

AÑO DE LOS CENSOS NACIONALES

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



Q - A

DONACION

Factores Positivos del Cancionero Folklórico Tradicional Peruano en la Educación Musical

TESIS presentada por:

JUSTO ALEJANDRO VIVANCO GUERRA

Para optar el Título de
Profesor de Educación Musical

Conservatorio Nacional de Música BIBLIOTECA
Libro No.....
Clas. No.....
Fecha.....

Lima - Perú

1972

A MIS HIJOS :

Félix Germán, César Andrés

y mi retoño: Mario Alejandro.

AGRADECIMIENTOS

- Al profesor Alberto Mejía, cuya severidad en la enseñanza, estimuló mi persistencia en el estudio.
- Al profesor Antonio Guimoye del Rosario, a cuyo cargo estuvo las sugerencias y lectura del cuerpo de Tesis.
- Al profesor Fernando Muñoz Gómez que me asesoró en la formulación de la Tesis.
- Al Cuerpo Docente y Personal Administrativo del Conservatorio Nacional, que, de una manera u otra, estimularon mi formación profesional.
- A mi esposa Inés, excelente colaboradora, en quien confié la revisión de los originales y el mecanografiado.

- o -

PLAN DE TESIS



FACTORES POSITIVOS DEL CANCIONERO FOLKLORICO TRADICIONAL
PERUANO EN LA EDUCACION MUSICAL

I - INTRODUCCION.

CAPITULO I

CONSIDERACIONES GENERALES DEL PROBLEMA

1 - LA EDUCACION MUSICAL EN LA VIDA DEL HOMBRE.

1.1. Definición.

1.2. Necesidad é importancia de la formación inte- -
gral del hombre.

2 - EL FOLKLORE MUSICAL.

2.1. Concepto.

2.2. Definiciones del Folklore.

2.3. Características del Folklore.

- 3 - EL FOLKLORE Y LA EDUCACION MUSICAL.
- 4 - EL FOLKLORE MUSICAL PERUANO.
 - 4.1. Consideraciones generales.
 - 4.2. Breve historia de los estudios del Folklore en el Perú.

C A P I T U L O I I

EL FOLKLORE MUSICAL EN EL NIVEL BASICO

- 1 - EL FOLKLORE Y LA EDUCACION MUSICAL EN EL NIVEL BASICO.
 - 1.1. Su importancia en la formación del educando.
 - 1.2. El Folklore y la Reforma de la Educación.
- 2 - EL CONCIONERO FOLKLORICO PARA LA EDUCACION MUSICAL.
- 3.- CANCIONES TRADICIONALES DEL FOLKLORE MUSICAL PERUANO.
 - 3.1. Canciones de Pastoreo.
 - 3.2. Canciones a la Naturaleza.
 - 3.3. Canciones de Amor.
 - 3.4. Canciones de Carnaval.
 - 3.5. Canciones de Siembra y Cosecha.
 - 3.6. Canciones Religiosas.
 - 3.7. Otros géneros de Canciones.

- 4 - INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS DEL PERU.
- 4.1. Antecedentes y Clasificación.
 - 4.2. Aerófonos.
 - 4.3. Idiófonos.
 - 4.4. Membranófonos.
 - 4.5. Cordófonos.
 - 4.6. Contenido esotérico de los Instrumentos Musicales.
 - 4.7. Instrumentos Musicales utilizables en el nivel básico.
- 5 - EL FOLKLORE Y EL PROFESOR DE EDUCACION ARTISTICA.
- 5.1. El Folklore y los Planes y Programas Vigentes.
 - 5.2. Preparación Folklórica del Profesor.

C A P I T U L O I I I

APLICACION PRACTICA DEL FOLKLORE EN LA EDUCACION MUSICAL DEL NIVEL BASICO.

- 1 - PLAN DE TRABAJO.
- 1.1. Objetivos.
 - 1.2. Aspectos que comprende.

- 2 - ENSEÑANZA DEL CACIONERO FOLKLORICO EN EL NIVEL BASICO.
 - 2.1. Objetivos de esta actividad.
 - 2.2. Enseñanza de las Canciones.
 - 2.3. Aplicaciones pedagógicas.

- 3 - UTILIZACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS.
 - 3.1. Uso de la Quena.
 - 3.2. Uso de Instrumentos de percusión.

- 4 - RECOPIACION DE CANCIONES FOLKLORICAS TRADICIONALES.
 - 4.1. Objetivos.
 - 4.2. Formación de Cancionero Folklórico.

- 5 - ENCUESTA A LOS ALUMNOS DEL NIVEL BASICO.
 - 5.1. Aspectos de la encuesta.
 - 5.2. Aplicación de la encuesta.
 - 5.3. Tabulación y Graficación de los resultados.
 - 5.4. Interpretación de los resultados.

- 6 - ENCUESTA A LOS PROFESORES DE AULA.
 - 6.1. Objetivos.
 - 6.2. Aplicación de la Encuesta.
 - 6.3. Tabulación y Graficación de los resultados.
 - 6.4. Interpretación de los resultados.

CONCLUSIONES.

SUGERENCIAS.

BIBLIOGRAFIA.

DOCUMENTAL: Fotos, Testimonios, etc.

ANEKO (Cancionero Folklórico).

- - ○ - -

I N T R O D U C C I O N



Sres. Miembros del Jurado:

Luego de haber concluido mis estudios profesionales en la Normal del Conservatorio Nacional de Música, y en atención a lo establecido en el Reglamento de Grados Profesionales, presento a vuestra consideración mi Tesis de Grado titulado: "ASPECTOS POSITIVOS DEL CACIONERO FOLKLORICO TRADICIONAL PERUANO EN LA EDUCACION MUSICAL".

Muchas son las razones que me han conducido a tratar este tema y a realizar un trabajo de investigación-musical-pedagógico, referente a este punto tan ligado a la vida del hombre, cual es el folklore; más propiamente, el folklore musical.

Es indiscutible que, el hombre, objeto de la educación, necesita de una educación integral, y que dentro de ésta, la educación musical es un factor de gran importancia para el logro de su desarrollo total. También es verdad que el hombre, desde sus tiernos años pone en evidencia su musicalidad, la cual debe ser orientada y encauzada en la Escuela; por otro lado es conveniente que, para realizar la educación musical se tomen una serie de medios

y recursos conocidos y sentidos por el niño, como el folklóre musical.

No podemos dejar de lado la carga de herencia cultural de los niños y jóvenes de nuestra capital, que en un elevado porcentaje son hijos de padres provincianos, quienes portan todas las experiencias de su tierra natal y conservan y difunden en su nuevo habitat.

No podemos tampoco dejar de mencionar que en estos momentos en que en nuestra patria se producen cambios radicales en sus estructuras, se ha dado importancia en el Informe de la Reforma de la Educación, a la necesidad de dar énfasis a todo lo que constituye las raíces profundas de la racionalidad, y esto, a mi entender, no es otra cosa que el folklóre. Estas razones unidas a mi vocación docente, la que ejerzo desde hace doce años, junto con mi honda vocación de folklorista puesta en evidencia en una serie de trabajos realizados en 40 años, me han incentivado para abordar este tema cuyas hondas raíces telúricas están latentes en nosotros y que precisan para despertarlas y utilizarlas como un recurso para la formación musical de un nuevo hombre peruano.

Mi Tesis consta de tres Capítulos; los dos primeros abarcan el aspecto conceptual y teórico de la música,-

y el tercer capítulo, forma el aspecto práctico.

En el primer Capítulo: CONSIDERACIONES GENERALES DEL PROBLEMA, se ocupa de definir la educación musical y de establecer su necesidad e importancia en la formación integral del hombre. Así mismo establece y estudia el concepto de folklore musical en atención a varias definiciones y criterios, de estudiosos de reconocido prestigio en el tema; estableciendo además, las características del folklore; así como su tratamiento como simple hecho cultural y como ciencia. En el mismo Capítulo analizamos el folklore dentro de la educación musical y nos referimos al folklore musical peruano en particular, con una breve referencia histórica de sus estudios en el Perú.

El segundo Capítulo, versa sobre: "EL FOLKLORE EN EL NIVEL BASICO", en el cual se analiza la importancia del folklore en la educación musical del nivel básico o primaria. También estudiamos la necesidad de poseer un Cancionero Folklórico Peruano, para lo cual hacemos una división de las canciones folklóricas tradicionales, casi en su totalidad recogidos en los lugares de origen, dividiendo en atención a su tema, ritmo o motivo. De la misma manera tratamos brevemente sobre los instrumentos musicales del Perú, deteniéndonos y mostrando las posibilidades-

tonales de la quena y la técnica de su construcción. Analizamos lo referente al folklore y los planes y programas vigentes. En la última parte de este Capítulo tratamos sobre la preparación folklórica que debe tener el maestro peruano.

El Capítulo Tercero, que es el aspecto práctico de mi tesis, trata de la aplicación práctica del folklore musical, en la educación musical del nivel básico. Se ha realizado una encuesta a cien profesores de aula en diversos centros de enseñanza de Lima Metropolitana; una encuesta a 500 alumnos de primaria, pertenecientes a las Escuelas del Segundo Sector Escolar, donde formo parte como miembro del Grupo Experimental de Educación Artística. También hemos realizado la enseñanza de canciones folklóricas; la utilización de instrumentos musicales como la quena y por último la formación del Cancionero Folklórico con más de 50 canciones seleccionadas y otras tantas melodías, como un primer medio para la divulgación de melodías populares, al servicio de la educación del niño peruano.

No pretendo decir, ni afirmar que el presente trabajo sea una obra acabada en cuanto a la profundidad de sus conceptos o puntos investigados. Digo, más bien, y lo hago con verdadera sinceridad y lealtad, que es el inicio-

y punto de partida de otros trabajos que posteriormente -- han de ser realizados. Tampoco diré que es original, porque el tema del folklore es tan amplio y tratado por muchos especialistas antes de nosotros, pero, si puedo afirmar que siempre plantea un problema de la realidad nacional y contiene aspectos que son aporte personal.

Las observaciones y recomendaciones que se sirvan formular, los señores Miembros del Jurado, darán luces para superar los errores e inconvenientes de que adolezca este modesto trabajo; manifestándoles que es y será mi deseo hacer conocer el folklore musical peruano en los más recónditos lugares de nuestra patria, creando en los educandos -- sentimientos de amor por aquello que recibimos como herencia social: El folklore musical.

Lima, Marzo de 1972.

A.V.G.



C A P I T U L O I

CONSIDERACIONES GENERALES DEL PROBLEMA

1 - LA EDUCACION MUSICAL EN LA VIDA DEL HOMBRE.

Creemos conveniente que al empezar nuestro trabajo, someramente hagamos una revisión de todos aquellos elementos que dan origen y lugar a problemas como el que ahora nos ocupa.

La música es el elemento básico que sustenta el desarrollo de los diversos aspectos que abarca el estudio de este problema, por lo tanto, estudiaremos su influencia en la vida del hombre, de todos los pueblos, su necesidad e importancia dentro de su formación integral. De la misma manera determinaremos la importan--

cia que tiene el folklora musical de nuestro pueblo -- dentro del proceso educativo del hombre y las manifestaciones musicales folklóricas más importantes.

La música está íntimamente ligada a todos los actos de la vida del hombre. Así nos lo han demostrado los restos arqueológicos que en las más diversas manifestaciones artísticas: arquitectura, escultura y pintura, que nos hacen llegar el mensaje de que todos los pueblos practicaron la música como un elemento vital -- en su vida. Con la música el hombre compone sus signos de vida y sus canciones de paz; les sirve para alabar a Dios, cantar a la naturaleza, a los más diversos sentimientos. En suma les sirve como un medio de exteriorizar lo más noble que hay en él.

Este sentimiento, este deseo de comunicación a través de la música ha sido sentido por las generaciones de todos los pueblos. La China, Roma, Grecia, el Pueblo Hebreo, etc., es decir, todas las culturas han involucrado la música como un elemento cultural de primer orden.

Esto nos lleva a la conclusión de que el hombre tiene necesidad de la música para exteriorizar su contenido espiritual que no puede ser dicho con palabras,

por lo tanto se impone la necesidad de una educación musical que atenderá específicamente el desarrollo de las aptitudes musicales del hombre.

1.1. DEFINICION.

El término educación es genérico, amplio. Es un proceso bastante complejo, que se realiza durante toda la vida del hombre y que tiene como fin primordial el de lograr el desarrollo de todas las facultades que -- posee el ser, objeto de la educación: el hombre.

Dentro del proceso integral que supone la educación, hay varios aspectos, como por ejemplo el de la educación artística, que supone el desarrollo de las habilidades artísticas innatas que el hombre posee; -- que la escuela tiene el deber ineludible de fomentar y desarrollar para lograr que el hombre alcance el juicio crítico que lo capacite para gozar de la belleza a través de las obras de arte.

Dentro de la Educación Artística, la educación musical ocupe un lugar importante. Si admitimos que la vida del hombre está estrechamente vinculada a la música; si admitimos que muchas de sus actividades se exteriorizan mediante la música; si aceptamos que la --

música tiene un gran poder formativo; si sabemos que - el hombre trae consigo, al nacer, una musicalidad que debe ser desarrollada, debemos llegar a la conclusión que hay la necesidad de realizar una Educación Musical.

Pero, ¿qué debemos entender como educación musical?. Si tratamos de dar a conocer a nuestros alumnos, elementos musicales de orden técnico, como: blancas, - negras, corcheas, silencios, pentagrama, etc., no estamos realizando una educación musical, sino impartiendo conocimientos musicales. Educación musical debe considerarse como el desarrollo de la necesidad que el niño trae al nacer y que debe ser practicada, fomentada y - desarrollada en la Escuela como entidad educativa. El desarrollo de esas aptitudes, debe de empezar en el hogar. La ignorancia de los padres acerca de la importancia de la educación musical y su desconocimiento de muchos otros factores que contribuyen a la educación - del niño en general, hace que se pase por alto esta -- iniciación musical.

La educación musical no es competencia exclusiva de la Escuela Primaria, sino que debe continuar y prolongarse en los otros niveles: Secundaria y Superior.

1.2 NECESIDAD E IMPORTANCIA DE LA FORMACION INTEGRAL DEL HOMBRE.

Creo que no se podrá discutir la importancia que tiene la música y la educación musical, como medio de lograr la formación integral del hombre.

La historia, fuente permanente de enseñanza, señala en sus páginas la importancia fundamental que al cultivo de la música, le asignaron los pueblos, que -- fueron alto exponente de cultura y civilización, siendo preocupación de sus gobernantes, incluirla en los programas educacionales desde los primeros grados.

Platón, al hablar del Estado Ideal, colocaba la música y la gimnasia como un medio de lograr la maravillosa armonía de las facultades y producir hombres dignos y equilibrados.

Si aceptamos que la educación musical es necesaria en la vida del hombre, debemos reconocer y analizar la importancia que tiene dentro de la formación integral del hombre.

Goethe, decía: "entre gente que canta, sientese con toda confianza; los perversos no tienen canciones". El canto, la música, siempre llama a la sinceridad.

La lengua puede mentir; la música, cantada desde el corazón, no. Muchos podríamos hablar sobre el poder formativo de la música. Bástenos recordar que, el hombre, eleva sus preces a Dios mediante canciones apropiadas, sus sentimientos patrióticos se despiertan y estimulan al escuchar un himno, una marcha y dentro de él, despiertan el amor a la patria, la bandera, los héroes. El amor, la ternura, la amistad, etc. pueden ser expresados mediante bellas melodías que hablan de estos nobles sentimientos. Esto es formativo, es decir que en nosotros, la música va plasmando sentimientos cívicos, religiosos, patrióticos, morales, de solidaridad, de respeto mutuo, de compañerismo, etc., que, a la larga determinan nuestra personalidad. En suma, pues, la música contribuye poderosamente a lograr la educación integral del hombre, atendiendo sobre todo a su aspecto formativo.

Por otra parte tenemos que admitir, que la Escuela es la Entidad encargada de encausar y desarrollar esta tendencia musical del hombre y aprovechar el poder formativo de la música, para hacer realidad el fin principal de la educación: lograr el desarrollo total del educando.

2 - EL FOLKLORE MUSICAL.

En cada pueblo, dentro de su saber y sentir popular en general, la música ocupa una parte esencial, la cual se expresa, generalmente por medio de canciones y danzas populares que se interpretan cantadas, bailadas o de ambas maneras, casi siempre con acompañamiento -- instrumental, a base de instrumentos típicamente populares o lugareños; o de los usados en la música culta.

"La música popular de un pueblo, es la que según las circunstancias de este ha adaptado a su sentir, -- por ser la que le ha conmovido. Esta música el pueblo la tiene arraigada para aplicarla a diversas costumbres o sentimiento de diversa índole, como: canciones de cuna, juegos, oficios, fiestas, rondas, canciones pastoriles, de faenas campestres, hogareñas, etc." (1)

La música popular de cada país o región, está de acuerdo con todos los hechos folklóricos en general, -- con su fisonomía, ambiente, carácter, geografía, medios de vida, y de los contactos que, a través del tiempo --

(1) Angulo, Manuel. "Música y Didáctica". Edit. Magisterio Español" S.A. Madrid. España, 1968. Pág. 106.

haya tenido el pueblo con otros países. De acuerdo -- con todo esto, en cada pueblo hay una serie de formas -- de canción y danzas populares que se cantan o se inter -- pretan acompañados de instrumentos también populares.

La música popular de un país expresará el grado -- y personalidad de los niveles más hondos de su sensibi -- lidad. Por la diversidad de pueblos y países, en la -- música folklórica de cada uno, al lado de rasgos y ca -- racterísticas comunes, encontramos otras peculiares -- que la diferencian y diferenciarán de los demás. Es -- tas características las encontramos en la métrica o -- compás de sus melodías, en su figuración melódica, en la organización tonal, en el régimen armónico o sea la armonía del acompañamiento.

En todas las épocas y países, la música popular -- ha sido motivo o base de inspiración para la música -- culta, unas veces el compositor ha tomado el tema popu -- lar voluntariamente; y otras sin darse cuenta, influen -- ciado por el ambiente que lo rodeaba. Además, hay al -- go dentro de las melodías folklóricas, que los identi -- fica inmediatamente. Nos basta escuchar un aire cual -- quiera y podemos reconocer, su estilo, su género y has -- ta el lugar de origen. De esto nos da claro testimo --

nio, el resultado de la encuesta a alumnos, como se verá en el Capítulo III.

2.1. CONCEPTO.

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE FOLKLORE Y folklore.-- En nuestros días está muy popularizada la palabra "folklore". Se escucha constantemente en la calle, en la Radio, Televisión, en los Coliseos; -- leemos a menudo en las páginas de los diarios de la Capital y Provincias. Es decir, el término "folklore" -- está en boca de todos. Pero la gente común y corriente, a falta de una orientación desconoce el verdadero sentido de la palabra "folklore", desconoce sus antecedentes y sus características. En este breve estudio nos proponemos aclarar algunas interrogantes, basándonos en muchos casos en fuentes escritas.

Antes detengámonos para referirnos al origen de este término tan popularizado y discutido. Hace 125 años, un 22 de agosto de 1846, se creó esta palabra -- anglo-sajona "Folk-lore". El estudioso inglés William John Thoms, cuyo pseudónimo era Ambroise Merton, solicitó a los directores del periódico "El Ateneo" de Londres, para que diera a publicidad una carta, que, entre otras consideraciones, proponía el nuevo término,

para referirse a lo que, hasta entonces se conocía como "Antigüedades Populares".

Dicha carta comenzaba así: "Sus páginas han dado frecuentes pruebas de interés que Ud. demuestra por lo que llamamos en Inglaterra, Antigüedades Populares o Literatura popular (aunque sea más un saber tradicional que una literatura y pueda describirse, con mayor propiedad, con una buena palabra compuesta, anglo-sajona, FOLK-LORE: the lore of the people) que guardo la esperanza de reclutar su ayuda para recoger las pocas espigas que quedan esparcidas sobre el campo en que -- nuestros predecesores alzaron una buena cosecha..."(2)

El folklore, es pues un hecho cultural, es decir producto de la creación humana. Pero no todo hecho cultural es folklórico, por lo tanto es necesario que reúna ciertas condiciones, es decir, debe distinguirse por sus características. Los autores no tienen criterio uniforme en relación al número de características; para unos son cuatro o cinco, para otros es, aún, mayor.

(2) Corso, Raffaele. "El Folklore". Eudeba. Buenos Aires. Año 1966. Pág. 153.

Según Efraín Morote Best (Perú), una canción, un baile, un traje, un cuento, una leyenda, etc., son hechos culturales, pero, para tener la categoría de folklóre debe ser: tradicional, anónima, popular, funcional, plástico, etc. como veremos más adelante en las características. Pero sigamos con los antecedentes de la palabra folklóre.

Cuando surgió esta palabra anglo-sajona, se suscitó una larga polémica para su adopción definitiva. Los alemanes propusieron reemplazar por el vocablo -- "Volkskunde", que significa lo mismo que en inglés folklóre: "saber o conocimiento del pueblo". El portugués Teófilo Braga, propuso el término: "Demótica"; para Mario de Cavia, es preferible decir "Demopedia"; los italianos pensaron aportar con la palabra "Demología"; actualmente algunos estudiosos brasileños llaman "Popularia", en Grecia "Laos". También hubo quienes propusieron: "Tradimología", "Tradicionismo", en vez de Folklóre. En América, los colombianos escriben: -- Folclóre. (3)

(3) Moya, Ismael. "Didáctica del Folklóre". Ed. Schapire. Buenos Aires. 1956. Pág. 20.

A la larga se ha impuesto el término creado por William Thoms, por su plasticidad, pero no antes de haber ganado muchas batallas.

Otro problema que conviene aclarar es lo relacionado con el folklore como hecho cultural, como material de estudio, y el Folklore como especulación, como ciencia. Muchas artistas e intérpretes populares de nuestro medio, con tanta facilidad llámense folkloristas, pero en verdad viven en un mundo falso, engañoso, y lleno de confusiones a falta de una sistemática orientación. Consideramos que, esta falsa imagen, no es sólo patrimonio del grupo popular, también en muchos escritos de "folkloristas", hemos advertido este desconocimiento. Para ofrecer una solución a este problema, el antropólogo argentino Dr. J. Imbelloni, propuso Folklore (con mayúscula) para referirse al Folklore como ciencia, como investigación; y folklore (con f minúscula) para referirse al hecho cultural. "Folklore, es lo que sabemos, nosotros, los estudiosos, del pueblo; y folklore, lo que sabe el pueblo". (4)

(4) Carvalho-Neto, Paulo de. "Concepto de Folklore".
Edit. Formaca, México. D.F., 1965. Pág. 17.

Según esto, un quehacer científico será, recopilar, analizar, comparar, clasificar y teorizar los hechos folklóricos. Por ejemplo: Deseamos estudiar el "huayno". Comenzaríamos recopilando este género de -- cantos en todas las distintas regiones del país, luego clasificarlos, analizarlos, compararlos, luego al fi-- nal es posible que se teorice sobre el origen del -- huayno. Pero el simple huayno, cualquier huayno, será simplemente un hecho folklórico.

2.2. DEFINICIONES DEL FOLKLORE.

Quizás sea la disciplina más definida. A modo de ilustración señalaremos, algunas definiciones, sin afirmar que sea la acertada o verdadera, porque en este campo prosigue aún la polémica. Téngase presente -- que nos estamos refiriendo a autores de diversas na-- cionalidades.

- Para Laurence Gomme: "Folklore es la ciencia -- que se ocupa de comparar y de identificar, las costumbres, tradiciones, leyendas y supersti-- ciones antiguas con las modernas".
- Según E. B. Weatley: "Folklore es la ciencia -- no escrita del pueblo".

- Giuseppe Pitré, define: "Folklore es la vida moral y material de los pueblos civilizados, de los no civilizados, de los salvajes".
- Para André Varagnac: "Folklore, creencias colectivas sin doctrina, prácticas colectivas -- sin teoría".
- Según Paul Sayntynes: "Hoy el Folklore abraza todas las naciones, todos los seres, en una palabra todos los hechos que constituyen la ciencia popular".
- Edward B. Taylor expone su criterio en los siguientes términos: "El Folklore es llamado con acierto la historia no escrita del género humano".
- El Dr. Efraín Morote Best (Perú) en su libro "Elementos de Folklore", propone una definición que ha sido adoptada por los folkloristas de la Universidad del Cuzco y muchos estudiosos de Sudamérica:
 - "Folklore, es la ciencia antropológico-cultural, que recoge, clasifica, compara, interpreta y generaliza, vale decir, trata científicamente tales materiales, con el objeto de establecer leyes que rigen su origen, su desenvol-

vimiento, su difusión y desaparición, al par - que procura determinar la función que cumple - en la vida de la colectividad". (5)

El Dr. José María Arguedas, folklorista y escritor, recientemente fallecido, basándose en los criterios de antropólogos modernos, afirma que:

- "el folklore estudia únicamente, los cantos, - las leyendas, los cuentos, las danzas y la música que se transmite mediante la palabra, de oído a oído, de generación en generación, y, - no, gracias al aprendizaje en Escuelas, Colegios y Universidades". Es decir, el Folklore, estudia de modo general, las artes tradicionales de cualquier pueblo y muy particularmente, sus cuentos, leyendas, danzas y canciones". (6)

(5) Morote Best, Efraín. "Elementos de Folklore".

U.N. Cuzco. Talleres Gráficos Rosas Suc., 1950.

(6) Arguedas, José María. "Que es el Folklore". En Cultura y Pueblo. Enero-marzo, 1964. No. 1. Pág. 10-11. Lima.

2.3. CARACTERÍSTICAS.

Después de haber analizado profusamente el alcance del término folklore y las diversas definiciones dadas por muchos autores, es necesario puntualizar las principales características del folklore. Al respecto tomamos de los planteamientos del notable folklorista-Dr. Morete Best. En efecto este distinguido estudioso dice:

- "Hay ciertos hechos humanos dotados de características que lo distinguen y delimitan:
- Son "tradicionales", es decir se transmiten mediante la noticia oral o el ejemplo de una generación a otra:
- Son "populares", porque son del dominio de la mayoría de los miembros de una Comunidad;
- Son "anónimos" porque se los repite con desconocimiento del autor individual que tuvieron;
- Son "plásticos" porque van cambiando constantemente, en su forma, aunque siempre conservan la esencia;
- Son "ubicables", porque siempre aparecen en determinado tiempo y lugar; y, finalmente,
- Son "funcionales", es decir, cumplen un rol ac

tivo en la vida de la colectividad, reflejando las condiciones de vida de la misma. Al conjunto de hechos de esta naturaleza se llama -- "folklore". (7)

Si aceptamos este planteamiento, sobre las características del hecho folklórico, estaríamos en condiciones de afirmar que lo que nos ofrecen como "folklóricos", las actividades artísticas en los Coliseos, Televisión, teatros etc., están lejos de la verdad.

El Perú es rico en el arte tradicional, sin embargo a falta de una adecuada orientación, se cae en el engaño y la falsedad.

3 - EL FOLKLORE Y LA EDUCACION MUSICAL.

El cultivo de la canción folklórica en la educación musical realizada en la Escuela Primaria, es un medio estupendo para encaminar al niño hacia el placer de la belleza del arte musical, por tener éstas un sentido expresivo de belleza, asequible a su sensibilidad, y cuando éste se haya acostumbrado en ese mundo de belleza sonora, estará en condiciones de acceso a la mi-

(7) ob. cit.

sica pura.

Por otro lado, al mismo tiempo que la creación popular será una especie de puente para conducir a la sensibilidad infantil hacia la expresión más pura de la música, nuestro folklore musical arraigará en el niño los sentimientos puros de nuestra raza, al percibir en sus canciones y danzas, la esencia de nuestro sentir.

J. Ricardo Fré, en un artículo de divulgación titulado "Premisas del Folklore en la Escuela", dice lo siguiente:

"como información, el folklore es un fin; como formación es un medio" (8)

El folklore musical dentro del proceso educativo, tiene una gran importancia, pues se le puede administrar en su categoría axiológica, como realizador de valores que servirán a la formación integral de la personalidad.

La función de lo folklórico en el mundo infantil es importantísima. Las canciones de los niños han si-

(8) Fré, J. Ricardo. "Premisas del Folklore en la Escuela" Rev.Limen. Edit.Kapeluzz, Abril, 1965.Nº.7. B.A. Arg. Pág.6.

do secularmente algo normal como el idioma, el amor y la amistad; pero a la vez, una de las manifestaciones más pures, limpias y maravillosas de la capacidad artística de nuestra especie humana. Nada más triste y desarraigado de ver a niños que no canten, las canciones de su país que no la recogen de sus padres, que no las transmiten de sus hijos. La Escuela debe realizar esta tarea al interés vigente de la música folklórica como un nexo entre las generaciones.

"La ruptura entre generaciones es ahora fuerte y honda. Mientras los adolescentes gesticulan, el resto de las personas los contemplan boquiabiertos, como mascarones de viejos barcos. Pero si se asiste a alguna de las manifestaciones genuinamente populares que nos quedan, lo que ocurre, es todo lo contrario. Desde el adolescente al niño, todos se integran con alegría a la canción o danza popular" (9)

Esto nos demuestra la fuerza que tiene el elemento folklórico dentro de nuestro sentir. Esta fuerza -

(9) Alfonso, Carlos. "El Folklore integrador de generaciones". Rev. Fam. Española. Madrid. Ed. CEDESA. Marzo. 1968. Pág. 5

debe ser aprovechada como un medio de realizar la educación musical. La Escuela debe de aplicar lo folklórico trazándose un plan que abarcaría los siguientes puntos:

- Profundizar estudios en el sentido y función del arte folklórico.
- Hacer una campaña nacional permanente, para que se comprenda que el cultivo del arte popular es compatible con el progreso y modernidad.
- Velar por la conservación y mantenimiento de lo folklórico.
- Hacer obligatoria la enseñanza del Cancionero Escolar folklórico.
- Estimular, toda recuperación y mantenimiento del arte popular.

4 - EL FOLKLORE MUSICAL PERUANO.

4.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

Ha sido infructuoso nuestro afán de encontrar trabajos con criterio sistemático, sobre el folklore musical del Perú. Parece que nadie se ha ocupado en estudiar con criterio científico este amplio campo de nuestro folklore. La mayoría de los informantes a quienes hemos acudido, nos manifestaron, algunos, que están en proceso de estudio, en muchos casos sólo nos hablaron -

de proyectos. Las causas de este descuido habría necesidad de descubrir con un estudio a fondo. Por otra parte existe una amplia bibliografía del folklóre musical. Consultando algunos de dichos trabajos advertimos simples opiniones, crónicas periodísticas, enfoque de su importancia históricas, etc.

Ultimamente se ha sabido, por los diarios de la capital, que en el Instituto Nacional de Cultura existe un excelente archivo de melodías de música tradicional y popular, que está en su etapa de fichado y clasificación. Igualmente, en el Departamento de Musicología del Instituto Nacional de Cultura, que regenta el profesor Enrique Pinilla, nos informaron que existe, no sólo música folklórica, sino, de todas las épocas y todos los géneros, amén de etnomúsica o música de la selva recogida en el lugar de origen. También se espera resultados.

Mencionaremos la labor de las Escuelas Regionales de Música que algunos cuentan con Sección Especial de Folklore con la tarea de recopilar música popular regional. También las Universidades Nacionales y Particulares, en su Departamento de Ciencias Sociales recogen en los lugares que investigan, muestras de música folklórica.

No fué posible obtener datos concretos sobre la labor del Conservatorio Nacional de Música, en relación a la Música folklórica. La no existencia de un Archivo sistematizado, consideramos una omisión, que debe ser subsanada, porque en los Conservatorios de Música de toda la América existe Departamentos de Musicología con la tarea específica de estudiar la música folklórica -- del país. Como ejemplo patético podemos señalar Chile y Argentina.

Otro filón que falta explotar, es la de la música folklórica grabada en discos comerciales. Al respecto sólo existe un intento, que no perduró, el de José María Arguedas, publicado en "Cuadernos de Folklore" de la Universidad Nacional Agraria. Recopila, analiza, compara y expone conclusiones con criterio científico, de los discos grabados con música folklórica y popular. -- (10)

Durante mucho tiempo músicos nacionales y extranjeros han tomado como tema de sus composiciones y arreglos, temas del folklore musical. La mayor parte de estos trabajos han desnaturalizado y desfigurado la esen-

(10) Arguedas, José María. "Cuadernos de Folklore". Universidad Nacional Agraria. Lima, 1967.

cia de la melodía tradicional, utilizada con mentalidad estrictamente técnica, perdiéndose para siempre el mensaje eterno de las generaciones pasadas.

El profesor Rodolfo Holzmann (alemán) tiene un -- trabajo que podemos sindicarse de serie, " De la Trifonía a la Heptafonía ", aunque sólo analiza desde el punto -- de vista estrictamente técnico. (11) Sus publicaciones como "Música tradicional", están lejos de ser consideradas como folklóricas, porque han perdido su espíritu y mensaje típico, por más técnica con que haya sido escrito.

Podemos considerar como la primera fase de investigación del folklore musical peruano, los informes de los grupos del Curso de "Música en el Perú", de la Normal Superior del Conservatorio Nacional de Música, realizadas bajo la asesoría del profesor Edgar Valcárcel.

4.2. BREVE HISTORIA DE LOS ESTUDIOS DEL FOLKLORE EN EL PERU.

Los estudiosos del Folklore, entre ellos José María Arguedas y César A. Angeles Caballero, están de acuerdo en que la primera fase de investigación, mejor --

(11) Holzmann, Rodolfo. "De la Trifonía a la Heptafonía en el Perú" "San Marcos" N°.8 2a.época, marzo-abril-mayo 1968. pág. 1-51.

dicho la recopilación, comenzó en el Perú, recién en 1905, cuando Adolfo Vienrich edita un pequeño libro -- "Azucenas Quechuas", y en 1906 "Fábulas Quechuas". Por este hecho, Vienrich ha sido considerado como el padre de los estudios folklóricos en el Perú.

Veinte años después, los esposos d'Harcourt, de nacionalidad francesa, después de rastrear en el Perú, Bolivia y Ecuador, publican el libro "La Musique des Incas et Survivances" (París-1925). Aunque ya en 1922, los doctores Hermilio Valdizán y Angel Maldonado, habían publicado "La Medicina Popular Peruana", como contribución al folklore médico del Perú.

Uno de los hechos más importantes constituye, la creación de la Cátedra del Folklore en la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cuzco. Pevio Concurso, es nombrado Catedrático Titular, el doctor Victor Navarro del Aguila, el 24 de abril de 1943. El doctor Navarro del Aguila trabajó intensamente, formó buenas promociones de investigadores del folklore, editó la Revista Huamán Poma, escribió mucho material para las revistas nacionales y extranjeras. Fatalmente la muerte lo sorprendió en 1948. Le sucedió su talentoso discípulo Dr. Efraín Morote Best. Cuando el Dr. Morote es nom

brado Rector de la Universidad Nacional de San Cristo--bal de Huamanga, fué reemplazado por su discípulo Deme--trio Roca Wallperimachi, quien ejerce actualmente. (12)

En el año 1946, por coincidencia, fecha del centenario de la creación del término Folklore, se crea en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Instituto de Etnología o estudio de las ciencias de la cultura. Desde entonces muchos estudios etnológicos contendrán datos valiosos de la cultura tradicional.

Los años 1945-1946, el Estado interviene en los afanes de recopilación de material folklórico, cuando la Dirección de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública, la Sección Folklore y Artes Populares, envía a los maestros de todo el territorio Nacional, sendos Cuestionarios y Guías de recopilación. Los profesores respondieron con más de treinta mil informes, que, según José María Arguedas han sido trasladados al Departamento de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura "para salvarlo". El fruto de dicho aporte

(12) Morote Best, Efraín. "La Enseñanza del Folklore en la Universidad Nacional del Cuzco". En Folklore Americano No.3. Pág.233-248. Lima.

de los docentes, fué la publicación de "Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos".

Tuve ocasión de viajar al Cuzco, en el mes de Agosto del año ppdo. entablé una entrevista con el folclorista Dr. Demetrio Roca, Catedrático de la Universidad de dicha ciudad. Sus informes considero muy valiosos sobre estudios del Folklore como ciencia:

"En el año 1963, las Autoridades de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas vieron la necesidad de crear la Cátedra del Folklore del Perú y América, para completar mejor la preparación de los estudiantes del Departamento de Antropología y de la Sección de Turismo e Idiomas; después de un estudio y detenido estudio del Proyecto presentado por una Comisión nombrada previamente para este fin, el Consejo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, aprobó la creación de dicha asignatura, siendo ratificada de inmediato por el Honorable Consejo Universitario. Luego merecí la distinción de ser nombrado Profesor de dicho curso hasta 1966 en que después del concurso de Méritos y Aptitudes, por Resolución N°. 79 del 21 de Junio de 1966, emanada del Decanato de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y por Resolución N°.

4096 del 7 de julio del mismo año, del Rectorado de la Universidad, he sido ratificado como Cate-- drático Titular".

Este distinguido folklorista, nos muestra también los diferentes Planes y Programas de Estudio del Folklore en sus diferentes etapas, desde su creación de la Cátedra con el Dr. Morote Best, de quien era Ayudante. Los principales puntos de investigación folklórica desde 1955 son los siguientes:

- 1°. Ordenamiento de material bibliográfico sobre Folklore en general y sobre Folklore en el Perú en particular.
- 2°. Ordenamiento de los materiales para la factura del Calendario General de Fiestas Populares del Departamento del Cuzco.
- 3°. Ordenamiento del material para el diccionario del Folklore Peruano.
- 4°. Acopio del material para el Mapa Folklórico del Perú.
- 5°. Clasificación de los materiales para una Monografía sobre el Folklore de Q'asakunka.
- 6°. Monografías temáticas sobre diversos aspectos del folklore peruano, por los alumnos.

- - o - -



C A P I T U L O I I

EL FOLKLORE MUSICAL EN EL NIVEL BASICO

En el Capítulo anterior hemos sentado los conceptos básicos sobre los que descansan nuestra tesis. En el presente Capítulo, nos referimos al Folklore musical peruano, sus factores básicos y sus posibilidades de aplicación en el ámbito del nivel básico. Haremos un análisis de la importancia del folklore musical, en los diversos grados -- del nivel básico; hablaremos sobre la necesidad de la formación de un Cancionero Escolar Folklórico; haremos una diferenciación de las diferentes canciones folklóricas tradicionales e instrumentos musicales folklóricos; y determinaremos el papel del maestro y su preparación musical folklórica.

1 - EL FOLKLORE Y LA EDUCACION MUSICAL EN EL NIVEL BASICO.

Escapa a las posibilidades de una discusión, la necesidad de que la Escuela Primaria, y también los demás niveles, deben realizar una educación musical como factor de la educación integral del hombre. De la misma forma no podemos negar, que el folklore como ciencia y arte del pueblo tiene la virtud de llegar a la sensibilidad de todas las generaciones, ya que sus profundas raíces se hallan en nosotros mismos. Por esta razón el folklore musical, particularmente, es una fuente generadora de los más diversos sentimientos que están enraizados en lo más profundo del alma del pueblo.

Esto nos lleva a aceptar la necesidad de involucrar el folklore musical como un medio de lograr la educación musical del niño.

"Nuestro folklore musical, arraigará en el niño - los sentimientos puros de nuestra raza, al percibir por estas canciones la esencia de nuestro sentir patrio". (13)

(13) Angulo, Manuel. "Música y Didáctica". Edit. Magisterio Español. Madrid, España, 1968. Pág. 116.

Así se expresa Manuel Angulo, al referirse a la -
influencia benéfica que ejerce el folklore musical en -
el alma del niño.

Por estos motivos, es conveniente que al realizar
la educación musical se tome en cuenta el folklore musi-
cal como un eficaz medio de realizarla. Felizmente ve-
mos con gran satisfacción que la Reforma de la Educa-
ción Peruana, ha tomado en cuenta el folklore y su in-
fluencia educativa como un medio de formación musical.

1.1. SU IMPORTANCIA EN LA FORMACION DEL EDUCANDO.

En los Programas de Estudios de Educación Pre-Es-
colar y Primaria, publicados en 1970 por la Dirección -
de Educación de Lima Metropolitana, señala entre los ob-
jetivos generales del programa de Educación Artística,-
entre otros, lo siguiente:

- "Contribuir mediante el arte, a la formación in-
tegral del educando".
- Fomentar imágenes creadoras y dirigir las hacia-
fines valiosos.
- Desarrollar mediante la expresión, la capacidad
de sentir efectivamente, percibir, pensar y ac-
tuar".
- Relacionar el folklore peruano con las diversas

expresiones artísticas". (14)

Vemos que es preocupación de nuestro sistema educativo el lograr que el educando despierte sus potencialidades y su creatividad para lograr su formación integral.

La práctica del folklore, musical en sus diversas manifestaciones: cantos, danzas, teatro popular, ejecución instrumentos típicos, etc., son un excelente medio para despertar las capacidades creadoras del educando. Mediante la práctica de estas actividades musicales folklóricas, también se despertarán los sentimientos de nacionalismo, de amor y respeto por lo nuestro. Se aprenderá a respetar y amar al Perú, a través de su formación musical.

Por otro lado, todas estas actividades musicales-folklóricas pueden ser consideradas como verdaderos -- "centros de interés" que dará origen a ampliar los conocimientos relacionándolos con diversas materias de estudio. Al aprender la melodía propia de Ancash, por ejemplo, será motivo para hablar, de la vida, usos, costumbres, fiestas, trajes, hechos históricos, etc., propios

(14) Dirección de Educ. de Lima Metropolitana. "Programa de Estudios". Lima-Perú, 1970. Pág.100.

de la región. Por estas razones podemos llegar a la -- conclusión que el folkllore musical, aplicado en el nivel básico, tiene una gran importancia para la formación - del educando.

1.2. EL FOLKLORE Y LA REFORMA DE LA EDUCACION.

Actualmente existe una arraigada conciencia del - importante papel que el folkllore en general, y el fol--kllore musical, en particular, pueden y deben desempeñar en la educación.

Es sabido que, en Congresos, certámenes interna--cionales, Seminarios, etc., se dan pautas necesarias pa--ra su inclusión en los Programas Oficiales de Enseñanza. En estos momentos en que, en el Perú se realizan tras--cendentales cambios en el campo educativo, parece que - el folkllore no ha quedado de lado y en los Planes y Pro--gramas de enseñanza básica regular, ha sido considerado el folkllore dentro de la educación musical del niño.

Claro testimonio de esta afirmación, es el hecho, que, en el Informe de la Reforma de la Educación, se ha--ce un concienzudo análisis del papel del arte en la edu--cación. Entre otras cosas se lee:

"El arte no tuvo el ambiente indispensable consti--tuido por la estimación del hombre por sí mismo y

la percepción estética de las formas".

"Mientras tanto, el arte popular, al comienzo menospreciado, como producto inferior de indígenas, pasó a ser visto, como cosa típica y folklórica, — mera curiosidad o grandilocuencia de un nacionalismo vacío, en vez de apoyársele plenamente como — fuerza de vida y expresión de las hondas raíces — del pueblo". (15)

Esos considerandos y la certidumbre de que el folkllore, o la cultura tradicional de nuestro pueblo, está profundamente arraigado en todos los estratos sociales, o que el folkllore tiene un caudal de valores auténticos, han determinado que la Reforma de la Educación haya involucrado al folkllore en general, dentro del proceso educativo del futuro hombre peruano.

2 - EL CANCIONERO FOLKLORICO PARA LA EDUCACION MUSICAL.

La necesidad de utilizar el folkllore musical en la realización musical del niño, nos precisa considerar seriamente el poseer el Cancionero Folklórico. Un gran

(15) Ministerio de Educación Pública. "Informe de la Reforma de la Educación Peruana". Lima, Perú, 1970. Pág. 32.

porcentaje de profesores de aula de la Escuela Primaria, si no es la totalidad, desconocen las melodías folklóricas, y si lo conocen, no quieren revelar. De esta afirmación se salvan algunos profesores que trabajan en -- los más remotos pueblos de nuestra serranía, de donde -- muchas veces, son oriundos, y en el cual han aprendido -- estas canciones, en la vida diaria. Pero estos son --- unos pocos. La mayoría desconocen las melodías folklóricas.

Esta poderosa razón los lleva a pensar que hay la necesidad impostergable de formar en principio una Recopilación de Canciones Folklóricas; luego adaptarlas a -- las necesidades del nivel básico; clasificarlas según -- las regiones, géneros, etc. Aparte de esto se precisará realizar una campaña a nivel nacional, para difundir por medio de los órganos de difusión, de discos, cintas magnetofónicas, música impresa, etc.

De esta forma se podría lograr que el Cancionero-Folklórico, llegue a conocimiento de todos los docentes, al cual se le haría conocer las orientaciones didácticas de cada canción referente a: su género, procedencia, relación con las actividades de la Comunidad y otras aplicaciones prácticas referentes al tema de la canción.

En otros países como Chile, Argentina y sobre todo España, se han realizado campañas masivas de divulgación de la música popular. Como muestra de esta realidad que - hace falta en nuestra patria, mencionaré algunas publicaciones realizadas en España:

"Cancionero Musical Español", de Federico Pedrell.

"Cancionero de Asturias", por Hurtado.

"Cancionero Popular de Asturias", por Rodríguez Tornero.

"Cancionero Popular de Galicia", por Odalid.

"Cancionero Popular de Vascongados", por R. María de Ascué.

"Cancionero Popular de Santander", Sixto Córdova.

"Nuevo Cancionero Salamantino, A. Sánchez Fraile.

"Cancionero Popular de León", por Rogelio del Villar.

"Cancionero de Castilla", por R. Calleja.

"Cancionero Popular de la Provincia de Madrid", - por M. García Matos Schneider.

"Cancionero de Cataluña", de Orfeo de Catalá.

"Cancionero Popular de Teruel", por Arnandas.

"Cantos Populares de Murcia", por Verdi.

"Lírica Popular de la Alta Extremadura", por M. - García Matos. (16)

(16) Ob. cit. Pág. 115, t. II.

Este hecho palpable nos está demostrando, que en otras naciones se cumple ampliamente, lo que nosotros a través de nuestra tesis estamos empeñados en hacer conciencia, a fin de que se implante como una necesidad vital, la educación musical con la participación directa del folklore. En caso específico de educación musical, con la música folklórica.

3 - CANCIONES TRADICIONALES DEL FOLKLORE MUSICAL PERUANO.

Leandro Alviña en su obra "La música incaica" -- (1919) señala la "Huanka" como generalizador de varios tipos de canciones y como antecedente remoto de música incaica. En cierta forma podemos asignarle veracidad a esta afirmación, porque actualmente en algunas regiones como Apurímac, se conoce como "Wanka" a una especie de cantos de Harawi. El gran descuido de Alviña está en no haber consignado en su libro las fuentes de información a una serie de afirmaciones.

Según esto todas las fiestas de carácter público-eran solemnizadas con "wankas". Por ejemplo en la siembra y cosecha de maíz, entonaban: "Haqaya Haqaycha"; en el mes de abril durante la madurez de la mazorka de ---maíz se entonaba la Wanka llamada "Harawaki"; en el mes

de mayo cuando acarreaban el maíz a los trojes, cantaban la wanka "Aymuray". También para la ocasión en que formaba el hogar se entonaba una wanka especial llamada "Wasichakuy", costumbre que subsiste en muchas regiones de nuestro país. Una wanka de victoria y de guerra llamaban "Haylli". En el mes de Noviembre se cantaba en honor a los difuntos, el "Ayawaqay". Durante el asomode las flores del mes de marzo y en los matrimonios reales se entonaba "Mosoqwayta". Durante las fiestas de la Mama Luna se entonaba "Killarikuy".

Había wanka en homenaje del lucero y la estrella "Chaska-Qoyllur"; al Rayo "Illapa", al arco iris "K'ui-chi". A los malos augurios y presagios se cantaba wanka en "Waqay-pata". Hasta para el corte de los primeros cabellos había su wanka, es decir "Rutukuy".

Posiblemente el canto de los Raymis o grandes fiestas nacionales eran otras tantas Wankas. Como "Qapaq-Raymi" (salida del Astro Rey); "Paukar-Watay" (atar el principio y fin de año solar) en marzo; "Inti-Raymi" (homenaje al Sol) mes de junio, y Qoya-Raymi" con motivo del matrimonio de la reina o algún miembro de la familia real. (17)

(17) Alviña, Leandro. "La música incaica". Cuzco, 1919.

Quiere decir que todos los actos de la vida estaban acompañados de cantos. Posiblemente sin el canto y la música, todos los sacrificios, cábalas, oraciones, conjuros, etc., no habrían tenido importancia alguna.

"Las Wankas, según las circunstancias se cantaban con unción religiosa, con elevación de espíritu, con sublime grandeza".

Otro género muy antiguo de música peruana es el Harawi, que según los cronistas, eran compuestos por líricos especializados o "Harawikus".

"El Harawi, actual canción implorativa que se entona durante las despedidas, los matrimonios, el arribo de personas importantes a las comunidades y durante la siembra y las cosechas, ha evolucionado en cuanto a la letra, en relación directa con los cambios culturales de los pueblos andinos".

José María Arguedas, decía: "el harawi antiguo, como "Pillas waqaykusqan" o como los que aparecen en "Ollantay" no se encuentran ya en el folklore. "Pillas Waqaykusqan" adaptada por los misioneros o curas de la función religiosa, se ha mantenido inalterable, no sabemos desde qué tiempos". El término "harawi" ha sobrevivido más en el área chanka que en el Cuzco.

A las canciones como Harawi en la región del Cuzco llaman "Wanka". En el pueblo de Pacarao, Canta, a la wanka llaman "Wawayá". Tanto Arguedas como Alvifá creen que el "Harawi" en la región del Cuzco, tuvo sentido erótico como su derivación mestiza actual: "Yaravi".

Convendría aclarar como referencia que la Quechua loga cuzqueña Luisa Galiano de Andrade afirma que, lo que todo el mundo conoce como Harawi, es en realidad-- "Yarawi". Es decir Yarawi como canto y "Harawi" como verso, como literatura. Los "Harawis" han sido utilizados por los autores de los himnos católicos, en todas sus formas y virtualidades poéticas.

Adolfo Vienrich (1905) en "Azucenas Quechuas" señala que la canción "Dos Amantes Palomitas", es una elegía es decir "Yarahui". (18)

Fray Diego González Holguín conoció como "Harawi o huaynaricuna taqui". También Garcilazo de la Vega comenta sobre Yarahui: "Otras muchas maneras de versos alcanzaron los incas poetas, a los cuales llamaban

(18) Vienrich, Adolfo. "Azucenas Quechuas". Tarma, 1905.

"harauí" y en ellos ponían los cantares amorosos con tonadas distintas".

Otra de las modalidades del canto era el "Taki". En Raúl Porras Barrenechea, encontramos lo siguiente:- "En cada reinado, o a raíz de un nuevo triunfo incaico, se inventaban nuevos takis y hayllis, con diversos vestidos, ceremonias o instrumentos, ya fuesen las "suc--cas" o cabezas de venado, o los horadados caracoles de mar denominados "Hayllac" o "Quipac", o trompetas del triunfo, o atabales de oro engastados en pedrería. Según una tradición vernácula, los bardos que componían los "hayllis" eran de la tribu de los Collaguas". (19)

El "Huayno" es otra forma musical del folklore peruano, que ha sido interpretado de diversas maneras. El huayno es actualmente una expresión de alegría y expansión del espíritu, exteriorizada en forma musical y poética. Sobre su origen hay poco informe convincente, aunque José María Arguedas señala como antecedente remoto la actual "Qachua" indígena. Las Qachuas indígenas son bailes y música agraria. Se practica con oca-

(19) Porras Barrenechea, Raúl. "Fuentes Históricas Peruanas".
Lima, 1963. Pág. 142.

sión de la trilla de alverjas y habas. Qachwa es baile de carácter universal en todo el ande peruano. El indio dice: "Qachuaykusun", bailaremos la qachua. - La Qachua actual es una supervivencia de la época preinca, esencialmente agrícola. En la fiesta de la Qachwa, las "pasñas" cantan incansablemente variedad de melodías mientras los mozos bailan y pisan las alverjas. Cada pasaje, cada movimiento del baile, cada etapa de la trilla tiene tonada especial. (20)

Actualmente es común presenciar "Qachua" en los pueblos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Parece que en la región del Cuzco, Qachua es baile entre muchas personas asidas de las manos formando rueda, pero, es posible que esté asociada a faenas agrícolas.

Es pues muy antigua la costumbre de expresar a través de la música descriptiva fenómenos y hechos como: la salida del sol, el crepúsculo, la tempestad, un paisaje, un triunfo, una batalla, etc.

(20) Arguedas, José María. "Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua". Ed. Huascarán S.A. Lima, 1949. Pág. 10-11.

3.1. CANCIONES DE PASTOREO.

Estas canciones están íntimamente asociadas a los animales. Especialmente el carnero, el toro y la vaca. No son animales autóctonos, sin embargo caló tanto en el alma del pueblo indígena desde los primeros días de la Conquista. Sabemos que las primeras ovejas que vinieron al Perú, fueron traídas por el Capitan Sa_lamanca, cuatro o seis años después de la Conquista. Actualmente en la mayor parte de las Comunidades campesinas se tiene en mucha estima, se le cuida, se le celebra y dedica cantos especiales. Llamam taki de la borrega, "tinyachi" etc. según la región donde se celebra. El día de la señal de animales, que en la región del Centro llaman Santiago, cantan las mujeres acompañándose con "tinya" especie de tamborcito.

Otro de los animales, motivo de gran admiración y aprecio de nuestro pueblo campesino, es el toro o la vaca. Por eso el toro ha sido interpretado a través de la cerámica, con tanta unción y naturalidad que ha causado la admiración de propios y extraños. Quizás el "Torito de Pucará" sea su apoteosis.

Los toros son vinculados al mundo mágico, se habla de los "toros encantados". Toros que aparecen en

un estanque y se convierten en pequeñas esculturas de piedra. En este caso llamarán "Illa", los españoles registraron como "ila", "conora", "conoba" etc.

En las comunidades campesinas se celebra una vez cada año a los animales. El día de la marca o la heranza lo adornan con flores y cintas multicolores, -- los hechan confetis, queman coheteillos en señal de admiración y cariño. Todo el día le dedican cantos o "Waka-taki". En la región de Canta, se conoce estos cantos a los animales, como "Taki" y "Anti". En Huanavelica llaman: "Santiago"

En las grandes fiestas populares, en las corridas de toros en la plaza del pueblo, el indio se siente superior, gana prestigio cuando es herido por las astas del toro. Mientras los corneteros van alegrando al toro con sus melodías en cornetas de cacho. Son melodías que constituyen especie de lenguaje de los animales.

En nuestro Perú profundo, sigue incomprendido y en potencia los verdaderos valores tradicionales relacionados con su música. Podemos seguir señalando cantos inspirados en otros animales como la vicuña, animal autóctono. Es conocida la costumbre del Chaqo y -

caza de vicuña desde la época pre-incaica. Ha sobrevivido el aprecio por estos animales que hay actualmente cientos de huaynos dedicados a este animal. Al igual que la llama, tan poco conocida por nuestros niños -- (sólo en láminas). Existen fiestas en homenaje a las llamas y donde le cantan "takís de llama".

Qué decir de las canciones motivadas por pájaros y aves. Hay cantos a la paloma, cuculí, zorzal, golondrina, el gallo, etc. Cantos de animales salvajes y domésticos, hasta al pestífero sorrino.

3.2. CANCIONES A LA NATURALEZA.

Las Crónicas de Waman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega y otros, están llenas de pasajes que demuestran el pasado musical de nuestro pueblo. Cada ocasión, cada circunstancia, cada hecho público o privado, religioso o profano, se manifestaba con cantos. Estos cantos se llamaban "Huancas". Es obvio el homenaje de gratitud al Sol y la Luna, a la Pachamama o madre tierra. Hasta la actualidad existen cientos, quizás miles de cantos dedicados o inspirados en los ríos, árboles, la tierra, el amanecer, el crepúsculo. En verdad todos estos motivos están esperando que se haga una investigación y una recopilación seria a través de es-

pecialistas.

Cuánto beneficio podría aportar en la nueva educación. Es urgente el conocimiento de la realidad del Perú para la implantación de las nuevas orientaciones de la Educación.

3.3. CANCIONES DE AMOR.

El pueblo peruano tiene amor por todo lo que le rodea y por todo lo que le proporciona dicha y sustento también. El cancionero folklórico está lleno de homenajes al ser amado, a los padres, a la madre. Parece que el amor es el principal motivador de música y poesía. En los cantos de amor la poesía quechua por ejemplo tiene un profundo contenido que se hace difícil traducir al idioma castellano, porque pierde la originalidad de sus giros y el sentido profundo de su argumento.

3.4. CANCIONES DE CARNAVAL.

Esta fiesta esencialmente europea, fué asimilada fácilmente por el indígena, incorporándolo a su mundo-cultural.

Actualmente la fiesta del carnaval se identifica con el espíritu y psicología del mundo mestizo y quechua. Son cantos de triunfo, de desafío, sorna y sátira. Es aparente supremacía de un sector de la pobla-

ción contra el otro.

Para la población andina el carnaval, es música-
de queñas, flautas, tinyas, guitarras, esquilas, cence-
rros. Es movimiento, alegría plena, conquista de la -
mujer amada, es lucha cuerpo a cuerpo. Pero con todos
sus defectos contiene sus cantos melodías de inenarra-
ble belleza y sobre todo de inacabable repertorio.
Melodías que muy bien pueden servir de base para su -
adecuación en cantos para la juventud estudiosa. Son
melodías nacidas en el pueblo, melodías que el niño asi-
mila con facilidad y luego incorpora a su mundo infan-
til. (21)

3.5. CANCIONES DE SIEMBRA Y COSECHA.

Estas canciones actualmente se manifiestan a tra-
vés de las Qachwas". El pueblo peruano es quizás el -
más cantor de toda la América. Para toda ocasión ha-
bía cantos. Con mayor razón para la siembra y la cose-
cha y todo esto supervive latente en los pueblos de la
sierra. Waman Poma de Ayala asegura que en el incana-
to, habían Aellas (mujeres escogidas) encargadas de -

(21) Navarro del Aguila, Victor. "Pukllay Taki", en "Perua-
nidad No. 12. Enero-Febrero, 1943. Lima. Pág. 914-935".

cantar y hacer música para divertir al Inca. "Aymarana" era canto para dirigirse a las chacras y "huanca" para regresar. Hay supervivencia de estos datos pre-incas e interpretadas en las mismas ocasiones.

3.6. CANCIONES RELIGIOSAS.

Apenas conquistadas las tierras del Tawantinsuyo, lo primero que preocupó al español es evangelizar a los naturales. Aprendieron las lenguas nativas y enseñaron canciones católicas. Hasta adoptaron melodías pre-incas como los harawis y huancas y adaptaron texto católico. Quizás por este hecho actualmente en casi todo el pueblo de habla quechua persisten canciones religiosas católicas. Hay hemosos cantos a la Virgen, al Señor, a los Santos, Angeles etc. Así como Villancicos en homenaje al Niño Dios. Se vuelva en los Villancicos la alegría de la venida del Salvador, por eso los grupos de baile y canto de Navidad en regiones como Huamanga, se llaman "haylleq".

Si nos interesáramos en recopilar Villancicos del Perú, registraríamos muchísimos.

3.7. OTROS GENEROS DE CANCIONES.

Sólo con mencionar los diversos nombres de can--

tos podríamos afirmar de la variedad y cantidad de cantos tradicionales que atesora el pueblo peruano.

Hay cantos como: "Candadito de Oro", "Reloj de Campana", "Kaskaja", "Wifala", "Goca Quintu", "Alverjas Saruy", "Pachawallá", "Alva", "Sollecauchay", "Wayrurito", "Caballito", "Luci-Luci", "Sirena encantadora", "Alili", "Saruy", "Patibamba", etc.

4 - INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS DEL PERU.

En el Perú, desde la época pre-incaica, existió todos los instrumentos de la clasificación universal, a excepción de los Cordófonos, que llegaron con los conquistadores.

Aunque los Cronistas españoles, dieron poca o ninguna importancia a los instrumentos, porque no asimilaron los alcances de la cultura musical de los peruanos y por ser para ellos, "lenguaje de los gentiles", afortunadamente, la obra devastadora de los "Extirpadores de Idolatrías" han dejado muchos documentos convincentes sobre la existencia de instrumentos musicales. Por otro lado el aporte de documentos arqueológicos dan testimonio de la existencia remota de la cultura musical.

No está demás señalar que la totalidad de los museos públicos y privados, así como nacionales y extranjeros, están llenos de muestras de instrumentos musicales peruanos. Qué decir de las piezas arqueológicas últimamente requizadas por el Estado, donde existen verdaderas joyas de instrumentos, como hemos podido comprobar personalmente.

4.1. ANTECEDENTES Y CLASIFICACION.

En la primera mitad del presente siglo, algunos musicólogos europeos, se interesaron en el estudio y clasificación de instrumentos musicales sudamericanos, cuyas conclusiones se publicaron en idiomas extranjeros.

Por los años dieciocho, los Hermanos Raúl y Margarita d'Harcourt, recorrieron los países de Bolivia, Perú y parte del Ecuador y recogieron materiales relacionados con el arte tradicional. En 1925 publicaron su libro "La Música de los Incas" (París).

El musicólogo y folclorista argentino Carlos Vega, (1898-1966), publicó en 1946, su libro "Instrumentos Musicales", con traducciones de trabajos de autores europeos y contiene la Clasificación de instrumentos musicales, incluyendo en el Cuadro, los instrumentos peruanos.

En 1951, la Revista del Museo Nacional (Perú) publica el primer trabajo serio de Arturo Jimenez Borja, con el título de "Instrumentos Musicales del Perú".

Los musicólogos alemanes Erich von Hornbostel y Kurt Sachs (1914), perfeccionaron la clasificación propuesta por C. de Mahillon (1880), en cuatro grupos, que es la base de todo estudio organológico: "Aerófonos", "Idiófonos", "Membranófonos" y "Cordófonos".

Por otro lado, George Montandon (Ginebra), 1919, clasifica los instrumentos con el criterio genealógico; C. de Andre Schaeffner (París-1936), escribe sobre "Orígenes de los Instrumentos Musicales"; el músico suco-Karl Gustav Isikovits, aporta a la nomenclatura de instrumentos, con su valiosa obra: "Estudios de los Instrumentos Aborígenes de Sudamérica" (1935). (22)

A continuación nos detenemos para hacer una exposición sobre instrumentos musicales peruanos, basados en fuente escrita así como los resultados de nuestra experiencia personal. Así como sobre un aspecto poco te-

(22) Vega, Carlos. "Instrumentos Musicales". Edit. Centurión. B. Aires, 1946, Pág. 20-24.

nido en cuenta por los estudiosos, es decir, el Contenido esotérico de los Instrumentos Musicales del Perú.

4.2. I - AEROFONOS.- Llamados también de aliento, forman la familia de flautas. El Perú es muy rico en estos instrumentos desde la época pre-incaica. Los museos del Perú y del mundo están llenos de muestras que nos dicen de la extraordinaria vocación musical de nuestros antepasados. La generación presente sigue cultivando y disfrutando de la música de flautas no obstante algunas han sufrido ciertas alteraciones como consecuencia de su contacto con instrumentos profanos.

a) QUENA.- El instrumento aerófono representativo y pan-peruano es el que se conoce con el nombre de quena. Un tubo de caña de la selva, llamado "maqmaq". Cuyas dimensiones y su estructura señalamos en el Capítulo III.

Las flautas peruanas, no sólo han sido fabricados de caña, sino de otros materiales como hueso, madera, arcilla, etc. Respecto al tamaño habiendo diversos tamaños. Hay flautas de diez centímetros como también de un metro, y a veces aún mayor como los "pinkuyllucos" de Canas, Cuzco.

Las queñas peruanas están asociadas a relatos y leyendas, como la del "Manchaypuytá" o cántaro de terror en que un cura tañía una queña hecha de la tibia humana.

- b) ANTARAS Y SIKUS.- La unión de varios tubos sonoros a la manera de tubos de órgano se llama antara. Estos tubos pueden llegar a de 6 a 24 tubos. Las antaras son instrumentos musicales muy antiguos. En la región aimara llaman "sikus" y a los tocadores "sikuris". En Puno los mestizos conocen como "Zampoñas". Las antaras son unipersonales, las zampoñas se tañen en grupos de personas. Un ejemplar de zampoñas de nuestra colección analizadas por nosotros se ajusta a una tonalidad mayor. Hay ausencia de semitonos. Las notas de la escala mayor están distribuidas en ambas hileras de tubos.
- c) PUTUTU. "Wayllacepa".- Son trompetas de caracol.- El manuscrito de Waman Poma de Ayala, registra como "huaylla-quepa". Parece que tuvo mucho auge durante el Incanato. Actualmente sólo se encuentra en el Cuzco, en las Provincias de Paucartambo y Pisac. Parece que su función ha variado. Se -

Las queñas peruanas están asociadas a relatos y leyendas, como la del "Manchaypuytú" o cántaro de terror en que un cura tañía una queña hecha de la tibia humana.

- b) ANTARAS Y SIKUS.- La unión de varios tubos sonoros a la manera de tubos de órgano se llama antara. Estos tubos pueden llegar a de 6 a 24 tubos. Las antaras son instrumentos musicales muy antiguos. En la región aimara llaman "sikus" y a los tocadores "sikuris". En Puno los mestizos conocen como "Zampoñas". Las antaras son unipersonales, las zampoñas se tañen en grupos de personas. Un ejemplar de zampoñas de nuestra colección analizadas por nosotros se ajusta a una tonalidad mayor. Hay ausencia de semitonos. Las notas de la escala mayor están distribuidas en ambas hileras de tubos.
- c) PUPUTU. "Wayllacepa".- Son trompetas de caracol.- El manuscrito de Waman Poma de Ayala, registra como "huaylla-quepa". Parece que tuvo mucho auge durante el Incanato. Actualmente sólo se encuentra en el Cuzco, en las Provincias de Paucartambo y Pisac. Parece que su función ha variado. Se -

f) Waka-wagra. (Corneta de cacho) .- Son trompetas de cuerno de toro. Diez o más fragmentos de cuernos de toro son unidos formando un espiral. La embocadura sale del mismo cuerpo. Estos son instrumentos muy utilizados en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica, durante algunas fiestas religiosas, corridas de toros y en la herranza o marcación de animales. Estos instrumentos tienen influencia española.

g) Son dignas de mencionarse otros instrumentos de aliento como las "Tarkas" de Puno, "Pinkuyllu" - de Espinar y Canas; las "Gaytas" de Cajamarca, - etc.

4.5. II - IDIOFONOS. Los idiófonos son instrumentos de sacudimiento, roce, choque, etc. La antigüedad de estos instrumentos se remonta a la época pre-incaica. La presencia en la cerámica de diversas áreas culturales dan prueba de ello.

En la época incaica usaban unos cascabeles de semillas que se amarraban en la garganta de los pies, - estos se llamaban Zacapa.

Los Cronistas dan cuenta de unas campanillas de cobre y plata que conocían con el nombre de "Chancho

rres".

Muchos instrumentos de sacudimiento estaban incorporados a actividades de labranza y faenas de campo.

Durante la Colonia apareció un instrumento de la - quijada de burro, para acompañar la danza del "Son de los Diablos". A estos instrumentos conocían -- con el nombre de "Carachacha". Hasta ahora utiliza la gente de color.

Otro instrumento de la Colonia, es la "Cajita" de madera, tamaño de una caja de zapatos, va colgada al cuello y se tafe abriendo y cerrando a ritmo la tapita produciendo un ruido seco. Acompaña a la - danza del "Son de los Diablos".

Actualmente está muy difundido en el norte del -- país, el uso de polainas de cascabeles de semillas o "maichil". Los Shajshas de Caraz y otras regiones de Ancash utilizan actualmente.

También hay supervivencias de cascabeles de metal - como las "Morescas" de la danza de los Abuelitos - de Quipán, Canta. Las acuarelas de Martínez de -- Compañón, que representan la danza de "Los doce pares de Francia" o danza de "Moros y Cristianos", - muestran bailarines con cascabeles en la garganta - del pie.

A esta familia pertenecen los sistros, sonajas de navidad, campanillas y cascabeles. Amen de los "Bastones de Ritmo" adornados con campanillas que son muy utilizados en Huarochiri como en Apurímac. Tijeras de Dansaq. Asociados a un baile de competencia muy difundido en Ayacucho, Apurímac y Huancaavelica. Tiene clara influencia de la cultura hispana. Uso exclusivo de profesionales. El baile está asociado a la idea del pacto con el diablo, por lo que son escasos los que se dedican a estos bailes y manejo de tijeras de dansaq. (23)

4.4. III - MEMBRANOFONOS. - Dentro de esta familia están los tambores, cajas, tinyas, bombos. Los antiguos -- tambores pequeños eran de dos parches y se tocaba con una calabacita o "porito". Los objetos de cerámica de los museos están llenos de representaciones de tañedores de membranófonos.

El cronista P. Murúa, menciona a los "Atabales" -- al parecer tambores de un solo parche.

En la época incaica había tambores de pellejo hu-

(23) Jimenez Borja, Arturo. "Instrumentos Musicales Peruanos". Lima, 1951.

mano o "Runa Tinya": "Mandaba desollar los cue--ros y aferrar los atambores". Así como tambores--del Sol; y tambores de "Anancuzco" y "Urincuzco". En el Virreynato estos membranófonos se difundie--ron tanto, que utilizaban por cantidades para re--cibir a virreyes. Parece que fué instrumento de predilección de los negros. En El Mercurio Perua--no se lee: "El tambor es su principal instrumen--to: el más común es el que forman con una botija, o un cilindro de palo hueco por dentro. Los de --esta construcción no los tocan con baquetas, sino los golpean con las manos". Por los años 1598 el Virrey Luis de Velasco prohibió a los negros el --uso de estos bombos y tambores. (24)

Durante la República persisten los membranófonos--en diferentes regiones del país. En Cuzco, Ayacu--cho, Apúrimac, Huancavelica, conocen como "tinya" a los tamborcillos pequeños. En Ancash, llaman --"Cajas" a unas tinyas grandes. El bombo es común en las bandas populares.

Las fiestas populares que utilizaban mucho estas--

(24) Ob. cit.

"tinyas" son los Carnavales y la herranza o marcaje de animales.

La técnica de la construcción varía según las regiones. Pero de modo general para los parches utilizan cuero de perro y gato con la certeza de que habrá lucha durante el tañido.

4.5. IV - CORDOFONOS.- Son cordófonos: el charango, la guitarra, el arpa, el violín, etc.

Los instrumentos de cuerda vinieron al Perú junto con los españoles.

El charango y el arpa india, son instrumentos musicales de cuerda incorporados al mundo musical indígena, con cierta variación en tamaño y técnica de ejecución.

La guitarra, mandolina y violín, casi no han sufrido cambio sustancial en el mundo quechua.

Actualmente, el indio y el mestizo, manifiesta su mundo interno a través de estos instrumentos.

José María Arguedas (1940) hizo las siguientes apreciaciones en torno a los instrumentos de cuerda:

"Los españoles trajeron al mundo indio la ban

durria y la guitarra. El indio asimiló rápidamente este instrumento para expresar su música propia, creó el charango y el kirkinchu. El arpa y violín fueron conquistados por el indio tal como lo recibieron de los invasores. Ahora todos estos instrumentos son indios".

CHARANGO.- Es una guiterrita diminuta de unos 45 cms. de longitud, aunque hay más pequeños. Parece ser asimilación de la guitarra española de 5 - cuerdas del siglo XVII. Posee cinco cuerdas de tripa de carnero. La afinación comenzando en la prima de la guitarra, es: mi-la-mi-do-sol. La técnica de ejecución es de punteo y rasgueo.

La fama de los charanguistas huamanguinos fué reconocida por Ricardo Palma, quién en 1882 declaró: "los huamanguinos han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú. No hay quien no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumento llamado charango".

ARPA INDIA.- Es instrumento de cuerda identificado con el alma india. Es otra asimilación de las arpas españolas que luego decayeron con la llegada de los "pianoforte". Actualmente es un instrumen

to universal. Sale en toda ocasión, tanto en -- fiestas públicas como familiares. Acompaña a danzantes, ameniza bautizos y cumpleaños.

Los arpistas de la región de Ayacucho, utilizan -- uñas artificiales de plata, amarrada en el dedo -- pulgar de la mano derecha. Dice es para dar más -- soltura para el trémulo. Quizás por este detalle -- los huamanguinos son considerados, mejores solis-- tas de arpa. José María Arguedas en una ocasión -- llamó "Tautín" un sonido onomatopéyico.

La mandolina, violín, guitarra, son tenidos como -- suyos por el pueblo. Son instrumentos infalibles -- en sus endechas y alegrías.

KAUKA.-- Es un instrumento de cuerda en forma de ar -- co de flecha. Para tañer, se coloca un extremo -- del arco con cuerda, entre los dientes y se pulsa -- la cuerda con la uña. Los intervalos tonales de -- la cavidad bucal y los movimientos de labio. El -- pueblo quechua toca pasacalles, huaynos, marine-- ras con la Kauka.

4.6. CONTENIDO ESOTERICO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES.

Hasta ahora, algunos autores sólo se han concretado al recuento y mera descripción de instrumentos musicales del Perú. Estudios posteriores, sobre todo de los antropólogos ha descubierto el contenido "oculto" de estos antiguos elementos sonoros.

"Kay-Pacha", el mundo de aquí, es el Mundo de los "Espíritus" en la cosmovisión de los antiguos peruanos, que atribuían poderes sobrenaturales, o mágico-religiosos a los instrumentos musicales. (25)

Arturo Jiménez Borja, afirma: "los instrumentos musicales en el Antiguo Perú y con ellos casi todas las cosas que le rodean al hombre, eran sentidos como algo vivo". "Su poder residía no tanto en la clase de materia de que estaban hechos, ni en su forma ni color, sino en su voz. El instrumento estaba transido de algo misterioso a cuyo embeleso no resistían los hombres ni las bestias". "Este sentimiento que considera al ins--

(25) Valcárcel, Luis E. "Etnohistoria del Perú Antiguo"
Lima, 1964.

trumento como algo vivo, se conserva a través de los -- siglos, en muchos lugares del país". (26)

Garcilaso de la Vega, decía en su Comentarios: - "Toda vez que la luna eclipsaba "decía enfermedad", y "que si acababa de obscurecerse, habrán de morir". Entonces: "Tocaban trompetas, cornetas, caracoles, atabales y tambores y cuantos instrumentos podrán haber".

Actualmente muchos músicos mestizos e indios acostumbraban "pagar" a la tierra o pachamama, con cigarros, coca, licor, para que se les proteja durante su actuación como profesionales. "Pagan al espíritu del cerro o "tayta Huamani" para que les proteja a él y a su instrumento durante las grandes competencias. (27)

En fin, esta idea del pueblo quechua, de considerar los instrumentos como una persona, está vigente y es digno de tenerse en cuenta para estudios más profundos sobre la realidad del Perú.

Los "paqos" o brujos del pueblo indígena "son los que han sido tocados por el rayo, y cada año es el que

(26) Jiménez Borja, Arturo. op. cit.

(27) Vivanco G., Alejandro. Archivo de colección particular.

escucha durante el sueño, que canta la madre tierra y estas son las canciones nuevas de carnaval de cada año".

Las hojas de las tijeras de los danzantes de "Gala" de Lucanas, poseen sonido mágico proporcionado por la laguna y el espíritu del cerro. Abunden relatos de arpistas y violinistas que se ponen en contacto con el espíritu que mora en las cascadas y allí reciben la -- inspiración de nuevas melodías.

4.7. INSTRUMENTOS MUSICALES UTILIZABLES EN EL NIVEL BASICO.

Después de la exposición que acabamos de hacer -- sobre los Instrumentos Musicales del Perú, en relación a sus antecedentes, su clasificación y su contenido -- esotérico u "oculto" íntimamente asociado a la concepción mágico-religiosa, señalaremos específicamente algunos instrumentos musicales que ofrescan posibilida-- des para su aplicación o adopción en la enseñanza de -- la educación musical en el nivel básico.

Ante la imposibilidad de contar con instrumentos melódicos europeos como el xilofón, carrillones, timba-- lestas, metalofonos o flautas dulce, etc., cuyo costo-- sobrepasa las posibilidades económicas de un país sub-

desarrollado, podíamos muy bien utilizar instrumentos populares, propios de nuestro país; instrumentos a los que no se hace promoción.

Como una paradoja propia de un país donde impera la política y cultura de dominación, las demostraciones para la aplicación de sistemas y métodos de educación musical, durante la realización del Laboratorio de Educación Musical, se hicieron en Colegios de la clase señorial de Lima, como es el Colegio Alemán Humboldt, con instrumental completo y con profesores de óptima preparación.

Los siguientes instrumentos, bien utilizados, podrían reemplazar a los importados

- AEROFONOS: La quena, Antara, Chirimía, flautas de pico, pincullo o flauta travesa, pitos, etc.
- IDIOFONOS: Shajshas o cascabeles de semillas, sonajas de lagenaria, campanillas de metal, bastones de ritmo, etc.
- MEMBRANOFONOS: Tinya, Tambores, "Caja" tinya grande.
- COEDOFONOS: Guitarra, mandolina, charango, "kauka", etc.

5 - EL FOLKLORE Y EL PROFESOR DE EDUCACION ARTISTICA.

El folklore o la cultura tradicional de nuestro país, está profundamente arraigado en todos los estratos sociales. El folklore es poseedor de Valores auténticos de nuestra nacionalidad. Un gran porcentaje de niños de nivel básico reciben influencia del comportamiento tradicional de sus padres. Igualmente, un porcentaje muy apreciable de la población total de nuestro país vive con un modelo de vida tradicional, vale decir con su folklore.

Por este hecho, quien quiera conocer profundamente su pueblo, tiene que conocer su realidad a través del conocimiento de sus creencias, refranes, cuentos, tradiciones, cantos, música, bailes, etc. Por estas consideraciones, el maestro o profesor, debe estar poseído a conciencia, del folklore del pueblo donde impartirá su enseñanza, la educación. Creemos por ello que el conocimiento del folklore debe impartirse como curso obligatorio, en las Escuelas Normales.

El folklore debe ser considerado como un excelente auxiliar de la enseñanza. Desde el punto de vista educativo, el folklore constituye un valioso recurso para que el niño conozca más hondamente el espíritu de

su pueblo en todas sus proyecciones. El folklore por lo mismo que es tradicional, entre otras cosas, le brinda al niño, los juegos que alegraron el corazón de las abuelas de nuestros abuelos; los romances que tienen sabor de siglos y los testimonios líricos de episodios gloriosos; el conocimiento de las costumbres, la coreografía y el cancionero henchidos de jugo tradicional, de color y armonía.

Se requiere profesores que estén convencidos, -- que, en la nueva educación, es necesario propiciar para que se lleve hasta la Escuela, los tesoros seleccionados del ingenio y de los sentimientos populares, tesoros que han supervivido victoriosamente a través de los tiempos. Muchos países considerados desarrollados, han incorporado en los centros de enseñanza, elementos musicales auténticos de su cultura tradicional. Sabemos por experiencia que las canciones aprendidas durante la infancia jamás se olvidan, de allí la necesidad de inculcar desde su tierna edad sobre las cosas nuestras, nuestras canciones folklóricas. Las canciones -- con motivos de folklore, tomadas del acervo tradicional deben ser base de la nueva educación.

5.1. EL FOLKLORE Y LOS PLANES Y PROGRAMAS VIGENTES.

En estos momentos que el Perú vive instantes de honda transformación en el aspecto educativo, observamos con beneplácito que, tanto en el Informe de la Reforma de la Educación Peruana, como en otros intentos, para esbozar Programas de Educación Artística, se ha tomado en cuenta, el folklore, como valor positivo del pueblo peruano. Así tenemos que en los Programas de Educación de los niños del nivel Pre-Escolar y Primaria, esbozado por la Dirección de Educación de Lima Metropolitana, realizado en 1970, se cita entre los Objetivos Generales, lo siguiente:

- a) Relacionar el FOLKLORE PERUANO con las expresiones-artísticas correspondientes. (28)

"En los Planes y Programas vigentes para la Educación Infantil y Primaria, en la Sección de Cursos Especiales, en el Curso de Música para el 5°. año de Primaria, se lee lo siguiente: "Canciones de diversos géneros al unísono y a dos veces, incluyendo folklore nacional y americano". (29)

(28) Op. cit.

(29) M.E.P. "Planes y Programas". Para la Educ. Infantil. los cursos de Transición y la Educ. Primaria. Lima, 1965. Pág. 347.

Esto nos está demostrando el intento de utilizar el folklore dentro de la Educación Peruana, porque es sabido que la Escuela, con raras excepciones, no ha -- utilizado el folklore. Solamente en las Escuelas de -- la Serranía peruana en donde hay un profundo y natural conocimiento de este aspecto cultural, es que posible -- mente se hayan utilizado con resultados positivos las Canciones populares, en la enseñanza de la Educación -- artística.

Nos parece oportuno hacer mención, el hecho de -- que en otros países como España, el folklore es profu -- samente utilizado desde la enseñanza Primaria.

"Dentro de los Cuestionarios de Enseñanza Prima -- ria, el de Música, para cada uno de los ocho cursos, -- es el siguiente:

Cuadro 1 - Canciones de temas populares.

- Conocidas composiciones regionales.

Cuadro 2 - Canciones folklóricas cantadas por -- los niños.

- Audición de música infantil y regio -- nal.

Cuadro 6 - Interpretación coral de motivos fol -- klóricos.

Cuadro 7 - Canciones folklóricas

- Práctica del coro con canciones folklóricas, con arreglo de, 3 y 4 voces.
- (30)

5.2. PREPARACION FOLKLORICA DEL PROFESOR.

No vamos a insistir sobre la preparación general y especial que debe tener el maestro de música. La educación musical exige del docente cualidades muy especiales que lo capaciten para realizar una acertada educación musical. Así por ejemplo debe estar bien preparado desde el punto de vista pedagógico y didáctico para solventar con acierto todos los problemas pedagógicos que se le presenten.

Desde el punto de vista musical el profesor de música debe poseer una sólida preparación que lo hagan competente en su ramo. Si analizamos el Currículum de formación magisterial referente a las Escuelas Normales, o Sección Normal de los Programas de Educación de las Universidades, y aquí podemos incluir a la Sección Normal del Conservatorio Nacional de Música, notaremos que, no hay ninguna asignatura que tenga re-

(30) Angulo, Manuel. "Música y Didáctica". Edit. Magisterio Español. Madrid, España, 2º. t., 1968. Pág.132.

lación específica con el empleo y conocimiento del folkllore musical peruano. No se realiza ninguna actividad musical folklórica. Este tema solo es tratado superficialmente.

Debemos admitir que hay necesidad de que el profesor de aula y el profesor de música, reciban una adecuada preparación musical folklórica, que los capaciten para comprender la importancia del folkllore musical en la educación musical del niño y los tecnifique para poder realizar actividades musicales folklóricas.

"Un verdadero maestro de música, debe ser "músico", tener un gran amor por la enseñanza y los valores eternos de su pueblo. Tomar la enseñanza como un sacerdocio y pensar que el porvenir del alumno está confiado en sus manos". (31)

A todas estas cualidades señaladas por la mayor parte de tratadistas y educadores, señalaremos: el amor por el Perú y los valores profundos de su nacionalidad; poseer el firme convencimiento que forma parte de un nuevo movimiento de transformación de la sociedad; que

(31) Serrallach, R. "Nueva Pedagogía Musical". B. Aires, 1947.

71

tiene la misión de forjar el nuevo hombre del Perú; reafirmar sus valores tradicionales; en fin, sentirse partícipe de una misión desalienante que fué característica de la educación hasta ahora.

- - 0 - -

72



C A P I T U L O I I I

APLICACION PRACTICA DEL FOLKLORE EN LA EDUCACION MUSICAL DEL NIVEL BASICO

1 - PLAN DE TRABAJO.

Dentro del aspecto práctico de mi tesis, hemos realizado una serie de actividades con el objeto de determinar los aspectos más importantes de la utilización del folklore en la educación musical de los alumnos del nivel básico.

Estas actividades han sido realizadas con el objeto de demostrar, en la práctica, lo que hemos puntualizado en los Capítulos teóricos anteriores.

Es conveniente, pues, trazar los objetivos que -

nos proponemos alcanzar con la realización de una serie de actividades musicales que luego detallaremos.

1.1. OBJETIVOS.

Entre los objetivos que nos proponemos alcanzar en el desarrollo del aspecto práctico de nuestra tesis, tenemos los siguientes:

- Realizar actividades musicales utilizando instrumentos y música folklórica.
- Utilizar instrumentos de música folklórica para incentivar a los alumnos en su ejecución.
- Recopilar canciones folklóricas y seleccionar un cancionero folklórico escolar.
- Determinar la importancia que tiene la música folklórica en la realización de la educación musical del educando.
- Indagar sobre los conocimientos de canciones, danzas e instrumentos musicales folklóricos de los alumnos.
- Averiguar sobre la preparación musical del docente de aula y sobre la importancia que éste le otorga a la música folklórica.

1.2. ASPECTOS QUE COMPRENDE.

Para alcanzar los objetivos que nos hemos propuesto es necesario realizar una serie de actividades, que son las siguientes:

- Enseñanza de las canciones folklóricas en el nivel básico.
- Utilización de instrumentos musicales folklóricos.
- Recopilación de canciones folklóricas tradicionales.
- Encuesta a los alumnos del nivel básico.
- Encuesta a los profesores de aula del nivel básico.

La Enseñanza de las canciones folklóricas en el nivel básico. tiene como objeto principal el demostrar su aplicabilidad en el ámbito de los diferentes grados del nivel básico regular. Comprenderemos la enorme importancia que tiene el folklore dentro de la cultura general de los pueblos, y dentro de ella, su música es tan más al alcance de comprensión de la gente nativa. Por esta razón, la Escuela, como la institución educativa, no debe dejar de lado el uso y práctica de las canciones folklóricas, como un medio de lograr la educación musical de los alumnos.

La utilización de instrumentos folklóricos, tiene por objeto el de incentivar a los alumnos en la práctica -

de estos instrumentos, haciéndolos conocer su técnica y demostrándoles que son elementos indispensables para la ejecución de la música folklórica. Entre los principales instrumentos utilizables a este fin tenemos: - la quena, chilo, la antara, la tinya, cascabeles, sonajas etc.

La Recopilación del Cancionero Folklórico, ha sido realizada, con el criterio de formar una apropiada selección de melodías folklóricas tradicionales, que por su belleza, contenido y estructura, puede ser un recurso apropiado para la efectiva realización de la educación musical, utilizando las canciones folklóricas. Nuestra intención ha sido la de formar un cancionero folklórico escolar, con melodías de diversas regiones del Perú. En otro punto de nuestro trabajo daremos a conocer todo lo relacionado con esta actividad.

La Encuesta a los alumnos del nivel básico, ha sido aplicada con el objeto de determinar el conocimiento que los alumnos tienen acerca del folklore, así como indagar si les agrada o no, la práctica de estas canciones.

Muchas veces en la realización de la educación musical, enseñamos canciones que si bien son adecuadas

por su sencillez y contenido, generalmente provienen de lugares foráneos, muchas veces con ritmos y melodías -- que el niño peruano se ve obligado a asimilar y conocer. Por este motivo a través de la Encuesta, hemos indagado si al niño le agrada o no la práctica de la música folklórica, para orientar mejor nuestras actividades musicales y que estén de acuerdo con el espíritu de la nueva educación artística.

La Encuesta a profesores de nivel básico, fue aplicada con el objeto de indagar el conocimiento y la importancia que los docentes le atribuyen a la música folklórica como un medio de lograr la educación musical de los niños. Hemos tratado, también, de determinar la práctica de actividades musicales en las cuales haya habido - la oportunidad de involucrar manifestaciones musicales-folklóricas, como el canto y la danza.

2 - ENSEÑANZA DEL CANCIONERO FOLKLORICO EN EL NIVEL BASICO.

2.1. OBJETIVOS DE ESTA ACTIVIDAD.

En esta actividad nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

- Demostrar que la música folklórica, tiene cabida en - el nivel básico regular.

- Demostrar que, a una gran mayoría de alumnos les agrada la música folklórica.
- Determinar la importancia del folklore en la educación musical de los niños.
- Demostrar que las canciones llamadas folklóricas no son desconocidas por los niños.
- Enseñar una serie de canciones folklóricas como medio de despertar en los alumnos el sentimiento de nacionalismo.
- Realizar algunas otras actividades derivadas del aprendizaje de las canciones folklóricas.
- Despertar, fomentar y desarrollar, el amor del niño por la música de su patria, la música folklórica.

2.2. ENSEÑANZA DE LAS CANCIONES.

Durante un lapso de más de diez años, he enseñado en diversos colegios y Escuelas la música folklórica. Sería largo referirme con detalle a cuánto se hizo en dicho lapso, solamente señalaré algunos aspectos prácticos realizados en los años 1970 y 1971, en las Escuelas del Segundo Sector Escolar, en mi condición de docente miembro del Grupo Experimental de Educación Artística de Lima Metropolitana:

Escuelas Fiscales de Varones Nos. 438 (República Argentina), 397, 557, 4131 y 386. Las Escuelas Fisca-

les de Mujeres Nos. 538, 601, 436. En 1971 se estableció el Centro Piloto de Educación Artística del Segundo Sector Escolar de Lima Metropolitana, donde precisamente varios alumnos de la Normal del Conservatorio realizaron la práctica docente.

Fué nuestro interés en dichos centros de educación, enseñar canciones folklóricas, algunas en el idioma quechua, así como melodías basadas en folklore.

Parte de dicho repertorio son las canciones:

"El Torito", "El Forasterito", "Yo soy el Indiecito", - "Pajarito Bello", "Viva el Perú" (Huayno), "María Parado de Bellido" (huayno), "Ischu Cruzcha", "Ischu-kiraupi" (Villancicos), "Danza de los llameros", "Conejoy" (estampa costumbrista), "Atusparia", danza, etc.

Muchas de esas canciones han sido enseñadas en quechua, previa práctica de pronunciación y escritura del texto, explicándole el contenido de la traducción para que el niño aunque medianamente la comprendiera y la interpretara con propiedad.

Debemos manifestar que los alumnos han demostrado gran interés en el aprendizaje de estas canciones, que para ellos la oportunidad de practicar, en el conocimiento de elementos folklóricos que ellos desconocían, lo consideraban excelente.

2.3. APLICACIONES PEDAGÓGICAS.

En muchas de las canciones enseñadas, hemos derivado a verdaderos trabajos de aplicación pedagógica. Así por ejemplo, después de aprender una canción se hacía un dibujo creativo referente al tema de la canción.

En otras oportunidades el título o tema de las canciones fué motivo para ampliar los conocimientos de los alumnos en diversos temas, tanto de naturaleza como de educación social.

También se ha aprovechado esta actividad para que los alumnos se inicien en el conocimiento de vocablos quechuas que muchas veces son imposibles de ser traducidos al castellano.

3 - UTILIZACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS.

Para la enseñanza de las canciones folklóricas, hemos tenido necesidad de la utilización de instrumentos folklóricos, tratando de incorporar instrumentos como la quena, así como de instrumentos de percusión que servirán para crear acompañamientos rítmicos.

3.1. USO DE LA QUENA.

Este instrumento siempre lo utilicé para la ense-

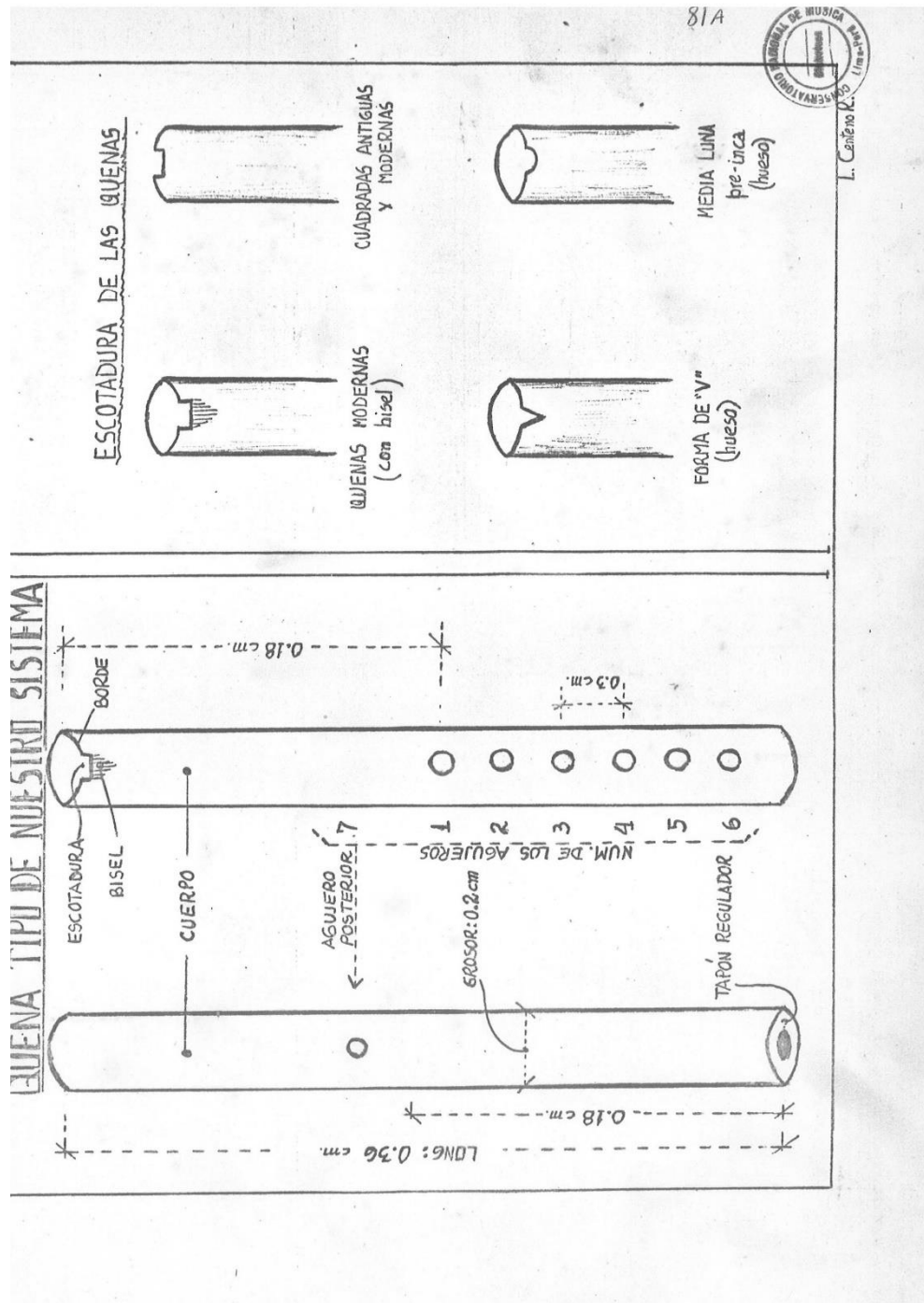
fianza de melodías folklóricas. Así como para dar el arpeggiado de ciertas canciones como el Himno Nacional. La quena por la técnica de su ejecución característica y por los sonidos tan nítidos que emite penetra fácilmente en el alma del niño.

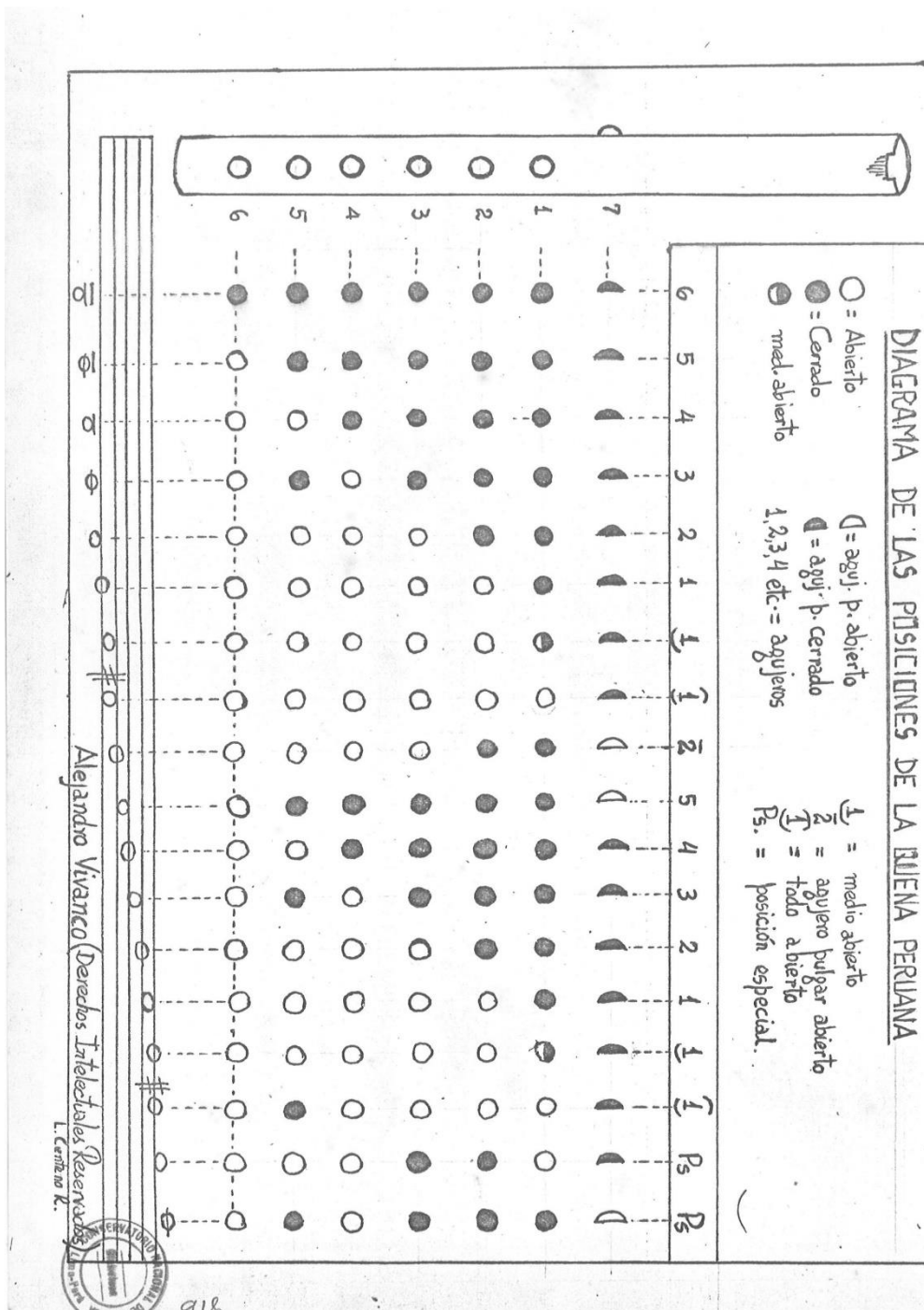
La quena es un instrumento que tiene muchas posibilidades tonales y posibilidades de tañer dándole el carácter que se le quiera imprimir. Esto explica la posibilidad de su enseñanza a nivel escolar y extra-escolar, porque he logrado crear un sistema fácil de aprendizaje sistemático. Sistema cuya factibilidad hemos tratado de comprobar con los alumnos del Conservatorio en un Cursillo dictado en los meses de enero y febrero del presente año, con resultados positivos. Sistema que también hemos implantado en el Centro Piloto de Educación Artística del Segundo Sector Escolar de Lima Metropolitana y en la Universidad Nacional de Ingeniería, entre los alumnos de "Folkuni".

SISTEMATIZACION Y SU ESTRUCTURA.

La quena tipo de nuestro método, es un tubo de caña (o plástico) de 0.36 cm. de longitud; el vacío interior mide 0.2 cm. de diámetro.

Contiene siete agujeros distribuidos en la siguiente forma: seis agujeros en el cuerpo inferior a la embocadura, distribuidos en forma proporcional a partir del centro del tubo hacia abajo. Un agujero posterior a distancia de 0.3 cms. a partir del centro del tubo. En el borde extremo superior y hacia adelante se encuentra la escotadura por donde pasa el aire para chocar con el bisel y de esa manera producir el sonido. El orificio inferior del tubo lleva una placa, especie de disco de madera y con un agujero en medio del disco. Se llama disco regulador. Ejemplo:





METODO SIMPLIFICADO PARA TOCAR BUENA PIRA MUSICA

Alejandro Vianco

sonidos graves

sonidos agudos

sobresonidos

Prima Guitarra Diapason

La si do re mi fa sol la si do re mi fa sol la mi La
 notas en las líneas en los espacios Debajo del Pentagrama Sol la

mi sol si re fa la do mi la si do re
 1234 12 34 1 2 3 4 2 3 4 1/32 1/64

INTERVALOS: 3º 4º 5º 6º 7º 8º 8º 7º 6º

Ejercicio de Arpeggio

L. Carrizosa R.



TECNICA TONAL. La longitud del tubo, la disposición de los agujeros y la escotadura del borde es esencial para el efecto de los sonidos musicales. Mejor dicho este modelo de quena es el ideal para nuestro sistema. Veamos como funciona:

- a) Con los agujeros 7, 1, 2, 3, 4, 5, obturados dan la nota musical "la" del diapason. (Véase el esquema adjunto).
- b) La extensión de la escala natural va desde "la" con dos líneas adicionales, debajo del pentagrama y en clave de sol, hasta el "la" agudo, con una línea adicional encima del pentagrama.
- c) Las notas graves van de "la" debajo del pentagrama a "sol" de la segunda línea. Las notas agudas: desde "la" segundo espacio, hasta "mi" del cuarto espacio. Considero sobreagudas, las notas "fa" natural de quinta línea, hasta la nota "la" encima del pentagrama. La altura e intensidad de los sonidos depende de la cantidad de aire y la posición de los labios que forman la cinta del aire.
- d) Una vez memorizado el esquema funcional de la quena (I) siguen los ejercicios de la hoja II. Intervalos y arpegios, en la menor.
- e) Dominada esta primera etapa es posible tomar como tó

nica cualquiera de los sonidos, para realizar con facilidad otras tonalidades.

f) La quena temperada de nuestro sistema, está afinada con el diapasón universal y con piano. En principio tiene las siguientes posibilidades tonales:

Da escalas y acordes perfectos de:

DO Mayor. Su relativo: la menor.

SOL Mayor. Su relativo: mi menor.

RE Mayor. Su relativo: si menor.

FA Mayor. Su relativo: re menor.

g) Es posible el arpeggio y escalas de tonalidades con tres, cuatro, cinco, seis sostenidos, etc., así como con dos, tres, cuatro, cinco a seis "bemoles". Mediante nuevas combinaciones de posiciones y con la técnica de los medios agujeros.

h) Símbolos. Los siguientes son los principales símbolos para la interpretación de nuestro sistema tonal de la quena peruana:

○ = Agujero abierto.

○ = Agujero cerrado, obturado.

◐ = Medio cerrado.

◑ = Agujero posterior abierto (pulgares).

◑ = Agujero posterior cerrado (pulgares).

1,2,3,4,5 = Número de agujeros.

↓ = Agujero N°. 1 medio abierto.

↑ = Agujero N°. 1 todo abierto.

- 1) El presente sistema temperado de la quena, es válido para la lectura por música de otros instrumentos de aliento como: tarka, mamaquena, chilo o flautín, etc. Para esto es necesario tener principio del conocimiento de transporte.

La presente Tesis contiene gráficos de mi sistema fácil de aprendizaje de la quena por música, y sus posibilidades tonales.

3.2. USO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSION.

Hemos utilizado algunos instrumentos de percusión con el objeto de crear acompañamientos rítmicos de las canciones folklóricas enseñadas. Por otro lado debemos tener presente que la música tradicional del Perú por naturaleza siempre ha llevado ritmo tanto con instrumentos idiófonos como membranófonos. En este sentido hemos utilizado con los alumnos: la tinya, cascabeles, sonajas, triángulo, clave, esquila, (campanitas de arriero), "azucenas" o bastones de ritmo.

Con estos instrumentos de percusión se crearon fórmulas rítmicas de acompañamiento para marcar el pulso y el acento de las canciones.

La utilización de instrumentos rítmicos, motivó bastante a los alumnos quienes demostraron gran interés, no sólo en la ejecución sino también en la construcción de muchos de ellos.

4 - RECOPIACION DE CANCIONES FOLKLORICAS TRADICIONALES.

Nadie podrá poner en duda, la importancia que encierra el folklore en la vida cultural de los pueblos y la repercusión de ésta en la educación del hombre. La música folklórica, dentro del acervo folklórico de un pueblo, siempre ha ejercido una gran influencia a tal punto que se halla presente en casi todas las manifestaciones propias de una comunidad o de un pueblo. Sin embargo observamos que muchas veces estas manifestaciones folklóricas musicales son menospreciadas, no se les da la importancia que tienen, no son lo suficientemente divulgados, originando en las generaciones nuevas, su desconocimiento casi total del folklore nacional, que se traduce a veces, hasta en menosprecio, de cuanto es folklórico. No po

demos criticar esta conducta que es el producto del tipo de educación que se recibe.

Esta es una de las razones que me ha motivado para realizar esta actividad con el objeto de seleccionar y adecuar a las necesidades escolares, algunas de las canciones folklóricas tradicionales.

En casi cerca de 40 años de mi actividad folklórica, he sido un buscador incansable de melodías originales en las más diversas regiones del país. Cerca de medio millar de melodías y canciones folklóricas (en notaciones, grabaciones de cintas magnetofónicas) son el resultado de una selección teniendo en cuenta, los diversos tipos de canciones folklóricas, de las cuales hemos hablado en Capítulos anteriores.

La realización de esta actividad como parte práctica de mi tesis ha sido lograda seleccionando solamente 50 canciones folklóricas, como un primer intento para la formación de un CACIONERO ESCOLAR FOLKLORICO.

Antes de entrar en detalles acerca de esta actividad, daremos a conocer los objetivos y los pormenores de la formación del cancionero folklórico.

4.1. OBJETIVOS.

Al desarrollar esta actividad nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

- Formar un Cancionero Folklórico Escolar.
- Divulgar las melodías folklóricas como un medio de despertar y fomentar el amor por lo nuestro.
- Adaptar los temas folklóricos a la comprensión de los niños.
- Involucrar la música folklórica como un medio de lograr la educación musical del niño.
- Poner al alcance del magisterio nacional una selección de melodías folklóricas.
- Colaborar con la Reforma de la Educación Peruana, al destacar la importancia del folklore en la vida-cultural del hombre peruano.

4.2. FORMACION DEL CACIONERO FOLKLOFICO.

De todas las canciones y melodías recopiladas que se aproximan a medio millar, he tomado 50 melodías, de las cuales algunas han sido enseñadas durante la realización del aspecto práctico de mi tesis.

Para la selección de canciones he seguido algunos criterios entre los cuales podremos nombrar dos

importantes:

- Los diferentes tipos de canciones.
- Las diferentes regiones a las que pertenecen.

En el Capítulo anterior, he hablado sobre diferentes tipos de canciones: de pastoreo, de siembra y cosecha, religiosas, etc. Hemos tratado de hacer una adecuada selección de tal manera que haya canciones de los tipos más diversos, teniendo incluso en cuenta, las diferentes regiones que producen o que tienen y entre los que podemos notar diferencias.

Una canción dedicada a la siembra de Huancavelica tiene analogías y diferencias con la de Apurímac, por ejemplo. Hay similitud sobre todo en el ritmo de determinado tipo de canciones en muchas regiones del Perú, por ejemplo: una canción de pastoreo de Junín, Ayacucho, Apurímac y Huancavelica son parecidas. Por esta razón, hemos puesto mucha atención en la selección de nuestro cancionero para ofrecer variedad de ritmos y motivos folklóricos.

Posteriormente trataré de hacer la divulgación más amplia de las canciones folklóricas, ateniéndome sobre todo a una determinada región.

Al final de mi tesis doy a conocer el Cancionero Escolar Folklórico, señalando su género, la naturaleza o ritmo de la canción, el lugar al cual pertenece y su trascendencia o importancia en la vida de la Comunidad.

A continuación doy a conocer la relación de canciones folklóricas que ilustra el presente trabajo, dentro de las cuales involucre algunas que me pertenece.

RELACION DEL CANCIONERO FOLKLORICO

(Con texto).

El género y lugar de procedencia, de cada canción o música, se menciona en la sección respectiva de textos de las canciones, y la música escrita, que va al final del presente trabajo.

AGRARIA: Qachwa.

1. "La Trilla"
2. "Sillkauchay"

DE ANIMALES: Taki, Anti, Rodeo, Herranza, "tinyachi", señal.

3. "Waka-Taki"
4. "A la Borrega"
5. "Mi Vaca Madre"
6. "Flor de Habas"
7. "Candadito de Oro"
8. "A mi Vaquita"
9. "Linda Vaquita"
10. "Esos Ojitos"
11. "Esta Marca"
12. "Mi Cabrita"
13. "El Torito"

DE CARNAVAL:

14. "Ahora Verás Palomita"
15. "Mi Ponchito"
16. "Kakuni-kakuni"
17. "Día de la Alegría"

CANTOS DE NAVIDAD: Villancicos.

18. "Ischu-cruscha"
19. "Calla Nifito"
20. "Pachahualá"
21. "Negritos"
22. "Venid Pastorcillos"

A DIOS Y A LA VIRGEN:

23. "Jesús Yayanchista"
24. "Qollanan María"
25. "Virgen del Carmen"

HUAYNOS: A la naturaleza, a la Patria, al Amor, De Alegría.

26. "Jardín Florido"
27. "Chaskay-lucero"
28. "Viva el Perú"
29. "Pajarillo Quitasueño"
30. "Río de Paría"
31. "Urpischallay"
32. "Caminito Caminito"
33. "Mamita"
34. "Arbolito de Manzana"

HUAYNOS: (Continuación).

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| 35. "Campanita" | 45. "Campo Hermoso" |
| 36. "A mi Mamacita" | 46. "Forasterito" |
| 37. "Banderitas" | |
| 38. "María Parado de Bellido" | <u>OTROS GENEROS:</u> |
| 39. "Dos Palomitas" | Costumbres, etc. |
| 40. "En tu Santo" | 47. "Techado de Casa" |
| 41. "Los Pajarillos" | 48. "Cercova" |
| 42. "Vicufita Corredora" | 49. "Sumile" |
| 43. "Somos Campesinos" | 50. "Llante Inka" |
| <u>PASACALLES:</u> | 51. "El licenciado" |
| 44. "Alguaciles" | 52. "3 de Mayo". |

MELODIAS SIN TEXTO

- | | |
|----------------------|--------------------|
| 53. "Amanecer" | 59. "Normalista" |
| 54. "El Día" | 60. "Eso yo no sé" |
| 55. "Canto del Alva" | 61. "Helme" |
| 56. "Torota" | 62. "Cascajo" |
| 57. "A mi Vaca" | 63. "Bailemos" |
| 58. "Luci-luci" | 64. "El Carnaval" |

- - 00 - -

5 - ENCUESTA A LOS ALUMNOS DE NIVEL BÁSICO.

Otra de las actividades que he desarrollado, -- dentro del aspecto práctico de mi tesis es la encuesta a los alumnos de Educación Primaria, o en términos de la Reforma educacional, a escolares de los primeros grados del nivel básico regular.

A continuación puntualizamos los objetivos y los pormenores de esta actividad cuyo principal objetivo -- ha sido determinar aspectos principales en la educación musical de nuestros niños.

5.1. ASPECTOS DE LA ENCUESTA.

Los principales aspectos que nos proponemos alcanzar en la Encuesta aplicada a los alumnos de la Escuela Primaria, son:

- Determinar si los alumnos de la Escuela Primaria, reconocen la música folklórica.
- Indagar si los niños tienen afición por la música -- folklórica.
- Detectar si los niños del nivel primario son capaces de reconocer y distinguir entre diversas clases de -- música, como: popular, selecta, folklórica, etc.
- Determinar la influencia del medio en el tipo de música que le agrada al niño.

93

- En qué medida puede ser causa determinante, en la -
afición por la música folklórica, el lugar de proce-
dencia de los padres de los educandos.
- Averiguar si la Escuela brinda a sus alumnos oportu-
nidad de aprender melodías folklóricas.

-- 00 --

5.2. APLICACION DE LA ENCUESTA.

Encuesta a los alumnos de nivel básico.

(Estimado alumno: Lee con atención y contesta las preguntas.)

- 1 - Has escuchado alguna vez música folklórica?
Subraya: SI NO
- 2 - Subraya las melodías que son folklóricas:
MARINERA YARAVI CALIPSO BALADA
POLKA HUAYNO BOLERO ROCK
PASACALLE MULIZA CUMBIA HUAYLAS
- 3 - Subraya la clase de música que conoces:
MUSICA CRIOLLA MUSICA FOLKLORICA
MUSICA SELECTA MUSICA DE LA NUEVA OLA
- 4 - ¿En qué Departamento has nacido tú?
- 5 - ¿En qué Departamento o en que pueblo han nacido tus padres?
- 6 - En tu casa ¿se escucha o se toca música folklórica?
- 7 - Quisieras que tu profesor o profesora te enseñara cantos de música folklórica?
- 8 - A tus padres les gusta asistir a fiestas regionales o Coliseos?

5.3. TABULACION Y GRAFICACION DE LOS RESULTADOS.

Tabulación de la 1ra. pregunta: "Has escuchado alguna vez música folklórica?"

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1. SI	435	87 %
2. NO	20	4 %
3. No contestaron	45	9 %
TOTALES :	500	100 %

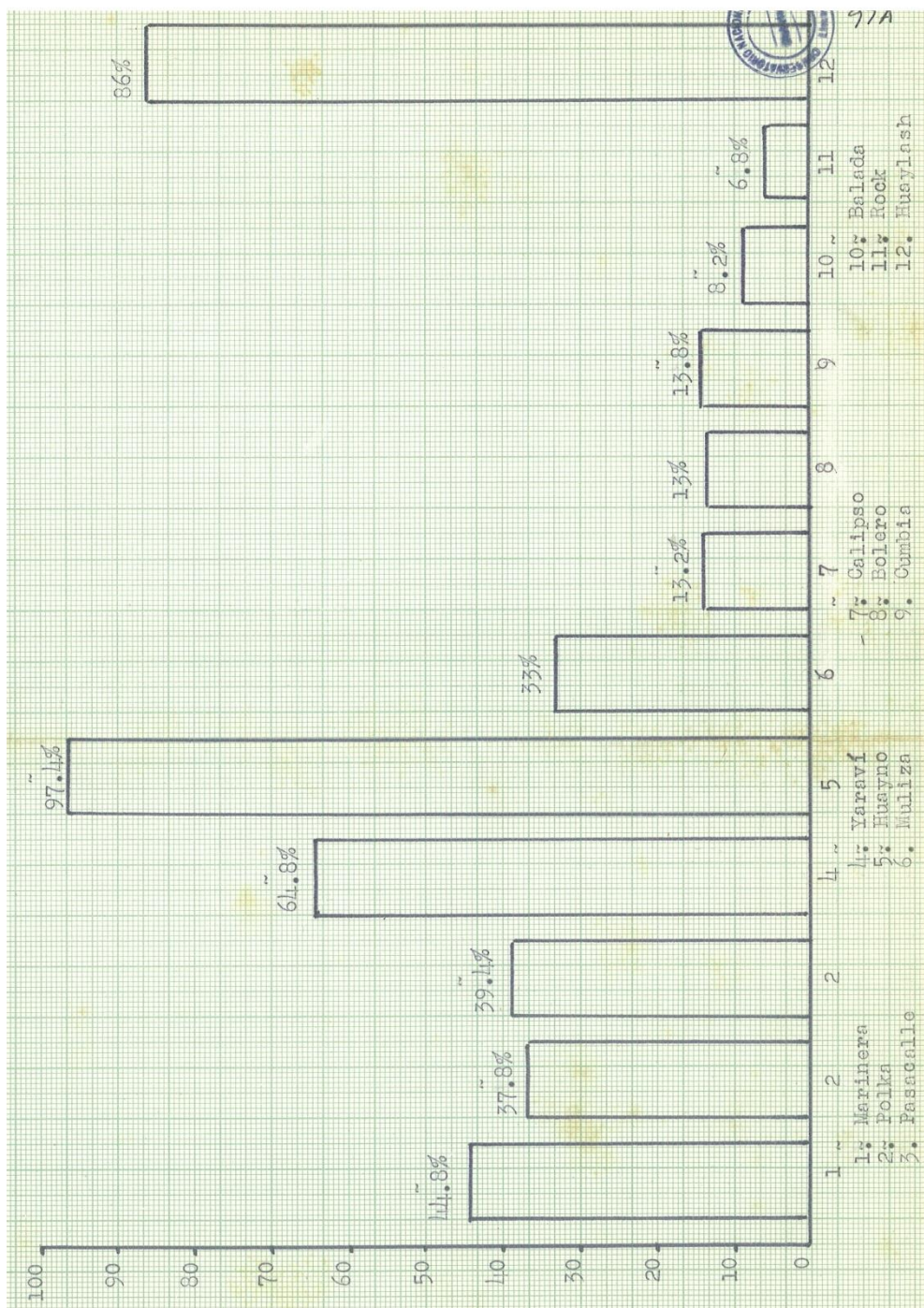


TABULACION DE LA 2a. PREGUNTA:

"Subraya las melodías que son folklóricas".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Marinera	224	44.8
2. Polka	189	37.8
3. Pasacalle	197	39.4
4. Yaraví	324	64.8
5. Huayno	487	97.4
6. Muliza	165	33.0
7. Calipso	66	13.2
8. Bolero	65	13.
9. Cumbia	69	13.8
10. Balada	41	8.2
11. Rock	34	6.8
12. Huaylash	430	86.





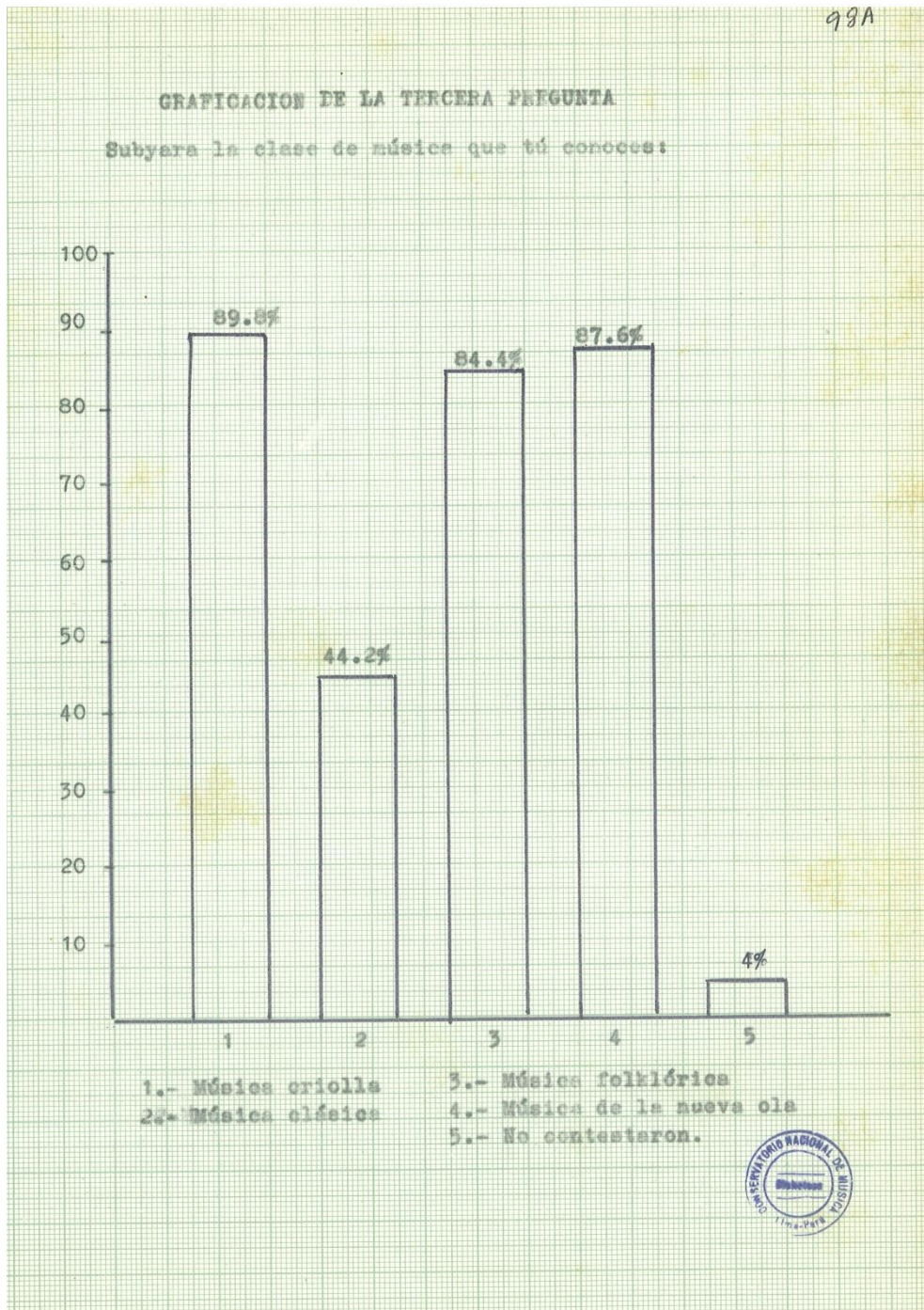
98

TABULACION DE LA 3ra. PREGUNTA.

"Subraya la clase de música que tu conoces".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Música criolla	449	89.8
2. Música Selecta	221	44.2
3. Música Folklórica	422	84.4
4. Música de la Nueva Ola	438	87.6
5. NO CONTESTARON	20	4.





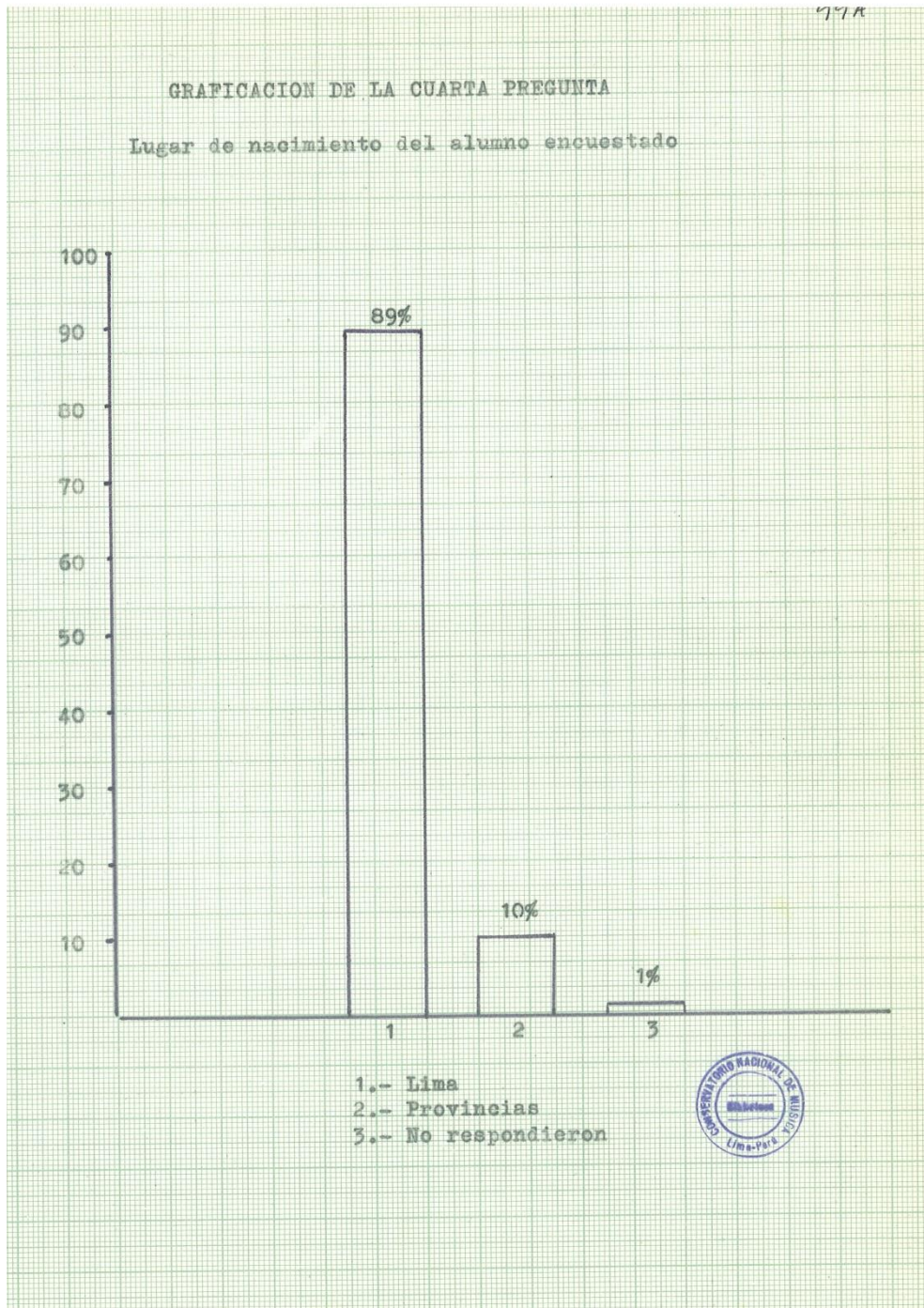
99

TABULACION DE LA 4ta. PREGUNTA.

"¿En qué Departamento has nacido?"

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Lima	445	89
2. Provincia	50	10
3. NO RESPONDIERON	5	1.
T O T A L E S	500	100





100

TABULACION DE LA 5ta. PREGUNTA.

"¿En qué Departamento o pueblo han nacido tus padres?"

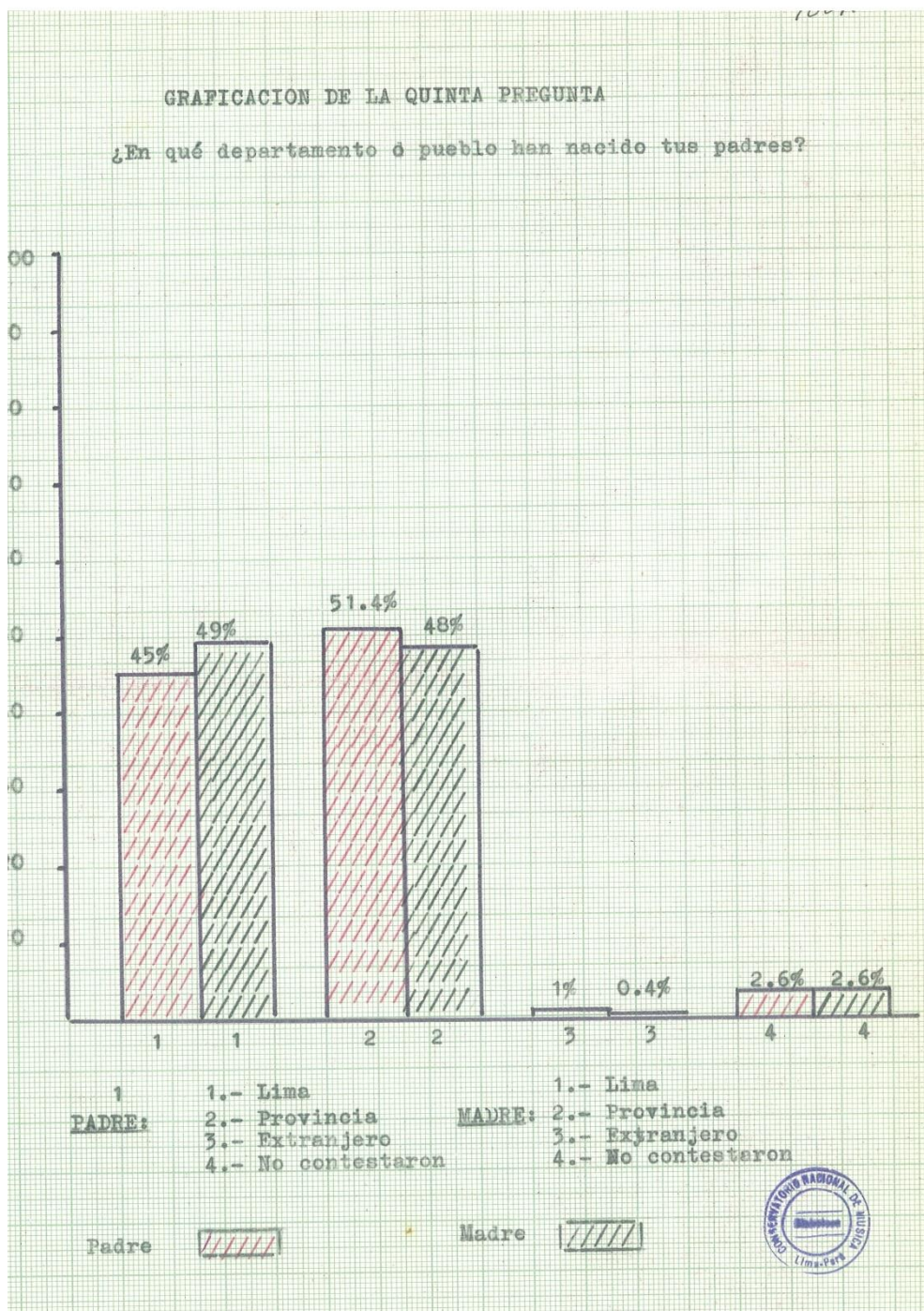
PREGUNTA 5-A.

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
<u>PADRE:</u>		
1. Lima	225	45.
2. Provincia	257	51.4
3. Extranjero	5	1.
4. No contestaron	13	2.6
TOTALES	500	100.

PREGUNTA 5-B.

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
<u>MADRE:</u>		
1. Lima	245	49.
2. Provincia	240	48.
3. Extranjero	2	0.4
4. No contestaron	13	2.6
TOTALES	500	100.





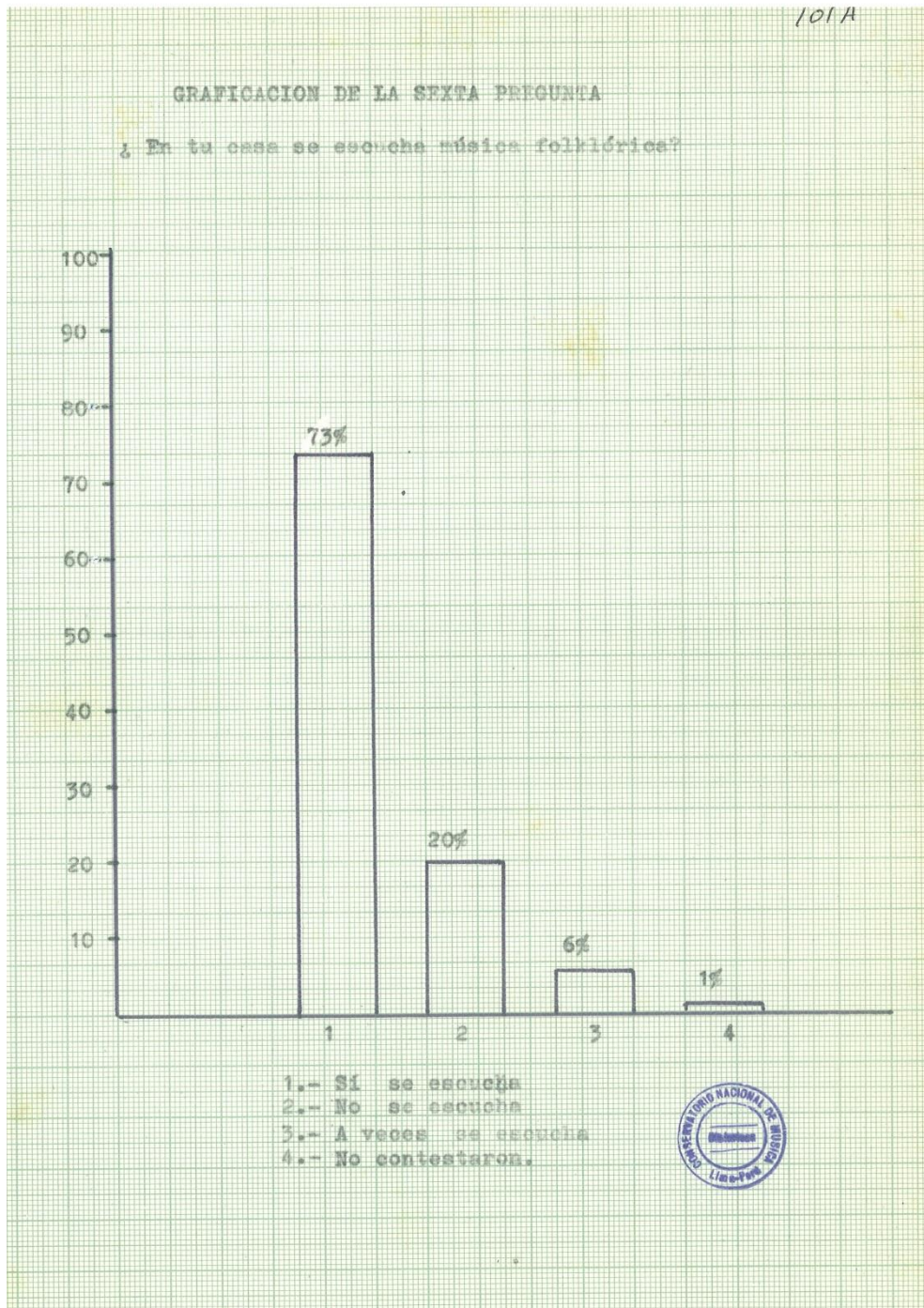
101

TABULACION DE LA 6a. PREGUNTA.

"¿En tu casa se escucha música folklórica?"

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Si se escucha	365	73
2. No se escucha	100	20
3. A veces se escucha	30	6
4. NO CONTESTARON	5	1
T O T A L E S	500	100





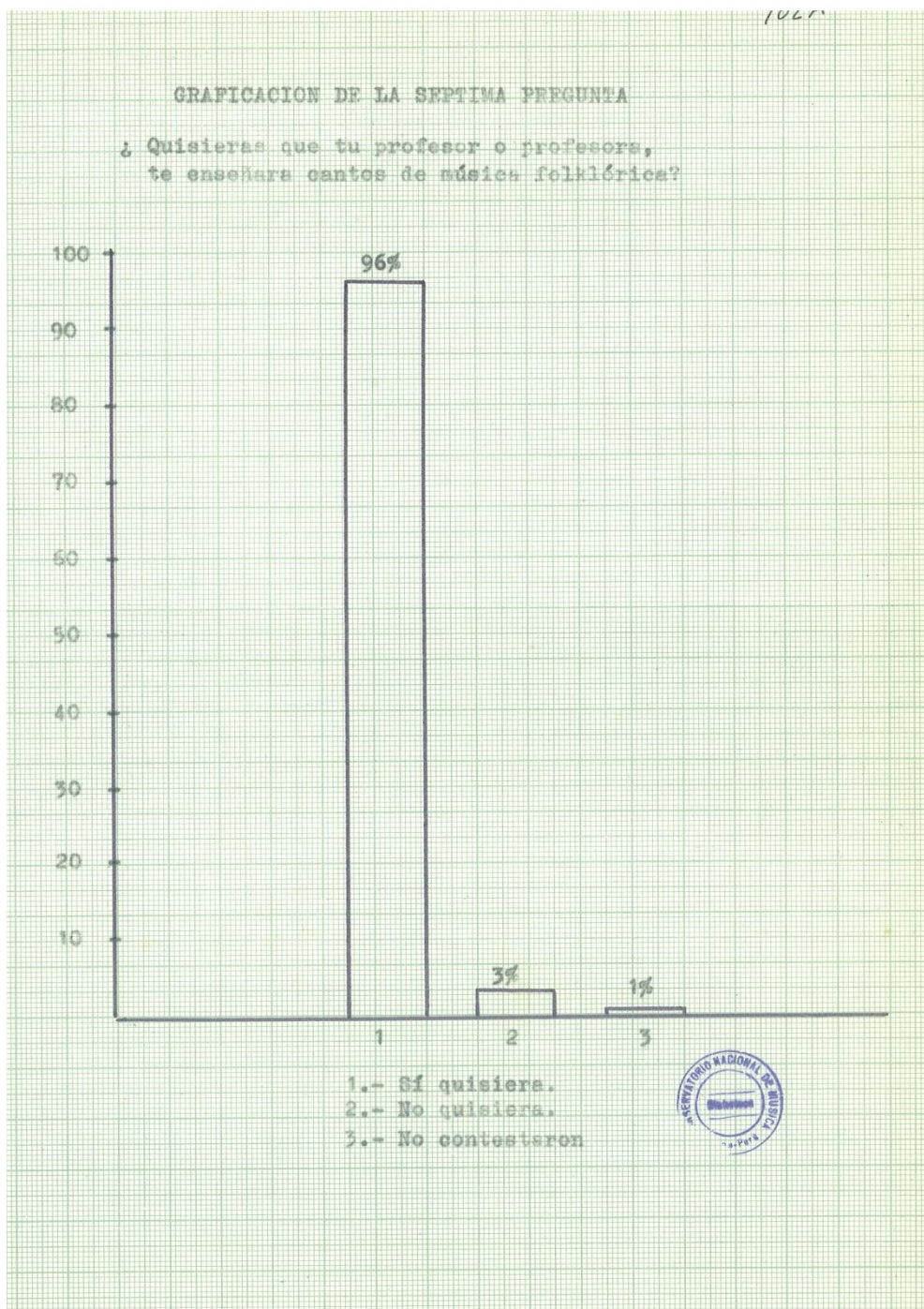
102

TABULACION DE LA 7a. PREGUNTA.

"¿quisieras que tu profesor o profesora, te enseñara canciones de música folklórica?"

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Si quisiera	480	96
2. No quisiera	15	3
3. NO CONTESTARON	5	1
T O T A L E S	500	100





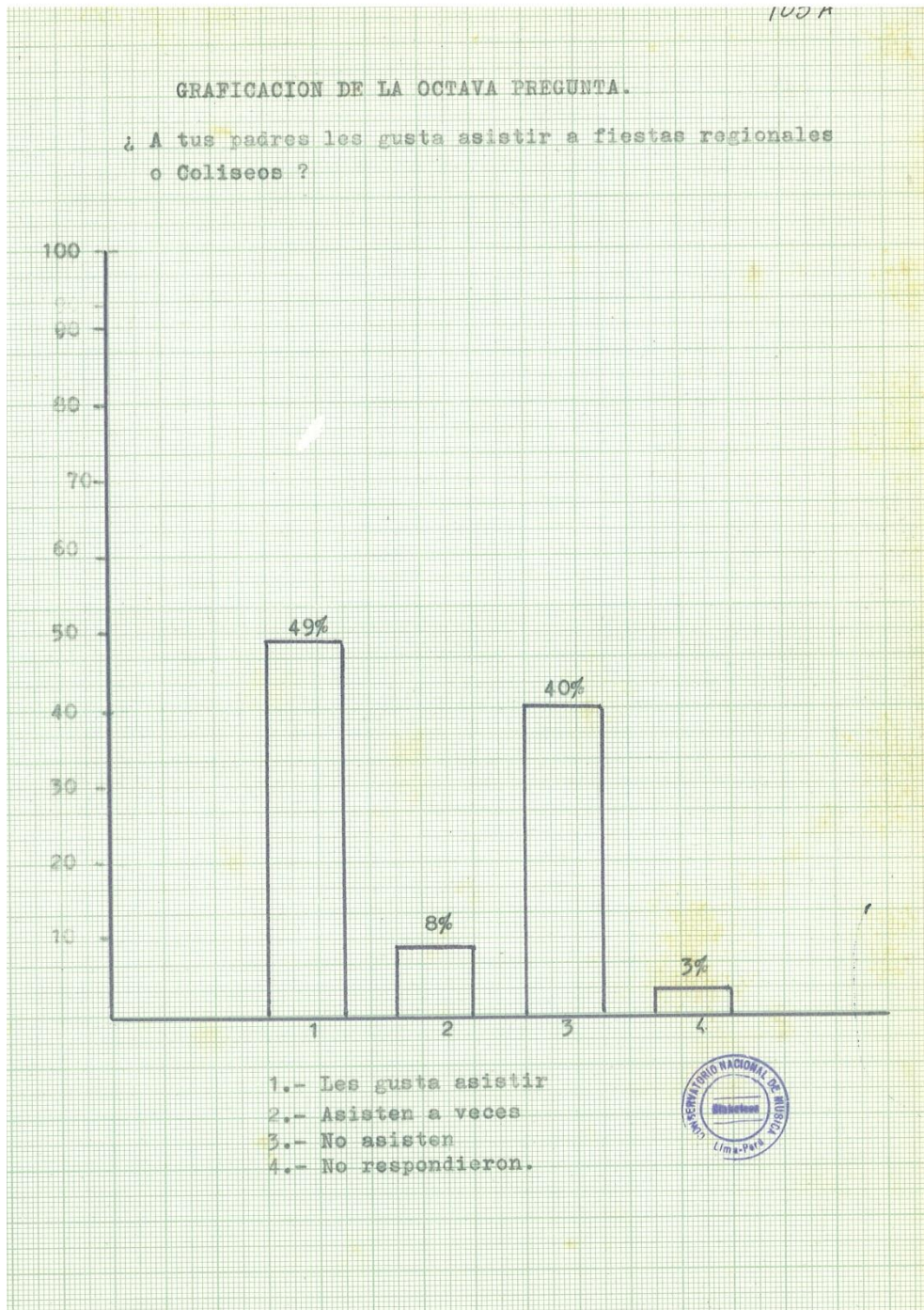
103

TABULACION DE LA 8a. PREGUNTA.

"¿A tus padres les gusta asistir a fiestas regionales o Coliseos?".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Les gusta asistir	245	49
2. Asisten a veces	40	8
3. No asisten	200	40
4. NO RESPONDIERON	15	3
T O T A L E S	500	100





5.4. INTERPRETACION DE LOS RESULTADOS DE LA ENCUESTA.

Interpretación de la Primera Pregunta: "¿Has escuchado alguna vez música folklórica?"

Con esta pregunta se trata de determinar hasta qué punto los educandos del nivel primario, pueden diferenciar entre lo que es y lo que no es, al mismo tiempo su desconocimiento.

En efecto analizando el Cuadro de Frecuencias, encontramos los siguientes resultados:

De un total de 500 alumnos encuestados, 435, es decir el 87 %, sí escucharon música folklórica; sólo 20 es decir, el 4%, no escucharon música folklórica. No contestaron 45 alumnos, es decir un 9 %.

En conclusión los niños de Lima, casi en su totalidad tienen conciencia de lo que es música folklórica, porque a una pregunta categórica de "¿has escuchado alguna vez música folklórica?", responden afirmativamente, y de hecho, un 87 % del total de encuestados.

Interpretación de la Segunda Pregunta: "Subraye las melodías que son folklóricas".

Para el efecto, en el Cuestionario de la Encuesta, se menciona indistintamente doce géneros de música, nacionales y extranjeras, para que el niño, sin inhibición alguna, con toda libertad y como resultado de su propia experiencia y conocimiento, subraye lo que a su juicio es folklórica.

En este sentido, el primer lugar ocupa el "huayno" con 487 puntos; el segundo lugar, "Waylash" con 430; el tercer lugar, el "Yaraví" con 324 puntos; el cuarto lugar, la "Marinera" con 224 respuestas a su favor; quinto lugar el "Pasacalle" con 197; sexto lugar, la "Polka"; con 189 puntos; el séptimo, la "Muzisa" con 165 puntos, etc.

Por otro lado también subrayaron, como género folklórico, la música llamada extranjerizante, tales como: "cumbia" con 69 respuestas; "Calipso" con 66, "Bolero" con 65 y con cifras por debajo de estos, la "Balada" y el "Rock".

En conclusión las respuestas reflejan el grado de conocimiento de los géneros y la identificación de

lo que es folklora con un elevado porcentaje; consiguiendo porcentajes ínfimos a las melodías llamadas folclóricas.

Interpretación de la Tercera Pregunta: "Subraya la clase de música que tu conoces".

Con el fin de conocer, en que medida el niño de nivel escolar primario, puede reconocer y diferenciar, la música llamada culta o selecta, folklórica, criolla, nueva ola, etc.; hemos pedido que subrayen.

Advirtiendo que la pregunta era deliberadamente "abierta" a fin de que el niño con entera libertad se hable lo que cree conocer.

El resultado es que, de las cuatro posibilidades señaladas en el Cuestionario de la Encuesta, subrayaron indistintamente lo que creían conocer, es decir que un mismo niño señalaba, 2, 3, hasta 4 clases de música.

Dando por resultado las siguientes Frecuencias:
Para música criolla, 449 puntos, nueva ola: 436, para la música folklórica: 422; para la música clásica: 221. Podríamos agregar 20 Cuestionarios que no fueron contestados esta pregunta.

Interpretación de la Cuarta Pregunta: "¿En qué Departamento has nacido?".

Con el fin de asociar, el lugar de nacimiento de los progenitores, preguntamos a los niños por el lugar de su nacimiento, con dos alternativas: Nacidos en Lima o nacidos en Provincia.

De los 500 niños encuestados, 445 o sea el 89 % han nacido en Lima, o por lo menos así aseguran ellos en sus respuestas; y 50 niños, es decir un 10% solamente, han nacido en provincia. No respondieron 5 niños es decir el 1%.

En resumen, este resultado indica que en los niños, el hecho que haya nacido en Lima, no influye mayormente en su inclinación por la música folklórica. El 89 % de niños encuestados han nacido en Lima, sin embargo otro tanto respondieron conocer música folklórica. Esto prueba también que no necesariamente debe ser el niño de Provincia, para conocer y querer cantar el folklore.

Interpretación de la Quinta Pregunta:

- A. "¿En que Departamento o pueblo ha nacido tu padre?"
B. "¿En qué Departamento o pueblo ha nacido tu madre?"

Comparando la Tabulación y el Cuadro de Frecuencias de estas preguntas, se advierte: un 45 % de padres son nacidos en Lima, contra 51,4 % nacidos en Provincias. Es decir, con una diferencia de 6,4 % a favor de los nacidos en Provincias. Un 1 % han nacido en el extranjero, y un 2,6 % ignoran el lugar de nacimiento de sus padres.

Un 49 % de madres nacidas en Lima, contra 48 % nacidas en Provincias, acusando 1% de diferencia entre uno y otro; han nacido en el extranjero, 0,4 %; y un 2,6 % no respondieron a la pregunta.

Respecto a la procedencia de los padres, nuestra encuesta refleja con claridad, que el porcentaje de Frecuencias se comparte en un 50 % de padres nacidos en provincias y otro 50 % nacidos en Lima.

Téngase presente que estos resultados, no se tomará como determinante absoluto, toda vez que los niños han respondido de manera espontánea y en un plazo máximo de 5 a 8 minutos.

Interpretación de la Sexta Pregunta: "¿En tu casa se escucha música folklórica?".

Al analizar los resultados de la encuesta, hecha con el objeto de saber, si los niños saben diferenciar o tienen conciencia de lo que se entiende por música folklórica, hemos obtenido el resultado siguiente:

"Sí se escucha", respondieron 365 alumnos o sea el 73 %; "No se escucha", 100 o sea el 20 %; "A veces se escucha", 30 respuestas, con 6 %; No respondieron a la pregunta: 5, mejor dicho 1 %.

Esto refleja claramente que la música folklórica sea posiblemente preferencia de la familia del encuestado. Se suponen quienes escuchan son los padres en cientos de casos.

Lo sorprendente de esta encuesta es que ningún niño demuestra ignorar el folklore.

La sexta pregunta de la encuesta contiene respuestas como las siguientes, que fundamentan o justifican la existencia de ambiente musical folklórico en los hogares de niños de nivel primario: Escuchemos: "En mi casa se escucha música folklórica, pero no se toca", "en mi casa se escucha a veces música folklóri

ca", "en mi casa sólo se escucha música folklórica"; -
"sí escuchamos música folklórica y mi papá canta huay-
no"; "bueno, se escucha algunas veces, pero no tanto";
"todos los viernes se escucha música folklórica".

También contiene respuestas negativas aunque en-
proporción ínfima, tales como: "en mi casa no se escu-
cha, ni se toca música folklórica"; "no se toca tanto"
"no se escucha, pero sí de otras partes", etc.

Interpretación de la Séptima Pregunta: "¿Quisieras que
tu profesor o profesora, te enseñara cantos de música-
folklórica?".

Según los resultados del Cuadro de Frecuencias,-
respondieron afirmativamente 480 de 500 alumnos encueg-
tados, es decir el 96 %; negativamente, 15 alumnos o
sea el 3 %. No contestaron la pregunta 5 alumnos o --
sea el 1 %.

Es claro el resultado positivo en cuanto se re--
fiere a las preferencias del educando frente a la edu-
cación musical por medio de melodías folklóricas.

Es interesante tener en cuenta las fundamentaci-
ones del alumno para su preferencia y deseo de aprender
música folklórica. Escuchemos: "A mi me gustaría que
me enseñaran, cantar música folklórica"; "sí, quisie-

ra que me enseñen", "sí me gustaría mucho"; "sí, porque la música folklórica es muy bonita"; "yo sí quisiera, porque mi madre escucha también"; "por supuesto - que sí"; "me encantaría que mi profesor me enseñara"; "sí quisiera, porque educa y es muy bonita"; "bueno, - como es tradición peruana, un poco"; "sí me gustaría mucho"; etc.

Interpretación de la Octava Pregunta: "¿A tus padres - les gusta asistir a fiestas regionales y coliseos?".

Las respuestas dan los siguientes resultados:
"Les gusta asistir", 245, es decir el 49 %; "No asisten", 200, es decir el 40 %; "asisten a veces", 40, - es decir el 8 %; no respondieron 15 niños.

Al comparar encontramos el 9 % de diferencia entre "sí asisten" y "no asisten". Hay una frecuencia respetable que muestra a 245 casos en que se afirma categóricamente que sus padres asisten a fiestas regionales y algunos a Coliseos.

Pero las frases de fundamentación que expresan los niños, es de positivo valor para los objetivos de nuestra encuesta. Escuchemos algunas de esas declaraciones, tanto afirmativas, negativas e indeterminadas:
"Mi papá vá al Coliseo"; "A mi padre le gusta ir mu--

cho a las fiestas regionales"; "si van a las fiestas de sus regiones"; "mis padres van de vez en cuando"; "a menudo van al Coliseo Nacional"; "a mi papá le gusta, a mi mamá no mucho"; "son serranos y por supuesto les gusta", etc.

Veamos algunas de las fundamentaciones negativas: "a mis padres, no les gusta"; "a mis padres no les gusta las fiestas"; "a mis padres no es que no les gusta, sino que no tienen tiempo"; "Asisten raras veces"; "No lo sé", etc.

6 - ENCUESTA A LOS PROFESORES DE AULA.

6.1. OBJETIVOS.

A través de la aplicación de la Encuesta a los señores profesores de aula, pretendemos alcanzar los siguientes objetivos:

- Averiguar si la Escuela utiliza el folklore en la realización de actividades musicales.
- Averiguar si los profesores conocen y aplican la música folklórica en la educación musical de sus alumnos.
- Determinar la importancia pedagógica que tiene el folklore en la Escuela Primaria.

113

- Indagar sobre la enseñanza de melodías y bailes fol-
klóricos en la Escuela Primaria.

- - - - -

6.2. APLICACION DE LA ENCUESTA.

Encuesta para profesores de aula.

(Nota: Su respuesta franca nos ayudará los objetivos -
de la investigación. Además es de carácter con-
fidencial).

1. Dé Ud. una definición de lo que es el folklore:
.....
2. ¿Qué entiende Ud. por música folklórica?:
.....
3. ¿La música folklórica debe tener cabida en el nivel bá-
sico regular?¿por qué?
4. Nombre los ritmos o géneros de música folklórica que -
Ud. conoce.
5. En su Escuela se enseña algunos bailes folklóricos?
.....
¿Quién los hace?
6. ¿Ud. ha enseñado alguna canción folklórica?
Indique su ritmo o género
7. La música folklórica, tiene relación con las materias
de estudio de la Escuela?
Indique cuál es la relación:
8. Qué actividades folklóricas puede Ud. realizar con sus
alumnos?

La presente encuesta ha sido aplicada a un centenar de profesores de diversos centros educacionales de nivel primario. Originalmente distribuímos 150 encuestas de las cuales llegaron a contestar 100 profesores; por esta razón nuestros cálculos estadísticos han tomado esta cantidad para determinar los resultados.

La encuesta ha sido aplicada a los señores profesores de las siguientes Escuelas:

- Escuela Primaria de Varones N°. 436,	respondieron	20.
- Escuela Primaria de Varones N°. 4131,	"	15
- Escuela Primaria de Varones N°. 537,	"	9
- Escuela Primaria de Varones N°. 397,	"	8
- Escuela Primaria de Mujeres N°. 538,	"	12
- Escuela Primaria de Mujeres N°. 601,	"	8
- Profesores del Centro Piloto, 2do. Sector	"	13
- En la Normal del Conservatorio:	"	5
- Profesores de Coro GEMULIN:	"	10

--- 0 ---

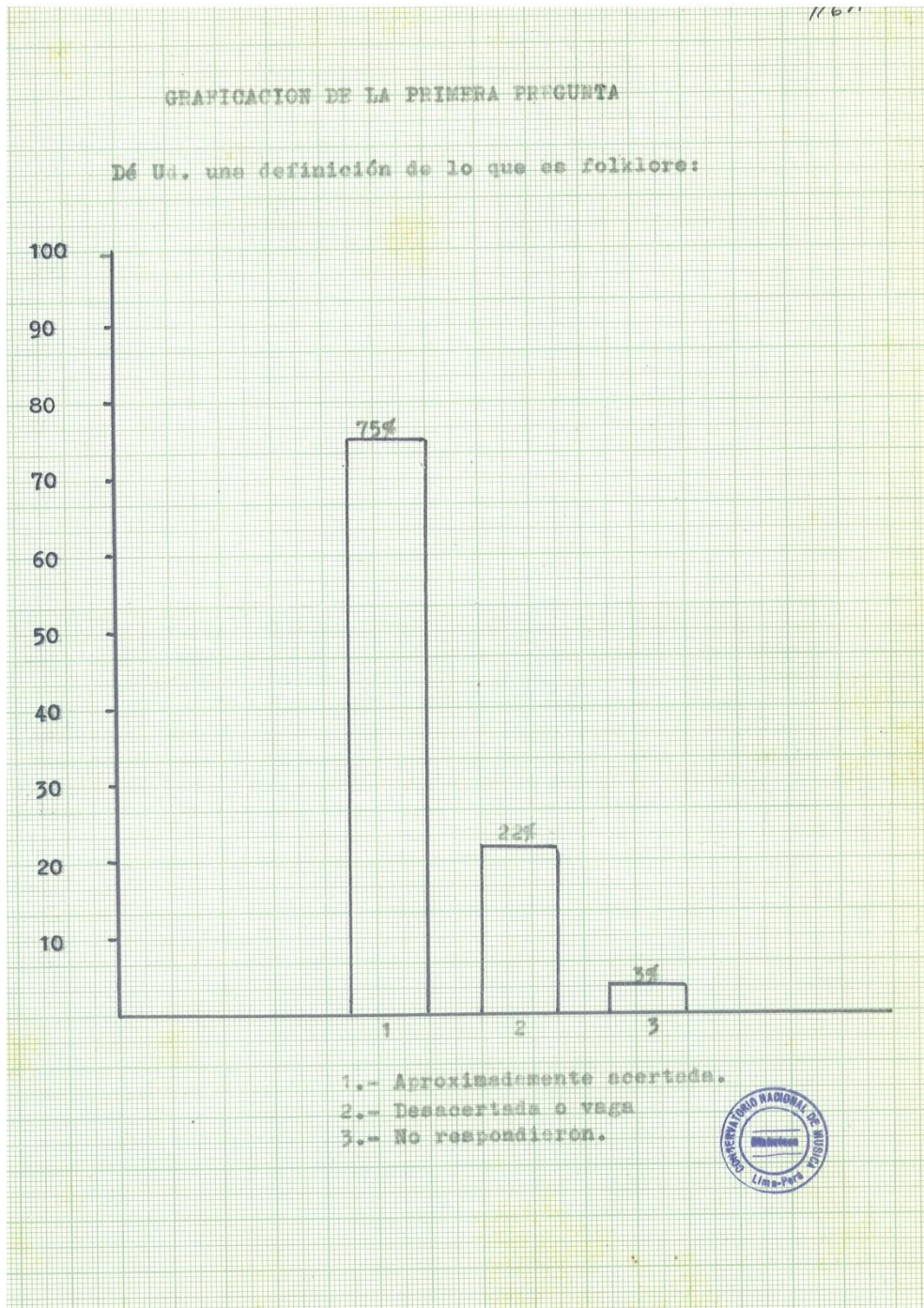
116

6.3. TABULACION Y GRAFICACION DE LOS RESULTADOS.TABULACION DE LA 1ra. PREGUNTA.

"Dé una definición de lo que es folklore".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Aproximadamente acertada.	75	75
2. Desacertada o vaga	22	22
3. NO RESPONDIERON	3	3
T O T A L E S	100	100





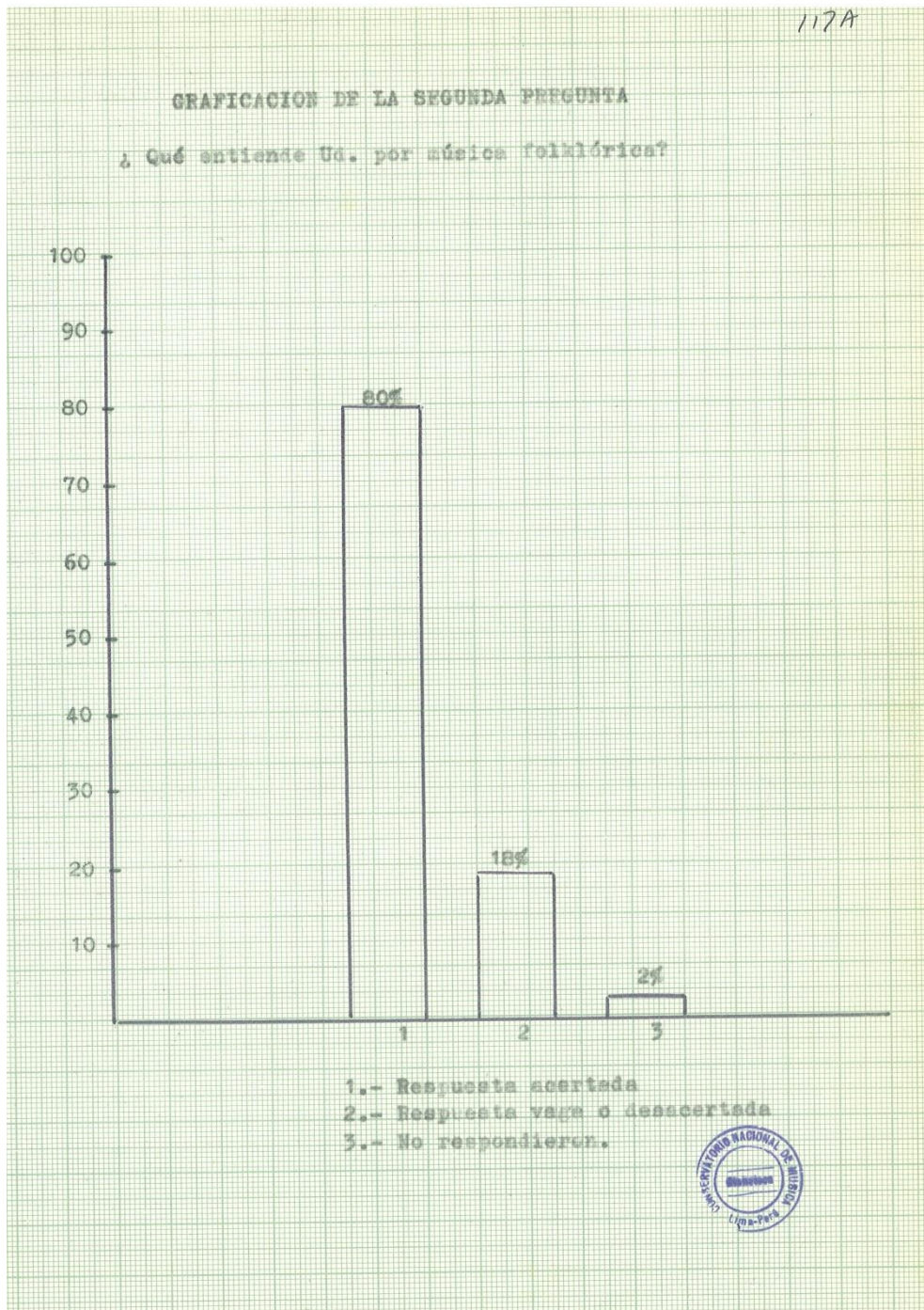
117

TABULACION DE LA 2da. PREGUNTA.

"¿Qué entiende Ud. por música folklórica?".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Respuesta acertada	80	80
2. Respuesta vaga o desacertada	18	18
3. NO RESPONDIERON	2	2
T O T A L E S	100	100





118

TABULACION DE LA 3ra. PREGUNTA.

"¿La música folklórica debe tener cabida, en el nivel básico regular?"

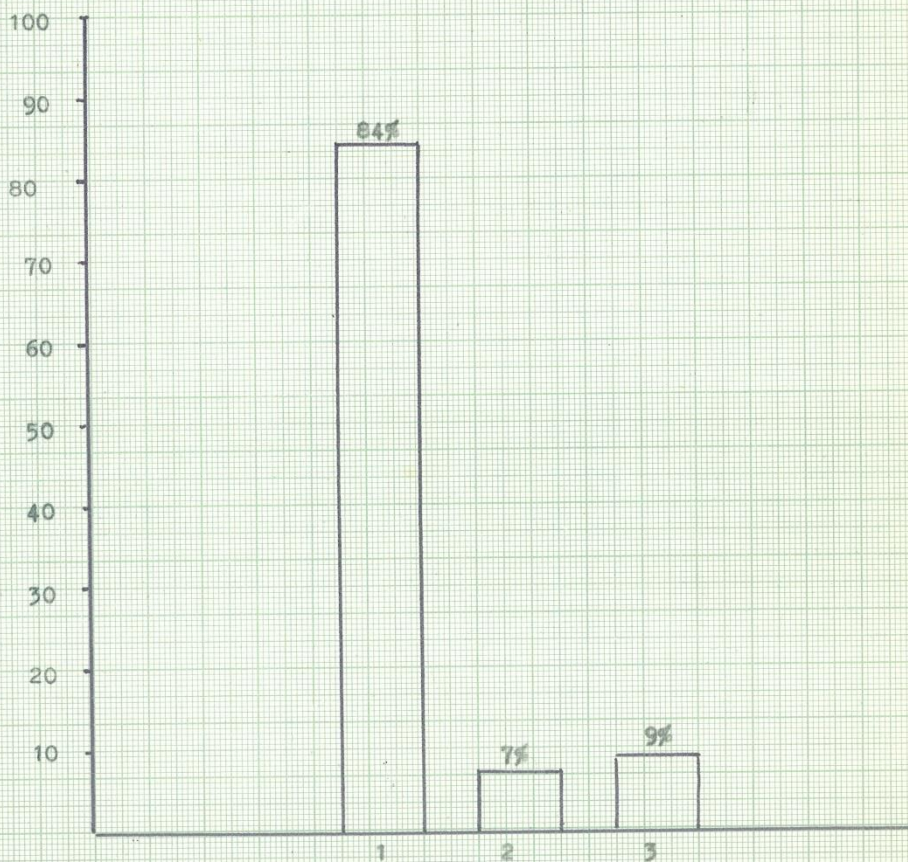
ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Si	84	84
2. No	7	7
3. NO RESPONDIERON	9	9
T O T A L E S	100	100



118A

GRAPICACION DE LA TERCERA PREGUNTA

¿La música folklórica debe tener cabida en el nivel básico regular?



- 1.- Si
- 2.- No
- 3.- No respondieron



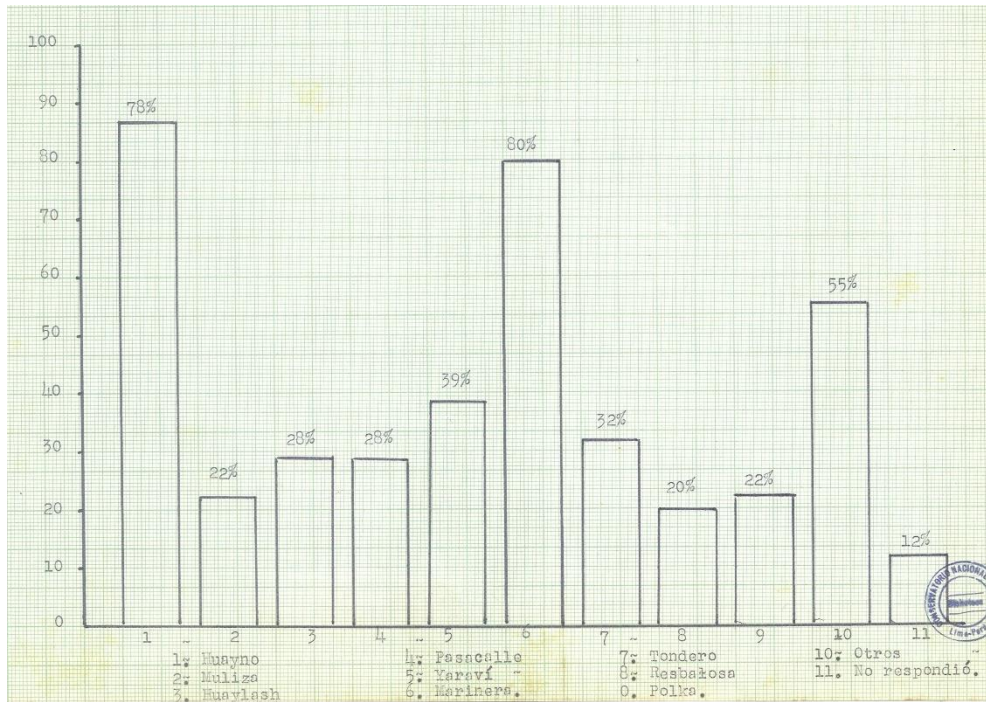
119

TABULACION DE LA 4.ta. PREGUNTA.

"Nombre los géneros musicales folklóricos que Ud. conoce".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Huayno	87	87
2. Muzisa	22	22
3. Huaylash	28	28
4. Pasacalle	28	28
5. Yaraví	39	39
6. Marinera	80	80
7. Tondero	32	32
8. Resbalosa	20	20
9. Polka	22	22
10. Otros	55	55
11. No Respondieron	12	12





120

TABULACION DE LA 5ta. PREGUNTA.

"¿En su Escuela se enseña algún baile folklórico?".

"¿Quién lo hace?".

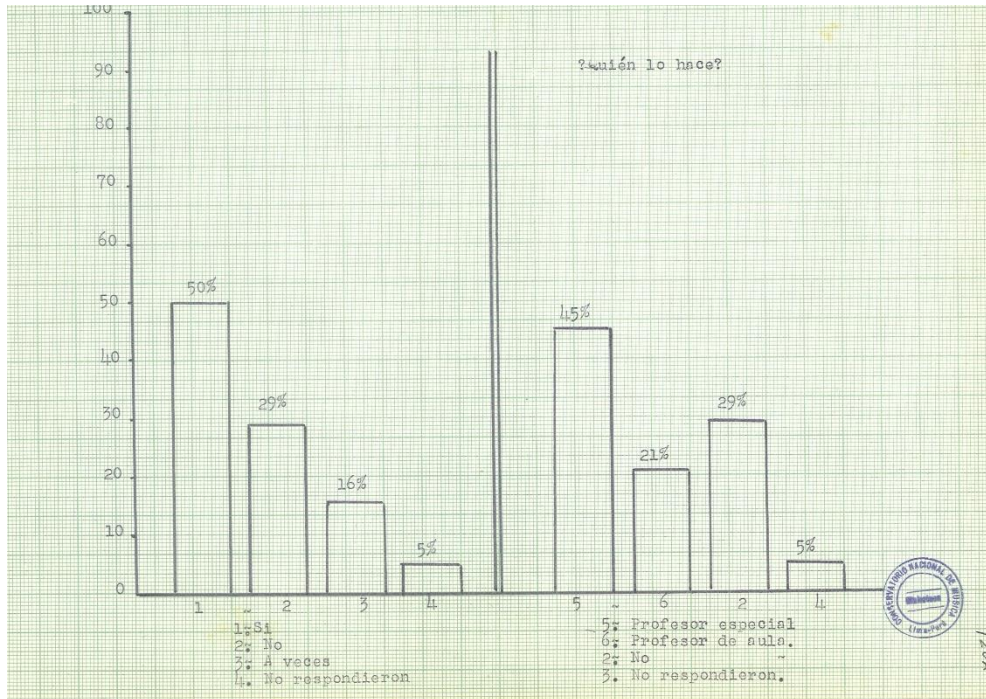
PREGUNTA 5-A.

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. SI	50	50
2. No	29	29
3. A veces	16	16
4. NO RESPONDIERON	5	5
T O T A L E S	100	100

PREGUNTA 5-B

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
¿Quién lo hace?		
Profesor especial	45	45
Profesor de aula	21	21
N O	29	29
No respondieron	5	5
T O T A L E S	100	100





121

TABULACION DE LA 6ta. PREGUNTA.

"¿Ud. ha enseñado alguna canción folklórica?"

B- Indique ritmo o género".

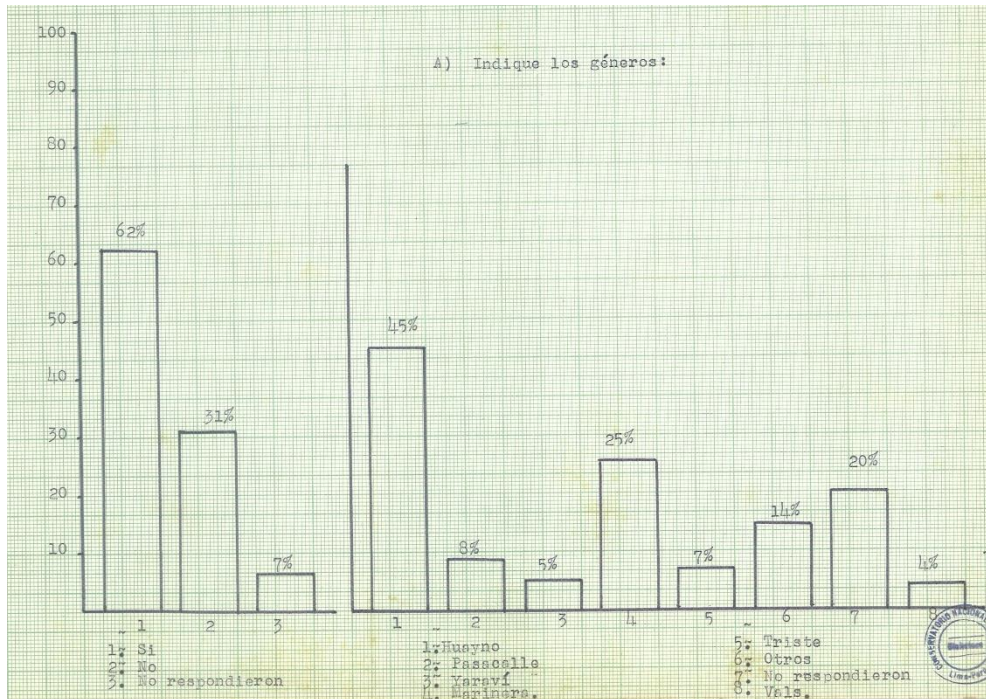
PREGUNTA 6-A.

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Si	62	62
2. No	31	31
3. NO RESPONDIERON	7	7
T O T A L E S	100	100

PREGUNTA 6-B.

GENERO SIA	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Huayno	45	45
2. Pasacalle	8	8
3. Yaraví	5	5
4. Marinera	25	25
5. Triste	7	7
6. Otros	14	14
7. Sin respuesta	20	20
8. Vals	4	4





122

TABULACION DE LA 7a. PREGUNTA.

A. "¿la música folklórica tiene relación con otras materias de enseñanza?" B. Indique las materias con que tiene relación".

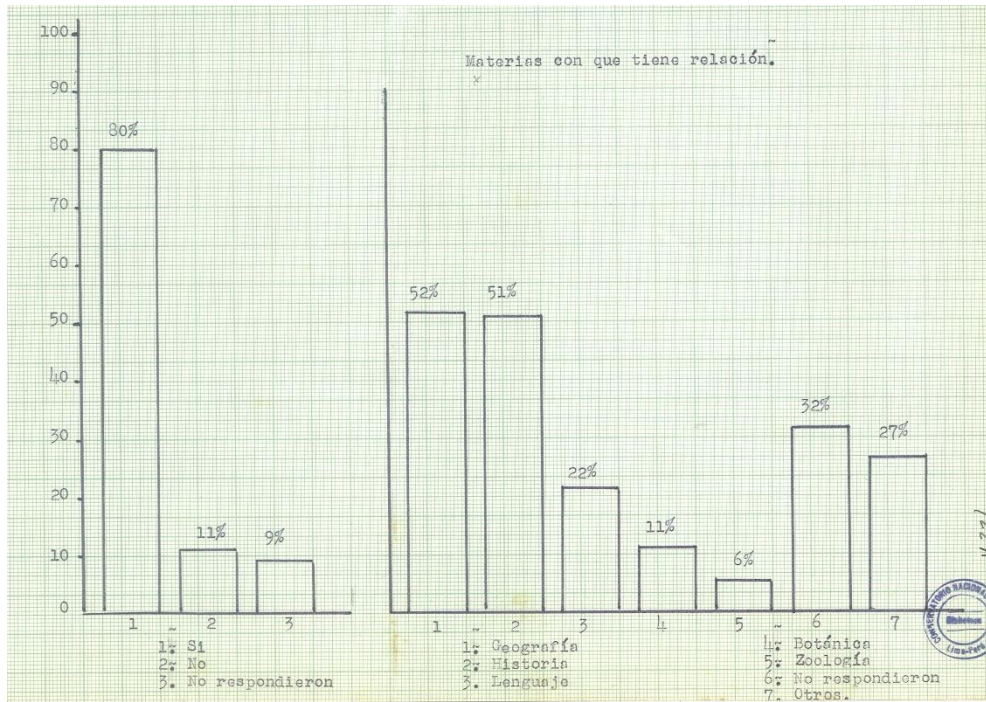
PREGUNTA 7-A

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Si	80	80
2. No	11	11
3. Sin respuesta	9	9
T O T A L E S	100	100

PREGUNTA 7-B

MATERIAS CON QUE TIENE RELACION	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Geografía	52	52
2. Historia	51	51
3. Lenguaje	22	22
4. Botánica	11	11
5. Zoología	6	6
6. No respondieron	32	32
7. Otros	27	27





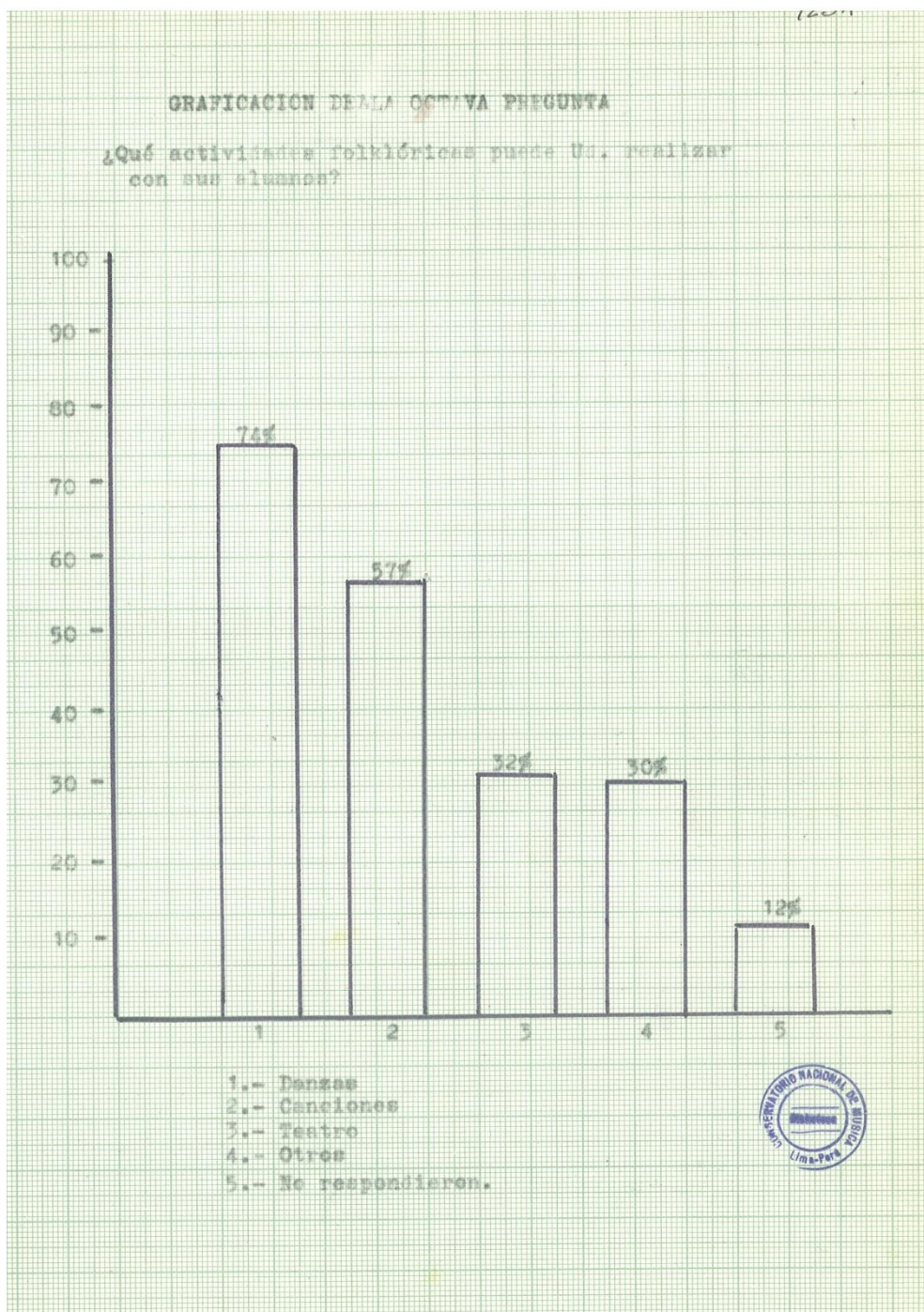
123

TABULACION DE LA 8a. PREGUNTA.

"¿Qué actividades folklóricas puede Ud. realizar con -
sus alumnos?".

ASPECTOS SEÑALADOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE %
1. Danzas	74	74
2. Canciones	57	57
3. Teatro	32	32
4. Otros	30	30
5. NO RESPONDIERON	12	12





6.4. INTERPRETACION DE LOS RESULTADOS DE LA ENCUESTA
A PROFESORES.

Interpretación de la Primera Pregunta: "Dé Ud. una definición de lo que es folklore".

De los 100 Profesores de Aula, es decir el 75% - han respondido en forma más o menos acertada, se trató de una pregunta abierta a fin de darles opción a plantear libremente sus pensamientos; respuestas muy vagas e imprecisas 22, es decir un 22 %. No respondieron un 3 % y a quienes se les considera como que ignoran totalmente lo folklórico.

Creemos oportuno transcribir algunas de tantas -- respuestas definiendo el folklore:

"Conjunto de leyendas, bailes, costumbres de las clases populares;" "Son las costumbres danzas y ritmos populares de un lugar"; "Es el sentir del pueblo o todo lo que se relaciona con su tradición"; "Es una serie de manifestaciones emotivo-artísticas en determinados grupos humanos"; "Es todo aquello que pasa de generación en generación, es anónimo"; "Son costumbres natas de los pueblos que se conservan"; "Es todo acervo cultural, artístico tradicional de una región"; "Es una ciencia que trata de las costumbres, hábitos y

supersticiones"; "Es la expresión artística de cada - pueblo"; "Es el conjunto de bailes, comidas, costum-- bres típicas de un pueblo"; "El folklore es lo que en-- seña el pueblo"; "Folklore es todo lo que se relaciona con el pueblo"; "Folklore es todo lo que nos transmi-- te el pueblo"; "Es una ciencia que nos enseña a cono-- cer a nuestro pueblo"; "Es el estudio de lo tradicional". Es la recopilación de hechos, cosas tradicionales y - autóctonas"; "Es el arte y la sabiduría del pueblo"; - "Es el estudio de las actividades culturales de un pue-- blo"; "Folklore es lo que sabe el pueblo"; "Es todo lo que aprendemos de los antepasados", etc.

Interpretación de la Segunda Pregunta: "¿Qué entiende Ud. por música folklórica?"

De 100 profesores encuestados, 80 han dado una - definición más o menos acertada, es decir en una pro-- porción de 80 %; respuesta imprecisa y vaga correspon-- de a 18 profesores, es decir un 18 % del total. No -- respondieron la pregunta solamente un 2 %.

El alto porcentaje de respuestas con definición- más o menos acertada indica claramente el conocimiento de los profesores sobre la cultura tradicional e indi- ca también en qué medida le conceden importancia.

Algunas de tantas respuestas sobre la "música folklórica" nos dará pauta para afirmar que los Profesores de Aula miran con simpatía la posibilidad de la educación musical con participación de las melodías populares o folklóricas.

Transcribimos algunos criterios de profesores sobre lo que entienden por música folklórica:

"Es aquella que es netamente del lugar"; "Es la música típica de un país"; "Se refiere a las canciones netamente peruanas"; "Es la música popular de nuestra patria"; "Son las canciones que nos proporciona el pueblo"; "Es una música de origen indígena que ha sido transmitida"; "Es la que nace con el pueblo y está hecha por ellos"; "Lo entiendo como la música que nos recuerda nuestro pasado"; "Es la música del pueblo sin influencias foráneas"; "Es la música que se escucha en los pueblos de la sierra"; "Es el conjunto de expresiones musicales que nos ha llegado a nosotros por herencia"; "La música característica de una región sin saber su autor"; "Es la música que nos hace recordar costumbres muy antiguas"; etc., etc.

Interpretación de la Tercera Pregunta: "La música folklórica debe tener cabida, en la educación del nivel básico regular?".

Al responder esta pregunta clave para determinar el interés de profesores de aula para aplicar música folklórica en las Escuelas, 84 profesores contestan con categórico SI, es decir un 84 %; solamente un 7 % contesta en forma negativa; y no respondieron 9 profesores es decir el 9 %.

Nos parece importante tener en cuenta la respuesta de los profesores en forma afirmativa, además la fundamentación que cada uno expone, a la pregunta ¿por qué?.

Transcribamos las razones que les asiste, según ellos para que el folklore debe tener cabida en la educación del nivel básico:

"Porque ennoblece el espíritu del hombre, además crea la conciencia nacional"; "Está íntimamente unida a la tradición de su pasado"; "Porque es importante incorporar nuestra riqueza musical propia"; "Porque debemos hacer conocer nuestro folklore"; "Porque constituye parte de nuestra emoción cotidiana"; "Porque así seremos verdaderos peruanos"; "Es base para incul-

car el amor a la patria"; "Despierta el amor al terruño"; "Porque es la expresión del pueblo que en los niños acentuará más el nacionalismo"; "Porque tiende a conocer lo que es suyo"; "Porque es algo muy vital y propio del país"; "Porque en todos los países cultos se toma como base"; "Porque es importante que nosotros sepamos lo de nuestro país"; "Porque nos va a servir para comprender mejor nuestra cultura y valorarla"; "Muchas veces trae mensaje"; "Es la ciencia misma de la nacionalidad"; etc.

Interpretación de la Cuarta Pregunta: "Señale los géneros musicales folklóricos que Ud. conoce".

Para determinar si los profesores conocen o pueden identificar lo que corresponde al folklore, planteamos en la encuesta una pregunta abierta a fin de que cada uno en forma libre, señale de las 10 posibilidades y con un plazo de diez minutos.

Los géneros de música que propusimos son los siguientes: Huayno, mulize, huaylash, pasacalle, yaravi, marinera, tondero, resbalosa, polka.

De 100 profesores encuestados, 87 subrayaron el "huayno".

Los demás géneros por orden de prioridad de respuestas han quedado ubicados así: "Marinera" 80, "Yaravi" 39, "Tondero" 32, "Huaylash" 28, "Pasacalle" 28; "Mulliza" 22, "Polka" 22, "Resbalosa" 20.

El total de "otros géneros" alcanzan a 55 y no respondieron 12.

En conclusión el "huayno" fue identificado como género folklórico de mucha popularidad entre los profesores, correspondiendo el segundo lugar de importancia, el "tondero" de la Costa. Quiere decir que hay conciencia de las melodías peruanas en el gremio de educadores.

Interpretación de la Quinta Pregunta: A- "¿En su Escuela se enseña algunos bailes folklóricos?"

B- ¿Quién lo hace?

Aparentemente hay predominio del baile nacional en todos los ámbitos de nuestra ciudad, incluyendo a los centros educacionales.

Una rápida encuesta entre los padres de familia y profesores tomados al azar nos dió esta imagen. Sin embargo quisimos comprobar si esta aseveración tiene bases sólidas. Para el efecto planificamos la 5ta.

pregunta de nuestra encuesta a Profesores de Aula, en el sentido de que si en su Escuela se enseñaba algún baile folklórico. Las respuestas han dado resultados sorprendentes y que dan prueba que lo nacional siempre goza de la preferencia de los educadores.

De 100 profesores de aula, 50 dieron respuesta afirmativa; 29 en sentido negativo. Respuestas como: "A veces se enseña" 16. No respondieron a la pregunta 5 profesores.

A la pregunta de "¿Quién lo hace?" , encontramos los siguientes resultados:

"Lo hace el profesor especial", 45 (45 %); "profesor de aula", 25 (25 %); "no se enseña", 29 (29 %); no respondieron 5 (5 %).

En conclusión: En las Escuelas de nivel primario se enseña baile folklórico, la frecuencia de 50 % de respuesta afirmativa nos revela claramente.

¿Quién lo hace?. La respuesta es concreta, el mayor porcentaje señala que lo hace el profesor especial, es decir el profesor de música en los centros donde hay dicho profesor.

Interpretación de la Sexta Pregunta: "Ud. ha enseñado alguna vez, canción folklórica? ¿Qué género?".

De los profesores encuestados, un 62 % afirma - que ha enseñado música folklórica. Un 21 % no ha enseñado. Sin respuesta 7 %.

Como una referencia mencionamos en el cuestionario los siguientes géneros: huayno, marinera, pasacalle, triste, yaraví, vals criollo, otros.

Se obtiene los siguientes resultados: De los - 100 profesores, 45 señalaron el "huayno"; 25, la "marinera"; 8, "pasacalle"; 7, el "triste"; "yaraví 5; - vals criollo 4.

En consecuencia los profesores insisten en motivos folklóricos para la enseñanza en el nivel primario.

Interpretación de la Séptima Pregunta: "¿La música folklórica tiene relación con otras materias de enseñanza? ¿Qué materias?".

Un 80 % de los profesores encuestados responden que sí hay relación; un 11 % que no hay relación; 9 % no respondieron.

A la pregunta de ¿con qué materias tiene relación?. El cuadro de Frecuencias refleja lo que sigue:

Tiene relación con la geografía, 52 respuestas; con la Historia, 51 respuestas; con el Lenguaje, 22 - respuestas; con la Botánica, 11 respuestas; con la - Zoología, 6. Dejaron la encuesta sin respuesta 32.

Interpretación de la Octava Pregunta: "¿Qué activida-- des folklóricas puede Ud. realizar con sus alumnos?".

Se les dió libertad de elegir los géneros para - detectar su conocimiento de algunos aspectos del fol-- klore.

Los resultados obtenidos son los siguientes:

Un 74 % de profesores pueden enseñar danzas; un 57 %, canciones; un 32 % el teatro. Otros géneros compar-- tió en un 30 %. No respondieron 12 %.

En conclusión hay prioridad por las danzas, lue-- go por las canciones folklóricas.

- - o - -

133

V O C A B U L A R I O



Términos tradicionales usados en las canciones.

- ANTI:** Canto dedicado a los animales en el Rodeo o marcación. Sinónimo de Santiago, Tinyachi, Taki. Anti es propio de los pueblos de Atavillos Alto.
- ALGUACIL:** Funcionario de la Comunidad. Los jóvenes recién casados que son admitidos en la Comunidad, deben comenzar a servir como Alguaciles, un cargo gerárquico muy bajo.
- CORCOVA:** Nombre de una danza mestiza de influencia española de la ciudad de Huamanga. Extinguida.
- CAPORAL:** Jefe de los Corcovados. Con traje español, casco romano y campanilla, dirige el baile de la Corcova.
- CHASKA:** Lucero. Término muy utilizado en el cancionero indígena.
- FLOR DE HABAS:** Nombre de una vaca. Los ganaderos acostumbbran poner nombres a los animales. Le dedican cantos y tratan como personas.

134

- ISCHU-CRUZCHA:** Crucecita de paja silvestre. Nombre de un villancico huamanguino.
- KINTUYLLUCHA:** Canto de los chunchos de la selva de Huanta. Los chunchos salen en grupos, con sus antaras para festejar el Señor de Mayo.
- MAYORDOMO:** Cargo gerárquico de las fiestas religiosas.
- MARCA:** A los animales adultos se marca con fierro caliente que tiene un monograma. Señal es distinto.
- NEGRITOS:** Grupo de niños y adultos que se organiza para cantar y bailar en la Navidad. En algunos pueblos salen Negritos en cualquier fiesta religiosa.
- PATRON:** Según los pueblos, significa: el Santo Patrón del Pueblo; cargo de fiesta religiosa; hacendado, dueño de ganado.
- PALLARADA:** Nombre de la vaca. En el pueblo Pacaraos, todos los toros y vacas tienen nombre especial.
- PUKLLAY-TAKI:** Juego de Carnaval. Victor Navarro del Aguila describió la fiesta de carnaval de Apurímac con el término de Pukllay-Taki.

135

PACHAWALA:	El amanecer del mundo. Nombre de un canto ceremonial de Cerro de Pasco.
PASTORES:	Grupo de niños que adoran al Mesías recién nacido. Sinónimo de Negritos. Pastores, - son también los encargados del pastoreo de los animales.
QACHWA:	Canto y baile de trilla de alverjas, habas etc.
RODEO:	Fiesta de marcación de ganado de las Comunidades de Canta. Sinónimo de Herranza.
SARACHA:	Diminutivo de Sara: Maíz.
SEQOLLO:	Costumbre sangrienta de carnaval en Ayacucho y Apurímac. Los cabecillas de las pandillas de paseanderos se desafían para darse de latigazos en las piernas, con sus hyaracas.
SAN MARCOS:	Nombre original de los Retables ayacuchanos.
SAN LUCAS:	Nombre original de los Retables ayacuchanos.
SILLKAUCHAY:	Diminutivo de la planta de Silkau. En las trillas cantan Sillkauchay.

136

SUMILE:	Nombre de una danza antigua de Parinaco--- chas.
TAKI:	Canto a los animales en los días del Rodeo, en la región de Pacaracs, Lampian, Santa - Cruz en Canta. Sinónimo de Anti, Santiago, etc.
WAYLJÍA:	Danza de Navidad en la región del Centro.
URPISCHALLAY:	Nombre de un huayno popular de Huamanga. Urpischalley es también diminutivo de pája ro.
ULILUYA:	Nombre de una canción de techado de casa. En Coto.
YUTUCHA:	Diminutivo de perdiz.

- - - - -

137



CONCLUSIONES

- 1 - Hemos tratado de mostrar la estrecha relación de la música y la vida del hombre; que la música es un lenguaje que fraterniza hombres y pueblos; y en la educación integral del niño, es factor positivo para el desarrollo de su sentimiento estético.
- 2 - La educación musical no debe ser vista con criterio-exclusivista, posible, sólo entre los niños de Primaria, sino que es urgente extender su acción educadora en otros niveles como la Secundaria y la Universidad. Además la música durante el ciclo vital, desarrolla los más elevados sentimientos y contribuye a su formación integral.

137

- 3 - Dentro de la Comunidad de cualquier grado de cultura, existe ciertos hechos humanos que se manifiestan a través de cantos y bailes populares, que llamamos -- folklore, y que, a su vez expresa el grado de su personalidad; asimismo es sabido que en todas las épocas y países la música popular ha sido motivo de inspiración para la música culta.
- 4 - El término Folklore, es necesario considerar desde -- dos puntos de vista, folklore, como hecho cultural; y Folklore como ciencia. Por otro lado, el Folklore -- ha sido y sigue siendo objeto de polémica en torno a su concepto y los límites de su jurisdicción. Lo -- cierto es, que, el hecho cultural para ser folklórico posee ciertos indicadores que lo distinguen, como el ser: tradicional, popular, anónimo, plástico, ubi cable y funcional.
- 5 - En el Perú, el Folklore como ciencia, ha merecido la atención de especialistas, en forma tardía desde la Universidad Nacional del Cuzco y la Universidad de -- San Marcos. La etnomusicología, no ha sido aún empe sada entre nosotros.

139

- 6 - La Educación musical, tiene en el folklore un gran - auxiliar, y aún es considerado por algunos autores - como "integradora de generaciones".
- 7 - Hemos señalado como aportadores a los estudios siste- máticos del folklore, a José María Arguedas, César A. Angeles Caballero, Efraín Morote Best. Desde el pun- to de vista musical, es lamentable la ausencia de es- tudios de investigación.
- 8 - Es posible la utilización de instrumentos musicales peruanos en el nivel básico. Sólo se requiere de la decisión y voluntad. A excepción de algunas flautas, todos son fáciles de tañer. Si el pueblo quechua o campesino, tildado de "bruto y tarado", ha llevado a la perfección la interpretación de las flautas, es - factible pensar que el niño y la juventud de las ciu- dades tendrán mayor facilidad. En el Cursillo de -- Quenas, que hemos realizado en los meses de enero a marzo, entre los jóvenes de ambos sexos y de diferen- tes niveles, hemos constatado los aspectos positivos de la adaptación de las flautas en la enseñanza y la educación musical.
- 9 - Todo lo expuesto será funcional, siempre que conte- mos con el elemento Maestro. No sólo amoroso por --

140

las cosas peruanas, sino de preparación idónea y con deseos de contribuir a la efectiva transformación de nuestra sociedad y la formación del nuevo hombre del Perú.

10 - Igual importancia que las canciones, tienen los instrumentos musicales, pudiéndose afirmar, que, a excepción de los de cuerda, todos los instrumentos de la clasificación universal de Curt Sachs y Montandon, existieron en el Perú desde la época pre-inca, es decir: aerófonos, idiófonos, membranófonos. Cada uno de los cuales en actual vigencia.

11 - Respecto a los instrumentos de cuerda, aunque se afirma que fueron asimilados con facilidad por los naturales, e incorporados rápidamente a su mundo cultural, sin embargo consideramos, apreciación relativa. Teniendo en cuenta la condición infra-humana del indio durante la Colonia, agravada con el comercio de esclavos negros, hace pensar que no tuvieron tiempo para cultivar lo suyo, luego asimilar lo extraño. Precisamente el "charango" es una réplica a la guitarra española de cinco cuerdas, de los siglos XVI y XVII, a la que el indio, ni el esclavo habrían tenido acceso.

141

- 12 - Creemos de vital importancia, el conocimiento -de parte del maestro- del contenido esotérico de los instrumentos musicales, asociado a su mundo mágico-religioso. Sabemos que el mundo quechua confiere poderes sobrenaturales a todo cuanto le rodea, y los instrumentos musicales, son considerados como algo "vivo", y este criterio se conserva en muchos lugares del país. Conocer todo esto, es conocer el Perú y su realidad. Así podremos adecuar y seleccionar, los aspectos positivos para su aplicación en la educación musical.
- 13 - La parte práctica del presente trabajo, se centra en: aspectos positivos de la enseñanza de canciones folklóricas; la utilización de algunos instrumentos tonales y de ritmo; la recopilación y formación del Cancionero Folklórico Escolar; y la comprobación de la factibilidad de las mismas mediante Encuestas a maestros y alumnos.
- 14 - La posibilidad de la utilización del instrumento musical, llamada "Quena", ha quedado demostrada con el saldo positivo de los Cursos realizados, con los alumnos del Conservatorio Nacional de Música; en el Centro Piloto de Educación Artística, del Segundo Sector Escolar; y con los profesores del Ciclo de Capacitación.

142

tación Turística Magisterial, realizada en el Colegio-Nacional "Nuestra Señora de Guadalupe"; durante los meses de enero, febrero y marzo; cuyo testimonio gráfico acompaño.

- 15 - Con respecto al rubro Recopilación y Formación del Cancionero Folklórico Escolar, al final del presente trabajo va una selección de cantos y melodías, reunidas en muchos años en los lugares de origen; que adaptadas y dosificadas con criterio pedagógico, bien puede constituir punto de partida para trabajos de mayor alcance.
- 16 - Las tabulaciones, gráficos y la interpretación de la Encuesta entre los alumnos de nivel básico, revelan en forma positiva que el niño no ignora lo que es el folkllore y la música folklórica, al mismo tiempo manifiesta su preferencia por lo nacional.
- 17 - La hipótesis planteada, en relación al problema del folkllore, con la Encuesta a los profesores de aula, despeja algunas incognitas de afirmaciones de valor relativo; y plantea la necesidad de poner mayor atención en lo que respecta a la educación musical del educando.

- - 0 - -

143



SUGERENCIAS

- 1 - Las Normales y Centros de Formación Magisterial de la República, debe incluir en su Curriculum de Materias, el Curso de Folklore (teoría y práctica) a cargo de especialistas.
- 2 - Los alumnos de la Sección Superior del Conservatorio Nacional de Música, deben llegar con carácter obligatorio, dos años de Folklore con orientación antropológica; tal como sucede en varias Universidades de América Latina; además el prestigio del Perú es a menudo avalado por la grandiosidad de su cultura tradicional.
- 3 - Siendo de actual preocupación el cambio y desarrollo social, no sería justo ni real, mientras no conozcamos el Perú a través de su cultura tradicional, o sea,

144

su folklore. En consecuencia: Hace falta la creación de un Centro Superior de formación de verdaderos profesores de Folklore, ajenas, a las llamadas Escuelas de Danzas.

- 4 - Con el fin de cumplir, con los postulados de la Reforma de la Educación Peruana, se debe propiciar la creación de una Normal de Educación Musical, que contemple el gran valor de esta disciplina en la formación-cultural e integral de nuestros alumnos.

- - 00 - -

125

BIBLIOGRAFIA

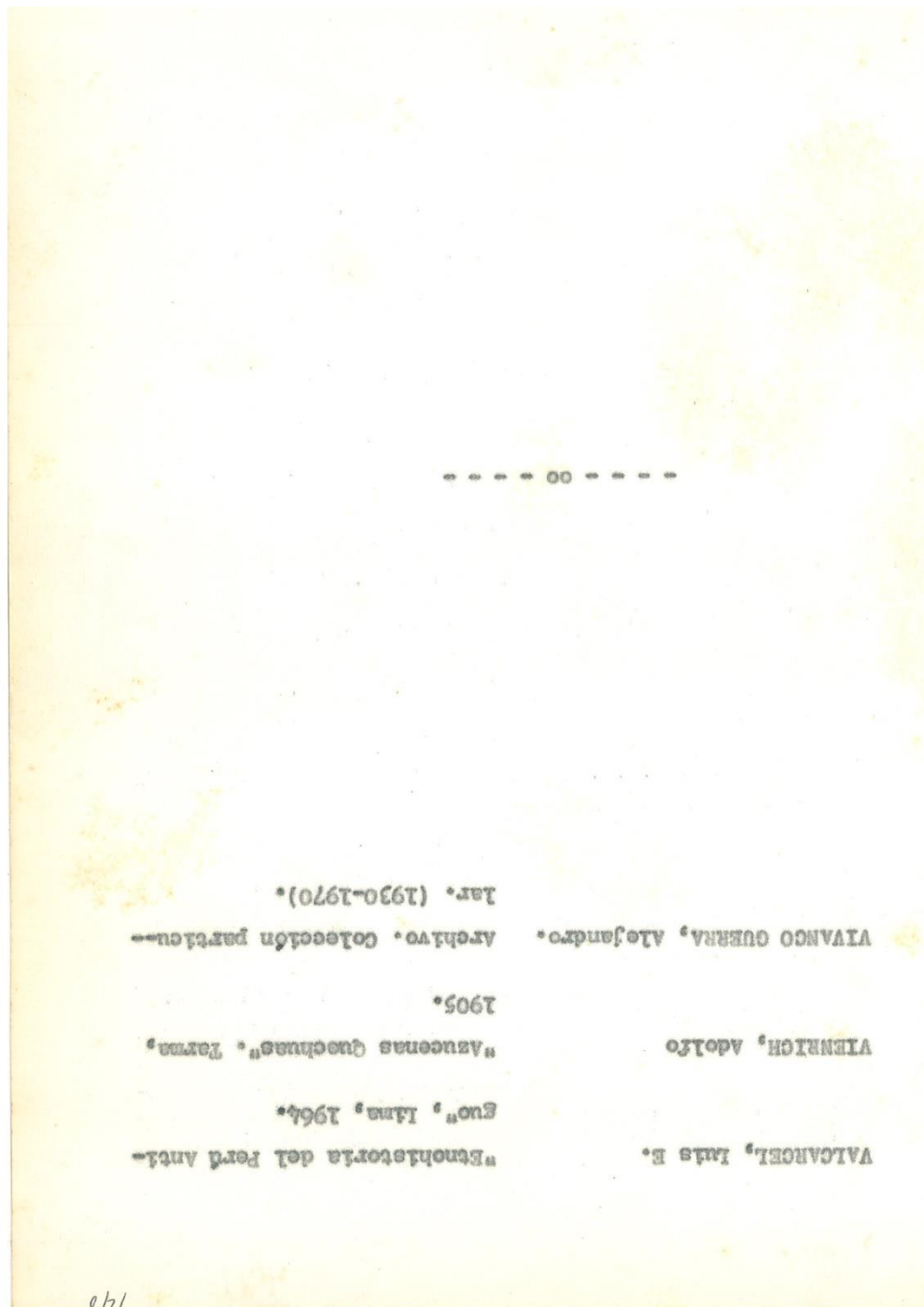
- ALVIÑA, Leandro. "La Música Incaica", 1919, - Cuzco.
- ALFONSO, Carlos. "El Folklore Integrador de Generaciones". Rev. Familia Española. Madrid, Edic. Cadesa. Marzo, 1968.
- ARGUEDAS, José María. "¿Que es el Folklore". Cultura y Pueblo. Enero-marzo, 1964, N°. 1. Lima.
- ANGULO, Manuel. "Música y Didáctica". Editorial Magisterio Español, S.A. Madrid, España, 1968.

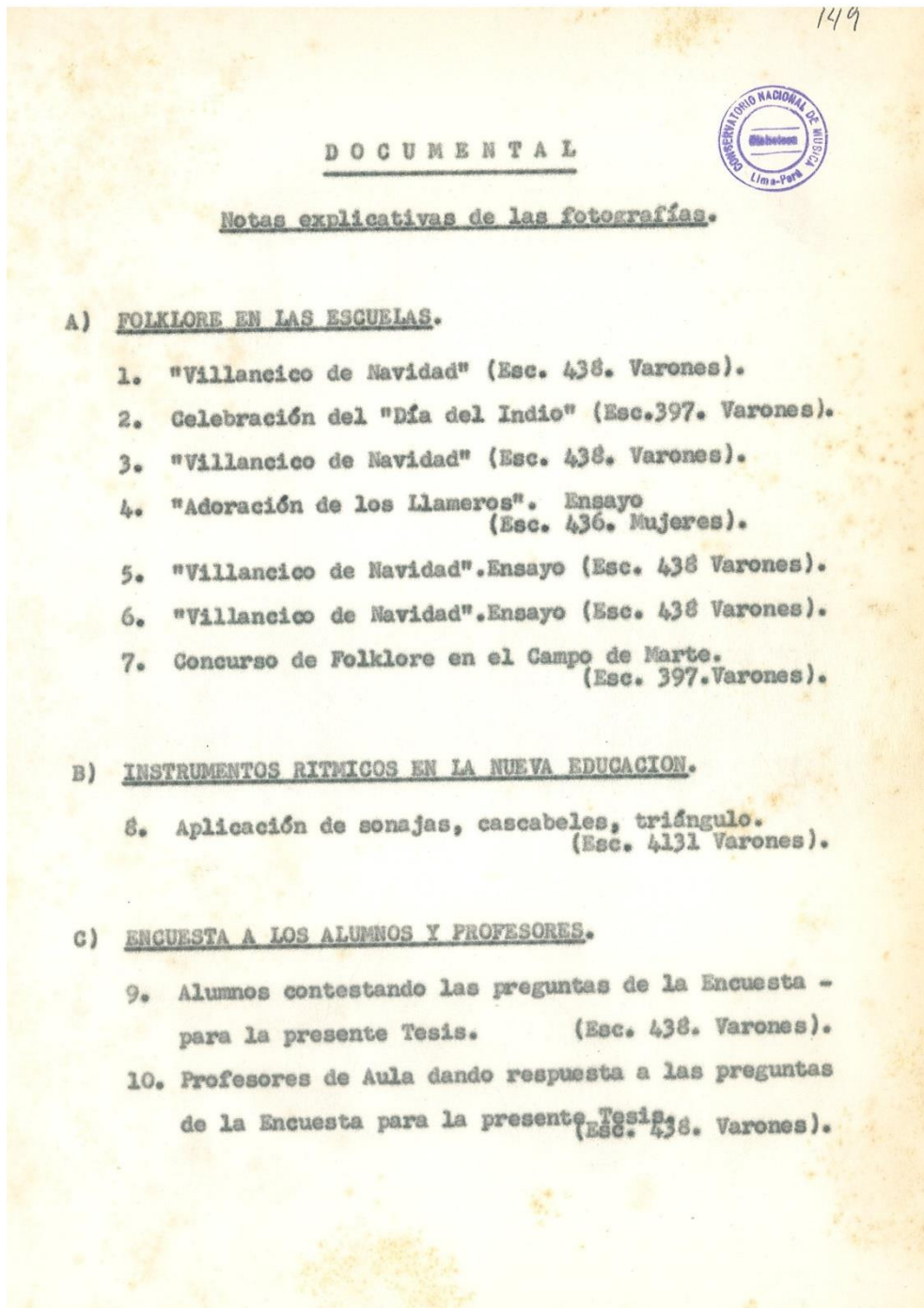
146

CORSO, Raffaële	"El Folklore". Eudeba, Bs. - Aires. 1966.
GARVALHO-NETO, Paulo de	"Concepto del Folklore". Edit. Formaca, México, D.F., 1965.
DIRECCION DE EDUCACION de Lima Metropolitana.	"Programa de Estudios", Lima, Perú, 1970.
FRE, J. Ricardo	"Premisas del Folklore en la Escuela". Revista Limen, Edit. Kapeluzz, abril, 1965, N°.7, Bs. Aires.
HOLSMANN, Rodolfo	"De la Trifonía a la Heptafo- nía en el Perú". San Marcos No.8, 2da. época; marzo-abril -mayo, 1968.
JIMENES BORJA, Arturo	"Instrumentos Musicales Perua- nos", Lima, 1951.
MOYA, Ismael	"Didáctica del Folklore", Edit. Schapire, Bs. Aires, - 1956.
MINISTERIO DE EDUCACION	"Informe de la Reforma de la Educación Peruana", Lima, 1970.

147

- | | |
|--------------------------------------|--|
| MINISTERIO DE EDUCACION | "Planes y Programas. Para la Educación Infantil. Los Cursos de Transición y la Educación Primaria, Lima, 1965. |
| NAVARRO DEL AGUILA, Victor. | "Pukllay Taki", en Peruanidad, No. 12; enero, febrero, 1943, Lima. |
| PACIFICO JORGE, O.F.M.
Fray José. | "Melodías Religiosas en Quechua". Friburgo de Brisgovia (Alemania) 1924.. |
| PORRAS BARRENECHEA, Raúl | "Fuentes Históricas Peruanas" 1963, Lima. |
| QUIJADA JARA, Sergio | "Canciones del Ganado y Pastores", Huancayo, 1957. |
| SERRALLACH, R. | "Nueva Pedagogía Musical", Buenos Aires, 1947. |
| VEGA, Carlos | "Instrumentos Musicales". Editorial Centurion, Buenos Aires, 1946. |





D) DIDACTICA DE LA QUENA.

11. Recital de quena en la Sección Normal del Conservatorio Nacional. (Año 1971).
12. Dos alumnas del Centro Piloto de Educación Artística, del 2do. Sector Escolar, tocando la Quena a dúo, en el Segundo Festival de Educ. Artística. Lima Metropolitana. (Diciembre de 1971)
13. 14, 15, 16, 17 y 18: Testimonio gráfico del Curso de Quena dictado por Alejandro Vivanco, en el Colegio Nacional "Nuestra Señora de Guadalupe", como extensión del Primer Seminario Nacional de Turismo Magisterial. Organizado por la Dirección General de Turismo del Ministerio de Industria y Comercio. (Marzo de 1972.).

- - - 00 - - -



Nº 2



Nº 3



Nº 4



Nº 4



Nº 5



Nº 6



No. 7



No. 8



No. 9



Nº.
10



Nº. 11



Nº. 12

Nº 13



Nº 14



Nº 15



Nº 76



Nº 77



Nº 78

Fotos: A.V.

1. LA TRILLA
Qachwa. (Huanta, Ayacucho)

En la tri-lla deste-lu-gar par-ti-ci-pan los jó-ve-nes
U-nos pi-san las al-ver-jas o-tros pi-san ce-las-tas
La la la la la la la la la la

2. SILLKAUCHAY. Qachwa (Huamanga, Ayacucho)

Ra-ta-ka - mu-way pe-ga-ka-mu - way Sill- kau-cha - llay
E - ra-cha - llay-pa pa-ta-cha-llan-man sill-kau -
llay E - ra-cha - llay-pa pa-ta-cha-llan-man Sill-kau-
cha- llay-----

3. WAKA-TAKI
Canto de herranza (Vilcashuamán, Ayacucho)

Sa-n Mar-cos San-Lu cas Pa-trón de mi
va-ca mo- ra Pa- res pa-rés pa - lo - mi - tay
Pa-res pa-res pa - lo - mi - tay

4. A LA BORREGA

Anti (Pasao. Canta. Lima)

Un pa-si-to por a-cá un pa-si-to por a-llá
 Va-que-ri-ta va-que-ri-ta de mi co-ra-zón.
 U-na me-dia vuel-ta por-qué no la das to-ma Co-ca
 co-la e-so si sa-brás

5. MI VACA MADRE

Taki de vaca (Ravira. Canta)

Que bo-ni-to sa-le la lu-na Que bo-ni-to
 sa-le el Sol----- A-sí lo mis-mo mi va-ca ma-dre
 de su ma-ja-da la ví sa-lir-----

6. FLOR DE HABAS. Anti, canto de rodeo (Cormo. Canta)

Mi pa-lla-ra-da mi flor-de ha-bas tu que-flo-
 re-ces-cen e-li-bér-tad Mu-cho me gus-ta mu-cho me-a-
 gra-da se-ñal-de cin-tas y flo-res-----



7. CANDADITO DE ORO

3

Canto de rodeo (Sta. Catalina. Canta)

Can-da-di-to de o - ro puer-ta fi-li - gra - na
 En las cua-tros-qui - nas per-las y dia-man - tes
 En las cua-tros-qui-nas per-las y dia-man-tes---

8. A MI VAQUITA. (Ani, señal de vaca (San Juan. Canta)

A mi va-qui-ta A mi-ne-gri-ta con cer-ve-ci-ta
 le brin-da-rás--- Lin-da pas-to-ri - ta due-ña de mi
 va-ca fi-el compa-ñe-ra en-su so-le- dad

9. LINDA VAQUITA. Anti de vaca (Rauma. Canta)

Lin-da va - qui - ta chi-qui - ta mi va-ca mo-ri-ta
 quie-ro yo fes-te- jar Ma - ña - ña muy de ma-
 ña - ña jun-to con la al-bo ra - da te da-ré
 mi co-ra - zón.



10. ESOS OJITOS ..

4

Taki de llama (Pacaraos, Canta)

E-sos o-ji-tos dá mi lla-mi-ta No son-o-ji- tos
 si- no lu ce ros No son o-ji-tos si- no lu-
 ce - ros.

11. ESTA MARCA. Taki de rodeo (Pacaraos, Canta)

Es-ta mar-ca que yo te pon-go en el cen-tro
 de tu lo-mo----- Es el re-cuer-do que te lie vas
 Un re-cuer-do de tu due-ño-----

12. MI CABRITA. Taki de la cabra (Pacaraos, Canta)

Ca-bra-cha-la Ca-bra-cha-la Cin-ta
 ver-de a-re-te-cha To-dos can-tan
 to-dos bai-lan Se-ña-la-kuy pun-chey
 la-pi-----



13. EL TORITO

5

Canto de herranza (Aysacucho) A.V.

Des-dea - quel ce - - rro ßa-jañ los to - ros
 To - ri - to to - ro to-ro-mo- ri - to
 con la - zos de-o - ro cuer-nos-de pla - ta
 soy fo-ras - te - ro ay no me ma - tes

Con la - zos de-o - - ro Cuer-nos-de pla - - ta ---
 soy fo - ras - te - - ro ay no me ma - - tes--

La la la la la la la

la la la la la la la la

la la la la la - - - - -

14. AHORA VERAS PALOMITA.

Canto de Carnaval (Andshueyilas. Apurimac)

Aho-ra ve-rás pa-lo -mi- ta te voy á oor-tar tus a -li-
 tas pa-ra-que se-pas pa-raq/ se-pás que la ca-si -ta
 no se de - ja.



15. MI PONCHITO

Canto de carnaval (Ayacucho-Apurímac)

Mi pon-chi-to co-lo-ra-do mi pon-chi-to de vi-cu-ña
 en la pu-na en el pue-blo me a-bri-ga mi pon-chi-to
 me a-bri-ga mi pon-chi-to

16. KAKUNI-KAKUNI, Carnaval (Husmanga-Abancay)

Ka-ku-ni ka-ku-ni sa-pa-cha-llay ka-ku-ni
 sa-pa-llay ka-kus-pa llaj-tan llaj-tan pu-ri-ni
 wa-sin wa-sin pu-ri-ni

17. DIA DE ALEGRIA

Canto de carnaval (Ayacucho-Apurímac)

En los car-na-va-les di-a de ale-gri-a
 bai-lan can-tan to-dos jue-gan con a-ri-na
 a-gua co-lo-ra-da ---



7

18. ISCHU CRUZCHA
Canto de Navidad (Huamanga, Ayacucho) A.V.

is chu-cha-man-ta Cruz-ta-ru-ra-kuy rik-ra-cha-llay-ki
ka-ma-cha-lla-ta way-li-ji-ya way-li-ya-ji-ya
way-li-ji-ya way-li-ya-ji-ya.

19. CALLA NIÑITO. Canto de Navidad (Huamanga, Ayacucho)

Ca-lla Ni-ñi-to no-llo-res tan-to bas-ta de llan-to
Dios mi-o----- A-qui ve-ni-mostus pas-tor-ci-tos
Con la Es-tre-lla de Be-len-----

20. PACHAHUALA. Canto de Navidad (Cerro de Pasco)

Ni-ñi-to Ni-ño Dio-----os tus pas-to-res
y tus ne-gri-tos-----os tea-do ra-mos y te ve-
ra-mos Con a-zu-oe-nas
co-n flo-res y----guir--nal--das.

21. NEGRITOS

Canto al Niño (Lampián. Canta)

Ha lle-ga-do la ale-gri--a jun-to con laEs-tre - lla
A- do-re -mos Ve-ne-re mos al Ni - ño Di -vi -no
Va-mos va-mos ca-mi - nan-do
al por-tal de Be- len.

22. VENID PASTORCILLOS, Navidad (Pacaraos. Canta)

Ve-nid pas-tor -ci - llos ve-nid a - do rar
El Rey de los Cie - los ha na-ci - do ya

23. JESUS YAYANCHISTA

Canto de Guaresma (Huamanga. Ayacucho)

Je- sus Ya -yan-chis - ta chun-ka mu-chay-ku - sun
son-jon -chis -pi kaj - ta chun-ka yu- pay - cha-sun
Wak - cha al - man chi-----s ta chas - ki -
chi -ku - nan----- chis pay -man jo - pu -
nan----- chis tu- kuy son -jon- chi-----s - ta



9

24. QOLLANAN MARIA
A la Virgen María (Huamanga, Ayacucho)

Qo - lla-nan Ma-rí-----a tu - ta kan-chaj joy-- llur
Ñan - ta chin-ka-chis- pa--ah----- Ah-----
Qa- wa -pa- ya- nay--- ku

25. VIRGEN DEL CARMEN. Loa (Chavíña, Lucanas)

Ma-dre-que-ri-da Ma -dre del Car -men Ma-dre que-
ri-da Vir-gen del Car- men Tus Ne -gri-tos nos-des-pe-di-
mos hasta el a - ño ve-ni - de----- ro

26. JARDIN FLORIDO
Huayno (Cormo, Canta)

Jar-din-flo-ri-do Jar-din her-mo-so quemis-ma-yo- res
I lo cul-ti - va - ron II lo cul-ti- va -
ron.

27. CHASKAY LUCERO
Huayno (San Mateo, Apurímac)

chas-kay lu-ce-ro de-la ma-ña na
qui-sie-ra con-tar-te mis a-le-gri-as chas-kay lu-ce-ro
de la ma-ña-na.

28. VIVA EL PERU. Huayno patriótico (A.V.)

La la la la la la la la la la la la la la la la
Que vi-vamipatria que vi-van los he-roes
que vi-va Bo-li-var San Mar tin y Su-cre ta---d
que nos die-ronglo-ria pas y li-ber-ta---d.
Vi-vael Pe-rú Vi-vael-Pe-rú es el gri-to de la Na-
ción. Vi-vael Pe-rú Vi-vael Pe-rú es el gri-to
de la Na-ción



29. PAJARILLO QUITASUEÑO

Huayno (A.V.)

La la

Pa-ja - ri - llo pa - ja-ri - llo pa-ja- ri - llo

qui-ta sue-ño que bo-ni -to tri-no tie -nes las tí - ma que

tie-nes due-ño las-ti-ma que tie-nes due-ño.

30. RIO DE PARIÁ, Huayno (Ancash)

la la la la la la la la la la la

la la la la Her-mo -so ri- o de Pa - ría lle-va-me

en tus co-rrien-tes pa-ra vol- ver a mi tie-rra que nun-ca

pu- de ol -vi - dar

31. URPISCHALLAY, Huayno (Ayacucho-1955)

Ur-pis-cha pi-co de o-ró don-des- tá tu dul-ce can-to

Ur-pis -cha -llay que dulce can-ta-ba en la al-bo-ra-da

que dul-ce tri-na- ba en la ma-dru-ga - da.



32. CAMINITO, CAMINITO
Huayno. (San Juan. Canta)

Ca-mi-ni-to ca-mi-ni-to lle-va-me al-pue- blo
a la fies-ta a la fies-ta que tanto es-pe-ré
a la fies-ta a la fies-ta que tan-to es-pe-ré.

33. MAMITA. Huayno (Ayaacucho)

Qui-sie-ra ser ma-ri-po-sa Ma-mi-ta
pa-ra-vo-lar a tu fren-te ma-mi-ta

34. ARBOLITO DE MANSANA. Huayno (Popular)

Ar-bo-li-to de man-sa-na ar-bo-li-to de mi huer-ta
que bo-ni-to co-lor tie-nés co-lor de mi es-pe-ran-za
ar-bo-li-to de man-sa-na.



35. Campanita.

Huayno popular

Cam-pa-na cam-pa-ni-ta cam-pa-na bu-lli-cio-sa

sen-ti-mos a -le-gri-a ca-da vez que-nos-lla-mas

sen-ti-mos ale gri-- a ca-da vez que nos lla--mas.

36. A MI MAMACITA. Huayno popular.

A mi ma-ma-ci-ta yo le quie-- ro mu - cho

a mi pa-pa-ci-to yo le quie-- ro mu - cho

E-llos me en - se - ña - ron va - lo - rar --- ei tiem - po

E-llos me in-culca-ron cul-ti-var- ei bien-----

37. BANDERITAS. Huayno (A.V.)

Mi ban-de - ri - ta pe - rua - na mi ban-de-ri-ta bi co - lor

Sim-bo-lo dea mor e - ter - no nis-pa-lla nis-pa nis-kay-ki

La la la la la la la la la la la la



38. MARIA PARADO DE BELLIDO
Huayno. (Huamanga) A.V.

Quie-ro yo can - tar con to - do el al - ma A la gran mu -
 Que-ro yo e - vo - car co - mo - pe - rua - no
 jer a - ya - cu - cha - na que dió e - jem - plo de pa - tri - o -
 tis - mo U - na mu - jer pa - tri - o - ta nun - ca nue - re hu - mi - lla da
 de mi san - gre de - rra - mada sur - gi - rá la li - be - r - tad - - -

39. DOS PALOMITAS
Huayno (A.V.)

La lala la la la la la la la lala la la la la
 Dos pa - lo - mi - tas tor - ca - sas mi - ra - ban al cie - lo con sus - pi -
 qui - tos tri - na - ban por la ma - ña - ni - ta en la
 al - bo - ra - da Pa - lo - mi - ta pa - lo - mi - ta dul - ce com pa ñe -
 ri - - - - ta. Con tu canto Con tu tri - no cauti - vate mi
 co - ra - zón co - ra - zón.



43. SOMOS CAMPESINOS
Huayno (A.V.)

So-mos cam-pe-si-nos de las al-tas pu-nas
so-mos in-dios po-bres pe-ro muy pe rua-nos
pa-sa-mos la vi-da siem-pre tra-ba jan-do
pa-ra la gran-de-za de nues-tro Pe-rú
Se-ñor Mi-nis-tro u-na pa-la-bra a-ya-yay a-ya-yay
A-ya-yay si Se-ñor.

44. ALGUACILES
Pasacalle (Colcabamba, Ancash)

En las fal-das dea-quel ce-rro ce-le-bra-mos
ce-le-bra-mos la-gran-fies-ta
de nues-tro-pue-blo.



45. EN EL CAMPO HERMOSO
Pasacalle y huayno (A.V.)

En el cam-poher-mo - so de- vues-tro jar-di- - - - n
 en-tre tan-tas flo- res a ti tees-co gi- - - - gi- - - -
 Way-ta llay ro - sas - llay pa-ra mi con-sue-lo- - - na-cis-
 te pa-ra tu con-sue-lo- - - na-ci yo.

46. FORASTERITO. Pasacalle (A.V.)

A las cua-tro - de la ma - ña - na he-sa-li-
 do de mi tie-rra rra.
 Fo-ras-te - ri - to soy pa-sa-je-ri- to soy soy
 Al com- pás de mi- cha-ran-go A ti so-li- ta te-can-ta- ré
 a ti so- li- ta te can-ta - ré.



47. TECHADO DE CASA. Uliluya (Coto. Canta)

Ma-ña-na por la ma-ña-na el pre-go-ne-ro lla-ma - rá
 Pa- ra la fae- na del di--a te-char la Ca-sa Co-mu- nal
 bai-lán-do U- li -lu- ya---a

48. CORCOVA. Danza tradicional (Huamanga, Aysucho) A.V.

Ya vie-nen los Cor-co-va - dos con su Da-ma y sus
 gui----- as A la Pla-za San-ta A -na don-de ha-brá
 Ja-rrro Cho---jay

49. SUMILE. Canto tradicional (Parinacochas)

Al-tar Ma-yor jo-ri-ca-de-na Su- mi -le a - ma-
 raj-ya ca-de-na-way- chu Ma - may - ta - raq
 ta-pu-ka-mu- saq Su-mi-le may-la-do llaq-tan pa -sa -nay-
 paq.



50. LLANTO INKA. Plegaria (A.V.)

(murmullo..... Cuan- to tiem- po
sin ce - sar----- tra -ba- ja - mos por el
bien----- Nues-tra Ma- dre tie - rra Ay----
cul - ti va - mos oón a - mor----- Es la
his-to-ria vi - - va de los hom-bres-del An -
de es la e - ter- ni- ni da - - - ad de la
pro-e- sa In - ka.

51. EL LICENCIADO. Polka (A.V.)

Yo soy li - cen- cia - do yo soy un sol- da - do
vuel-vo a mi pue - blo don-de yo na - cí Fir - mes
pon-gan a --ten- cio---on a la voz de man - do
a la voz vi - - ril.



53. "3 DE MAYO"

Música ceremonial de la selva (Huanta, Ayacucho)

3 de Ma - yo 3 de Ma - yo 3 de Ma - yo 3 de Ma - yo
con an - ta - ras con zam - po - fias o - fre - ce - mos nues - tro ri
to. D.C.

MELODIAS SIN TEXTO

53. "AMANE CER". Pasacalle (A.V.)

54. EL DIA. Canto religioso (Chaviña, Lucanas)

55. CANTO DEL ALBA. Ceremonial (Chaviña, Lucanas)



21

56. TOROTA. Música de corrida (Colcabamba, Ancash)

57. A MI VACA. Rodeo (Vichaycocha, Canta)

58. LUCI-LUCI. Santiago (Huancavelica-Junin)

59. NORMALISTA. Huayno (San Mateo, Apurimac)

21

60. ESO YO NO SE. Huayno (Archivo: A.V.)


61. HELME. Huayno de la Colonia (Archivo: A.V.)

62. CASCAJO. Huayño (Huancané. Puno)

63. BALLEMOS. Huayno (Cuzco) (Archivo: A.V.)

LIBRARY
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA
Lima-Perú

64. EL CARNAVAL. (Ayacucho-Apurímac) Archivo: A.V. 23




Esta selección de canciones y melodías, son, en su mayor parte, tradicionales; unas, recopiladas desde 1930, en Ayacucho, Apurímac y Huancavelica; otras, recogidas in situ en la región de la parte alta del Valle de Chancay, en 7 Distritos y 27 Comunidades, durante los años 1962 y 1963, en un viaje de estudios etnológicos de dicha región.

El texto de algunas canciones se conservan, de otras están adaptados para su posible aprovechamiento en la enseñanza de educandos de nivel básico.

Las melodías sin texto, se ha incluido, en un intento de dar material para la adaptación de textos a criterio del maestro.

Asimismo, todo el material contenido en este álbum es posible interpretar con la "quena" peruana, de nuestro sistema.

- - - 00 - - -



CANCIONERO FOLKLORICO ESCOLAR

1. LA TRILLA

Qachwa (Huanta - Ayacucho)

I	II
En la trilla de este lugar, participan los jóvenes,	Los niños de de este lugar saben jugar a la trilla
Unos pisan las alverjas otros pisan cebaditas.	Es costumbre de los Incas que conservan la tradición.

2. SILLKAUCHAY

Qachwa. (Huamanga-Ayacucho)

I	II
Ratakamway Pegakamway Sillkauchallay	Erachallaypa patachallanman Sillkauchallay (bis)

3. WAKA-TAKI

Cante de herranza (Vilcashuamán)

I	II
San Marcos, San Lucas Patrón de mi vaca mora, Pares pares palomita pares pares palomita.	Wakallayman, wakallayman aretenta uraykapuy sumaj seda cintachawan sumaj purun waytachawan.

4. A LA BORREGA

Anti. (Pasac- Canta)

I

Un pasito por acá
un pasito por allá
vaquerita, vaquerita
de mi corazón.

II

Una media vuelta
por qué no le das,
toma coca cola
eso sí sabrás.

5. MI VACA MADRE

Taki de vaca (Bavira. Canta)

I

Que bonito sale la luna
que bonito sale el sol.
Así lo mismo mi vaca madre
de su majada la ví salir.

II

Mi vaquita ojos canela
vaca madre de este lugar
no te remotes por esos montes
que mi corazón llorando está.

6. FLOR DE HABAS

Anti. Canto de rodeo (Corno - Canta)

I

Mi pallarada
mi flor de habas
tu que floreces
en libertad.
Mucho me gusta
mucho me agrada
señal de cintas
y flores.

II

Yo no quisiera
mi flor de habas
que te ausentes
lejos de aquí.
Sólo tu sabes
mis sufrimientos
sin tu presencia
yo moriré.

7. CANDADITO DE ORO

Canto de rodeo (Sta. Catalina. Canta)

I	II
Candadito de oro puerta de filigrana.. bis. en las cuatro esquinas perlas y diamantes.	Desde aquel cerro bajan las neblinas.. bis. de tus lindos ojos aguas cristalinas.

8. A MI VAQUITA

Anti de señal de vaca (San Juan - Canta)

I	II
A mi vaquita a mi negrita con cervecita le brindarás	Linda pastorita dueña de mi vaca, fiel compañera en su soledad.

9. LINDA VAQUITA

Anti de vaca. (Rauma. Canta)

I	II
Linda vaquita chiquita mi vaca morita quiero yo festejar	Mañana, muy de mañana junto con la alborada te daré mi corazón.

10. ESOS OJITOS

Taki de llama. (Pacaraos - Canta)

I	II
Esos ojitos de mi llamita.. bis. no son ojitos sino luceros.. bis.	Esas orejas de mi llamita.. bis. no son orejas sino antenas.. bis.

11. ESTA MARCA

Taki de rodeo (Pacaraos - Canta)

I

Esta marca
que yo te pongo
En el centro
de tu lomo
Es el recuerdo
que te llevas
un recuerdo
de tu dueño.

II

Esta cinta
que yo te pongo
color de tus ojos
Es el recuerdo
que te llevas
un recuerdo
de tu dueño.

12. MI CABRITA.

Taki de la cabra (Pacaraos - Canta)

I

Cabrachala, cabrachala
cinta verde aretecha
todos cantan todos bailan
señalacuy punchaylapi.

II

Mi cabrita, mi cabrita
aretitos color verde
todos cantan, todos bailan
señalacuy punchaylapi.

13. EL TORITO

Canto de herransa (Ayacucho) A.V.

I

Desde aquel cerro
bajan los toros .. bis.
con lazos de oro
cuernos de plata .. bis.

II

Torito toro,
toro morito .. bis.
soy forastero
ay! no me mates .. bis.

La, la, la, la, la,

14. AHORA VERAS PALOMITA

Canto de carnaval. (Andahuaylas-Apurímac)

I

Ahora verás palomita
te voy a cortar
tus alitas .. bis.
para que sepas
para que sepas
que la casita no se deja.

II

Ahora verás palomita
te voy a cortar tus alitas
mana pitapas
mana maytapas
hojata hina
waqachinaykipaj.

15. MI PONCHITO

Carnaval (Ayacucho-Apurímac)

I

Mi ponchito colorado
mi ponchito de vicuña
en la puna en el pueblo
me abriga mi ponchito
me abriga mi ponchito.

II

Qoykapunay qoykapunay
utuskuru punchuchayta
chiripipas, wayrapipas
pasaq masiy
punchuchayja.

16. KAKUNI-KAKUNI

Carnaval (Huamanga-Abancay)

I

Kakuni, kakuni
sapachallay kakuni,
sapachallay kakuspa
llajtan, llajtan purimo
wasin wasin purini

II

Seqollo, seqollo,
warakita waraka
en esta pappita
sequillonakusun
warakanakusun.

17. DIA DE LA ALEGRIA

Carnaval (Ayacucho - Apurimac)

I

En los carnavales
 día de la alegría
 bailan, cantan todos
 juegan con harina
 agua colorada.

En los carnavales
 día de la alegría,
 a las ovejitas
 ponen su arete
 cortan su oreja.

III

Yutuchallay yutu
 sumaj yutuchallay,
 atakachallauya
 apachakuykiman
 pusachakuykiman.

18. ISCHU-CRUZCHA

Canto de Navidad (Huamanga-Ayacucho)

I

Iechuchamanta
 Crusta ruraky
 rikrachallayki
 kamachallata
 waylijia
 waylia-jia .. bis.

II

Pajarin mincha
 wifaruspa ja
 llasaq crustañam
 apaykachanki
 Waylijia
 Wailfajia.

19. CALLA NIFITO

Canto de Navidad (Huamanga-Ayacucho)

I

Calla Nifito
 ne lleres tanto
 basta de llanto
 Dios mío.

II

Aquí venises
 tus pastorcitos
 con la estrella
 de Belén.

20. PACHAWALA

Canto de Navidad (Cerro de Pasco)

I

Niñito, Niño Dios
 Niñito, Niño Dios
 Tus pastores y
 tus negritos
 te adoran y
 te veneramos.
 Con azucenas
 con flores
 y guirnaldas.

21. NEGRITOS

Cantos al Niño (Lempian - Canta)

I

Ha llegado la alegría
 junto con la Estrella
 adoremos, veneremos
 al Niño Divino.
 Vamos vamos caminando
 al santo pesebre
 vamos vamos caminando
 al Portal de Belén.

II

Adoremos, veneremos
 al Niño Divino
 Adoremos, veneremos
 al Niño Divino
 Ofrezcamos nuestra ofrenda
 junto con los Reyes
 Vamos vamos caminando
 junto con la Estrella.

22. VENID PASTORCILLOS

Canto de Navidad (Paceraos - Canta)

I

Venid pastorcillos
 Venid adorar.. bis.
 El Rey de los cielos
 ha nacido ya.

II

Un rústico techo
 abriga le da. .. bis.
 por cuna un pesebre
 por templo un portal.

III

En lecho de paja
 dormidito está
 quien ve las estrellas
 a sus pies brillar.

23. JESUS YAYANCHISTA

Canto de cuaresma (Huamanga-Ayacucho)

I

Jesus Yayanchista
chunka muchaykusun
sonjonchispi kaqta
chunka yupaychasun.

Wachka almanchista
chaskichikunanchis
payman jopunanchis
tukuy sonjonchista.

Jeús Padre Nuestros
te reverenciamos
y te adoramos
ya en nuestro pecho.

Nuestra pobre alma,
te ha recibido
y se ha ofrecido
con amor rendido.

24. COLLANAN MARIA

A la Virgen María (Huamanga-Ayacucho)

I

Collanan María
tuta kanchaj qoullur
Santa chinkachispa
Ah!
qawapayanayku

II

Salve Virgen pura
salve Virgen Madre
salve Virgen bella
Ah!
Reina Virgen madre.

III

Huachasapap Maman
llapay maskenayku
qawerikuwayku
¡Ah!
llakiq wawaykita.

25. VIRGEN DEL CARMEN

Loa a la Virgen (Cheviña - Lucanas)

I

Madre querida
Virgen del Carmen. bis.
tus negritos
nos despedimos
hasta el año venidero.

II

Te pedimos
Virgen del Carmen
imploramos
Virgen del Carmen
Milagrosa madre nuestra. bis.

26. JARDIN FLORIDO

Huayno (Corno - Canta)

I

Jardín florido
jardín hermoso
que mis mayores
lo cultivaron

II

con tu belleza
con tu fragancia
has cautivado
mi corazón.

27. CHASKAY LUCERO

Huayno (San Mateo-Apurímac)

I

Chaskay lucero
de la mañana. bis.
quisiera contarte
mis alegrías
chaskay lucero
de la mañana.

II

Chaskay lucero
Kanchaykulleway. bis.
wasichallayman
chayaykunaypej
llaitechallayman
chayaykunaypej.

28. VIVA EL PERU

Canto a la Patria (A.V.)

I

Que viva mi Patria
que vivan los héroes. bis.
que viva Bolívar
San Martín y Sucre
que nos dieron gloria
paz y libertad.

Mi Bandera tiene
dos lindos colores. bis.
es el color rojo
sangre de sus hijos
es el color blanco
amor entre hermanos.

F u g a :

Viva el Perú
Viva el Perú
es el grito
de la Nación. (bis).

29. PAJARILLO QUITASUEÑO

Huayno. (A.V)

I

La, la, la, la, la.

Pajarillo, pajarillo
 pajarillo quita sueño
 que bonito trino tienes
 lástima que tienes dueño. (bis)

II

La, la, la, la, la.

Pajarillo, pajarillo
 pajarillo quitasueño,
 mensajero de mi pueblo
 alegría de mi valle.

30. RÍO DE PARIA

Huayno. (Ancash)

I

La, la, la, la, la.

Hermoso río de Paria
 llévame en tus corrientes
 para ver a mi tierra,
 que nunca pude olvidar.

La, la, la, la, la.

Hermoso río de Paria
 llévame en tus corrientes
 para olvidar mis penas
 adios, adios para siempre.

31. URPISCHALLAY

Huayno. (Ayacucho-1955)

I

Urpischa pico de oro
 donde está tu dulce cabto
 Urpischallay. (bis)
 Que dulce cantaba
 en la alborada
 que dulce trinaba
 en la madrugada

II

Maymi chay cuyakuyniki
 maymi chay wayllukuyniki
 urpischallay
 Mayullawanchum
 aparjachinki
 qaqallawanchu
 ñitirqachinki.

32. CAMINITO, CAMINITO

Huayno. (San Juan - Canta)

I

Caminito, caminito
 llévame al pueblo. (bis)
 a la fiesta, a la fiesta
 que tanto esperé.

II

Yo te canto, yo te canto
 mi pueblo querido. (bis)
 añorando, recordando
 tu nombre querido. (bis)

 33. MAMITA

Huayno. (Ayacucho)

I

Quisiera ser mariposa
 Mamita
 para volar a tu frente
 mamita.

II

Yo quiero bailar contigo
 Mamita
 con el corazón alegre
 Mamita.

III

Saracha, parway parwaycha
 parwaycha
 Tregocha eray, eraycha
 eraycha.

 34. ARBOLITO DE MANZANA

Huayno. (popular)

I

Arbolito de manzana
 arbolito de mi huerta
 que bonito color tienes
 color de mi esperanza
 arbolito de manzana.

II

Arbolito de manzana
 arbolito de mi huerta
 que bonito fruto tienes
 fruto bendito del cielo
 arbolito de manzana.

35. CAMPANITA

Huayno. (popular)

I

Campana, campanita
 campana bulliciosa
 sentimos alegría
 cada vez que nos llamas. (bis)

II

Mañana tempranito,
 tócanos campanita,..(bis)
 la Escuela nos espera
 la, la, la, la, la,..(bis)

36. A MI MAMACITA

Huayno. (popular)

I

A mi mamacita
 yo le quiero mucho
 a mi papacito
 yo le quiero también.
 Ellos me enseñaron
 valorar el tiempo
 ellos me inculcaron
 cultivar el bien.

II

Porcelanaschallay
 Porcelanaschallay
 porcelanaschallay,
 porcelanaschallay,
 porciankasuchallam
 kuyaykullarqayki
 pociankasuchallam
 waylluykullarqayki.

37. BANDERITAS

Huayno. (A.V.)

I

Mi banderita peruana
 mi banderita bicolor
 símbolo de amor eterno
 nispalla nisp niskayki

II

En el día de la Patria
 en el desfile escolar
 orgulloso yo te lleve
 mi banderita peruana.

38. MARIA PARADO DE BELLIDO

Huayno. Huamanga. (A.V.)

I

Quiero yo cantar
con todo el alma
quiero yo evocar,
como peruano,
a la gran mujer
ayacuchana
que dió ejemplo
de patriotismo.

II

María Parado
de Bellido
mujer valiente
de sangre poera
frente a la muerte
y sus verdugos
arrojó la venda
y exclamó así:

III

Una mujer patriota
nunca muere humillada
de mi sangre derramada
surgirá la Libertad.

39. DOS PALOMITAS.

Huayno. (A.V.)

I

Des palomitas tercazas
miraban al cielo,
con sus piquitos trinaban
por la mañanita,
en la alborada.

Fuga:

Palomita, palomita
dulce compañerita. (bis)
con tu canto
con tu trino
cautivaste mi corazón.(bis).

40. EN TU SANTO

Huayno popular.

I

Del cielo baja una palma
 con letras de oro que dice. bis.
 que las cumplas muy felices
 el día de este tu santo.

II

Distancias he caminado
 buscando flores del campo
 para coronar tu frente
 el día de este tu santo, bis.

III

El día que tu naciste
 nacieron todas las flores
 y en la pila del bautismo
 cantaron los ruiseñores.

41. LOS PAJARILLOS

Huayno (Huamanga)

I

Los pajarillos
 por las mañanas
 temprano,
 cuentan su vida
 cuentan su suerte
 cantando.

Así lo mismo
 en este mundo
 ingrato
 yo voy llorando
 mi mala suerte
 negrita.

42. VICUÑITA CORREDORA

Huayno. (A.V)

I

Vicuñita corredora
 Vicuñita corredora
 compañerita de mis penas
 penas.. bis.

II

Soy peruano vida mía
 soy peruano vida mía
 por mi patria doy la vida,
 ay, la vida.. bis.

43. SOMOS CAMPESINOS

Huayno (A.V.)

I

Somos campesinos
de las altas punas
somos indios pobres
pero muy peruanos
pasamos la vida
siempre trabajando
para la grandeza
de nuestro Perú.

II

Puerta del Palacio
déjanos pasar
traemos oficio
para entregar
al Señor Ministro,
Señor Presidente
pidiendo Escuelas
pidiendo caminos.

F u g a :

Señor Ministro
una palabrita
ayayay, ayayay
queremos escuelas
queremos caminos
ayayay, sí señor.

44. ALGUACILES

Pasacalle (Colcabamba-Ancash)

I

En las faldas
de aquel cerro. (bis)
celebramos, celebramos
la gran fiesta
de nuestro pueblo.

II

Alguaciles, Mayordomos
Alguaciles, mayordomos,
con tus cohetes
con tu banda
cumple con nuestro Patrón.

45. EN EL CAMPO HERMOSO

Pasacalle y huayno (A.V.)

I

En el campo hermoso
de vuestro jardín. (bis)
entre tantas flores
a tí te escogi. (bis)

II

Waytallay, rosallay
para mi consuelo naciste
para tu consuelo
nací yo.

46. FORASTERITO

Pasacalle (A.V.)

I

A las cuatro de la mañana,
 A las cuatro de la mañana,
 he salido de mi tierra
 he salido de mi tierra
 Forasterito soy
 Pasajerito soy.

Pueblo limeño aquí me tienes.
 pueblo limeño aquí me tienes
 con mi quena y mi charango
 con mi quena y mi charango
 Forasterito soy
 Pasajerito soy.

H u a y n o :

Al compás de mi charango
 el compás de mi guitarra
 a tí solita te cantaré
 a tí solita te cantaré.

47. TECHADO DE CASA

Uliluya (Coto - Canta)

I

Mañana por la mañana
 el pregonero llamará,
 para la faena del día
 techar la casa comunal
 bailando uliluya.

II

La Comunidad brindará
 con atenciones brindará
 nuestra costumbre perdura
 herencia de nuestros mayores
 herencia de nuestros abuelos.

48. CORCOVA

Danza tradicional (Huamanga (A.V.))

I

Ya vienen los Corcovados
 con su Dama y los Gufas
 A la Plaza Santa Ana
 donde habrá
 Jarro choqay

II

El Caporal adelante
 campanilla en la mano
 jarro choqay
 clama el pueblo
 en la Plaza Santa Ana.

49. SUMILE

Canto tradicional (Perinacochas)

I

Alter Mayor
 jori cadena
 Sumile
 Amaraqya
 cadenawaychu. (bis)

II

Manaytaraj
 tapuykamusaq
 Sumile
 maylado llahten
 pasakunay. (bis)

50. LLANTO INKA

Plegaria (A.V.)

I

Cuanto tiempo sin cesar
 trabajamos por el bien,
 nuestra Madre tierra ¡Ay!
 cultivamos con amor.

II

Es la historia viva
 de los hombres del Ande
 es la eternidad
 de la proeza Inka.

51. EL LICENCIADO

Polka (A.V.)

I

Yo soy licenciado
 yo soy un soldado
 vuelvo a mi pueblo
 donde yo nací
 ¡Firmes!
 Pongan atención
 a la voz del mando
 a la voz viril.

II

Cantemos, cantemos
 marchemos, marchemos
 a los soldaditos
 a la batalla
 ¡Firmes!
 Pongan atención
 a la voz del mando
 a la voz viril.

52. 3 DE MAYO

Música della selva (Huanta)

I

3 de Mayo
3 de Mayo. (bis)
con antenas
con zampofias
ofrecemos nuestro rito.

II

Padre nuestro
Padre nuestro. (bis)
aquí estamos
aquí estamos
invocando tu bendición.

III

Kintuylluchay, kintuylluchay
kintuylluchay, kintuylluchay
hakuy nisqa manay munaq.
hakuy nisqa manay munaq.

- - 00 - -

1

I N D I C E

Pág.

Introducción

CAPITULO I

CONSIDERACIONES GENERALES DEL PROBLEMA

1. <u>La Educación Musical en la Vida del Hombre.....</u>	1
Definición	3
Necesidad e importancia de la formación integral del hombre.	5
2. <u>El Folklore Musical</u>	7
Concepto	9
Definiciones del Folklore	13
Características del Folklore	16
3. <u>El Folklore y la Educación Musical</u>	17
4. <u>El Folklore Musical Peruano</u>	20
Consideraciones generales	20
Breve historia de los estudios del Folklore en el Perú	23

	2
	Pág.
<u>CAPITULO II</u>	
EL FOLKLORE MUSICAL EN EL NIVEL BASICO.	28
1. <u>El Folklore y la Educación Musical en el Nivel</u>	
<u>Básico</u>	29
Su importancia en la formación del educando	30
El Folklore y la Reforma de la Educación	32
2. <u>El Cancionero Folklórico para la Educación</u>	
<u>Musical</u>	33
3. <u>Canciones Tradicionales del Folklore Musical</u>	
<u>Peruano</u>	36
Canciones de Pastoreo	42
Canciones a la Naturaleza	44
Canciones de Amor	45
Canciones de Carnaval	45
Canciones de Siembra y Cosecha	46
Canciones Religiosas	47
Otros géneros de canciones	47
4. <u>Instrumentos Musicales Folklóricos del Perú</u> ..	48
Antecedentes y Clasificación	49
Aerófonos	51
Idiófonos	54
Membranófonos	56
Cordófonos	58



	3
	Pág.
Contenido esotérico de los Instrumentos Musicales.	61
Instrumentos Musicales utilizables en el nivel básico.	63
5. <u>El Folklore y el Profesor de Educación Artística.</u>	65
El Folklore y los Planes y Programas Vigentes	67
Preparación Folklórica del Profesor	69
 <u>CAPITULO III</u> 	
<u>APLICACION PRACTICA DEL FOLKLORE EN LA EDUCACION MUSICAL DEL NIVEL BASICO.</u>	
	72
1. <u>Plan de Trabajo.</u>	72
Objetivos.	73
Aspectos que comprende	74
2. <u>Enseñanza del Cancionero Folklórico en el Nivel Básico.</u>	76
Objetivos de esta actividad	76
Enseñanza de las Canciones.	77
Aplicaciones pedagógicas	79
3. <u>Utilización de Instrumentos Musicales Folklóricos.</u>	79

	4
	Pág.
Uso de la Quena.	79
Sintetización y su estructura.	80
Uso de Instrumentos de Percusión.	84
4. <u>Recopilación de Canciones Folklóricas Tradicionales.</u>	85
Objetivos.	87
Formación del Cancionero Folklórico	87
5. <u>Encuesta a los Alumnos del nivel básico</u>	92
Aspectos de la encuesta	92
Aplicación de la encuesta	94
Tabulación y Graficación de los resultados .	96
Interpretación de los resultados	104
6. <u>Encuesta a los Profesores de Aula.</u>	112
Objetivos	112
Aplicación de la Encuesta	114
Tabulación y Graficación de los resultados .	116
Interpretación de los resultados	124
Vocabulario	
Conclusiones	
Sugerencias	
Bibliografía	
Documental : Fotos, Testimonios, etc.	
Cancionero Folklórico: Música y Texto.	
_____ 0 _____	