

PROGRAMA DE BACHILLERATO EN MÚSICA

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN
CONDUCENTE A GRADO**

**“FONÉTICA Y SIGNIFICADO DE LA LENGUA QUECHUA
EN LA INTERPRETACIÓN DE UN *CANTO DEL ALMA*
VERNÁCULA DE THEODORO VALCÁRCEL”**

Presentado por

Melissa Princesa Colquicocha Carrascal

Programa Académico de interpretación musical
Carrera de canto

Asesor:
Omar Ponce Valdivia

Lima, 30 de setiembre del 2020

FONÉTICA Y SIGNIFICADO DE LA LENGUA QUECHUA EN LA INTERPRETACIÓN DE UN CANTO DEL ALMA VERNÁCULA DE THEODORO VALCÁRCEL

Melissa Princesa Colquicocha Carrascal

RESUMEN

La presente investigación muestra la forma fonética de la canción *Wakayniy* del álbum para voz y piano *31 Cantos del Alma Vernácula* de Theodoro Valcárcel y se proponen aspectos del significado orientado a la interpretación vocal. En la primera parte se revisa el contexto indigenista y nativista que vivenció el compositor para comprender qué lo llevó a seguir las corrientes estéticas y el por qué propone lo vernáculo dentro de un lenguaje vanguardista en sus obras. Se citan comentarios de otros compositores sobre la vida de Valcárcel y la historia de la obra *31 Cantos del Alma Vernácula*, añadiendo un cuadro con la información de estos cantos. En la parte central se abordan los aspectos fonéticos y el significado de la canción vernácula escogida, y se realiza la revisión de la lengua quechua orientada a la interpretación. Primero se plantea el significado y análisis del texto de la canción vernácula por palabras y frases, luego se aborda la parte fonética y pronunciación del quechua y, se concluye con el aspecto interpretativo, y la asociación del significado del texto y la fonética del canto a la interpretación.

PALABRAS CLAVE: Fonética, canto, quechua, Theodoro Valcárcel, vanguardismo, nativismo.

ABSTRACT

The present research shows the phonetic form of the song *Wakayniy* from the voice and piano works *31 Cantos del Alma Vernacula* by Peruvian composer Theodoro Valcárcel and proposes meaning aspect oriented to vocal interpretation. The first part reviews the indigenous and nativist context experienced by the composer in order to understand the use of certain aesthetic trends and vernacular within an avant-garde language in his works for song and piano. Based on Valcárcel's biography, comments from other composers and historical notes of the work *31 cantos del alma vernácula* are cited, adding an information table of these songs (title, translation, language, gender and tonality). The central part addresses the meaning analysis by words and phrases on the text of the chosen vernacular song, the phonetic aspects and pronunciation of Quechua language. The central part concludes with the revision of the interpretive aspect of Quechua language, and the association of the text meaning and the phonetics of the song with the interpretation.

KEYWORDS: Phonetics, song, Quechua, Theodoro Valcárcel, avant-garde, nativism.

INTRODUCCIÓN

Una serie de compositores peruanos nacidos en el siglo XX dejaron obras inéditas, que con el paso de los años fueron revaloradas por distintas instituciones musicales. Conmovida por los trabajos de recopilación de estas obras, dirigí mi atención en el compositor puneño Theodoro Valcárcel, debido a la sonoridad y el manejo de elementos relacionados a lo vernáculo en el estilo del lied de sus obras para canto y piano. Como cantante lírica, me propuse interpretar las canciones del álbum *31 Cantos del Alma Vernácula* de Valcárcel. Al indagar sobre este álbum, me encontré con una limitada información sobre la obra y la pronunciación de la lengua quechua, a pesar de que este álbum también contiene cantos en otras lenguas como la kampa, yunka, y huitoto, planteándome interrogantes sobre la pronunciación y análisis del texto de las canciones para llevarlas a una óptima interpretación.

Los cantantes líricos durante su formación académica reciben cursos sobre dicción y fonética en el idioma italiano, alemán, inglés, francés y latín, orientados a la técnica del canto y llevados a la interpretación de diferentes obras como arias de ópera, lied, canciones, oratorios, entre otras obras de diferentes épocas y compositores. Si en el Perú, contamos con compositores que dejaron gran cantidad de obras para canto y piano en lenguas nativas ¿Por qué en las escuelas profesionales de música en el Perú no se incluye, dentro de la formación profesional del cantante lírico, el estudio de la fonética del quechua? Movida por esta interrogante, decidí escoger una canción del álbum *31 Cantos del Alma Vernácula* de Theodoro Valcárcel para indagar sobre la fonética del texto en quechua y contar con una alternativa de pronunciación. Conocer el significado del texto en quechua, llevará al cantante a involucrarse en las emociones planteadas por el compositor en la partitura.

Para los cantantes líricos, es necesario investigar la obra a interpretar, conocer el contexto en el que se creó, qué llevó al compositor a hacerla, y revisar comentarios o referencias musicales, los acerca a una acertada interpretación. Por ello, el indagar sobre la fonética y significado del quechua, logrará que el cantante visualice o imagine el posible personaje que narra el texto de la canción vernácula escogida en este trabajo de investigación. Otro punto importante a tomar en cuenta es cómo el cantante lírico hará uso de su técnica para cantar una canción vernácula. No solo es importante analizar los aspectos musicales mencionados en la partitura, sino cómo combinar la lengua quechua a la técnica del canto o viceversa, sin alterar la esencia de la obra y según las posibilidades vocales del cantante.

A partir de una investigación cualitativa, con enfoque histórico, utilizando como fuentes textos y artículos que tratan de manera directa o indirecta aspectos relevantes de la biografía del compositor Valcárcel y, también, analizando una de sus más inéditas partituras, se aborda el presente trabajo de investigación, con el cual deseo brindar una herramienta más al cantante lírico para su desenvolvimiento vocal e interpretativo, animándolo a cantar en lenguas nativas, haciéndolo conocedor de la belleza y complejidad de los idiomas ancestrales, por ello, se plantean como objetivos específicos los siguientes: 1) Comprender la pronunciación y significado de la fonética quechua en la fonética del canto y 2) Reconocer el significado de la canción vernácula para lograr una acertada interpretación.

Como síntesis de la conclusión general se tiene que el quechua es una lengua compleja en pronunciación, convirtiéndose en un reto para ser cantada e interpretada

por el cantante lírico, para quien el conocimiento del contexto, le ayudará a comprender que no se debe cantar con estilo operístico, sin cargar la voz, y le dará un sentido romántico y liederista. De la mano con el piano, llevaría al cantante a aproximarse a la interpretación del canto vernáculo propuesto por Theodoro Valcárcel.

1. EL CANTO LÍRICO DE LO VERNÁCULO A LA VANGUARDIA.

1.a El indigenismo y el movimiento nativista en la música académica

El indigenismo y el movimiento nativista fueron manifestaciones estéticas que se desarrollaron en toda Latinoamérica y que, en el Perú, se desarrollaron en algunas regiones (Ramírez, 2018). Al respecto, el investigador Alejandro Madrid (2010, p. 227) menciona que, en el siglo XIX, Latinoamérica veía en Europa un “modelo de orientación cultural y étnico”, se inspiró en los ideales liberales en contra de los imperios europeos dando paso al nativismo que resultó de los aires locales de cada país, buscando un sentido de pertenencia con noción de identidad. Indica que la música académica latinoamericana sigue la tendencia de la música europea y el carácter operístico italiano, tendencia en la cual se introduce material folclórico para generar un tipo de exotismo. Señala también que, al buscar una noción de identidad en la música, las élites Latinoamericanas se apropiaron de las melodías autóctonas de sus localidades, las mostraron como suyas, como algo exótico y novedoso para la época.

Enrico Fubini (2002, p. 21 – 24) sostiene que el folclor se manifiesta dentro de las escuelas nacionales, donde muestra una nueva relación con ella, ya que se toma la música campesina, sus formas, danzas, los instrumentos y timbres propios de la música del folclor popular. De esta forma se explora un terreno virgen y se rescata el lenguaje casi olvidado por motivos estéticos, filosóficos y políticos. Indica que están en confrontación con los ideales y lenguajes de otras clases sociales como la tradición vienesa; esta lucha por mantener sus orígenes, no prestando atención a tradiciones ajenas y siguiendo firme a su tradición de innovación, transformación y revolución de la visión estética del lenguaje musical. Menciona al compositor Schönberg como ejemplo de la tradición vienesa al rechazar el folclor. Fubini concluye, agregando que tanto las escuelas nacionales, como el folclor y la vanguardia terminaron siendo vías que cooperaron para el avance del lenguaje musical.

Siguiendo la tendencia europea, también en Latinoamérica, la música plasmó estas manifestaciones nativistas e indigenistas en los aires nacionales de distintos compositores como Heitor Villa – Lobos en Brasil, Alberto Ginastera en Argentina, Carlos Chávez en México entre otros (Sergl, 2019; Schwartz-Kates, 2016; Rodríguez, 2017).

En el ámbito nacional, en los albores del siglo XX brotó la corriente indigenista peruana, que tuvo como tema central al indio, exponiendo sus costumbres y aspiraciones (Petrozzi, 2009; Chang-Rodríguez, 1984). Esta corriente también se concibe como “un intento de ‘nacionalizar’ la sociedad basado en lo que los intelectuales urbanos consideraban como formas culturales autóctonas” (Itier, 2000;

citado por Vargas, 2019, p. 7). Esto implica que en el caso de la música no se estudian las composiciones creadas por los indígenas o los mestizos rurales, sino el “repertorio musical urbano creado por músicos de formación profesional y quienes practicaron las costumbres del “salón” basándose en lo que ellos definían como tradiciones indígenas” (Vargas, 2019, p. 7), incluso se considera que este movimiento, conformado por personas mestizas, de diversas procedencias, posiciones y profesiones, tuvo implicaciones socioculturales y políticas, tanto nacionales como continentales (Giraud, 2018; Ortiz, 2019, p. 89), que en el caso del Perú, perseguía entre otros fines importantes la unidad nacional, ya que según Marco Caparo, el discurso de identidad nacional estaba presente en el arte mestizo practicado por los integrantes del movimiento indigenista (Caparo, 2019, p. 14).

De manera que el indigenismo se plasmó en diversas formas del quehacer sociocultural como la música, la literatura, la pintura, la fotografía y el cine, entre otras manifestaciones (Stastny, 1981; Protzel, 2014; Pulido, 2020). En el caso de las artes plásticas nacieron las escuelas regionales en Arequipa, Cusco y Puno, por eso se dice que el indigenismo peruano tuvo un carácter regional (Larrea, 2017; Millones, 1992; Pulido, 2020), aunque en otras regiones como Lima, Huánuco y Trujillo tuvo poca intensidad (Estenssoro, 1999, p. 734).

El musicólogo Aurelio Tello (2011, p. 162-165) en el libro: *La música en Latinoamérica*, hace un recuento de los compositores peruanos que contribuyeron al rescate y enriquecimiento de la música indigenista. Este autor sostiene que los compositores peruanos Duncker Lavalle y José María Valle Riesta plasmaron el indigenismo en sus obras y no incluyeron las vertientes “negras o selváticas” del Perú; pero los que mejor expresaron la visión indigenista fueron Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Theodoro Valcárcel (1902-1940), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) y Roberto Carpio Valdés (1900-1986). Los compositores Chávez Aguilar y Valcárcel se destacaron por el uso de las escalas pentafónicas en sus obras; Valcárcel muy pronto se interesó por la música tradicional peruana, a la cual impregnó con acento andino y de riqueza rítmica y dinámica, y el empleo de la lengua quechua; no en vano Gerard Béhague, citado por Tello (2011, p. 163) consideró a Valcárcel como el precursor de la música artística genuinamente peruana. Otros autores también consideraron a Valcárcel como un prominente representante del indigenismo musical peruano (Petrozzi, 2009; Romero, 2018; Caicedo, 2019, p.40).

1.b Valcárcel, el músico romántico indigenista en el siglo XX

Theodoro Valcárcel, desde temprana edad estuvo rodeado de la música académica, recibió sus primeras clases con su madre y luego con Luis Duncker Lavalle en Arequipa, posteriormente viaja a Europa, donde ve el panorama de la música académica en todo su esplendor, quedando cautivado por las obras de Debussy. Por el estallido de la primera guerra mundial, Valcárcel regresa al Perú y se convierte en el primer interprete de Debussy en su país natal (Ministerio de Cultura, 2018).

Debido a los aires nacionalistas y desenvolvimiento de la manifestación indigenista en Latinoamérica y en el Perú, Valcárcel se deja cautivar por ese llamado de exotismo de lo vernáculo y decide tomar cantos andinos que vivenció en su niñez, en su natal Puno (Paniagua, 1990, p. 52), para convertirlos en obras musicales académicas. El profesor puneño Félix Paniagua, en su libro *Compositores y músicos puneños (1990,*

p. 52), también señala sobre Valcárcel, que, al vivir en Europa, absorbió los conocimientos de la música occidental y ello le permitió dar forma a la música del Altiplano del Perú integrando melodías y danzas primitivas que pudo ver y escuchar de niño.

Varios compositores e intelectuales dejaron sus comentarios sobre Valcárcel, uno de ellos fue Pahissa, citado por Enrique Pinilla en su *Informe sobre la música en el Perú*, quien agrega un comentario sobre Valcárcel que dice:

Valcárcel, un verdadero sentido musical unido a un conocimiento acabado de la técnica y de la moderna escuela de composición. En este lenguaje expresa no solamente las ideas melódicas típicas y muy características de la vieja raza inca, sino sus propias creaciones, infiltradas también de este especial sentimiento primitivo, pero hondamente expresivo, de los cantos del pueblo aborígen americano (Pahissa citado en Pinilla, 1981, p.125).

Por su parte, en *Antología de la Música Puneña*, publicada en Puno en el año 1986, su editor Edgar Valcárcel, acota:

El desarrollo de la música vocal en el siglo XX dio impulso a la pequeña forma (canciones diversas) y a las grandes estructuras (proyectadas óperas). De las primeras son clara muestra las canciones antologadas y, de las segundas, el Melodrama en tres actos "El pueblo del sol" de Mariano Béjar Pacheco y los bosquejos operísticos dejados por Theodoro Valcárcel. Todos ellos demuestran la permanente inquietud del músico mestizo altiplánico por las manifestaciones líricas. El estudio y análisis de las composiciones para canto y piano, ha puesto en evidencia estrecha relaciones estilísticas con las obras pianísticas incluidas en el primer volumen. Bien se puede afirmar, luego de las investigaciones realizadas, que las obras vocales (y así consta en las originales) son sencillas y obvias transcripciones de estructuras pianísticas y, viceversa, gran parte de la producción pianística constituye esquemáticas versiones de piezas para canto y piano (Valcárcel y Palacios, 1986).

Asimismo, Pinilla (1981, p. 151) menciona que, a pesar de que Valcárcel no mostró interés en profundizar sus conocimientos musicales, propios de un Conservatorio, tuvo la precisión de componer excelentes canciones. Valcárcel siendo un compositor puneño, combinó el estilo romántico al sentir nativo en su obra, las melodías indígenas estuvieron bien integradas a las tendencias modernas que él adoptó, el estilo romántico se plasmó en la combinación delicada de los textos nativos con la música, tal y como se componían el Lied. Combinación de lo autóctono, con la música académica y el estilo delicado del trabajo del piano en función al canto, muestra la belleza romántica en tiempos de vanguardia, que solo Valcárcel supo plasmar.

1.c La obra 31 Cantos del Alma Vernácula

El álbum fue publicado en 1986 por el Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica. En el prólogo de esta publicación, Edgar Valcárcel comenta: "tiene sello de intuitiva perfección técnica y formal. Virtud que las emparenta con la vieja tradición liederista y las acerca al nuevo concepto contemporáneo de la forma" (Valcárcel, 1986). En estos cantos vernáculos Valcárcel utilizó melodías tradicionales del Altiplano, canciones en lenguas y dialectos nativos como el quechua, aymara, huitoto, kampa y yunka, donde denota el multilingüismo peruano. También incluye algunos cantos en castellano

El Ministerio de Cultura del Perú produjo un disco con la obra de Valcárcel, titulado Theodoro Valcárcel: Música orquestal, en Lima, en el año 2018. Es una recopilación de obras de Theodoro Valcárcel, incluyendo nueve de los *31 Cantos del Alma Vernácula*. En la breve reseña histórica del folleto del CD, se menciona:

La tendencia a la sugerencia, a la libertad formal, casi rapsódica, de los impresionistas, a un cierto exotismo; el uso del color por su valor mismo lo llevó a reformular su estética. Empieza entonces su segunda etapa creadora: redescubre su herencia andina, su ascendiente incaico. Se siente atraído por los grandes movimientos reivindicadores del arte y la cultura indígena; se nutre de los nacientes clásicos peruanos: Churata, Pantigoso, Sabogal, Luis E. Valcárcel, Mariátegui, Tello, Vallejo, Haya de la Torre, Alomía Robles. Pero hay que deslindar su acercamiento al mundo andino: fue más visceral, natural y espontáneo que teórico o aprendido; una vuelta “a su real margen”. Empieza a experimentar con un vocabulario armónico distintivo, avanzado, sensual, imitativo del universo que lo circunda: el canto de los pájaros, el movimiento ondulante lacustre puneño, la polícroma vestimenta, todo haya correlato sonoro en sus texturas. Deslumbra ese universo complejo que desde un inicio supera el lenguaje estrecho de muchos de los nacionalistas contemporáneos suyos (Ministerio de Cultura, 2018).

Los *31 Cantos del Alma Vernácula* son resultado de la visión de crear un arte nativo en la naturaleza del *Lied*, basándose en las melodías pentafónicas de los pueblos quechua y aymara, presenta en cada título su traducción al español, en algunos casos se señala el género musical e indicaciones del carácter en todas las canciones en diferentes tonalidades mayores y menores. A continuación, se presenta una lista de las obras en la Tabla 1.

No	TÍTULO	TRADUCCIÓN	LENGUA	GÉNERO, EXPRESIÓN	TONLD.
1	KUSIY KUNA	Humorada	Quechua	Molto espressivo – aggressivo e presto	La m
2	SONQO LOULO	Papita del corazón	Quechua	Slanciato e tenero	Fa m
3	¡HANAC KAMA!	¡A dios, A dios!	Quechua	Allegro agitato – Lento, malincónico	Do # m
4	SELU'J PAMPA	El Pajonal	Quechua	Allegretto – adagio espressivo	Re m
5	Q'ORI KENTI UJ	Mi adorado picaflor	Quechua	Vibrante e agitato – tempo guisto e con senzo sèmplice	Sol m
6	MISKI RURU	Semilla de amor	Quechua	Allegro	Sol M
7	¡URPICHA YAU!	¡Oye paloma!	Quechua	Moderato - appassionato	Sol m
8	SANKAYO - TA	El espino	Quechua	Pastoril – moderato y espressivo	Fa # m
9	¡HAYLLI TAK!	¡Canto de lucha!	Quechua y Aymara	Poco marziale – pesante, calmo	Mi b m
10	TARUKITA	La gacela	Quechua	Vivace, molto mesurato	La m
11	¡ALLQAMARI KANKI!	¡Paloma mía!	Quechua	Adagio ma non troppo - sentito	Re m
12	TIKATA TARPUIY NIYKICHU	No siembres flores dije yo	Quechua	Allegro con moto	Mi m
13	LA VICUÑA	La vicuña	Castellano	Allegro – moderato cantabile	Si M
14	IMANA P'UNCHA	¿Ella dónde estará?	Quechua	Malincónico (adagio)	Sol # M
15	WAKAYNIY	Llanto mío	Quechua	Adagio mesto	Mi m
16	¡PUHLLAY!	¡Juega!	Quechua y Aymara	Mosso senza fretta – allegro, quasi vivace	Do M
17	SURAY SURITA	Escarcha del amanecer	Quechua	Adagio – vagoroso e lento	Fa m
18	H'ACUCHU?	Vámonos	Quechua	Quasi vivace (rítmico e preciso) – allegro, ma non troppo	Mib M
19	W'AY!	Ayes!	Intersección	Moderato sèmplice	Re m

Continuación de la Tabla 1.					
No	TÍTULO	TRADUCCIÓN	LENGUA	GÉNERO, EXPRESIÓN	TONLD.
20	APU KUYAPAYAC	Padre mío compasivo	Quechua	Largo e mesto	Si m
21	ALAU, IGUYECO	ALAU, IGUYECO	Whitota	-	La m
22	YRAKA KÚYA - WI	No llores mujer	Kampa	Mosso, un po selvaggio	Sol m
23	TRISTES ECOS	Tristes ecos	Yaraví	Tempo di yaraví – adante mesto	Sol m
24	CONDORCITOY	Condorcitoy	Castellano	Animato giocoso	Re m
25	AMYAN TUTTA	Ayer noche soñé	Quechua	Allegro – meno mosso	Re b M
26	TUNGU, TUNGU	Tungu, tungu	Lengua amazónica	Largo sentito	Fa m
27	DE LAS CORDILLERAS	De las cordilleras	Castellano	Adagio malincónico	Mi menor
28	YUNKAPI WAQAY, URPICHA	Muy triste se te ve llorar	Quechua y Aymara	Moderato	Re m
29	¡KANTUKA!... KANTATI URURI	¡Kantuka!... kantati ururi	Castellano	Festivo e rústico	Mi m
30	TUKU	Búho	Aymara	Enérgico - tristemente	Si b m
31	CHILILIN UTH'AJA	Campanita de mi pueblo	Quechua y Aymara	Allegro deciso – Animato e giocoso	La m

2. WAKAYNIY: EL ALMA VERNÁCULA

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (2014), el vocablo “vernáculo” se refiere a “Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de la casa o país propio”. En el caso de este álbum, el concepto vernáculo de la música es llevado al lenguaje académico de música para piano y canto.

2.a Wakayniy, llanto mío

Es la canción N°15 de los 31 *Cantos del Alma Vernácula*, es un *Adagio mesto* con carácter de Lied, está en la tonalidad de mi menor (Anexo N° 1), cuyo texto es:

*Apu khuyapayaq k'ancharillaway ñawiypas tutayanña waqaikusqaymanta.
Intillay yanqapas wiñaqtiin qochuikui samaripui hanaq pachapi.
Aa, hap'ichipuai Intitatallay Pachamama.
Sonqoi yawarahkiau ¡tai tai!, ¡khuyaparillai....!*

A) Análisis significativo:

Wakayniy es una canción en lengua quechua e incluye como segundo verso una estrofa que es la posible traducción al español, pues es un texto con términos ambiguos, y no representa ser una traducción explícita o aproximación semántica al texto quechua. El músico nativo hablante Eldvis Salas (comunicación personal, 25 de junio, 2020), comentó que el texto está en una variante idiomática denominada “quechua sureño” y que coincide con el lugar de origen de Valcárcel, pero advierte que la traducción al español es meramente aproximativa. Un aspecto desafiante es que la escritura de las lenguas nativas, como es el quechua, se presenta en diferentes

formas fonéticas por lo cual la escritura estaría lejos de convencionalizarse por ello el significado puede ser incierto a partir de la transcripción.

La propuesta de la traducción y el análisis de los vocablos quechua de este canto se presenta en la Tabla 2.

Vocablo quechua	Traducción aproximada
<i>Apu</i>	Dios
<i>Khuyapayaq</i>	Se refiere a alguien que te ayuda o comprende. Que está comprendiendo
<i>K'ancharillaway</i>	Suéltame. "LLaway", es la acción de alguien para mí.
<i>Ñawiypas</i>	Mis ojos
<i>Tutayanña</i>	Se refiere al anochecer o que está anocheciendo
<i>Wagaikusgaymanta</i>	De lo que he llorado o de todas mis lagrimas
<i>Intillay</i>	Mi Sol o padre Sol
<i>Yanqapas</i>	Si ya
<i>Wiñaqtin</i>	Se refiere a crecer
<i>Qochuikui</i>	Se refiere a hacer que alguien corte, "córtale"
<i>Samaripui</i>	Que descanses
<i>Hanaq</i>	Elevado, alto, superior, cielo
<i>Pachapi</i>	Connota algo que será o se dará para siempre
<i>Aa</i>	Exclamación
<i>Hap'ichipuai</i>	Se refiere a la acción de venir
<i>Intitatallay</i>	Mi padre Sol
<i>Pachamama</i>	Madre tierra
<i>Sonqoi</i>	Mi corazón
<i>Yawarahkiau</i>	Está sangrando
<i>Tai</i>	Señor, padre o divino
<i>Khuyaparillai</i>	Tener compasión

Al conformar estas palabras las diferentes frases de la canción, se plantea una aproximación a conocer su significado de la siguiente manera:

Frases del texto	Traducción
<i>Apu khuyapayaq k'ancharillaway ñawiypas tutayanña waqaiqusqaymanta.</i>	Padre compasivo, suéltame, mis ojos ya anohecen de lo que he llorado.
<i>Intillay yanqapas wiñaqtin qochuikui</i>	Padre Sol, si todo no vale, córtalo
<i>samaripui hanaq pachapi.</i>	Que descanses por siempre en el más allá.
<i>Aa, hap'ichipuai Intitatallay Pachamama.</i>	¡Ah!, venga el sosiego mi padre Sol, madre Terra.
<i>Sonqoi yawarahkiau ¡tai tai!, ¡khuyaparillai....!</i>	Mi corazón, está sangrando, ¡Señor!, ¡tenme compasión!

Como se analiza, el texto connota el dolor de una persona que aclama al “Padre sol” y a la “Madre tierra”, menciona el anochecer y circunstancias de tristeza como es el llanto, la mención de lo sangrado para enfatizar el dolor, la petición de ese hombre o mujer al Dios para que los hagan descansar en paz. Se percibe el pensamiento romántico que el mundo “moderno” tenía sobre el hombre indígena, al asumir que este es un hombre marginado, pobretón y sufrido y cuya concepción religiosa sería similar a la concepción católica de pedir “compasión” a un Dios, en este caso figurado en la idea del Sol.

B) Aspectos fonéticos del quechua

El quechua usado en el texto de la canción *Wakayniy*, es el quechua sureño de Puno. Para tener una idea de la pronunciación se revisó el *Manual de Gramática Quechua* del profesor Ricardo Cahuana (Perú, 2007, p. 10). Para Cahuana, el alfabeto consta de cinco vocales y 26 consonantes. Ver la Tabla 4 y 5.

Vocales	Anteriores	Central	Posteriores
Alta	i		u
Media	e		o
Baja	a		

Fuente: Manual de gramática quechua, Cahuana, 2007, p. 10

Cahuana (Perú, 2007, p. 10) menciona que el quechua empleaba las vocales a, i, u, esta es la teoría trivocálica, pero hoy en día no se puede corroborar esta condición ya que el pueblo quechua hablante es bilingüe y puede haber inserciones de otras vocales. El quechua no está sujeto a las reglas ortográficas del castellano, por ejemplo, las consonantes /b/ y /p/, se usan después de la consonante /m/, pero en el quechua va a depender de la raíz de la palabra o el verbo. Las consonantes que plantea Cahuana son 26: CH, CHH, CH', H, K, KH, K', L, LL, M, N, Ñ, P, PH, P', Q, QH, Q', R, S, SH, T, TH, T' W, Y. Son de tipo bilabiales como la /P/ y la /M/, labiodentales como la /F/, dentales como la /T/, interdental como la /Z/, alveolares como /S/, /N/, /L/, /R/, y velares como la /K/ y /J/. La siguiente tabla presenta la posición fonética de las consonantes quechua.

	Lavial	Alveolar	Palatal	Velar	Post - velar	
OCCLUSIVAS						
Simple	P	T	CH	K	Q	
Aspirada	PH	TH	CHH	KH	QH	
Reforzada / glotal	P'	T'	CH'	K'	Q'	
FRICATIVA		S	SH			H
NASALES	M	N	Ñ			
LATERALES		L	LL			
VIBRANTES		R				
SEMICONSONANATES	W		Y			

Fuente: Manual de gramática quechua, Cahuana, 2007, p. 9

Cahuana (Perú, 2007, p. 10) indica que la pronunciación de la /h/ en el castellano es muda, pero para el quechua se va a pronunciar como una /j/ pero más suave y abierta. Añade que la /r/ se pronuncia con menos énfasis que la /r/ española. Señala que las consonantes /ph/, suenan como una /f/ aspirada y es fricativa, la /sh/, también es fricativa y aspirada, las consonantes /w/ e /y/, se usan como vocal y consonante.

En el video presentado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, titulada *Quechua Rimarina: Aprende las consonantes más difíciles de pronunciar*, donde expone el lingüista Roger Gonzalo, menciona que las consonantes oclusivas son puntos de articulación que deben unirse totalmente, como la /p/, /t/, /ch/, /k/, /q/, todas estas consonantes van a tener tres características en su pronunciación: consonante sola, consonante más /h/ y consonante más comilla.

Toma como ejemplo la /p/, agrega que la /p/ va a sonar tal y como la pronunciamos en el español, /ph/ va a sonar como la /p/ solo que con una salida de aire brusca similar a una /j/, la /p' / va a sonar como /p/ pero de una forma explosiva y corta que va a retrasar un poco el sonido de la vocal que lo acompañe. PUCP, (2014, setiembre 26). Recuperado de <https://youtu.be/CeqlgM9WMil>. Las consonantes que se han colocado entre diagonales pertenecen a la escritura convencional.

Hay que tomar en cuenta que el cantante lírico hará uso de esta lengua según la fonética del canto, es decir la pronunciación de ciertas consonantes o vocales se verá modificada según las posibilidades técnicas del cantante, si la interpretación lo requiere o si lo señala el compositor en la partitura. Todo cantante desde el inicio de su formación profesional sabe que los idiomas estarán en función a su técnica, aunque el reto sea dar la mejor pronunciación del idioma, en este caso del quechua.

C) Aspectos interpretativos

Desde el punto de vista de Jorge Luis Moltó en su investigación *El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado*, menciona: "...cada interpretación musical encierra en ella algún tipo de análisis y todo análisis teórico no deja de ser en sí mismo una interpretación" (Moltó, 2017, p.103). Moltó habla del profesor y músico John Rink, menciona que Rink postula que hay dos tipos de análisis relacionados a la interpretación, la primera, "análisis previo a una interpretación determinada" y la segunda, "análisis de la interpretación misma". Añade que lo primero ayudará a recaudar información para antes del desarrollo de una pieza musical y la segunda ayudará al intérprete a realizarse críticas a sus ejecuciones con la mira a mejorarlas (Moltó, 2017, p.111).

Siguiendo lo que postula Rink, sobre el "análisis previo a una interpretación determinada", el intérprete recaudaría toda la información necesaria antes de su interpretación final. Hay que considerar que la fonética en el canto lírico permite que el cantante haga un uso aproximado de la expresividad del idioma, ello es una información importante para hacer uso de una correcta dicción. También es importante conocer el significado del texto quechua de la canción *Wakayniy*, como ya se ha planteado en el análisis significativo de este trabajo de investigación ya que el cantante podrá imaginar la escena en la que se encuentra el personaje que representará y el sentimiento que le aborda en esta canción.

Se puede observar en el texto un carácter de súplica, tristeza y dolor, se aclama la muerte al padre “Sol” y a la madre “Terra” por el corazón dolido. Se refleja en la partitura del anexo 1, que esta canción comienza en un *Adagio mesto*, que quiere decir más lento que un andante de 72 negras por minuto, el intérprete al ver esta indicación confirma un enfoque de pena y dolor que va a asociar a su canto. Comenzar a una voz suave y melancólica, solo haciendo recurso del sostenimiento de la voz y dejando que la resonancia de esta se proyecte suavemente, le dará el carácter deseado a la canción y podrá expresar el sentimiento de dolor que plantea el significado del texto quechua.

La canción tiene varias indicaciones de expresividad como el *Molto spressivo*, ello complementa la información previa para su interpretación final, además esta canción no debe tener un carácter operístico, sino un carácter de lied, llevando la voz y la música en función a la rima y peso del texto quechua, utilizando las características fonéticas de sus vocales y consonantes en función a la fonética y técnica del canto y a las posibilidades vocales del cantante.

Como conclusión, todo lo expuesto en este capítulo, da al cantante un panorama de cómo tratar la lengua quechua, como entenderla, como comprender su significado y pronunciación, tal y como ha aprendido a hacerla en otros idiomas dentro de una institución profesional de música. Si bien es cierto, la fonética quechua es compleja debido a la abundancia de consonantes explosivas, pero la vuelve desafiante e interesante debido a la fusión de la técnica del canto, la interpretación y la fonética del canto.

CONCLUSIONES

- Comprender la pronunciación de la fonética quechua, es un reto importante para el cantante lírico, ya que posee muchas consonantes explosivas, lo cual dificulta la fusión de la lengua quechua a la técnica del canto lírico. Aunque, si bien es cierto, el cantante puede mostrar virtuosismo al dominarla y cantarla.
- El significado de la lengua quechua es ambiguo, es decir, no siempre tendrá el mismo significado de sus textos debido a la variedad de regiones donde se habla la lengua quechua. El cantante lírico debe agregar a su análisis sobre la obra, la procedencia geográfica del quechua a interpretar.
- Se debe tomar en cuenta que la fonética quechua va en función a la fonética del canto, es decir, la pronunciación y emisión de alguna vocal o consonante se modificará según las posibilidades vocales del cantante y el pasaje interpretativo que requiera la música.
- El quechua es una lengua compleja en pronunciación, convirtiéndose en un reto para ser cantada e interpretada por el cantante lírico. El comprender la fonética y el significado aproximado de esta lengua, le dará una visión amplia para escoger las emociones correctas al cantar. El cuidado de la pronunciación se hará en combinación con los recursos vocales del cantante, ello le permitirá darle intensidad a la voz y una adecuada emisión a cada pasaje abordado, según la palabra quechua en combinación con la música. Conocer el contexto, le ayudará a comprender que no se debe cantar con estilo operístico, sin cargar la voz, y le dará un sentido romántico y liederista. De la mano con el piano, llevaría al cantante a aproximarse a la interpretación del canto vernáculo propuesto por Theodoro Valcárcel.

REFERENCIAS

- Chuada, Ricardo. (2007). *Manual de Gramática Quechua*. Recuperado de: http://lengamer.org/admin/language_folders/quechuadecusco/user_uploaded_files/links/File/MANUAL_GRAMATICA_QUECHUA.pdf
- Caicedo, P. (2019). *The Latin American Art Song: Sounds of the Imagined Nations*. New York: Lexington Books.
- Caparo, M. (2019). José Uriel García: *El discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10749>
- Chang-Rodríguez, E. (1984). *El indigenismo peruano y Mariategui*. Revista Iberoamericana 50 (127), 367–93.
- Estenssoro, J. C (1999). Perú. En E. Casares Rodicio (Ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Fubini, E. (2002). *Escuelas nacionales, folclor y vanguardias ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?* Trad. de Diana Sarracino. Boletín Música Casa de Las Américas, 9, 18-24.
- Giraudó, L. (2018). *Entre «política indigenista española» e «indigenismo desorbitado»: el Anuario de Estudios Americanos y la «otra revista» de Sevilla*. Anuario de Estudios Americanos, 75, 2, 509-542.
- Larrea, E. L. (2017). *Del indigenismo literario a la novela de la guerra interna: evolución y presente de la narrativa autóctona en El Perú* (Doctoral dissertation). University of South Carolina, EE.UU.
- Madrid, Alejandro. (2010). *Música y nacionalismos en Latinoamérica*. Madrid: SEACEX, 2010.
- Ministerio de Cultura (2018). *Theodoro Valcárcel: Música orquestal: Lima 2016 - 2018* [folleto CD]: Sala de ensayos de la OSNP del Gran Teatro Nacional.

- Millones, L. (1992). *Actores de altura*. Ensayos sobre el teatro popular andino. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- Moltó, J. (2017). *El análisis del interprete o el artista intuitivamente informado*. Recuperado de: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/168318/Molto_Doncel.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ortiz, M. (2019). *Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo*. En: G. Pollaro!o y L. Chueca (Coords). *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*. Vol. 4. (pp. 83-108). Lima: Fondo Editorial: Casa de la Literatura Peruana.
- Paniagua, F. (1990). *Compositores y músicos puneños. Visión mundial*. Perú C.D.R. Puno internacional.
- Petrozzi, C. (2009). Musical avant-garde in Peru since 1950. *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*. Thessaloniki, Greece, 1-3 July 2010.
- Petrozzi, C. (2009). Peruvian orchestral music 1945–2005. Identities in diversity. *Proceedings of the 2nd International Conference of Students of Systematic Musicology*, Ghent, Belgium, November 18-20, 2009.
- Pinilla, E. (1981). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía (Ed.). *Historia del Perú*: t. 9. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Protzel, J. (2014). Cine y artes plásticas: el caso peruano. *Ventana Indiscreta*, (12), 46-49.
- PUCP, (2014, setiembre 26). *Quechua rimarina: Aprende las consonantes más difíciles de pronunciar – PUCP* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/CeqlgM9WMil>
- Pulido B. (2020). *Indigenismos e indigenismo literario en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. *Revista de Historia de América*, 158, 223-249. <https://doi.org/10.35424/rha.158.2020.580>
- Ramírez, Rafael. (2018). *Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro* (Tesis doctoral). University of California, Los Angeles.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23 edición). Consultado en <https://www.rae.es/>

Rodríguez, L. (2017). *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

Romero, F. (2018). Nationalisms and Anti-Indigenismos. Rudolph Holzmann and His Contribution to a "Peruvian" Music. In H. Fernández y Vila, P. (eds). *Sound, Image, and National Imaginary in the Construction of Latin/o American Identities* (pp. 91-106). New York: Lexington Books.

Schwartz-Kates, D. (2016). Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano. *Revista Argentina de Musicología*, 17, 115-130.

Sergl, M. (2019). A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos. *Revista Música*, 19(2), 160-185. <https://doi.org/10.11606/rm.v19i2.163511>

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO).

Valcárcel, T. (1900 – 1942). *Cantos del alma vernácula: 31 cantos del alma vernácula para voz y piano*. Partitura musical impresa.

Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica. En M. de Vega (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. vol. 4. (pp 139-317. México D. F.: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Bibliográfico.

Valcárcel, E., y Palacios, V. (1986). *Antología de la Música Puneña*. Puno: Corporaciones de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno.

Vargas, M. (2019). *Los cuatro grandes del Cusco: análisis estético de un regionalismo musical* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú. *

ANEXOS

Nº 1

15° WAKAYNIY

LLANTO MIO
(Canción litúrgica)

Theodoro VALCÁRCEL



Adagio mesto

A—pu khu—ya—pa—
Pa—dre com—pa—si — —

Un po' sostenuta la prima nota del basso.

—yaq k'an—cha—ri lla—way ña—wiy—pas tu—ta—yan—
—vo i—lu—mi—na—me mis o—jos yaa—no—che—

(PA—DRE
—ña wa—qai—kus— qay—man—ta In—ti—
—cen de tan—to des—ve—lo Pa—dre

Mi — 0)

— Ilay Sol

Yan — qa pas wi — ñaq — tin
Si yd to — does va — no

ms.

molto espress.

qa — chui — kui sa — ma — ri — pui
do — na — me tu dul — ce paz

Ha — naq pa — cha — pi
dan — do — me cal — ma.

stretto

Aa, ha — p'i — chi — pu — ai In — ti —
Bien, ven — gael so — cie — go ge — ne —

stretto

- ta - ta - llay pa - cha - ma - ma la tie -
 - ro - so en el se - no de

cresc. molto

Ped.

- rra Son - qoi ya - wa - rah -
 Me san - grael co - ra -

agitando

- kiáu / ta - i
 - zón Se - ñor!

ta - i! / Ten - - - - -
 Se - ñor! me com - - - - -

senza e dim. stretto e slanciato.

Ossia.

Canción vernácula No 15. Fuente: Cantos del alma vernácula: 31 cantos del alma vernácula para voz y piano. Partitura musical impresa, Valcárcel, T. (1900 – 1942), p.2

N° 2

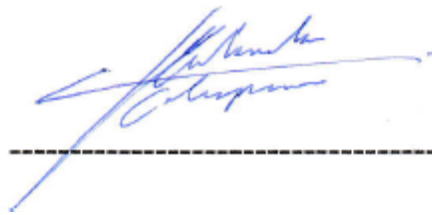
Vocales	Anteriores	Central	Posteriores
Alta	i		u
Media	e		o
Baja	a		

“vocales = Hanllalli simikuna”. Fuente: Manual de gramática quechua, Cahuana, 2007, p. 10

N° 3

	Lavial	Alveolar	Palatal	Velar	Post - velar	
OCCLUSIVAS						
Simple	P	T	CH	K	Q	
Aspirada	PH	TH	CHH	KH	QH	
Reforzada / glotal	P'	T'	CH'	K'	Q'	
FRICATIVA		S	SH			H
NASALES	M	N	Ñ			
LATERALES		L	LL			
VIBRANTES		R				
SEMICONSONANTES	W		Y			

“Consonantes = Huñu seq'ekuna”. Fuente: Manual de gramática quechua, Cahuana, 2007, p. 9



Firma:

DNI: 46287748

Lima, 30 de setiembre del 2020