho trabajo pero, realmente, me ha gustado estudiar este instrumento. Para mí es un sonido muy especial, muy mágico. Al comienzo, la Quena era para mí un instrumento muy difícil, yo lo estudie mucho y siempre, casi todos los días. Lo estudiaba desde niño y siempre iba descubriendo cosas, iba descubriendo más notas, se puede decir que fui descubriendo mi propio instrumento para volverlo música ¿sí? Entonces en ese descubrimiento decía yo, ¡uy¡ es un*

instrumento muy difícil de tocar, cada vez me muestra más y más cosas. Uno llega hasta cierto nivel y le muestra más, hay mucho por descubrir de éste instrumento, es infinito decía yo; pero me interesaba mucho por perfeccionar esto en cuanto a sonido, en cuanto a apoyaturas, a vibraciones del instrumento.

Uno de los aspectos más importantes del aprendizaje de los quenistas empíricos es la experiencia con agrupaciones. Allí se desarrolla el lenguaje musical basado en las influencias pero encontrando las particularidades personales que hacen único a cada intérprete. Y como no es tan habitual encontrar trabajos de Quena solista, casi siempre se desarrolla el estilo del intérprete de la mano del estilo del grupo en el que toca. Es importante cubrir este aspecto dentro de los aspectos del programa de estudios profesionales, ya que es común que consideremos profesionales a los quenistas solo cuando han desarrollado su personalidad interpretativa. William Palchukán y Juan Jairo Benavides hablan sobre esto.

W: *Bueno primero que todo, tratando desde muy niño de aprender instrumentos; muy inquietos también mis hermanos por aprender otros instrumentos, fuimos haciendo un grupito que se llamó Lamento Andino, es el inicio de Putumayo. Lamento Andino… quienes los fundadores fuimos, compañeritos así de ocho años, Miguel Rosero, mi hermano Omar Palchucán, mi hermano Jairo Palchucán, que todavía está en el grupo Putumayo, y mi persona*.

W: *Sol Barniz fue también, hemos grabado muchos discos con ellos. Es un grupo también muy importante para mí porque ahí aprendí otros ritmos totalmente diferentes a lo que yo traía. Eso también marcó mucho, ese otro estilo de música también me hizo conocer mucho y me enriqueció bastante el proceso de música que yo haría, eso. Pues aparte de Sol Barniz, otro grupo que me gustó mucho estar con ellos fue el grupo Tulia Grove, y no más creo que con ellos es que he estado*.

J: *Bueno, teníamos un grupo que se llamaba Grupo Tradición allá en Pasto. ¡Uy, estamos hablando de los años setenta, los ochentas. En el 92 me fui para Cali; en Cali no hice muchas cosas con la Quena, más que todo fueron en Pasto, en esos años del setenta y seis al ochenta y dos. Por allá, con un grupo que se llamaba Quillacinga; otro que fue muy famoso en esa época que se llamaba América Libre, con los que hicimos unas cosas. Con los Quillacinga ganamos un Festival del Mono Núñez del año ochenta y uno. Y acá en Bogotá he tocado Quena pero ya a nivel latino, en fusión, con el quinteto de Juan Manuel Toro, con Azul Trabuco, con Zaperoco, con el maestro Eddy Martínez, pero a nivel del jazz, del jazz latino fusión, no con la música andina*.

La parte creativa también es un aspecto importante a la hora de definir la personalidad de cada quenista, esta se puede trabajar principalmente de tres formas. La primera es la adaptación de obras de repertorio ajeno al instrumento, de esta forma se encuentran nuevos retos y así mismo, nuevas necesidades de aplicar la creatividad para solucionar detalles técnicos que se dificulten en el instrumento; así se amplían las capacidades de los instrumentistas y se incorporan nuevas técnicas al instrumento. La segunda forma es por medio de las composiciones, ya que así se puede desarrollar el lenguaje personal y proponer nuevas posibilidades del instrumento según la creatividad del quenista. Por último, la tercera es la improvisación, mediante la cual se desarrolla un lenguaje propio instantáneo; esta habilidad permite compartir con músicos de muchos géneros distintos abriendo las posibilidades de la Quena. Al respecto, los siguientes aportes de William Palchukán y Juan Jairo Benavides

W: *Bueno, desde los primeros discos que fueron con Lamento Andino, desde ahí empecé a componer, desde el 96-95 más o menos, desde ahí empecé a hacer mis canciones. Pero lógicamente traía otra, digamos en ese tiempo uno tenía otras referencias de grupos como los*

Kjarkas, bueno, no sé, había otros grupos no sólo Savia Andina sino otros como Inti Illimani, Illapu… Entonces uno, pues ya es la nueva ola de la música andina, también música romántica y todo eso, pues en esos tiempos también me dio por hacer música romántica. Luego, después, pasó ese tiempo e hice un trabajo sólo de Quena muy bonito con ritmos colombianos como pasillos, bambucos. Bueno la música chamánica es lo que estoy haciendo ahorita, es también un proceso.

J: *Más que todo improvisación en la cuestión de la composición, pues he hecho cosas muy reservadas, como muy para mí, pero no han sido grabadas, mejor dicho, no se conocen; y adaptaciones también, pues, de algunas cosas clásicas y de algunas cosas colombianas y eso, también de mi estudio personal*.

J: *Yo compongo huaynos, compongo san juanitos, pasillos y estoy en esa labor*.

Para poder tocar la Quena profesionalmente es necesario contar con un instrumento capaz de dar la afinación universal, esto permite la interacción con otros músicos y otros instrumentos. Por otro lado, cada tipo de Quena da una sonoridad específica. Hay de caña con las cuales se consigue un sonido potente y tradicional. Pero también hay de madera con la que se logran sonidos más pianos y una mejor estabilidad en la afinación al cambiar de clima. Por otro lado hay Quenas gruesas que dan un sonido fuerte y redondo, pero también quenas delgadas que dan un sonido tenue y dulce. También hay muchos más estilos de Quena, cada uno con sus características propias, como por ejemplo el tipo de boquilla o espesor de la caña. Cada intérprete tiene su propia búsqueda de sonido en la cual se basa para escoger su estilo de Quena, aunque algunos de ellos escogen varios tipos según la ocasión. Para William Palchukán y Juan Jairo Benavides sus instrumentos son parte esencial de su trabajo y nos cuentan sus experiencias al respecto.

W: *En cuanto a materiales, es de una caña que se da bastante allá en Sibundoy, en las montañas de Sibundoy, al lado de los riachuelos más o menos, pero es en las montañas. Y sí, desde pequeño me gustaba ir a cortar mis cañas y aprendí a hacer los instrumentos yo mismo, los instrumentos de viento, desde ahí también hay interés por su fabricación. Entonces hacía quenas con cañas delgaditas, quenas con cañas gruesas y cada vibración de cada Quena era totalmente diferente; hacía quenas con boquillas grandes, con boquillas chiquitas; la boquilla pequeña era tan dulce que me gustaba mucho, pero la boquilla grande tenía un sonido como pastoso, como con viento, que también era lindo. De todo eso fui haciendo mi propia Quena, fui haciendo mi propio estilo musical también ¿no? Uno va encontrando su afinación también, por ejemplo logré que la Quena diera un sonido muy particular, que todo el proceso en el que yo venía, pues que se haga mío ¿sí? Un estilo propio, esta es mi Quena. Pero hay bastantes estilos que yo he mirado, a diferentes quenistas que las notas son con otras posiciones; entonces uno se acostumbra a la Quena que le llega pero también a hacer las notas. No todas las quenas son iguales, logré hacer mi propia Quena digamos, con un propio sonido muy particular, tiene algo que puede ser una Quena Palchukán*.

J: *Se podía pues trabajar esta cuestión de la afina-embocadura, tanto del punto de vista técnico, cómo tocarlo, como también de sugerirle al lutier - en este caso un gran amigo mío, Jhon Ganda - que me haga el visel de x o y manera, que le perfile por fuera, que le cepille en ciertas áreas, o adentro, o la inclinación, o el tamaño que yo quería. Entonces, gracias a eso pudimos ir armando como una Quena ideal para mi embocadura, porque cada Quena, pues, necesitará de su embocadura*.

J: *Como la Quena es tan personal, digamos, yo he tenido la gran bendición de tener un amigo que es lutier, que es Jhon Granda. Todas las quenas que he tocado hasta ahora, o la inmensa mayoría, han sido hechas por él y pues con mis indicaciones, esas son las que prefiero. Aunque sí he visto, por ejemplo, esas quenas peruanas de este señor Castillo que no son de madera, son de caña, de esa caña peruana que es gruesa, que es bien sólida. Me llama mucho la atención esta Quena, he estado comunicándome con ese señor pero no es tan fácil, alguna persona viajó allá a Perú pero no se pudo conseguir*.

J: *Quenas gruesas, es como me parece que uno puede conseguir un sonido más proyectado. Y en madera, está esta madera que me ha parecido muy buena, que se llama lechero Rojo que es una variedad del guayacán, que es colorada*.

Otra característica importante para los quenistas que buscan profesionalizarse es definir su búsqueda personal del instrumento, es decir, definir el camino y la perspectiva desde la cual van a abordar la exploración de la Quena. Esto permite asumir también una propuesta instrumental que identifica al quenista, dándole su estilo personal. Sobre la búsqueda personal nos hablan William Palchukán y Juan Jairo Benavides.

J: *Pero ya estando en Bogotá, hace unos 9 años, empecé a sentir más como el impulso de empezar a explorar más con la Quena ¿no? Claro, también creo que ésta ciudad ofrece esa diversidad y ese impulso de explorar nuevos dulzones, nuevas sonoridades. Creo que ese fue el punto que disparó a estar más conectado con la Quena, con este instrumento, pues que es de nuestra música. Bueno, y empecé a montar obras, bueno, no obras en sí, pero sí a adoptar un lenguaje que antes no había tocado porque siempre tocaba como en el ámbito andino, más o menos como (interpreta un pedazo de una melodía). Pero, luego, sí tener otro tipo de articulación, como incluir en la música latina un poco en el jazz, pues, fusión ¿no? Pues ahí empecé a desarrollar más la conducción del sonido, las articulaciones, un poco el manejo de los dedos también; y me doy cuenta que viendo esos videos de Youtube hay mucha gente nueva que está con ese deseo también, como de que la Quena tenga un lenguaje más universal. Y, pues bueno, eso es lo que hemos estado haciendo hasta ahora, un poco investigando, conociendo en qué otras cosas se puede ampliar la Quena pero que no suene a imitación ¿no? Que no haga el ridículo, sino que se pueda tocar algo contundente*.

W: *Para mí la música chamánica es conectada, primero que todo en esa búsqueda de espiritualidad, entonces la música chamánica para mí es algo muy importante para la sanación personal, para la conexión indígena, para la limpieza corporal y espiritual. Y todo este proceso es muy bonito porque uno aprende ahí el respeto por la música, el respeto por la vida misma y ahí uno se forma como músico ya con una visión diferente. La música tiene otro sentido, mirándolo desde la parte chamánica tiene otro sentido, más espiritual y de sanación*.

Gracias al trabajo de muchos quenistas, este instrumento ha llegado a abarcar muchos repertorios convirtiéndose en un instrumento universal. Pero la Quena ofrece algunas dificultades para lograr este título ya que, en realidad no fue diseñada para tal fin. Sin embargo, los quenistas han encontrado alternativas que, aunque requieren mucho estudio, llevan la Quena a un punto en el cual no tiene límites. Al respecto, las palabras de William Palchukán y Juan Jairo Benavides

J: *Sí, la dificultad es que a veces hay poca flexibilidad con la Quena, poca flexibilidad con las intensidades. No ofrece a veces si uno no conoce muy bien cómo modular la embocadura; como es tan de frente el soplo, a veces es difícil perfilar los sonidos ¿no? Conseguir tiempos fuertes, tiempos*

débiles, eso es un poco difícil pero sí se puede lograr; necesita de mucha concentración y una gran sensibilidad con el aire, con los dedos. Y sí, pues, he estado en esa lucha y, pues, en un altísimo porcentaje he logrado conseguir una semejanza a lo que son los estilos europeos de clásicos, del barroco. Y, claro, hay retos, no hay repertorio clásico escrito para Quena y hay que adoptar algunas obras, y en la medida de lo posible se pueden hacer aunque algunas hay que transportarlas porque la tesitura ofrece dificultades. Em… a ver qué me acuerdo ahora, de pronto algo de Bach (interpreta una melodía) pero es como la articulación, el manejo de los dedos, ya no con la compulsividad, sino más bien muy conducido (interpreta una melodía). *Las tonalidades de muchos bemoles, obviamente por manejar este tipo de digitación a medios huecos* (canta "y todo a medio hueco") (risas) *no, pues eso es complicadísimo. Otro puede ser como la potencia del instrumento, en algunos registros graves, sobre todo, puede limitar un poquito, ya tocando con un grupo*.

W: *La Quena es un instrumento con todas las notas, no hay limitaciones. Aquí se puede hacerlo todo, perfectamente se puede comparar con otro instrumento universal, con una trompeta, con un saxofón. Pero lógicamente necesita también del estudio, es decir, que según el interés de cada intérprete de la Quena logras eso. Es un instrumento que perfectamente lo puedes asociar con otro instrumento universal* (interpreta melodía).

En cuanto a la parte técnica de la Quena, también es necesario definir las temáticas que se deben incluir en el programa. Para este fin será clave el análisis de los quenistas que se hicieron en los capítulos anteriores. Los quenistas entrevistados también hablaron sobre este tema:

W: *Pues aspectos de cualquier otro instrumento como escalas, conocer el instrumento en cuanto a las vibraciones, apoyaturas, un buen sonido, eso creo yo que es lo básico*.

J: *Justamente estamos hace algunos meses cumpliendo esa labor en la Universidad Inca que se abrió Quena como complementaria, pues, como un instrumento complementario, entonces la dedicación no es la misma que la de un instrumento principal. De todas maneras lo que sí se recalca mucho es, digamos, la técnica, cómo empezar a hacer ejercicios, escalas, arpegios, estudios; dónde se va estudiando tonalidades, las alteraciones, modalidades de combinaciones, en esas estamos. Pero no como instrumento principal dentro del currículo, pero sí sería buenísimo hacerlo y, pues, en eso estamos trabajando*.

Para finalizar, cabe mencionar que el movimiento quenístico colombiano cada vez crece más, y así mismo requiere de más espacios donde se pueda desarrollar. Esta es la razón por la cual se hace necesaria la apertura del énfasis instrumental de Quena en las universidades del país. Los qQuenistas entrevistados tambien nos hablaron de este tema.

W: *Yo lo veo bien. He conocido acá en Colombia a muchos quenistas, a mucha gente interesada por este instrumento, hay mucha gente que está siguiendo el proceso de la música andina. También es como la conexión bonita con la música indígena, hay mucha gente interesada en ese proceso que, yo creo que, en unos 10 años aproximadamente habrá unos quenistas muy buenos, ya los hay de hecho; pero entonces sería bonito que la posibilidad de abrir el instrumento de Quena como profesional en una universidad sería excelente*.

J: *Sí, obviamente se avanza, siempre se avanza, siempre se nos da la posibilidad de ver personas con gran talento que tocan y que cada vez están experimentando y probando nuevos sonidos. En este momento no recuerdo muchos nombres de gente que está tocando más Quena pero sí hay unas personas con un talento brillante y una ejecución virtuosa. Lo que sí creo es que debe hacerse una aproximación más al lenguaje, tanto clásico como del jazz, con un mejor conocimiento, que no sea tan empírico y que podamos tocarla de una forma que ya no sea como tan andina, tan indígena, por decirlo así, como que se perfile mejor*.

CONCLUSIONES

- La Quena antigua tenía afinaciones muy variables pero con el tiempo se adaptó al sistema diatónico con el fin de sonar junto a los instrumentos de cuerda. Más adelante fue desarrollado como instrumento cromático por medio de técnicas que involucran huecos medio tapados y posiciones alternas.
- Existen varias leyendas que mencionan a la Quena como un instrumento que manifiesta el dolor del indio. En la tradición andina es muy común encontrar que este instrumento interprete melodías tristes y melancólicas. Todo esto es prueba del alto grado de expresividad que posee la Quena.
- La Quena se ha desarrollado mucho técnicamente permitiendo la interpretación de varios géneros musicales y convirtiéndose en un instrumento universal.
- No existe una forma estandarizada de tocar la Quena o de abordar su técnica, por lo tanto para un aprendizaje apropiado se debe dar cierta libertad de estilo en su ejecución. Todo esto siempre y cuando se llegue a los objetivos deseados en cuanto a sonoridad del instrumento.
- Para la creación de un programa profesional con énfasis en la interpretación de la Quena, es necesario basarse primero en la música andina para adquirir el lenguaje propio del instrumento.
- En el punto intermedio de la carrera, es apropiado estudiar el estilo de muchos quenistas con el fin de reconocer e interiorizar sus aportes al instrumento.
- Durante la etapa final de los estudios profesionales es apropiado trabajar en la propuesta interpretativa del estudiante
- Durante toda la carrera hay que trabajar en ejercicios técnicos de respiración, digitación, ritmo y sonido, con el fin de ampliar poco a poco las capacidades del intérprete.
- La improvisación es importante porque requiere de un amplio conocimiento del instrumento, ayuda a hacer consiente la música que se interpreta y desarrolla la creatividad.
- La Quena ha tenido un gran desarrollo a nivel interpretativo y es esencial estudiar a fondo este campo para comprender su naturaleza.
- Es importante estudiar la familia completa de registros en la Quena, ya que así se amplían las posibilidades de timbre y registro.
- En la música andina, la Quena ha sido siempre acompañada de otros instrumentos de viento como la zampoña. Este también e importante estudiarlo ya que la realidad musical de un quenista se requiere también el manejo de la zampoña.
- Con el fin de interiorizar correctamente el “viaje” de la música andina, es importante tocar al menos en un nivel básico los otros instrumentos que conforman este formato (Guitarra Charango y Bombo).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Civallero, Edgardo y Plaza, Sara. (2010). *Tierra de vientos.* Madrid: editorial independiente. Revista digital. Tomada del sitio http://tierradevientos.blogspot.com/2010/05/archivo-andino.html

- Palchukán, William. (2004). *Vuelo del alma.* Bogotá: sello independiente
- Ramos, Uña. (1982). *La magia de la Quena*. Francia: estudio ADAM

Cuadros, Sergio (2012). IV Encuentro Internacional de Quenistas. Video clase maestra. Consultado en Youtube el 21 noviembre de 2013. Enlace: http://www.youtube.com/watch?v=2-3cWv9nEto

- Thevenot, Raymond. (1984) Método de Quena Tomo 1. Lima: Editorial Los Pinos
- Thevenot, Raymond. (1978*). Quena mágica.* Lima: RCA Records

Vicencio, Mauricio. (1996). *Diálogo con Atlantes.* Quito: sello independiente

Cavour. (1994) Instrumentos musicales de Bolivia. La Paz: Editorial independiente Vivanco, (1987) Didáctica de la Quena peruana. Lima : Editora Lima, , 4ta ed.

Cavour. (1971) Aprenda a tocar la Quena. La Paz: Editorial independiente

Raymond. (1984) *Método de Quena Tomo 1.* Lima: Editorial Los Pinos

http://tierradevientos.blogspot.com/2013/03/introduccion-la-musica-de-quena.html

http://tierradevientos.blogspot.com/2013/03/didactica-de-la-quena-peruana.html

http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=373

http://www.precolombino.cl/educational-resources/quena-de-hueso/

http://edgarespinozaperu.blogspot.com.es/

http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=373

http://www.precolombino.cl/educational-resources/quena-de-hueso/

http://tierradevientos.blogspot.com/2013/04/mitos-sobre-la-quena.html

http://tierradevientos.blogspot.com/2013/04/el-origen-de-un-termino.html

ANEXOS

ANEXO 1. Entrevista a William Palchukán

Daniel Amaya: Buenas tardes maestro William Palchukán, ¿Cómo conociste la Quena? Y ¿A qué años empezaste a tocar?

William Palchukán: Bueno, la quena ya desde muy niño, la verdad, la empecé a tocar. Más o menos a los ocho añitos tuve una quena en mis manos, entonces desde ahí estoy tocando. Llevo más o menos unos cuarenta años (risas) entonces ya llevo bastante tiempito ¿no? Me he dedicado a este instrumento que es muy bonito y desde ahí empecé, es un instrumento muy especial para mí, por el sonido, todo lo que se puede hacer en el instrumento es muy complejo también requiere mucho estudio, requiere mucho trabajo, pero realmente me ha gustado estudiar este instrumento, para mí es un sonido muy especial, muy mágico.

D: ¿En dónde naciste?

W: En Putumayo en el sur de Colombia, en Sibundoy un pueblito, allá nací.

D: ¿Cómo era el entorno musical de la época?

W: Realmente, la quena no se escuchaba mucho, en ese pueblito donde yo nací, donde yo crecí, donde yo me forme musicalmente fue también escuchando a las comunidades indígenas, allá se asientan la Kamsa e Ingas, entonces allá se hace un carnaval cada año que se llama el carnaval del perdón, entonces hay muchos instrumentos que ellos tocan en esos días especiales para las comunidades indígenas, como rondadores, flautas traversas, algunas quenas, flautas grandes, zampoñas ¿sí? Pero bueno en general que haya así un instrumento en específico allá, es más o menos como los pingullos que son muy diferentes a la Quena ¿no? Pero la Quena no es de allá. Me llegó por otro lado la Quena, pero entonces con esa cultura tan bonita, pues me dio para dedicarme a hacer música andina, me mostró, conocí mucho de ellos, me enseñaron esas comunidades indígenas, yo aprendí mucho de esa tierra más que todo de la comunidad Kamsa, desde ahí yo valore mucho, y crecí con esa canción siempre en la cabeza, siempre rodaba ese carnaval indígena, siempre rodaban esas canciones bonitas de los Taitas flauteros de allá ¿no? Ellos tocan bastante esa música bonita con flautas traversas, todo eso se quedó marcado en mí. De ahí también le cogí mucho amor a la música andina, mucho valor a la música de las flautas, la que yo ahorita estoy haciendo.

D: Durante tu aprendizaje ¿tuviste profesores?

W: Yo no tuve profesores, así de Quena o de vientos realmente nunca los tuve, yo lo hice sólo, pero entonces ahí viene, pues por lo menos yo miraba cómo tocaba alguien una flauta, me gustaba pegarme como te hablé ahorita de los carnavales indígenas, yo me pegaba de ellos, yo iba escuchando y con mi flautica que yo tenía iba como repitiendo sonidos, es eso, pero entonces, luego también las canciones que llegaban por casete o música grabada, de Savia Andina, de música de Chile, de Perú, del Ecuador, como estamos al sur pues obviamente es fácil que la música de allá de los países vecinos, como es el Ecuador, Perú, Chile llegue más fácil ¿no? Entonces yo también aprendí a escuchar la música andina y la aprendí a hacer a mi manera, de ahí fui aprendiendo.

D: ¿Tocas más instrumentos?

W: Si, claro, de la música andina, bueno la Quena es un instrumento muy bonito ¿no? Pero pues hay otros instrumentos como la zampoña que también yo la empecé a tocar, las flautas de pan, los capadores, instrumentos de viento, ocarinas, todo esto ¿no? Va llegando cuando uno se interesa por un instrumento de viento, sucede que hay más instrumentos ¿no? Entonces uno investiga, va buscando más instrumentos bastantes tipos de flautas como las traversas también y pues entonces todo esto fue llegando en ese proceso de aprendizaje, fueron llegando las flautas a mis manos, y también algunas cuerdas, me gustaba mucho el charanguito, también toco algo de charango y algo de guitarra, pero pues me identifico más con los vientos.

D: Mencionaste que tuviste como influencia muchos grupos de música andina, ¿hubo algunas otras músicas que escucharas en esa época de aprendizaje de tu instrumento, que pudieran ser influencias?

W:Principalmente mucha música del Ecuador llegaba a Sibundoy, al pueblo donde yo nací llegaba mucha música nariñense, de los amigos de los grupos de pasto como Raíces Andinas, llegaba mucha música bueno de otros grupos que no recuerdo muy bien el nombre, pero yo de ahí también fui tomando mucha fuerza y fui escuchando música desde otra perspectiva, música colombiana también estaba y hacer pasillos, bambucos, también ya la escuchaba y llegaban esas canciones también por emisoras, logré buscar un casete que me llegó, y de ahí también me empezaron a gustar mucho los ritmos de Colombia como bambucos, pasillos, torbellinos y entonces yo también empecé a tocar con la Quena esos ritmos, esas melodías.

D:¿Qué quenistas de los grupos que escuchabas fueron influencias para tu interpretacion?

W:Influencia influencia, el quenista de Savia Andina, Alcides Mejía, primer vientista que tuvo Savia Andina, muy bueno y me gustaba mucho el sonido, y siempre yo, ah me acuerdo que me aprendí todas las canciones de Savia Andina en quenas en zampoñas, fue una escuela bonita digamos.

D:¿Cómo fuiste encontrando esas particularidades que hicieron que la Quena suene con tu personalidad?

W:Yo creo que eso viene, desde todo ese momento, toda esa experiencia que tuve en el encuentro con muchas comunidades indígenas, todo eso me aportó también, todo lo que escuché de ellos, todo lo que me enseñaron ellos, eso influyó mucho en mi estilo, en mi forma de interpretación de la Quena, los instrumentos de vientos yo aprendí a manejarlos así, es parte de mi vida un instrumento musical, para mi es una parte de mi cuerpo, es un órgano más ¿sí me entiendes? Es un brazo es un… ¿sí me entiendes? Entonces ya ese instrumento va como uno esté vibrando, uno hace una melodía y así mismo vibra ese instrumento, uno irradia todo lo que está sintiendo en ese momento, es una conexión bonita, por lo menos voy a hacer unas dos noticas que suena a algo sintético o como un sintetizador que es muy fácil de hacer ¿no? (interpreta las notas) eso cualquier sintetizador lo puede hacer ¿no? Pero si tú le metes esa vibración de tu cuerpo, va a sonar totalmente diferente, ya es tu sentimiento con el instrumento (interpreta melodía) ¿sí? (risas).

D: Bueno, vamos a hablar un poco de tu carrera artística ahora, entonces, ¿en qué grupos has tocado?

W: Bueno primero que todo, tratando desde muy niño de aprender instrumentos, muy inquietos también mis hermanos por aprender otros instrumentos, fuimos haciendo un grupito que se llamó Lamento Andino, es el inicio de Putumayo, bueno ahorita de El Grupo Putumayo, Lamento Andino quienes los fundadores fuimos compañeritos así de ocho años, Miguel Rosero, mi hermano Omar

Palchucán, mi hermano Jairo Palchucán que todavía está en el grupo Putumayo y mi persona fuimos los fundadores, lógicamente alguien cuando estábamos en la escuela ya nos miró con esas capacidades de hacer música, entonces le interesó a un maestro allá, un maestro que tocaba guitarrita, que hacía los coros para la misa ¿sí? Él se interesó por nosotros, nos llamó a hacer unos cantos, unos villancicos, y de ahí se inició el grupo Lamento Andino, bueno Lamento Andino pasó al colegio donde también nos hacían invitaciones a festivales nacionales como al Cauca, a Medellín, a Bogotá, en Pasto nos presentábamos, ya empezábamos a conocer a bastante gente en este círculo de la música andina, me acuerdo que en un festival en Medellín conocimos a Chimizapagua que para mí de niño eran unos uff… unos dioses ¿no? Y como pues ellos son muy buenos musicalmente ¿no? Y en ese tiempo los miraba uff ¿sí? Y uno mirando esos grupos aprende bastante, también en el tiempo miré al grupo muy bueno de acá de Bogotá que en este momento no recuerdo el nombre que tocaba de las costas con quenas con tamboras, un grupo muy profesional también y ahí aprendimos mucho, a Suramérica de Medellín también eso fue en un encuentro, y nosotros éramos niños ¿no? Y miramos esos grupos grupazos y nos dio también mucha fortaleza para seguir con lo que estábamos haciendo, de ahí ya Lamento Andino pues ya cada uno fue que nos graduamos del colegio en Sibundoy , ya cada uno tomó su rumbo digamos, unos nos vinimos a estudiar a Bogotá, otros para otros lados y así, pero la idea era seguir con el grupo y no acabarlo, entonces acá seguimos con mi hermano Omar, y seguimos haciendo música con otros amigos, con otros compañeros también de allá de Putumayo pero ya no se llamaba Grupo Lamento Andino, hasta que logramos que el grupo estuviera acá todo, y era Lamento Andino todavía hasta el 96-97 más o menos, hicimos un disco, pero entonces en ese proceso musical encontramos a gente muy buena musicalmente, logré conocer a unos amigos de Pasto de Sol Barniz donde conocí a Diego Mora, a Edgar Josa, Javier Martínez, y me invitaron a hacer una grabación con ellos de Sol Barniz y conocí a Dieguito Mora hace como unos 18-20 años está en el Grupo Putumayo ya, pues ya cambió de nombre de Lamento Andino, con los mismos integrantes y unos más pasó a ser Putumayo, entonces ahí empezamos a grabar ya, hacer otro digamos con el mismo estilo que traíamos ¿sí? Pero ya algo nuestro, tratando de buscar una identidad como de lo que hemos vivido, de donde nacimos, como putumayenses empezamos a buscar una identidad y ahí fuimos descubriendo nuevas cosas y fuimos haciendo nuestras propias canciones, pero ya con esa identidad que como que nos represente como con Putumayo y como indígenas de allá también del sur.

D:¿Después del Grupo Putumayo que otros grupos has tenido?

W:Sol Barniz fue también, hemos grabado muchos discos con ellos, es un grupo también muy importante para mí porque ahí aprendí otros ritmos totalmente diferentes a lo que yo traía, eso también marcó mucho, ese otro estilo de música también me hizo conocer mucho y me enriqueció bastante el proceso de música que yo haría, eso, pues aparte de Sol Barniz, otro grupo que me gustó mucho estar con ellos fue el grupo Tulia Grove y no más creo que con ellos es que he estado.

D:Bueno, ¿eres compositor?

W:Bueno desde los primeros discos que fueron con Lamento Andino, desde ahí empecé a componer, desde el 96-95 más o menos desde ahí empecé a hacer mis canciones, pero lógicamente traía otra, digamos en ese tiempo uno tenía otras referencias de grupos como los Kjarkas bueno no sé había otros grupos no sólo Savia Andina sino otros como Inti illimani, Illapu, entonces uno, pues ya es la nueva ola de la música andina también música romántica y todo eso, pues en esos tiempos también me dio por hacer música romántica, luego después pasó ese tiempo y hice un trabajo sólo de quena muy bonito con ritmos colombianos como pasillos, bambucos. Bueno la música chamánica es lo que estoy haciendo

ahorita, es también un proceso ¿no? También conocí a muchos taiticas que me llevaron en éste camino de la sanación, en búsqueda de la espiritualidad también, de ir por un camino limpio, ir buscando ese camino de sanación, entonces ahí me fue gustando mucho la música chamanica, y ahí también muestro bastantes instrumentos, no sólo la Quena, otros como pingullos, ocarinas, capadores, flautas de hueso, flautas chamanicas, y en esos trabajos de grabación que hago incluyo esos instrumentos y ahora hago canciones como te decía anteriormente como más sentiditas ¿no? Ya no con tanto virtuosismo como antes lo hacía en la quena ¿no? Es como más sentiditas, que la gente la escuche y fácilmente la pueda entender.

D:¿qué tipo de Quena utilizas?

W: En cuanto a materiales es de una caña que se da bastante allá en Sibundoy, en las montañas de Sibundoy, al lado de los riachuelos más o menos, pero es en las montañas, y sí, desde pequeño me gustaba ir a cortar mis cañas, y aprendí a hacer los instrumentos yo mismo, los instrumentos de viento, desde ahí también hay interés por su fabricación ¿sí?

D: ¿Cuál es tu búsqueda en la quena?

W: Al comienzo, la quena era para mí un instrumento muy difícil, yo lo estudie mucho, y siempre casi todos los días lo estudiaba desde niño y siempre iba descubriendo cosas, iba descubriendo más notas, se puede decir que fui descubriendo mi propio instrumento para volverlo música ¿sí? Entonces en ese descubrimiento decía yo, uy es un instrumento muy difícil de tocar, cada vez me muestra más y más cosas, uno llega hasta cierto nivel y le muestra más más, hay mucho por descubrir de éste instrumento, es infinito decía yo, pero me interesaba mucho por perfeccionar esto en cuanto a sonido, en cuanto a apoyaturas, a vibraciones del instrumento, y como yo hacía mis instrumentos pues había unas cañas delgaditas, entonces hacía quenas con cañas delgaditas, quenas con cañas gruesas y cada vibración de cada quena era totalmente diferente, hacía quenas con boquillas grandes, con boquillas chiquitas, la boquilla pequeña era tan dulce que me gustaba mucho, pero la boquilla grande tenía un sonido como pastoso, como con viento que también era lindo. Entonces ahí, de todo eso fui haciendo mi propia quena, fui haciendo mi propio estilo musical también ¿no? Uno va encontrando ahí, va encontrando su afinación también, por ejemplo logré que la quena diera un sonido muy particular, que todo el proceso en el que yo venía, pues que se haga mío ¿sí? Un estilo propio, entonces esta es mi quena, pero entonces hay bastantes estilos de quena, que yo he mirado a diferentes quenistas que por ejemplo las notas son con otras posiciones, entonces para mí, pues uno se acostumbra a la quena que le llega pero uno se acostumbra también a hacer las notas, no todas las quenas son iguales, pero entonces logré hacer mi propia quena digamos, con un propio sonido muy particular tiene algo que puede ser una quena Palchukán ¿no?

D: ¿Cómo abordas la Improvisación en la Quena?

W: Pues el estudio de las escalas me ayudó mucho, me ha ayudado bastante eso, las mayores, menores, también haciendo mucha música diferente, ya acá en Bogotá empecé a escuchar otras músicas que de todas maneras le abren a uno el pensamiento y pues improvisar para mí es como estar en la música pero más que todo dar lo que uno sabe, lo máximo que pueda dar pero con ese sentimiento que uno tiene, eso es improvisar, que es para mí lo mejor, es dar todo el corazón en esa canción, porque no es algo que está escrito sino algo que te sale desde el sentimiento.

D: ¿Te has encontrado con limitaciones técnicas de la Quena al tocar otros tipos de música?

W: No, la Quena es un instrumento con todas las notas, no hay limitaciones aquí se puede hacerlo todo, perfectamente se puede comparar con otro instrumento universal, con una trompeta, con un saxofón, pero lógicamente necesita también del estudio, es decir que según el interés de cada intérprete de la quena logras eso, es un instrumento que perfectamente lo puedes asociar con otro instrumento universal, (interpreta melodía).

D:¿Qué registro manejas en la Quena? Hasta que notas de agudos…

W:En la quena hay desde el SOL grave (interpreta el sol) hasta el sol agudo de la cuarta octava, (interpreta la escala hasta llegar al sol agudo) (risas)

D:¿qué podrías aconsejarle a los nuevos estudiantes de Quena que tienen aspiraciones profesionales?

W: Primero que todo, tener mucho amor por el instrumento, a veces lo miran como un instrumento muy bajito, o sea como un instrumento que no te va a dar, a veces lo miran como un instrumento muy pobre digamos, (risas) lo miran como un instrumento que no pues empiezo a tocar quena pero eso no me va a dar, hablando de lo económico, pues es muy difícil vivir de una Quena, pero si tú le tienes mucho amor, mucho respeto al instrumento, no pues es para hacer maravillas, y pues la entrega al instrumento es todo, de ahí el mismo instrumento te va dando, tú lo cuidas, le das mucho amor, tú le entregas todos los días ejercicios, vas descubriendo más noticas, más cositas y es un instrumento muy mágico muy bonito.

D: ¿cuáles serian temáticas importantes para desarrollar en una cátedra de Quena a nivel profesional?

W: Pues aspectos de cualquier otro instrumento como escalas, conocer el instrumento en cuanto a las vibraciones, apoyaturas, un buen sonido, eso creo yo que es lo básico.

D: ¿Qué piensas del movimiento quenístico colombiano?

W: Yo lo veo bien, he conocido acá en Colombia a muchos quenistas a mucha gente interesada por este instrumento, hay mucha gente que está siguiendo el proceso de la música andina, también es como la conexión bonita con la música indígena, hay mucha gente interesada en ese proceso que yo creo que en unos 10 años aproximadamente habrá unos quenistas muy buenos, ya los hay de hecho, pero entonces sería bonito que la posibilidad de abrir el instrumento de Quena como profesional en una universidad sería excelente.

D: ¿qué es la música chamanica?

W:Para mí la música chamanica es conectada, primero que todo en esa búsqueda de espiritualidad, entonces la música chamanica para mí es algo muy importante para la sanación personal, para la conexión indígena, para la limpieza corporal y espiritual. Y todo este proceso es muy bonito porque uno aprende ahí el respeto por la música, el respeto por la vida misma, y ahí uno se forma como músico ya con una visión diferente, la música tiene otro sentido mirándolo desde la parte chamanica tiene otro sentido, más espiritual y de sanación.

D: Muchas gracias William, eso era todo, si quieres añadir algo más.

W: Gracias hermano, por tenerme este reconocimiento por tu parte pues es muy bonito, yo de todas maneras lo hago de corazón si todo lo que yo he aprendido ha sido así, y como te digo pues en gran parte me forme sólo y entonces sólo fui haciendo mi estilo y mi vida musical, esto me ha ayudado

también bastante porque digamos el grupo Putumayo tiene su propio estilo digamos su propia sonoridad, y hay mucha gente con el grupo, hay mucha escuela que quiere hacer lo que nosotros estamos haciendo e incluso tengo alumnos también que quieren aprender, que están conmigo en la búsqueda del instrumento de sonoridades también me llaman y me buscan para clasecitas, y pues eso es muy bonito, es dar lo que prácticamente uno ha aprendido.

D: Muchas gracias William.

ANEXO 2. Entrevista a Juan Jairo Benavides

Daniel Amaya: Buenas tardes maestro, quisiera que para empezar nos hiciera una breve reseña de su carrera artística alrededor de la Quena.

Juan Jairo Benavides: Bueno, muchas gracias, yo comencé lo de la quena a los 12 años por intermedio de un amigo de pasto que me enseñó, empezamos a tocar con quenas de plástico, de tubería de pvc, y pues dure como, no sé tres meses soplando ese instrumento y como que no sonaba y no sonaba y no sonaba eso, ubicar a veces el centro del aire es muy difícil, y yo casi me daba por vencido, y el amigo insistía e insistía e insistía hasta que un buen día empezó a sonar, y pues empecé a tocar, yo ya tocaba flauta dulce, entonces fui dejando la flauta dulce por este, pues porque éste instrumento sonaba más fuerte, em tenía otro lenguaje, ofrecía un reto cada vez mayor para hacerla sonar bien. Y seguí tocando la quena, me hice saxofonista, luego empecé a tocar el oboe ya entre al nivel profesional y todo y pues estaba con la sinfónica del valle varios años, y la quena fue un poco más una afición y pues ahí tocaba por los lados en la casa. Pero ya estando en Bogotá hace unos 9 años empecé a sentir más como el impulso de empezar a explorar más con la quena ¿no? Claro también creo que ésta ciudad ofrece esa diversidad, y ese impulso de explorar nuevos dulzones, nuevas sonoridades, creo que ese fue el punto que disparó a estar más conectado con la quena, con este instrumento pues que es de nuestra música, y ver que se podía pues trabajar esta cuestión de la afina-embocadura, tanto del punto de vista técnico como tocarlo, como también de sugerirle al lutier, en este caso un gran amigo mío Jhon Ganda que me haga el visel de x o y manera, que le perfile por fuera, que le cepille en ciertas áreas, o adentro, o la inclinación, o el tamaño que yo quería, entonces gracias a eso pudimos ir armando como una Quena ideal para mi embocadura, porque cada quena pues necesitará de su embocadura. Bueno y empecé a montar obras, bueno no obras en sí, pero si a adoptar un lenguaje que antes no había tocado porque siempre tocaba como en el ámbito andino, más o menos como (interpreta un pedazo de una melodía). Pero luego si tener otro tipo de articulación como incluir la música latina un poco en el jazz, pues fusión ¿no? Pues ahí empecé a desarrollar más la conducción del sonido, las articulaciones, un poco el manejo de los dedos también, y me doy cuenta que viendo esos videos de youtube hay mucha gente nueva que está con ese deseo también como de que la quena tenga un lenguaje más universal, y pues bueno eso es lo que hemos estado haciendo hasta ahora, un poco investigando, conociendo en qué otras cosas se puede ampliar la quena pero que no suene a imitación ¿no? Que no haga el ridículo, sino que se pueda tocar algo contundente.

D: Cuando empezó ¿siempre fue la quena aprendida de forma empírica o tuvo profesores?

J: No, pues si siempre fue de forma empírica.

D: ¿En el entorno había muchos quenistas?

J: Sí, localmente en pasto si había muchos, en la cultura musical de la época no había un gran desarrollo pero pues era una provincia entonces lo que se aprendía pues era muy somero, con lo que sí se podía aprender era con las grabaciones, las grabaciones que llegaban de Ecuador, del sur ¿no? De ese sello Fadisa me acuerdo de Ecuador llegaban muchas grabaciones de Inti Illimani, Quilapayún, llegó de Pachacamac me acuerdo de pues es ese cuarteto francés que pues es bueno que no grabaron muchos discos y sobre todo del quenista este Raimond Thevenot con el sonido de él me fui familiarizando mucho, transcribí todas las canciones de él, y lo fui incorporando, porque entiendo, no sé si sea verdad, que ese señor Thevenot fue un músico de formación clásica, y pues se notaba en esa contundencia de sonido que tenía, pero eso no lo vine a aplicar a la quena sino hasta estos años, porque pues he tenido más tiempo para dedicarme al instrumento, ya dejando un poco la carrera del oboe, del saxo, empecé a incursionar un poco más en la quena y el tiempo de dedicación ha sido importante en jornadas de no sé de a 6 horas seguidas de estar dele que dele sobre todo hace unos siete años, era una cosa de todos los días a cada rato, porque se despertó en mí como el interés de pillar bien cómo es el sonido y cómo se puede fundir con otros lenguajes, en esa época de pasto era lo que se ofrecía en la cultura local, la música andina, la música de mensaje social que era la de Inti Illimani, Quilapayún y aun me queda ese recuerdo muy bonito del sentimiento de la quena, del vibrato espontaneo de todo eso.

D: Después de eso ¿hizo carrera profesional de música?

J: Si claro yo hice la carrera de música como oboísta, entré al conservatorio Antonio María Valencia de Cali.

D: Cómo fue ese proceso de trasladar los conocimientos académicos a lo que se había aprendido empíricamente, ¿fue fácil, o se encontró con muchas dificultades?

J: Sí, la dificultad es que a veces hay poca flexibilidad con la quena, poca flexibilidad con las intensidades no ofrece a veces si uno no conoce muy bien cómo modular la embocadura, como es tan de frente el soplo a veces es difícil perfilar los sonidos ¿no? Conseguir tiempos fuertes, tiempos débiles, eso es un poco difícil, pero si se puede lograr, necesita de mucha concentración y una gran sensibilidad con el aire, con los dedos, y si pues he estado en esa lucha y pues en un altísimo porcentaje he logrado conseguir una semejanza a lo que son los estilos europeos de clásicos, del barroco, y a lo que es la cuestión del jazz también, por ejemplo, (interpreta un pedazo de melodía de jazz)con el impulso de la compulsividad que tiene el jazz propia ¿no? (interpreta otra melodía) que eso también es el producto de haber trabajado con el saxo, muchas articulaciones, muchos estándares del jazz, el lenguaje propio del jazz, y el otro lado que es la parte clásica pues eso si fue como del oboe ¿no? Que el oboe es un instrumento de una sensibilidad, es digamos de los más sensibles que uno puede encontrar en instrumentos de viento, y claro hay retos, no hay repertorio clásico escrito para quena y hay que adoptar algunas obras, y en la medida de lo posible se pueden hacer aunque algunas hay que transportarlas porque la tesitura ofrece dificultades, em a ver qué me acuerdo ahora, de pronto algo de Bach, (interpreta melodía) pero es como la articulación, el manejo de los dedos, ya no con la compulsividad, sino más bien muy conducido (interpreta melodía) bueno algo así, no he calentado mucho hoy (risas)

D: A lo largo de esa carrera musical ¿con qué grupos tocó la Quena de los que recuerde?

J: Bueno teníamos un grupo que se llamaba grupo Tradición allá en Pasto, uy estamos hablando de los años setenta, los ochentas, en el 92 me fui para Cali, en Cali no hice muchas cosas con la quena, más que todo fueron en Pasto en esos años del setenta y seis al ochenta y dos, por allá con un grupo que se

llamaba Quillacinga, otro que fue muy famoso en esa época que se llamaba América Libre, con los que hicimos unas cosas. Con los Qullacinga ganamos un festival del Mono Núñez del año ochenta y uno. Y acá en Bogotá he tocado Quena pero ya a nivel latino, en fusión, con el quinteto de Juan Manuel Toro, con Azul Trabuco, con Zaperoco, con el maestro Edy Martínez pero a nivel del jazz, del jazz latino fusión, no con la música andina.

D: En estos grupos ¿se ha dedicado a componer en el instrumento, a adaptar o a interpretar?

J: Más que todo improvisación, en la cuestión de la composición pues he hecho cosas muy reservadas, como muy para mí, pero no han sido grabadas mejor dicho no se conocen, y adaptaciones también pues de algunas cosas clásicas y de algunas cosas colombianas y eso, también de mi estudio personal.

D: ¿Cómo define su estilo interpretativo?

J: La versatilidad diría yo, lo cual necesita experiencia, necesita mucha experiencia y la certeza de tener conceptos interpretativos acertados para los diferentes estilos.

D: ¿la mayoría de sus grupos han sido sacando la Quena de su contexto habitual de música andina?

J: Claro, pero no pierdo eso, yo compongo huaynos, compongo san juanitos, pasillos y estoy en esa labor.

D: Al sacar el instrumento de su contexto ¿se ha encontrado con limitaciones del instrumento?

J: Claro, claro sobre todo las tonalidades de muchos bemoles obviamente por manejar este tipo de digitación a medios huecos (canta “y todo a medio hueco”) (risas) no pues eso es complicadísimo. Otro puede ser como la potencia del instrumento, en algunos registros graves sobre todo, puede limitar un poquito, ya tocando con un grupo.

D: Al improvisar jazz, ¿utiliza los mismos recursos melódicos y escalas para tocar la Quena y un saxofón?

J: No, con cada instrumento se cambia el lenguaje por la naturaleza de las voces del instrumento, de las escalas que puede usar, de la comodidad, de la textura, de la tonalidad en la que esté el instrumento, algunas veces uno si pudiera tomar como unos modelos de escalas que hace con el saxofón y las pasa acá a la Quena así puede ser, pero no es como una regla. Que el instrumento arroje sus propias probabilidades de tocarse, uno las explora.

D: ¿Qué registro maneja usted en el instrumento usualmente?

J: Usualmente del intermedio al agudo.

D:¿El agudo hasta qué nota la toca normalmente?

J: Hasta el La, cómodamente; hasta el Si Bemol… (toca la escala) El Si en todas las Quenas es forzado, en algunas es más claro, pero no tienen otras cosas. Pero (toca de nuevo la escala) Mi, Re, Do, Si son un poquito más forzadas.

D: ¿Y en las improvisaciones utiliza esas notas?

J: En algunas sí, cuando la embocadura lo permite. Por ejemplo, ahorita la embocadura está mas lista para tocar; por ejemplo, los labios a veces están más humectados, hay veces que están más secos.

D: Con respecto a los vibratos o aspectos interpretativos ¿qué tipo de herramientas usa?

J: He tratado de trabajar la consciencia del vibrato. Si por ejemplo necesito una nota absolutamente lisa, poderla mantener y si quiero hacer dos o tres batidas de vibrato, también poderlo hacer. Yo recuerdo que en el oboe mi maestro Richard de Aloche, Polaco, el decía que hay que estudiarse las notas largas y empezar a hacer pequeñas batidas de vibrato controladas, como negras, blancas, corcheas, tresillos y semicorcheas. Entonces era como (interpreta el ejercicio) y he visto, por ejemplo, a William Palchukán y muchos quenistas que se dedican más al andino, tienen el vibrato. Uno que es súper fino, rapidísimo ¿no? Yo, por ejemplo, esa condición natural no la tengo, trabajo más con un vibrato hasta cierto nivel.

D: Lo trabajas siempre de diafragma supongo.

J: Algunas veces, otras veces cuando la tesitura lo permite, se puede mover un poquito en el labio.

D: ¿Qué tipo de Quenas prefieres y por qué?

J: Como la Quena es tan personal, digamos, yo he tenido la gran bendición de tener un amigo que es lutier que es Jhon Granda. Todas las quenas que he tocado hasta ahora o la inmensa mayoría han sido hechas por él y, pues, con mis indicaciones, esas son las que prefiero. Aunque sí he visto, por ejemplo, esas quenas peruanas de este señor Castillo que no son de madera, son de caña, de esa caña peruana que es gruesa, que es bien sólida. Me llama mucho la atención esta quena, he estado comunicándome con ese señor pero no es tan fácil, alguna persona viajó allá a Perú pero no se pudo conseguir.

D: ¿De qué grosor prefieres las quenas?

J: Gruesas, gruesas es como me parece que uno puede conseguir un sonido más proyectado.

D: Entre madera y caña ¿tienes alguna preferencia?

J: Pues en madera está esta madera que me ha parecido muy buena que se llama Lechero Rojo, que es una variedad del guayacán, que es colorada.

D: ¿Cómo logras esa estabilidad en la afinación, en los semitonos que se usan con medios huecos, tienes otras posiciones?

J: Sí, hay que aplicarlos medios huecos pero también es como la forma de pegarle al dedo, que haya un impulso (interpreta). Es como destapar un tubo por el cual está saliendo aire, se destapa con velocidad para que el aire salga rápido, se aprovecha el extremo del huequito. Es como arañarlo un poquito, se aprovecha eso (interpreta). Esa es una dificultad en cuanto al manejo de lenguajes porque hay que hacer ese tipo de movimiento un poco robótico, un poco compulsivo y eso riñe, por ejemplo, con tocar cosas barrocas, clásicas, ¿no?, entonces hay que trabajar la sensibilidad de los dedos.

D: Con respecto al movimiento colombiano de la quena ¿cómo lo ves, sientes que ha avanzado o está quedado?

J: Si, obviamente se avanza, siempre se avanza, siempre se nos da la posibilidad de ver personas con gran talento que tocan y que cada vez están experimentando y probando nuevos sonidos. En este momento no recuerdo muchos nombres de gente que está tocando más quena, pero sí hay unas personas con un talento brillante y una ejecución virtuosa. Lo que sí creo es que debe hacerse una aproximación más al

lenguaje tanto clásico como del jazz, con un mejor conocimiento, que no sea tan empírico y que podamos tocarla de una forma que ya no sea como tan andina, tan indígena, por decirlo así, como que se perfile mejor.

D: Si se abriera la cátedra profesional de Quena en las universidades, para ti ¿hay algunas temáticas claves para tener en cuenta en el programa de estudios?

J: Justamente estamos hace algunos meses cumpliendo esa labor en la Universidad Inca, que se abrió quena como complementaria, pues como un instrumento complementario, entonces la dedicación no es la misma que la de un instrumento principal, de todas maneras lo que si se recalca mucho es digamos lo recalca mucho es la técnica, como empezar a hacer ejercicios, escalas, arpegios, estudios, donde se va estudiando tonalidades, las alteraciones, modalidades de combinaciones, en esas estamos pero no como instrumento principal dentro del currículo pero si sería buenísimo hacerlo, y pues en eso estamos trabajando.

D: Bueno maestro, muchas gracias, ¿quiere añadir algo más que falte?

J: Que es un instrumento fascinante que tiene unas alternativas con la música muy especiales, un poder de expresividad muy particular, que hay que seguirlo cultivando y hay que seguir desarrollando su fabricación sobre todo aquí con la embocadura seguir experimentando nuevas alternativas como la formas como la quena recibe el aire para que se pueda administrar de la mejor manera posible aunque esto está en camino de investigaciones, pero creo que lo que hay al otro lado si seguimos trabajando como generación la quena puede ser sorprendente.

D: Bueno muchísimas gracias maestro.

J: Muchas gracias a ti.