

**NA**  
Nivelación  
Académica



Guía de Estudio  
**Taller de Instrumentos  
Originarios y Folklóricos**

**Educación Musical**



© De la presente edición

**Colección:**

GUÍAS DE ESTUDIO - NIVELACIÓN ACADÉMICA

**DOCUMENTO:**

Unidad de Formación

Taller de instrumentos originarios y folklóricos

Documento de Trabajo

**Coordinación:**

Dirección General de Formación de Maestros

Nivelación Académica

**Como citar este documento:**

Ministerio de Educación (2016). Guía de Estudio: Unidad de Formación

“Taller de instrumentos originarios y folklóricos”, Equipo Nivelación Académica, La Paz Bolivia.

**LA VENTA DE ESTE DOCUMENTO ESTÁ PROHIBIDA**

Denuncie al vendedor a la Dirección General de Formación de Maestros, Telf. 2912840 - 2912841

**NA**



# **Taller de Instrumentos Originarios y Folklóricos**

**Educación Musical**





Puntaje

### Datos del participante

**Nombres y Apellidos:** .....

**Cédula de identidad:** .....

**Teléfono/Celular:** .....

**Correo electrónico:** .....

**UE/CEA/CEE:** .....

.....

**ESFM:** .....

**Centro Tutorial:** .....



# Índice

Presentación .....	7
Estrategia formativa .....	8
Objetivo Holístico de la Unidad de Formación .....	10
Orientaciones para la Sesión Presencial .....	11
Materiales educativos .....	12
Descripción del Material/recurso educativo .....	12
Producción de conocimientos .....	12
Partiendo desde contacto con la realidad .....	13
<b>Tema 1: Instrumentos aerófonos familia Quena quenás</b> .....	16
Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico .....	16
1. Origen y características del instrumento .....	16
2. Posición de los dedos, Postura y técnicas de respiración .....	19
3. Nomenclatura musical .....	20
4. Emisión del sonido, Afinación colectiva y lectura musical de partituras. ....	22
<b>Tema 2: Instrumentos aerófonos familia siku/antara</b> .....	27
Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico .....	27
1. Origen y características de los instrumentos musicales siku/antara .....	27
2. Nomenclatura Musical .....	29
3. Postura correcta, respiración .....	31
4. Emisión del sonido, Afinación colectiva y lectura musical de partituras .....	32
<b>Tema 3: Instrumentos aerófonos Tarkas y Anatas</b> .....	37
Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico .....	37
1. Origen y características de la Tarka y anata .....	39
2. Digitación, posición de los dedos, postura y técnicas de respiración .....	40
3. Nomenclatura musical del instrumento y emisión del sonido .....	41

4. Afinación individual y colectiva. y ejecución de melodías .....	42
<b>Tema 4: Instrumentos membranófonos Wankara/caja .....</b>	<b>46</b>
Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico.....	46
1. Origen y características de la Wankara.....	46
2. Nomenclatura musical del instrumento y ritmos con la wankara .....	47
Orientaciones para la Sesión de Concreción .....	49
Orientaciones para la Sesión de Socialización .....	56
Bibliografía .....	58
Anexo	



# Presentación

El proceso de Nivelación Académica constituye una opción formativa dirigida a maestras y maestros sin pertinencia académica y segmentos de docentes que no han podido concluir distintos procesos formativos en el marco del PROFOCOM-SEP. La misma ha sido diseñada desde una visión integral como respuesta a la complejidad y las necesidades de la transformación del Sistema Educativo Plurinacional.

Esta opción formativa desarrollada bajo la estructura de las Escuelas Superiores de Formación de Maestras/os autorizadas, constituye una de las realizaciones concretas de las políticas de formación docente articuladas a la implementación y concreción del Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo (MESCP), para incidir en la calidad de los procesos y resultados educativos, en el marco de la Revolución Educativa con Revolución Docente en el horizonte de la Agenda Patriótica 2025.

En tal sentido, el proceso de Nivelación Académica, contempla el desarrollo de Unidades de Formación especializada de acuerdo a la malla curricular concordante con las necesidades formativas de los diferentes segmentos de participantes, que orientan la apropiación de los contenidos, enriquecen la práctica educativa y coadyuvan al mejoramiento del desempeño docente en la UE/CEA/CEE.

Para apoyar este proceso se ha previsto el trabajo a partir de guías de estudio, Dossier Digital y otros materiales. Las Guías de Estudio y el Dossier Digital, son materiales de referencia básica para el desarrollo de las unidades de formación.

Las Guías de Estudio comprenden las orientaciones necesarias para las sesiones presenciales, de concreción y de socialización. En función a estas orientaciones, cada tutor/a debe enriquecer, regionalizar y contextualizar los contenidos y las actividades propuestas de acuerdo a su experiencia y a las necesidades específicas de los participantes.

Por todo lo señalado se espera que este material sea de apoyo efectivo para un adecuado proceso formativo, tomando en cuenta los diferentes contextos de trabajo y los lineamientos de la transformación educativa en el Estado Plurinacional de Bolivia.

Roberto Iván Aguilar Gómez  
**MINISTRO DE EDUCACIÓN**

# Estrategia formativa

El proceso formativo del Programa de Nivelación Académica se desarrolla a través de la modalidad semipresencial según calendario establecido para cada región o contexto, sin interrupción de las labores educativas en las UE/CEA/CEEs.

Este proceso formativo, toma en cuenta la formación, práctica educativa y expectativas de las y los participantes del programa, es decir, maestras y maestros del Sistema Educativo Plurinacional que no concluyeron diversos procesos formativos en el marco del PROFOCOM-SEP y PPMI.

Las Unidades de Formación se desarrollarán a partir de sesiones presenciales en periodos intensivos de descanso pedagógico, actividades de concreción que el participante deberá trabajar en su práctica educativa y sesiones presenciales de evaluación en horarios alternos durante el descanso pedagógico. La carga horaria por unidad de formación comprende:

SESIONES PRESENCIALES	CONCRECIÓN EDUCATIVA	SESIÓN PRESENCIAL DE EVALUACIÓN	
24 Hrs.	50 Hrs.	6 Hrs.	80 Hrs. X UF

## FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA

Estos tres momentos consisten en:

**1er. MOMENTO (SESIONES PRESENCIALES).** Parte de la experiencia cotidiana de los participantes, desde un proceso de reflexión de su práctica educativa.

A partir del proceso de reflexión de la práctica del participante, el tutor promueve el dialogo con otros autores/teorías. Desde este dialogo el participante retroalimenta sus conocimientos, reflexiona y realiza un análisis comparativo para generar nuevos conocimientos desde su realidad.

**2do. MOMENTO (CONCRECIÓN EDUCATIVA).** Durante el periodo de concreción el participante deberá poner en práctica con sus estudiantes o en su comunidad educativa lo trabajado (contenidos) durante las sesiones presenciales. Asimismo, en este periodo el participante deberá desarrollar procesos de autoformación a partir de las orientaciones del tutor, de la guía de estudio y del dossier digital de la unidad de formación.

**3er. MOMENTO (SESIÓN PRESENCIAL DE EVALUACIÓN).** Se trabaja a partir de la socialización de la experiencia vivida del participante (con documentación de respaldo); desde esta presentación el tutor deberá enriquecer y complementar los vacíos y posteriormente evaluar de forma integral la unidad de formación.



# Objetivo Holístico de la Unidad de Formación

Desarrollamos las habilidades artísticas de ejecución e interpretación de los instrumentos originarios y folklóricos, practicando la complementariedad y reciprocidad, a partir de trabajos investigativos, lectura de partituras, videos y la interpretación de instrumentos autóctonos, para que los participantes puedan fortalecer el rescate de su identidad cultural y música autóctona originaria en sus Unidades Educativas.



# Orientaciones para la Sesión Presencial



Dentro de cada guía que aborda una Unidad de Formación de la especialidad de Educación Musical, se desarrollarán diferentes contenidos, planteados a partir de diversas actividades, las cuales permitirán alcanzar el objetivo de aprendizaje.

La presente Unidad de Formación, por ser de carácter práctico y evaluable, las/los participantes trabajarán en la diversidad de actividades teóricas/prácticas programadas para el desarrollo de las unidades temáticas. Durante el proceso de desarrollo de la presente guía deben remitirse constantemente desde el principio hasta el final, al material bibliográfico (dosier) que se les ha proporcionado, puesto que nos ayudará a tener una visión más amplia y clara de lo que se trabajará en toda la Unidad de Formación.

Para las sesiones presenciales debe tomarse en cuenta dos aspectos:

1. La organización del Aula: para comenzar el desarrollo del proceso formativo es fundamental considerar la organización del ambiente, de manera que sea un espacio propicio y adecuado para el avance de las actividades planteadas. Tomando en cuenta el tipo de actividad o actividades que se realizarán durante la sesión, por ejemplo, conformación de equipos, organizar a los participantes en semicírculo, etc.
2. Las actividades formativas, considerando la profundización a partir del diálogo con los autores y el apoyo bibliográfico. Las actividades correspondientes a la Unidad de Formación “Taller de Instrumentos Originarios y Folklóricos”, que a lo largo de los contenidos irán desarrollándose de acuerdo a las consignas en cada una de ellas, tienen relevancia a partir de las siguientes tareas:
  - Aplicación de las experiencias propias.
  - Descripción y caracterización de los instrumentos.
  - Análisis y profundización de lecturas complementarias.
  - Lectura musical a partir de las partituras asignadas.
  - Interpretación de repertorio variado.

# Materiales educativos

Descripción del Material/recurso educativo	Producción de conocimientos
Quena quena, tarkas, sikus y bombos.	A través de la manipulación del instrumento el participante podrá descubrir y lograr una mejor Interpretación, adecuada para un desempeño profesional.
Videos	Con la proyección de videos, Copiar los movimientos y posturas de los músicos al interpretar sus instrumentos.
Grabadora	Grabar y escuchar la melodía para luego interpretar con el instrumento e identificar errores en la interpretación.
Cuaderno pentagramado	Practicar caligrafía musical, para transcribir melodías autóctonas de la región y la realización de ejercicios rítmicos y melódicos.
Partituras	Interpretar con sus instrumentos melodías huayños comparsas etc.
Bibliografía (dossier digital)	Nos permitirá la consolidación de conocimientos a través de lecturas de textos.

## Partiendo desde contacto con la realidad



Seguramente usted alguna vez ha sido participe de alguna actividad cultural en su comunidad, en cada festividad podemos observar que la música o danza autóctona siempre está presente, muchas veces no los ponemos atención y así no valoramos la interpretación de sus instrumentos; para comenzar ésta unidad invitamos a un grupo autóctono de la comunidad para que nos interprete unas cuantas canciones de su repertorio, (en caso de no haber grupo, presentamos videos completos de conjuntos autóctonos de distintas regiones de nuestro país interpretando sus canciones); Luego de la observación en una breve charla debatimos preguntas como:



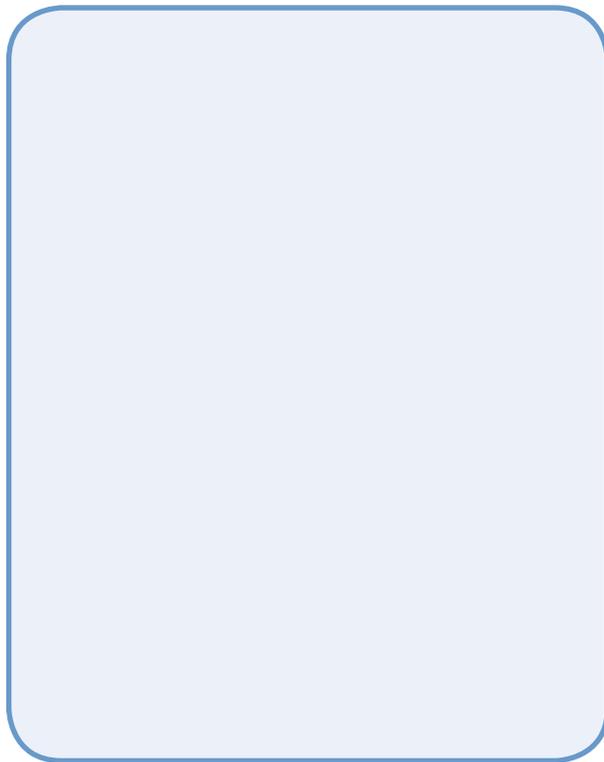
¿Qué sentiste al estuchar la música que interpretaron?



¿Cuántos de los presentes, interpretan estos instrumentos? ¿Dónde aprendieron?



¿Qué valores crees que promueve en el estudiante al interpretar el Siku en dúo o grupo?

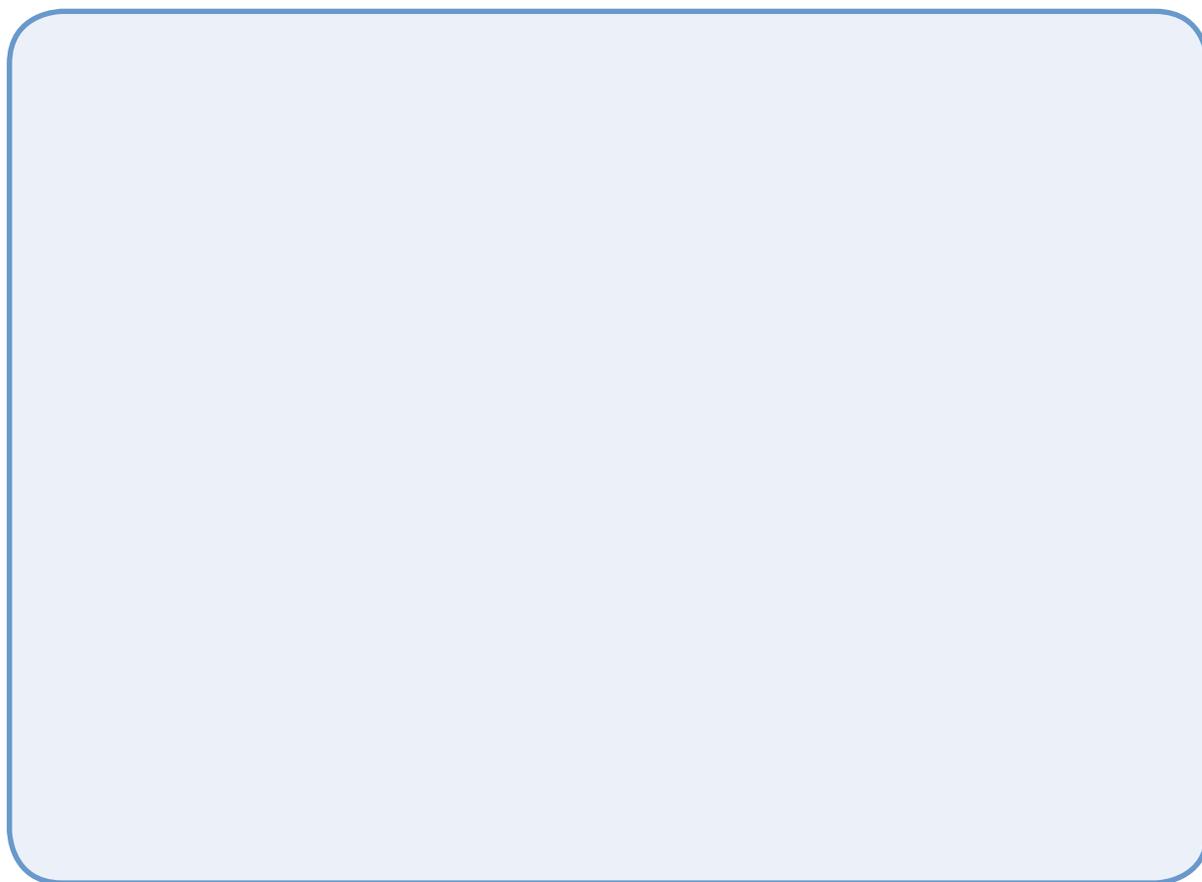


A continuación, respondamos las siguientes preguntas, las mismas nos ayudaran a posicionarnos y tener un mayor criterio en cuanto a la unidad de formación y el área de Educación Musical.

Preguntas a todos los participantes para sistematizar desde su experiencia:

¿Cuáles son las razones por las cuales eres maestra/o de la especialidad de Educación Musical?

¿Observando la realidad actual crees que es necesario la pertinencia académica? ¿Por qué?



Necesitamos apropiarnos de todos los elementos musicales para llegar a ser docente con pertinencia, más aun cuando ahora la “música promueve la comprensión del mensaje y el discurso que emana del texto de la música ya sean himnos y canciones, a través del análisis crítico y reflexivo de la realidad, usando la técnica vocal del canto para la sensibilización hacia una vida armónica”

# Tema 1

## Instrumentos aerófonos familia Quena quenás

*“La arquitectura es una música de piedras;  
y la música, una arquitectura de sonidos”*

**Beethoven.**

Estimado participante a partir del desarrollo del presente contenido podremos conocer cómo una maestra/o de la especialidad de Educación Musical pone en práctica la interpretación de un instrumento musical con sus estudiantes, para esto debemos tener en cuenta que la presente temática se desarrolla en el tercer año de nivel Secundaria Comunitaria Productiva según al Programa de Estudio del diseño curricular, con énfasis en el contenido de “Teoría Musical” ya que para nuestros estudiantes este contenido es esencial porque se puede aplicar con cualquier instrumento musical.

En esta unidad de formación podrán realizar desde el manejo adecuado del instrumento, postura correcta, reconocer el sonido, producir el sonido indicado e Interpretar melodías características de una región.

### **Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico**

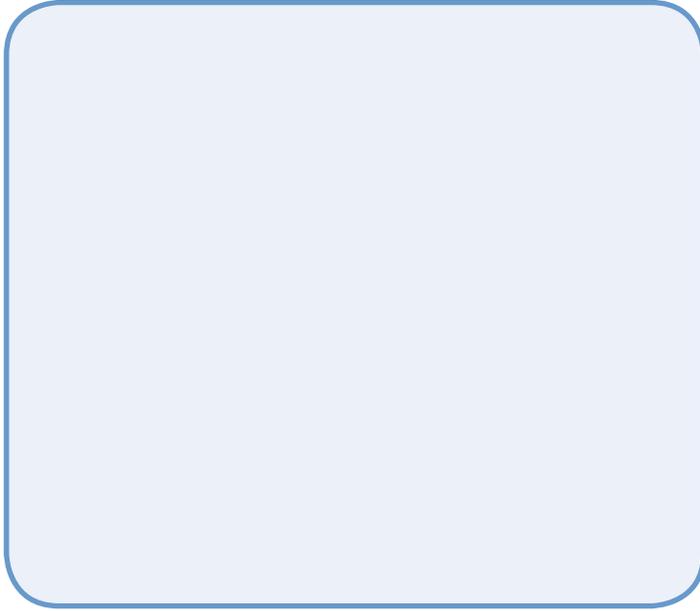
De hecho, no existen muchos autores ni estudios claros sobre el instrumento propio, aun así con la ayuda de algunos autores, como las que veremos a continuación, podemos llegar a la conclusión de que la Quena quena dio origen a muchos instrumentos como el conocido instrumento de la quena y muchos derivados que conocemos actualmente.

#### **1. Origen y características del instrumento**

Propiamente en las zonas altiplánicas del departamento de La Paz, conformado por grupos que interpretan vestidos con corazas de jaguar y un palo cubierto de plumas, es catalogada la danza guerrera prehispánica quena quenás.

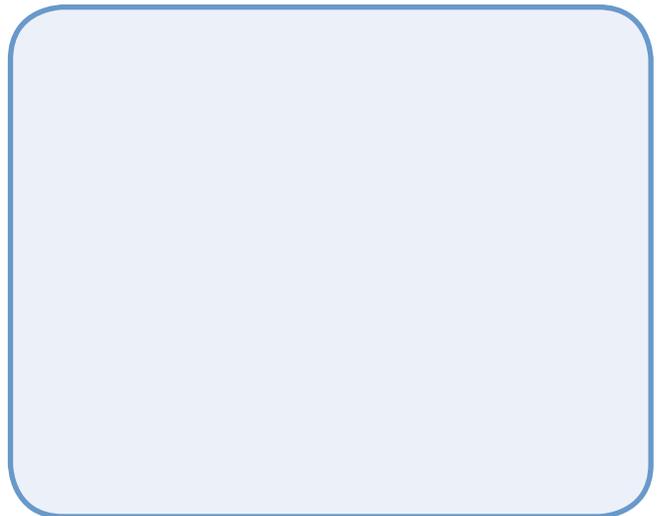
Te gustaría saber ¿dónde tuvo su origen el conocido instrumento de la quena? Ya que es un

instrumento musical conocido mundialmente gracias al reconocido maestro Mauro Núñez. La Qina – Qina que en aymara significa objeto muy agujereado, sobreviviente originaria de la zona andina instrumento autóctono hecha de cañahueca o suk´usa (bambú). Pero veamos según su experiencia describa al instrumento musical de la Quena.



Para profundizar el contenido leamos el texto seleccionado de Juan C. Mamani Ch. (2008) “La quena un enfoque técnico y actual” (pág. 4–12) que habla propiamente del origen y algunas de sus características de la Quena quena, para luego analizar, reflexionar de manera grupal y responder a las siguientes preguntas compartiendo experiencia.

A partir de ello anota las partes relevantes que me llamo la atención:



Según su experiencia ¿cómo se originaron los instrumentos de viento como, quena quenas o

sus derivados similares? Comenta sobre alguno que exista en su región.

### LEYENDA DEL MANCHAY PUYTU

*Hablando de Quenas es etapa obligada nombrar la leyenda del MANCHAY PUITU (caverna tenebrosa). Existen dos versiones de esta leyenda y citaré la versión inédita hasta hace pocos años, que permaneció viva entre el pueblo llano, por ser ésta mucho más realista y auténtica.*

*Jesús Lara, en su "Poesía Quechua", nos cuenta de haber escuchado la siguiente versión en los valles de Cochabamba y comprueba que es la misma que el doctor Ismael Vásquez ya contó: un indio de Chayanta consiguió, allá por la mitad del siglo XVIII, estudiar en la villa imperial de Potosí, la carrera de sacerdote. Tras ejercer en numerosas parroquias de pueblos perdidos en la cordillera, se le premió, por sus aptitudes, con el ejercicio en la Iglesia Matriz, en Potosí, estando atendido por una joven india se enamoró de ella con el tiempo. Pero un día, el idilio que vivía con esta india se vio interrumpido por la orden superior de viajar a Lima.*

*En ausencia del cura, la muchacha fue repudiada y perseguida por la gente, hasta que un día se descubrió a la india muerta, se supone que de soledad y de añoranza del amante que tardaba en regresar, al retorno del cura y al enterarse del hecho, se encerró en un silencio y una vida nocturna que culminaron en la adoración fanática de la muerta, hasta el punto que una noche la desenterró y con una tibia de ella hizo una quena; con ella lloró su desgracia.*

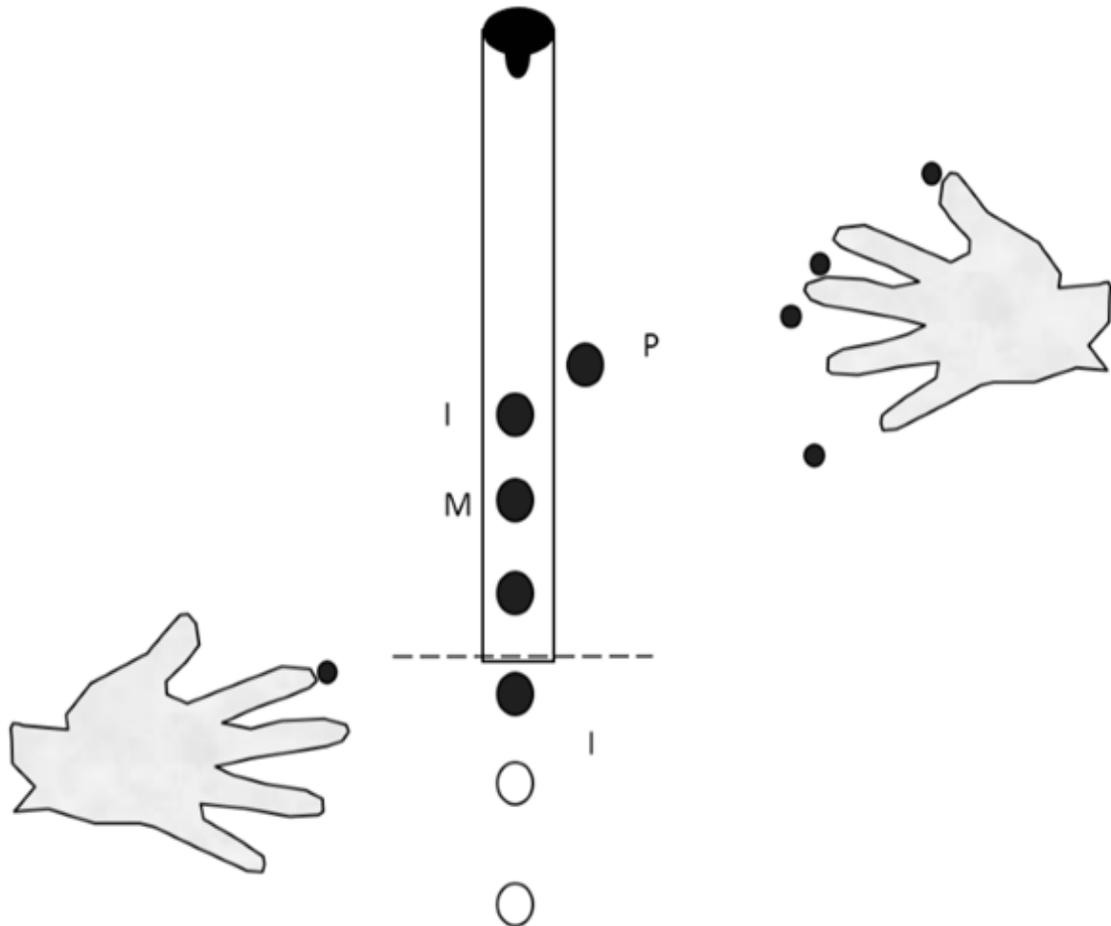
*Cuentan que en los últimos días el cura se había vuelto loco, e iba errando por los suburbios de la capital y cada vez que topaba con un cántaro metía la quena y entonaba una melodía (pues lo hacía para atenuar el sonido de la flauta), en recuerdo de su amada, que además tenía letra compuesta por el mismo, al morir el sacerdote se quemaron todas sus pertenencias, pero como suele pasar, alguien retuvo el poema y la música que posteriormente se difundieron por Charcas. El arzobispo mayor de la Plata instauró entonces la excomuniación mayor contra quien cantara o tocara la música del Manchay Puitu, por este motivo se mantuvo oculto hasta nuestros días este tesoro de la cultura<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Leyenda del Manchay Puytu - Pacoweb, Música Andina  
pacoweb.net/Quena/leye.htm



## 2. Posición de los dedos, Postura y técnicas de respiración

La posición de los dedos en el instrumento musical es similar a la quena.

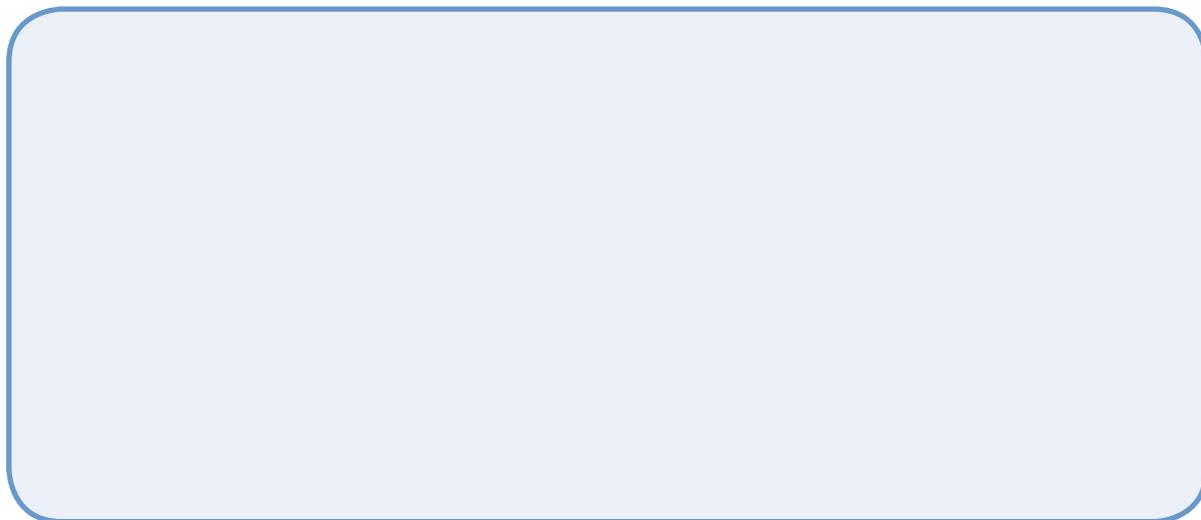


Fuente: Grafico, Lic. Quispe C. Israel H: 2016 Docente ESFM "Simón Bolívar"

La respiración para su mejor ejecución es de diafragma, ya que se almacena más aire como la que necesita para interpretar el instrumento; en particular la quena quena es una danza ya que entonces no tiene una postura definida sino que se interpreta mientras se baila.

Ahora viendo un video de *"La música autóctona Quena quenás"* (de 00:00 a 0:39 min.) que es una danza interpretando su música en plena festividad y las imágenes citadas del libro de Mamani J. C.(2008) *"La quena un enfoque técnico y actual"*. (pág. 33-34). Tomamos las posturas correctas de interpretación y debatimos lo siguiente.

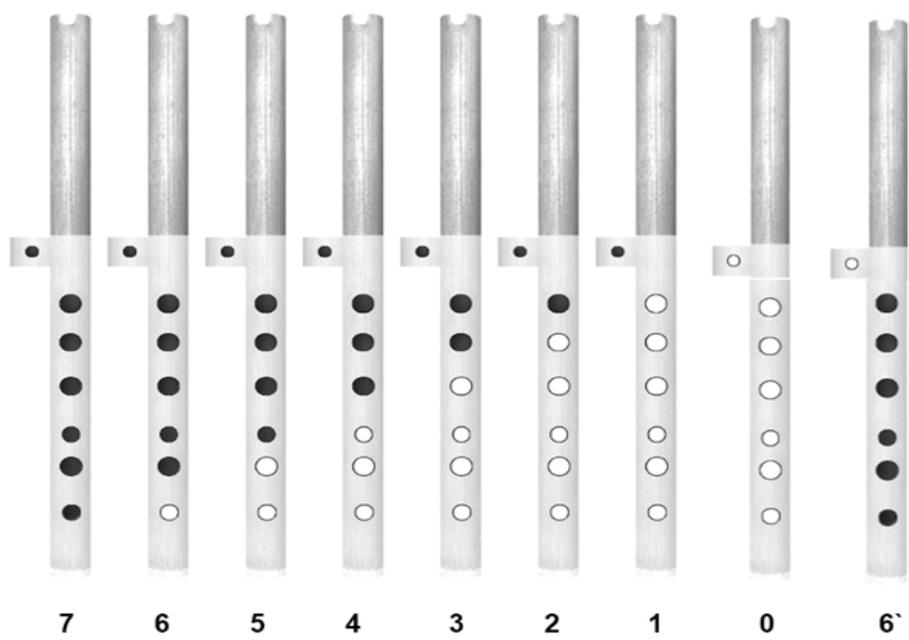
¿Cómo le parece la ejecución de los músicos que interpretan la quena quenás? Anota las partes relevantes que te llamo la atención en cuanto a su interpretación y danza.



### 3. Nomenclatura musical

Es utilizado para representar gráficamente una pieza musical, antiguamente no hubo registros de ninguna melodía ya que transmitían de generación en generación, ahora podemos ver que se pueden escribir de diferente manera según a su facilidad de lectura por ejemplo hoy veremos el conocido sistema numérico y cifrado que es lo mas sencillo y aconsejable para una clara y precisa interpretación de la melodía.

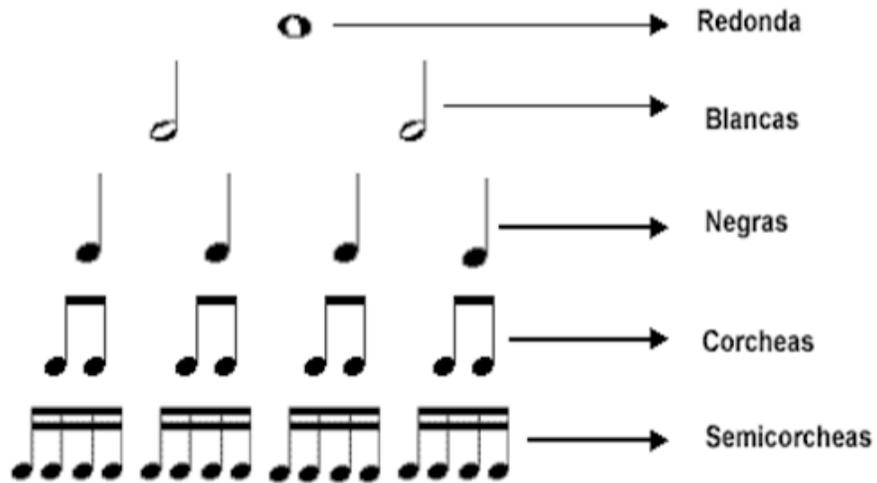
La digitación va muy ligada a la nomenclatura musical por eso necesitamos saber, cómo lo numeraremos la digitación.



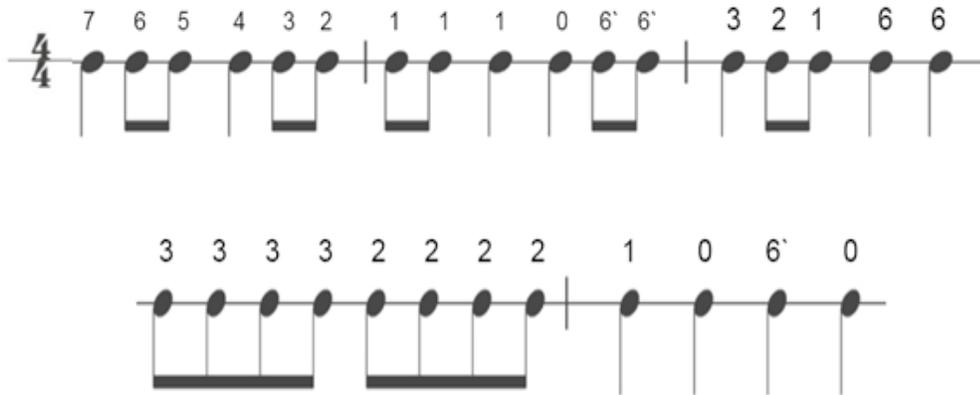
A partir del análisis de este cuadro interpretamos y manipulamos el instrumento para realizar ejercicios melódicos de partituras sugeridas, pero sin antes recordaremos un poco sobre algunas



figuras musicales más utilizadas en las canciones de la quena quenas.



Ahora daremos una muestra de cómo es la nomenclatura musical para Quena quena; en el cuadro de abajo esta una partitura para dicho instrumento, los números son las indicaciones para la digitación y las figuras musicales en la línea da cuenta de la melodía que se interpretará.



Después de haber estudiado la nomenclatura musical para la Quena quena le invitamos a transcribir una pequeña melodía de su región.



#### 4. Emisión del sonido, Afinación colectiva y lectura musical de partituras.

Emitir el sonido es lo más complicado en la mayoría de los instrumentos es lo que llamamos embocadura, cuanto más tiempo lo dediques más rápido producirás ese sonido agradable que emite la Quena quena.

En cuanto a las boquillas de estos instrumentos generalmente vienen en bisel rectangular lo cual dificulta su aprendizaje en la emisión del sonido por ende es preferible utilizar las de bisel circular y de orificios pequeños.

Ahora tenemos un momento de práctica individual para sacar el sonido de claro y fino (duración de 15 a 20 minutos), luego nos reunimos para Identificar los problemas de técnicas de interpretación, así analizarlos y corregirlos de manera sistemática, para luego afinar colectivamente.



Logros ¿cómo lo hizo?	Dificultades

Es momento de escuchar la melodía y practicar la lectura musical con el repertorio seleccionado, para ello le invito a interpretar la canción “Muyu muyu” seguir con la mirada la partitura para



luego interpretar de manera conjunta.

The image shows a musical score for guitar, consisting of a melody line and a bass line. The score is divided into four systems, each with a measure number on the left. The melody line is written on a treble clef staff, and the bass line is written on a bass clef staff. The time signature is 2/8. The key signature is one flat (B-flat).

**System 1 (Measures 1-11):** The melody line starts with a double bar line and a repeat sign. The first measure has a chord of D and the text "p-i-m-a" above it. The melody consists of eighth notes. The second measure has a chord of C<sup>6</sup>. The third measure has a chord of D. The fourth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The fifth measure has a chord of D. The sixth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The seventh measure has a chord of D. The eighth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The ninth measure has a chord of D. The tenth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The eleventh measure has a chord of D. The bass line consists of quarter notes, with a double bar line and a repeat sign at the end.

**System 2 (Measures 12-22):** The melody line starts with a measure number of 12. The first measure has a chord of C<sup>6</sup> and the text "3-5-6" above it. The second measure has a chord of D and the text "7" above it. The third measure has a chord of C<sup>6</sup> and the text "3-5-6" above it. The fourth measure has a chord of D and the text "7" above it. The fifth measure has a chord of C<sup>6</sup> and the text "3-5-6" above it. The sixth measure has a chord of D and the text "3" above it. The seventh measure has a chord of C<sup>6</sup>. The eighth measure has a chord of D. The ninth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The tenth measure has a chord of D. The eleventh measure has a chord of C<sup>6</sup>. The twelfth measure has a chord of D. The thirteenth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The fourteenth measure has a chord of D. The fifteenth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The sixteenth measure has a chord of D. The seventeenth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The eighteenth measure has a chord of D. The nineteenth measure has a chord of C<sup>6</sup>. The twentieth measure has a chord of D. The twenty-first measure has a chord of C<sup>6</sup>. The twenty-second measure has a chord of D. The bass line consists of quarter notes, with a double bar line and a repeat sign at the end.

**System 3 (Measures 23-33):** The melody line starts with a measure number of 23. The first measure has a chord of D. The second measure has a chord of D. The third measure has a chord of D. The fourth measure has a chord of D. The fifth measure has a chord of D. The sixth measure has a chord of D. The seventh measure has a chord of D. The eighth measure has a chord of D. The ninth measure has a chord of D. The tenth measure has a chord of D. The eleventh measure has a chord of D. The twelfth measure has a chord of D. The thirteenth measure has a chord of D. The fourteenth measure has a chord of D. The fifteenth measure has a chord of D. The sixteenth measure has a chord of D. The seventeenth measure has a chord of D. The eighteenth measure has a chord of D. The nineteenth measure has a chord of D. The twentieth measure has a chord of D. The twenty-first measure has a chord of D. The twenty-second measure has a chord of D. The twenty-third measure has a chord of D. The twenty-fourth measure has a chord of D. The twenty-fifth measure has a chord of D. The twenty-sixth measure has a chord of D. The twenty-seventh measure has a chord of D. The twenty-eighth measure has a chord of D. The twenty-ninth measure has a chord of D. The thirtieth measure has a chord of D. The thirty-first measure has a chord of D. The thirty-second measure has a chord of D. The thirty-third measure has a chord of D. The bass line consists of quarter notes, with a double bar line and a repeat sign at the end.

**System 4 (Measures 34-44):** The melody line starts with a measure number of 34. The first measure has a chord of D and the text "6'-0-2" above it. The second measure has a chord of D and the text "3-3" above it. The third measure has a chord of D and the text "0-5" above it. The fourth measure has a chord of D and the text "5-6" above it. The fifth measure has a chord of D and the text "7" above it. The sixth measure has a chord of D. The seventh measure has a chord of D. The eighth measure has a chord of D. The ninth measure has a chord of D. The tenth measure has a chord of D. The eleventh measure has a chord of D. The twelfth measure has a chord of D. The thirteenth measure has a chord of D. The fourteenth measure has a chord of D. The fifteenth measure has a chord of D. The sixteenth measure has a chord of D. The seventeenth measure has a chord of D. The eighteenth measure has a chord of D. The nineteenth measure has a chord of D. The twentieth measure has a chord of D. The twenty-first measure has a chord of D. The twenty-second measure has a chord of D. The twenty-third measure has a chord of D. The twenty-fourth measure has a chord of D. The twenty-fifth measure has a chord of D. The twenty-sixth measure has a chord of D. The twenty-seventh measure has a chord of D. The twenty-eighth measure has a chord of D. The twenty-ninth measure has a chord of D. The thirtieth measure has a chord of D. The thirty-first measure has a chord of D. The thirty-second measure has a chord of D. The thirty-third measure has a chord of D. The thirty-fourth measure has a chord of D. The thirty-fifth measure has a chord of D. The thirty-sixth measure has a chord of D. The thirty-seventh measure has a chord of D. The thirty-eighth measure has a chord of D. The thirty-ninth measure has a chord of D. The fortieth measure has a chord of D. The forty-first measure has a chord of D. The forty-second measure has a chord of D. The forty-third measure has a chord of D. The forty-fourth measure has a chord of D. The bass line consists of quarter notes, with a double bar line and a repeat sign at the end.

### MUYU

Tocar el repertorio, varias veces individualmente hasta lograr una seguridad y precisión rítmica en la interpretación para luego unir en grupo acompañado de los bombos y wankara. Practicar no siempre desde el principio sino desde diferentes partes, con la intención de lograr el dominio de la partitura musical.

A continuación, a manera de autoevaluación escribe en el siguiente cuadro todos tus logros y dificultades que tuviste en la interpretación.

Logros ¿cómo lo hizo?	Dificultades ¿por qué?



## RECUERDOS

quena quena

bombo

6 - 4 - 3 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 6 - 6 - 4 - 3 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 2 - 0 - 2 -

10 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 2 - 0 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 6 - 6 - 0 - 2 -

16 3 - 3 - 0 - 0 - 2 - 2 - 6 - 0 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 6 - 6 - 0 - 2 -

24 3 - 3 - 0 - 0 - 2 - 2 - 6 - 0 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 2 - 0 - 2 - 3 - 4

37 6 - 4 - 6 - 2 - 0 - 2 - 3 - 4 - 6 - 4 - 6 - 6 - 6 - 0 - 2 -



## Tema 2

### Instrumentos aerófonos familia siku/antara

*“La música es el arte más directo,  
Entra por el oído y va al corazón.”*

**Magdalena Martínez**

Estimado participante a partir del desarrollo del presente contenido podremos conocer como una maestra/o de la especialidad de Educación Musical pone en práctica la interpretación de un instrumento musical con sus estudiantes como es el Siku, para esto debemos tener en cuenta que la presente temática se desarrolla en el tercer año de nivel Secundaria Comunitaria Productiva según al Programa de Estudio del diseño curricular, con énfasis en el contenido de “Teoría Musical” ya que para nuestros estudiantes este contenido es esencial porque se puede aplicar con cualquier instrumento musical.

El siku es un instrumento donde se interpreta entre dos personas ya que se tiene al siku arka y al siku ira ambas se complementan, al tocar, se hace como un dialogo de pregunta y respuesta, esto hace notar también claramente la unidad, reciprocidad y complementariedad de la cosmovisión andina.

En esta unidad de formación podrán realizar desde el manejo adecuado del instrumento, postura correcta, reconocer el sonido, producir el sonido indicado e Interpretar melodías características de la región.

#### Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico

“El instrumento del siku es propiamente y característico del altiplano, ya que existen vestigios en las ruinas de Tiwanaku que se observan pequeños tallados de músicos interpretando el siku o zampoña, hoy en la actualidad podemos observar a nivel mundial es conocido por su agradable sonido como viento, muchas veces se utiliza como musicoterapia acompañado con instrumentos ideofonos como la chaqcha, palo de lluvia panderetas y otros”<sup>1</sup>.

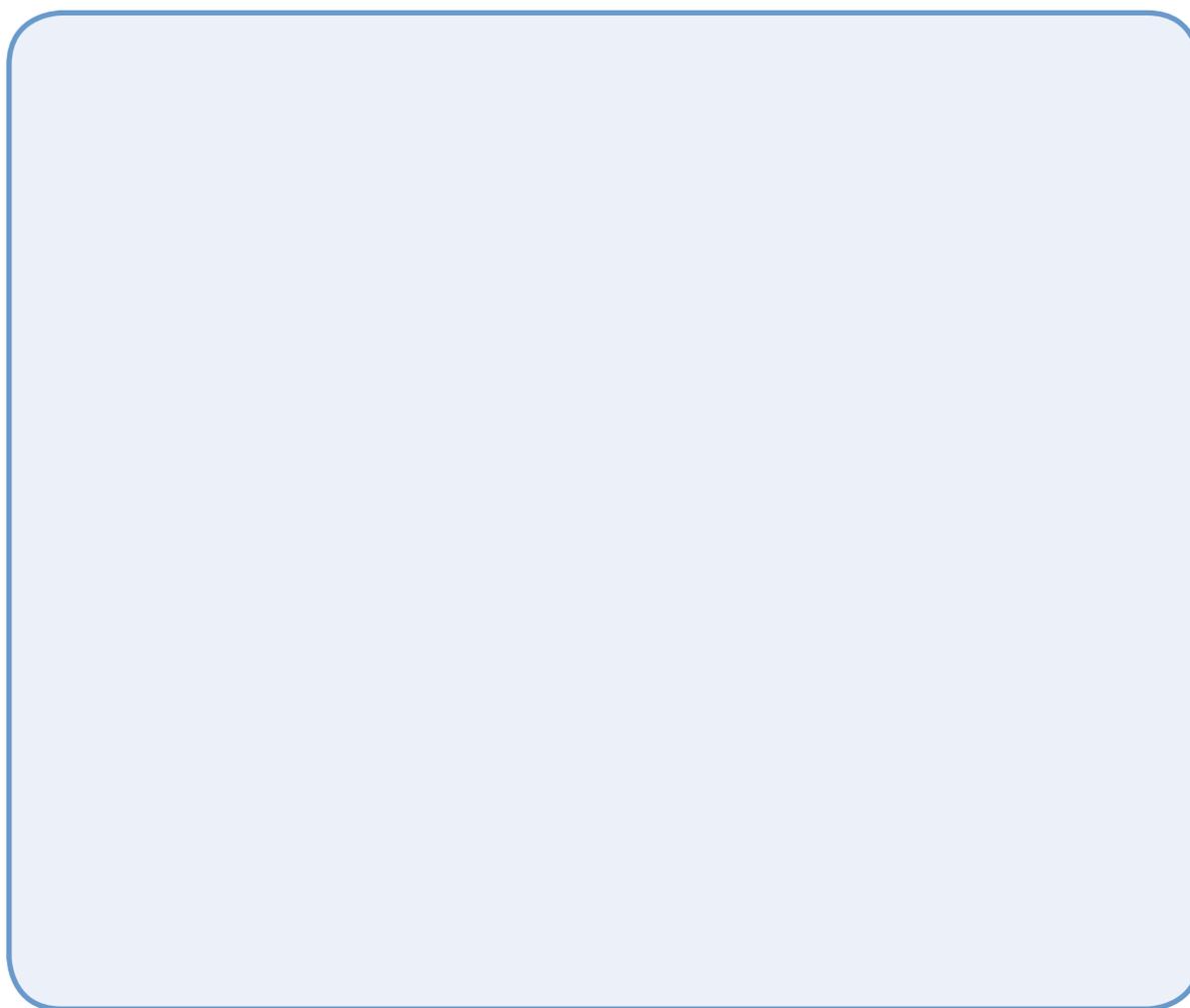
#### 1. Origen y características de los instrumentos musicales siku/antara

Instrumento musical parecido a la flauta de pan, se conoce con el nombre de siku en Aymara,

1 Video Marco Moya “taller de sikus”

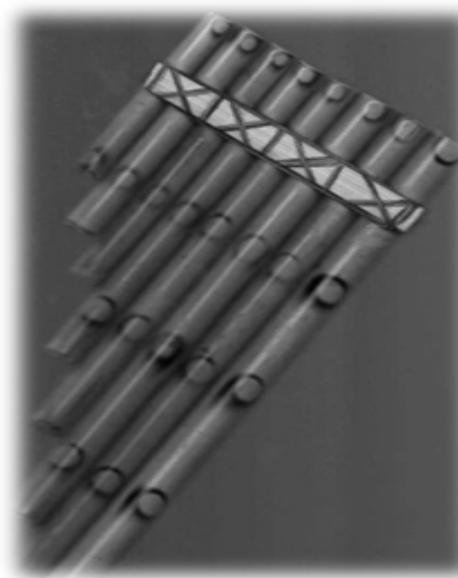
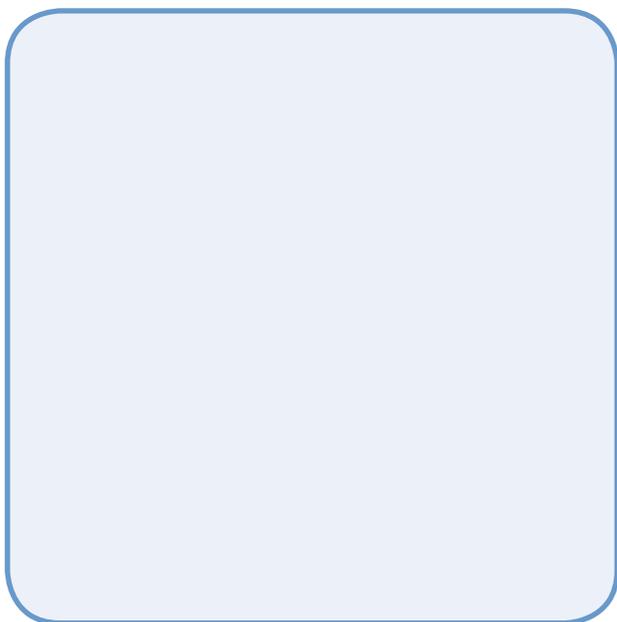
antara en quechua y zampoña en castellano; como es bien sabido el cultivo y evolución de este instrumento radica en los pueblos de la zona andina de sud América principalmente en Bolivia, Perú, Argentina, Chile y Ecuador, y así también de acuerdo a cada región tiene sus variaciones en cuanto a la forma, afinación y estructura, es por eso que es nombrado o conocido con diferentes nombres, pues ahora hablaremos propiamente del siku instrumento característico del altiplano boliviano.

Observamos un video de Moya M. (2016) *“Taller de sikus”* Duración 20 minutos, donde nos explica del origen y evolución de los sikus, y a eso a partir del análisis grupal registramos las partes relevantes que llamo la atención a cada participante.

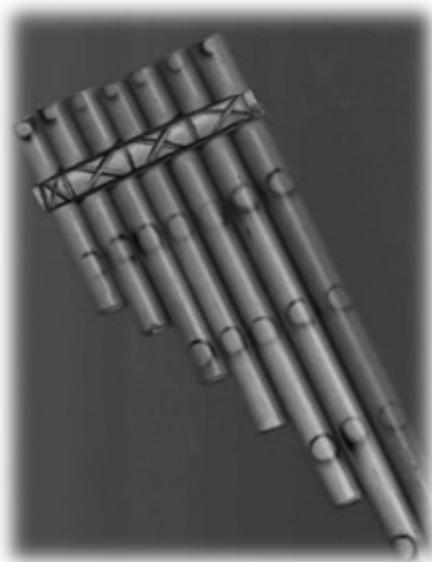


Para ello profundizaremos el contenido a partir de la lectura del texto Barragán F. (2002) *“La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperación de la identidad”* y Gutiérrez R. (s.f.) *“Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia”* que nos habla de las características y origen del siku, respondemos a las siguientes preguntas de socialización.

¿Qué significa el siku Arka?



¿Qué significa el siku Ira?



## 2. Nomenclatura Musical

Es el sistema de escritura utilizado para representar gráficamente una pieza musical, vale decir las partituras que utilizaremos para los sikus, se pueden escribir de diferente manera según a su facilidad de lectura por ejemplo hoy veremos el conocido sistema numérico y cifrado que es lo aconsejable para una clara y precisa interpretación de la melodía.

Ahora con la ayuda de una lectura del texto Valencia Chacón A. (1989) *“El Siku altiplánico”*



Two musical staves in 2/4 time. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 5, 4, 4, 3, 3, 1, 2, 3, 2, 1. The second staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6.

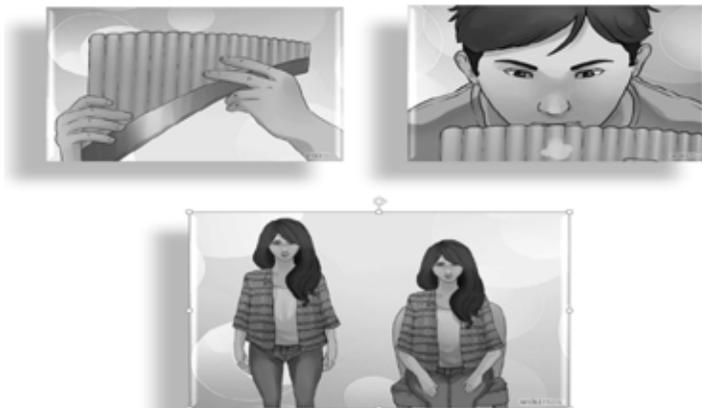
$\frac{2}{4}$

$\frac{2}{4}$

### 3. Postura correcta, respiración

Como todo instrumento musical tiene posturas propias para una mejor interpretación, los sikus también lo tienen; su posición natural desde la vista del músico debería ser con el caño de mayor tamaño situado a lado derecho de esta manera ubicándolos a los sonidos agudos a su izquierda y los graves a lado contrario.

Pues ahora a partir de la observación de un video **“Tutorial para siku”** duración 3 minutos, todos adoptamos las posturas apropiadas, respiración adecuada para interpretar el instrumento, a la vez diferenciamos y demostramos las buenas y malas posturas para su ejecución.



dudas	Logros

#### 4. Emisión del sonido, Afinación colectiva y lectura musical de partituras

El siku es una forma sencilla de ejecución, pero llena de matices delicados que le otorgan un encanto propio y que sin duda encierran en sus melodías la belleza de lo simple, para eso lo primero que haremos es manipular el instrumento, colocaremos de tal manera que nuestro labio inferior rose el borde de los tubos, en esta posición trataremos de dirigir el golpe de aire y hacerlo penetrar en el tubo que se desea hacer sonar; los labios deben estar tensos para favorecer el control del aire y su efectividad a la horade llenar los caños, el siku debe ser tocado por dos personas de tal modo que uno tocaría lo que es el arka y el otro la ira.



Realiza el ejercicio de manera ascendente y descendente.



La parte superior tocan los Siku arkas, y las inferiores los Siku iras. Después de practicar en dúo el ejercicio anterior afinamos en grupo hasta oír una melodía uniforme de los ejercicios, puede ser acompañado de una wankara. (Tiempo necesario)

A continuación interpretamos las siguientes melodías ensamblado con instrumentos de percusión

# DIANA

Arka 10  
tra 9

Bombo

2 3 4 2 3 4 4 3 3 4

4 2 3 4 2 3 4 3 2 3

4 5 6 3 3 8 8

4 4 5 6 6 6

13 6 5 5 6 3 3 8 8

6 5 4 5 6 6 6

13

19 6 5 5 6 3 3

6 5 4 5 6

19

# Sikuriada

Arka 10

Ira 9

Bombo

3 - 4 - 4 - 5 - 3 - 3 - 3 - 6 - 6 - 5 - 6 - 5 - 4 - 6 - 6 - 6 - 6 - 4 - 4 - 4 -

3 - 1 - 5 - 4 - 4 - 4 - 5 - 5 - 5 - 3 - 3 - 3 - 6 - 6 - 5 - 6 - 5 - 4 -

6 - 6 - 7 - 4 - 4 - 4 - 6 - 6 - 5 - 6 - 5 - 4 - 6 - 6 - 6 - 6 - 4 - 4 - 4 -

5 - 5 - 6 - 7 - 5 - 5 - 5 - 5 - 5 - 3 - 3 - 3 - 6 - 6 - 5 - 6 - 5 - 4 -

6 - 6 - 7 - 3 - 3 - 4 - 4 - 4 - 6 - 6 - 7 - 3 - 3 - 4 - 4 - 4 - 6 - 6 - 7 - 4 - 4 - 4 -

5 - 5 - 6 - 7 - 3 - 4 - 4 - 5 - 5 - 6 - 7 - 3 - 4 - 4 - 5 - 5 - 6 - 7 - 5 - 5 - 5 -

Detailed description: The image shows a musical score for 'Sikuriada' in 2/4 time. It consists of three staves: Arka 10 (top), Ira 9 (middle), and Bombo (bottom). The Arka 10 staff uses a treble clef and contains rhythmic notation with fingerings (e.g., 2-2-2-3, 3-4, 4-3-3-4, 4-5-3-4, 5-2-2, 2-3-3, 4-4-3). The Ira 9 staff uses a bass clef and contains rhythmic notation with fingerings (e.g., 2, 2, 3-2-3, 4-5-3, 4-5, 2, 2, 3-2). The Bombo staff uses a bass clef and contains rhythmic notation with fingerings (e.g., 3-4-4-5, 3-3-3, 6-6-5-6, 5, 4-6-6-6-4-4-4). The score is divided into four systems, with measure numbers 10, 13, 15, and 22 indicated on the left. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.



Arka 10  
Ira 9  
Bombo

3-2 - 3 - 3 - 2 - 2-2 - 2 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3 -

2 - 3 - 2 - 2 - 3 - 3-2 - 3 - 3 - 2 - 2-2 -

10

3 - 4 - 6 - 6 - 7 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4-4 - 5 - 5 - 4 -

2 - 3 - 5 - 6 - 7 - 5 - 5 - 5 - 4 - 5 - 4 -

10

19

4 - 3 - 4 - 6 - 6 - 7 - 4 - 4 - 4 - 4 - 3 -

3 - 3 - 3 - 3 - 5 - 3 - 5 - 6 - 7 - 5 - 5 - 5 - 7 -

19

28

2 - 3 - 4 - 3 - 4 - 6 - 6 - 7 - 4 - 4 - 4 - 4 -

2 - 3 - 3 - 2 - 3 - 5 - 6 - 7 - 5 - 5 - 5 -

28

Arka 10

Ira 9

Bombo

12

12

23

23

34

34

**MARCHA**

The musical score is written for three parts: Arka 10, Ira 9, and Bombo. It is in 2/4 time and consists of 34 measures. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (10, 12, 23, 34). The top staff (Arka 10) uses a treble clef and contains melodic lines with various fingerings (e.g., 3-2, 3-4, 2-2, 3-4, 4-3, 3-4, 2-). The middle staff (Ira 9) uses a bass clef and contains a bass line with fingerings (e.g., 2-2-3, 4-4, 2-2-3, 4-4, 3-3, 4-4). The bottom staff (Bombo) uses a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The word 'MARCHA' is centered in the second system. Measure numbers 10, 12, 23, and 34 are placed at the beginning of their respective systems.



## Tema 3

### Instrumentos aerófonos Tarkas y Anatas

*“La música es una cosa amplia, sin límites,  
sin fronteras, sin banderas”.*

**(León Greco)**

Estimado participante en éste contenido podremos conocer como una maestra/o de la especialidad de Educación Musical pone en práctica la interpretación de un instrumento musical como es la Tarka con sus estudiantes, para esto debemos tener en cuenta que la presente temática se desarrolla en el primer, segundo y tercer año de nivel Secundaria Comunitaria Productiva según al Programa de Estudio del diseño curricular, con énfasis en el contenido de “Teoría Musical” ya que para nuestros estudiantes este contenido es esencial porque se puede aplicar con cualquier instrumento musical.

En esta unidad de formación podrán realizar desde el manejo adecuado del instrumento, postura correcta, reconocer el sonido, producir el sonido indicado e Interpretar melodías características de la región.

#### Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico

*Las tarkas tienen un área de difusión considerable: se las toca desde el sur peruano hasta el norte argentino, es un instrumento que se toca sobre todo en jallu p’acha, la época de lluvias, y es muypreciado en el campo para las festividades de Anata, el carnaval andino; pero a pesar de su importancia en muchas zonas se la conoce bastante mal y sólo basta mencionar la cuestión de su origen para evidenciar lo poco que se sabe concretamente de este instrumento.*

*Walata Grande (Jach’a Walata) y los orígenes del instrumento en la región del Lago Titicaca: En los años 2003 cuando empezamos esta investigación con mi colega y amigo Arnaud Gérard de la Universidad Tomás Frías de Potosí nos parecía evidente que la zona privilegiada de la tarka era la zona de Oruro, con sus extensiones hacia Pampa Aullagas, el dinamismo de los grupos de músicos, el impresionante repertorio musical, la variedad de medidas que permiten fabricar tropas diferentes, la existencia de viejos y famosos maestros artesanos fabricantes, el parentesco con otros instrumentos con su sonido tara – los pinquillos de Cala Cala (QalaQala) en Norte Potosí por ejemplo –, todos estos elementos hacían para nosotros de la zona orureña y norte potosina la probable cuna de la tarka. En las provincias que bordean el lago Titicaca existían instrumentos de pico como el pinkillo, la tarka y el moceño, pero este lugar parecía ser sobre todo un espacio en el que dominaran instrumentos como los sikus y las qenas,*

existía una variedad infinita de orquestas de estos instrumentos, una variedad infinita de bailes y rituales relacionados con ellos, de ahí la intuición según la cual la tarka tenía su origen en otro lugar y que los artesanos de Jach'a Walata especializado en la fabricación de los instrumentos musicales hubieran tan sólo copiado un modelo oriundo de otra zona como ha ocurrido con el moceño, el conocido Rigoberto Paredes, escribía en un texto aparentemente anterior al 52 que: "Parte de los instrumentos mencionados, exceptuando la tarkka y los de percusión fabrican los colonos de la hacienda de Hualata" (Paredes, 1985:70.) [El subrayado es mío]. No sabemos cuáles son los datos que hicieron posible esta afirmación, pero llama mucho la atención; no podemos hoy en día entregar elementos que permitan confirmar esta hipótesis, lo cierto es que existen datos de gran interés tratándose de la historia de la tarka en la zona del lago que permiten tal vez matizar este tipo de lectura.

*De la soqos'tarka a la tarka: No se puede actualmente dar informaciones exactas sobre el origen de la tarka, a lo largo de mis años de investigación en la comunidad de Jach'a Walata, recogí muchos testimonios de artesanos que trataban de adueñarse de un invento técnico cuando no trataban de adueñarse del invento de tal o tal instrumento musical, en un sistema de venta que descansa mucho sobre la fama que tiene determinado maestro, los discursos son importantes y hay a veces fuertes competencias entre familias de maestros artesanos, cuando se trató de mejor entender lo que era la tarka, cuál era su posible origen no faltaron testimonios de artesanos que decían ser hijo o nieto de los que la "inventaron", en sus investigaciones Mauricio Mamani recogió declaraciones semejantes tanto en la zona de Pampa Aullagas como en la de Walata:*

*Por supuesto, no se trata de negar la importancia que tuvieron algunos artesanos en los procesos de fabricación de algunos aerófonos. Pero cuando inicié mis investigaciones, seguía con la idea que presenté más arriba según la cual los hualateños habían adoptado un modelo que provenía de otra zona, unos años después, en una charla uno de los artesanos que me contaba el origen de Jach'a Walata me proporcionó la siguiente información:*

*« /.../Qué será como ellos sabían de cerámica en esa cabeza de la laguna Ajuyani hay arcilla hay hasta el momento podemos pescar existe; esta arcilla habían sacado siempre para platos para ollas, todo eso. Realizaremos nosotros habían pensado después de un poco entonces habían hecho como especie de pescado dice, un instrumento que podía silbar así. De ahí habían hecho lo que han pensado según a sus criterios habían soplado de parte arriba como tenía dice como especie de pescado wawqo por ejemplo como pescado siempre ya medio ovalo de este tamaño siempre ya (malta ullara) habían soplado si silbaba dice pues entonces el mismo sonido (silba policárpico) decían de ahí entonces habían llamado wislu. Esto como primero instrumento sería./.../ después de cuánto tiempo ya habían visto [los primeros habitantes de Walata] la soqosa que puede ser otro buen material para hacer este lo que eran los wislus (tipo de silbatos). Ahí habían hecho ya al soqosa entonces ahí en la soqosa habían encontrado peor-mejor el sonido, sonido de grueso o sea un sonido bajo, así decimos nosotros sin saber la nota tanto así no más hablando. En la música decimos que es alta o baja así entonces salía eso más. Entonces cada cuando aumentaban eso sus huecos tres, cuatro...a su gusto nomás ya así también llevaban donde los pueblos cada vez se aumentaba ese lo que han adquirido así se ha desarrollado poco a poco y mientras estaban haciendo nomás también de arcilla. Más después ya teniendo, usaban más grueso éste la soqosa tenían más huecos también...al cálculo hacían, salía como especie de «tarka trrr» por eso también le decimos [el artesano reflexiona un instante]..., soqos'tarka. Ahí ha aparecido la tarka este sonido que puede llorar con su richi [el artesano hace llorar la tarka que está fabricando] por lo que interpreta eso lo han llamado «tarka tarrrr». Ahí ha parecido el instrumento.»<sup>2</sup>*

2 "Organología de la tarka" en la zona circumlacustre del Titicaca  
Gérard Borrás UMR 6258 CERHIO Université Rennes 2

## 1. Origen y características de la Tarka y anata

El instrumento es muy popular en toda Bolivia, tiene sus variaciones de acuerdo a cada región, característico por el encanto de sus melodías, gozosos huayños interpretan las comparsas demostrando alegría particularmente en los carnavales; la palabra tarka es de vocablo netamente aymara que viene de la palabra "tarr", sonido específico que produce este instrumento al interpretarlo.

A continuación encuentra y anota las palabras relacionadas con las características de la tarka, para eso lee la lectura obligatoria de la profundización a partir de los autores y llena la siguiente sopa de letras.

K	F	G	E	U	Y	K	G	H	A	L	O	B	H	O
T	M	A	T	R	E	Y	S	K	I	L	G	F	M	N
D	K	U	R	A	W	A	R	A	S	U	T	S	L	O
G	A	S	S	G	N	H	U	T	I	L	I	A	O	F
H	Z	C	V	I	N	S	T	R	U	M	E	N	T	O
U	S	T	L	H	C	J	U	I	F	A	Y	H	P	R
R	H	A	J	U	R	A	S	D	Q	L	Y	A	T	E
A	S	H	A	T	I	P	L	E	F	A	N	K	S	A
K	M	L	S	A	R	T	Y	W	E	Q	J	R	F	G
N	A	A	N	I	S	O	T	O	P	U	G	A	D	H
K	R	Y	K	K	D	F	S	V	I	E	N	T	O	F
L	E	H	W	A	L	A	T	A	R	D	A	G	R	Y

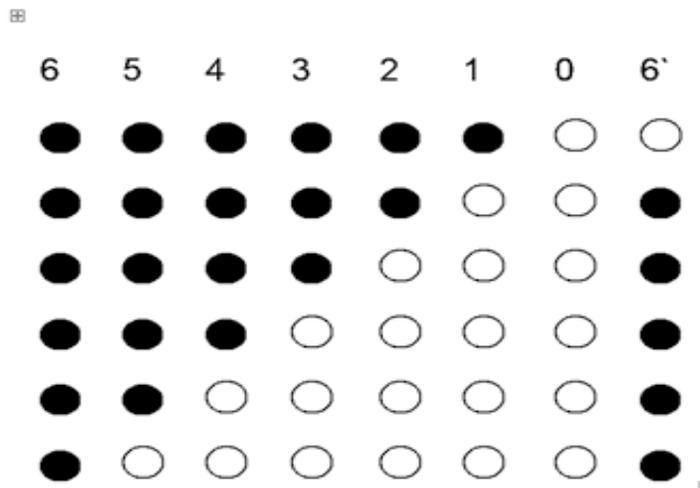
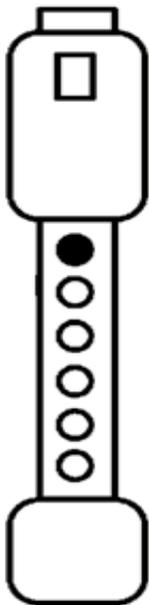
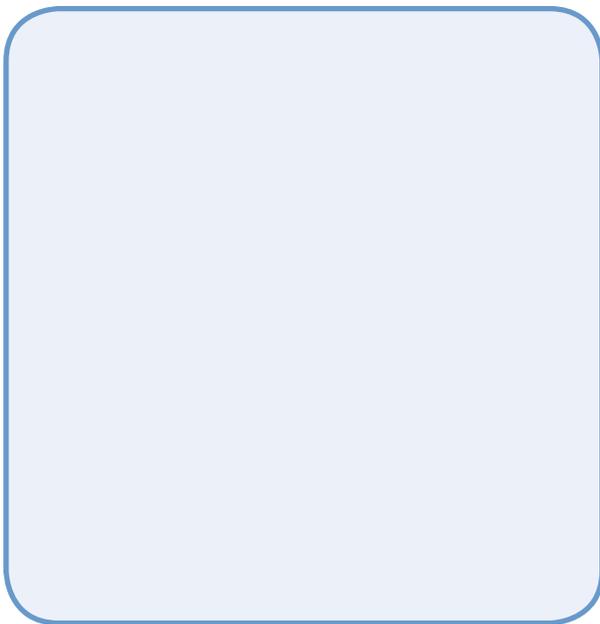


- 1) .....
- 2) .....
- 3) .....
- 4) .....
- 5) .....
- 6) .....
- 7) .....
- 8) .....
- 9) .....
- 9) .....
- 11) .....
- 10) .....

## 2. Digitación, posición de los dedos, postura y técnicas de respiración

La digitación y posición de los dedos en la tarka es similar a la quena pero sin el orificio de atrás ya que las tarkas no tienen, la respiración para su mejor ejecución es de diafragma, ya que se almacena más aire como la que necesita para interpretar el instrumento; al conjunto de músicos que interpretan bailando se los llama danza de la terqueada ya que entonces no tiene una postura definida sino que se interpreta mientras se baila.

A partir de la observación del video **“Tarqueada Karawara De Karangas”** duración de 8 minutos, manipulamos el instrumento ubicando y numerando la posición correcta de los dedos, practicando la digitación y embocadura apropiada, luego anotamos las partes que nos llamó la atención.



Los orificios negros son los que se tapan completamente y las vacías se dejan al aire o sea sueltas. A continuación escriba los logros y dificultades que tuvo en la actividad anterior.

### 3. Nomenclatura musical del instrumento y emisión del sonido

Es utilizado para representar gráficamente una pieza musical, antiguamente no hubo registros de ninguna melodía ya que transmitían de generación en generación, ahora podemos ver que se pueden escribir de diferente manera según a su facilidad de lectura por ejemplo hoy veremos el conocido sistema numérico y cifrado que es lo aconsejable para una clara y precisa interpretación de la melodía.

Para profundizar a partir de una lectura de la Revista boliviana de física (2002) *“Primera aproximación a la tarka”* que trata de cómo se puede leer partitura con el instrumento, enumeramos los orificios de la tarka y practicamos digitación con algunos ejercicios rítmico melódicos, partiendo siempre de que estos instrumentos se interpretan en grupo por su sistema musical y complementariedad de la tayka, mala y tiple.

Tayka

Tiple

3 2 1 3 2 1 6 5 4 4 5 6 1 2 3 5 6

Las numeraciones son los cifrados de la tarka, a partir de ello transcribe una canción de tu entorno para el instrumento que tenga.

---



---



---

#### 4. Afinación individual y colectiva. y ejecución de melodías

Emitir el sonido en el caso de este instrumento es realmente fácil puede hacerlo hasta un niño de primaria y lo único complicado llegaría a ser la digitación y lectura de la partitura. En cuanto a las boquillas de estos instrumentos generalmente vienen con lengua muy similar a las flautas lo cual facilita su aprendizaje en la emisión del sonido.

Ahora tenemos un momento de práctica individual para sacar el sonido de claro y fino (duración de 5 a 10 minutos), luego nos reunimos para Identificar los problemas de técnicas de interpretación, así analizarlos y corregirlos de manera sistemática, para luego afinar colectivamente.

Logros ¿cómo lo hizo?	Dificultades ¿porque?

A continuación, le invito a interpretar la partitura de la canción de “Orureña” terqueada y seguir con la mirada la interpretación de su partitura, para luego tocar el repertorio, varias veces individual y colectivamente, demostrando seguridad en la interpretación no siempre desde el principio sino desde diferentes partes, con la intención de lograr el dominio de la partitura musical.



## ORUREÑITA

3 2 2 3 5 3 3 2 3 3 5 0 6' 6' 0 2

Tarka

E sa cho lí ta que me es ta mi ran do co mo qui sie ra

Bombo

8 3 2 0 0 0 2 3 2 2 3 5 3 3 2 3 3

T

que es te a mi la do pa ra bai lar en es ta gran com par

B

13 5 0 6' 6' 0 2 3 2 0 0 0 2

T

sa o ru re ñi ta lin da pai sa ni ta

B

22 5' 5' 3' 6' 4' 0 0 6' 6' 0 2 3 2 0

T

he chan do mis tu ras a le gri a en es tos car

B

29 0 0 2 6' 0 0 2

T

na va les o ru re ña

B

# CACHARPAYA

tarka

5 - 2 - 2 - 2 - 2 - 0 - 2 - 2 - 2 - 0 - 2 - 3 - 3 - 5 - 5 - 3 - 5 - 3 - 6' - 0 - 0 - 2 - 3 - 3 -

Ven-gan com - pa-ñe - ros traí-gan sus se-mi - llas ser-pen-ti - nas y mix-tu - ras bai-la-

1 - 5' - 5' - 5' - 3' - 5' - 5' - 3' - 5' - 6' - 6' - 1 - 1 - 6' - 1 - 6' - 2 - 3 - 3 - 5 - 6 - 6 -

bombo

13

5 - 5 - 3 - 3 - 5 - 5 - 5 - 3 - 5 - 3 - 5 - 6' - 0 - 2 - 3 - 2 - 3 - 3 - 5 - 5 - 3 - 3 -

re - mos can - ta - re - mos al rit - mo dees - ta mi tar - kea - di - ta bai - le - re - mos can - ta -

1 - 1 - 6 - 6 - 1 - 1 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 2 - 3 - 5 - 6 - 5 - 6 - 6 - 1 - 1 - 6 - 6 -

bombo

25

5 - 5 - 5 - 3 - 5 - 3 - 5 - 6' - 0 - 2 - 3 - 2 - 2 - 0 - 6' - 3 - 5 - 3 - 5 - 3 - 5 - 3 - 5 - 6' - 0 -

re - mos al rit - mo dees - ta mi tar - kea - di - ta a - ya - yay i - mi - lla - al rit - mo dees - ta mi tar -

1 - 1 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 2 - 3 - 5 - 6 - 5 - 5 - 3 - 2 - 6 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 2 - 3 -

bombo

37

2 - 3 - 2 - 2 - 0 - 6' - 3 - 5 - 3 - 5 - 3 - 5 - 6' - 0 - 2 - 3 - 2 -

kea - di - ta a - ya - yay i - mi - lla al rit - mo dees - ta mi tar - kea - di - ta

5 - 6 - 5 - 5 - 3 - 2 - 6 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 6 - 1 - 2 - 3 - 5 - 6 - 5

bombo

Relata tu experiencia en cuanto a la interpretación de la tarka.



Una vez desarrollado el proceso formativo del contenido le invitamos a realizar un plan de desarrollo curricular para su concreción en el aula en el siguiente formato.

Plan de Desarrollo Curricular		
<b>Datos Referenciales:</b>		
• Unidad Educativa:	Maestra/Maestro:	
• Año:	Tiempo:	
• Campo:	Bimestre:	
• Área:		
Temática Orientadora:		
Proyecto Socio Productivo:		
Objetivo Holístico:		
Contenidos y Ejes Articuladores:		
Orientaciones Metodológicas	Materiales de Apoyo	Criterios de evaluación:
PRÁCTICA		Ser:
TEORÍA:		Saber:
VALORACIÓN:		Hacer:
PRODUCCIÓN:		Decidir:
PRODUCTO:		
BIBLIOGRAFÍA:		

## Tema 4

### Instrumentos membranófonos Wankara/caja

*“La música es una cosa amplia, sin límites, sin fronteras, sin banderas”.*

**(León Greco)**

Estimado participante en este contenido podremos conocer como una maestra/o de la especialidad de Educación Musical pone en práctica el instrumento musical de percusión con sus estudiantes, para esto debemos tener en cuenta que la presente temática se desarrolla y es recomendable abordar desde tercer año de Educación Primaria Comunitaria Vocacional, iniciándoles a una base teórica musical.

En esta unidad de formación podrán realizar desde el manejo adecuado del instrumento, postura correcta, reconocer el sonido, producir el sonido indicado e Interpretar ritmos características de la región.

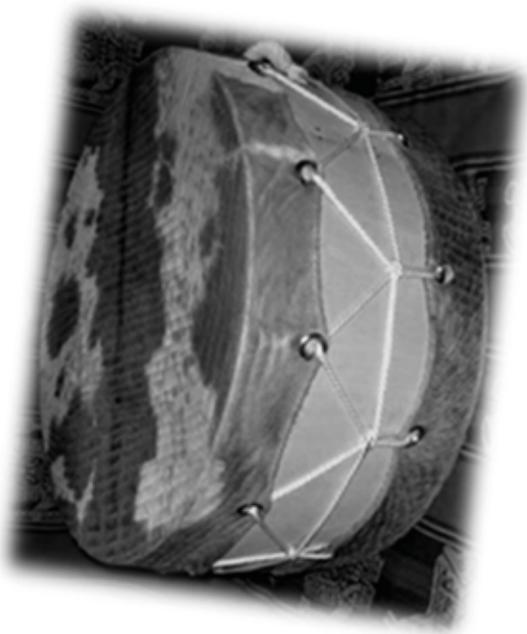
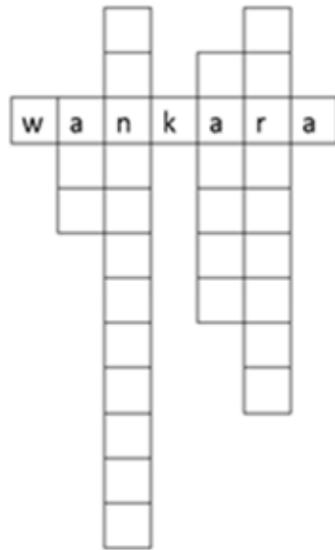
#### **Profundización a partir del dialogo con los autores y el apoyo bibliográfico**

Dentro de muchos instrumentos membranofonos que existe en nuestras culturas podemos observar que varía mucho en cuanto a la forma sonido y material algunas veces, en esta unidad nos hemos enfocado más en los instrumentos del altiplano y uno muy característico es la Wankara, es un bombo de origen prehispánico no se sabe exactamente cuál es su origen, pero históricamente se puede mencionar que tenía 3 funciones que eran: ritual, ceremonial y guerrero.

#### **1. Origen y características de la Wankara.**

Desde tiempo ancestral, específicamente en los tiempos de los Incas, existían comparsas musicales fúnebres del Tawantinsuyo, que eran los que hoy en día conocemos como “Ayarachis”.

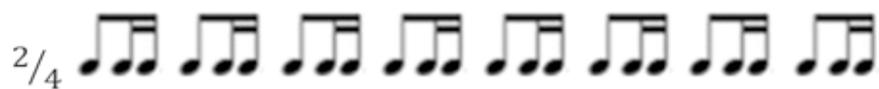
A partir de la lectura del texto “la wankara instrumento andino” realizamos un crucigrama mencionando las características relevantes del instrumento.



## 2. Nomenclatura musical del instrumento y ritmos con la wankara

Es muy necesario para el buen acompañamiento con la wankara a los instrumentos melódicos conocer como mínimo lo básico de teoría musical, ya que es el que lleva el ritmo de todo el conjunto. Para ello la notación será la misma que todos los instrumentos con la única diferencia de que en la wankara se percute para su emisión de sonido.

Para ello practicamos algunos ritmos autóctonos como: Huayños, comparsas, carnavalitos etc.



A continuación sistematizamos la experiencia realizada con el instrumento, debatiendo en grupo las siguientes preguntas.



¿Cuán importante es la wankara en el conjunto autóctono?

¿Qué crees que sería necesario saber para tocar la wankara? ¿Porque?



## Orientaciones para la Sesión de Concreción

En la sesión de concreción, se presentan dos momentos que de igual manera son importantes en la concreción de nuestros conocimientos y su debida aplicación hacia las y los estudiantes y la comunidad:

1. Autoformación para profundizar las lecturas complementarias: aquí el participante deberá hacer uso de algunas lecturas de profundización sugeridas en la guía, cuyo contenido deberá ser de mucha utilidad para la realización del siguiente punto.
2. Trabajo con las y los estudiantes para articular con el desarrollo curricular y Relacionarse e involucrase con el contexto: debe hacerse la aplicación de los contenidos de la Unidad de Formación según lo que requiera la actividad de esta sesión. Haciendo partícipes de ello no solo a las y los estudiantes sino que también se debe involucrar a la comunidad, previa organización y debida planificación articulada al desarrollo curricular (plan de clase, proyecto Sociocomunitario productivo de la Unidad Educativa, etc.)

La apropiación de los contenidos de la Unidad de Formación “Taller de Instrumentos Originarios y folclóricos”, estará sujeta a una evaluación, de:

1. Evaluación de evidencias.
2. Evaluación de la socialización de la actividad de concreción.
3. Evaluación objetiva de los contenidos.

Una vez realizado el taller de la unidad de formación tendrá que poner en práctica todo el proceso paso a paso primeramente es recomendable que priorice teoría musical para que el estudiante tenga familiaridad con las figuras musicales, realizar ejercicios rítmicos con palmadas y pies etc. Hasta lograr seguridad y fluidez en su ejecución así le será más fácil la interpretación de las melodías con partitura.

Es también de mucha importancia los ejercicios melódicos con distintos instrumentos, tienen que crear melodías y plasmarlas en una partitura o transcribir una ya conocida. Practicar en dúo les dará confianza para su ejecución, es por eso que desde principio se recomienda trabajar en pareja en el caso de los sikus es necesario que interpreten en dúo uno arka y otro ira; una vez que ya tengan el dominio necesario en su interpretación puede unir con todos, acompañado de la wankara hasta afinar todo para una buena presentación en una velada u otro acto educativo o comunitario

En este cuadro debes transcribir tu experiencia vivida en el marco de la concreción

A large rectangular area with a light blue background and a rounded border, containing 25 horizontal dotted lines for writing.





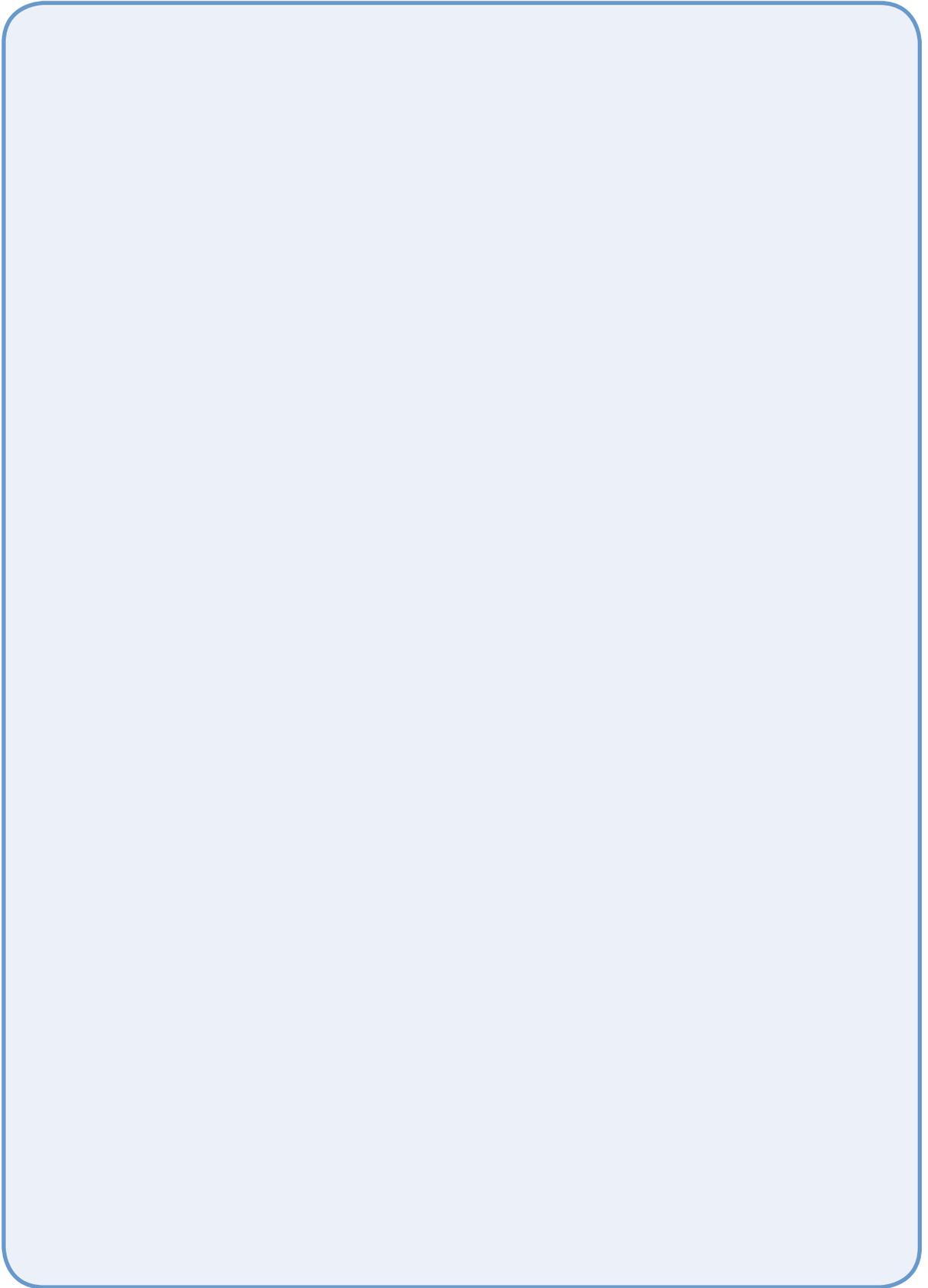
A large rectangular area with a light blue background and a blue border, containing 20 horizontal dotted lines for writing.

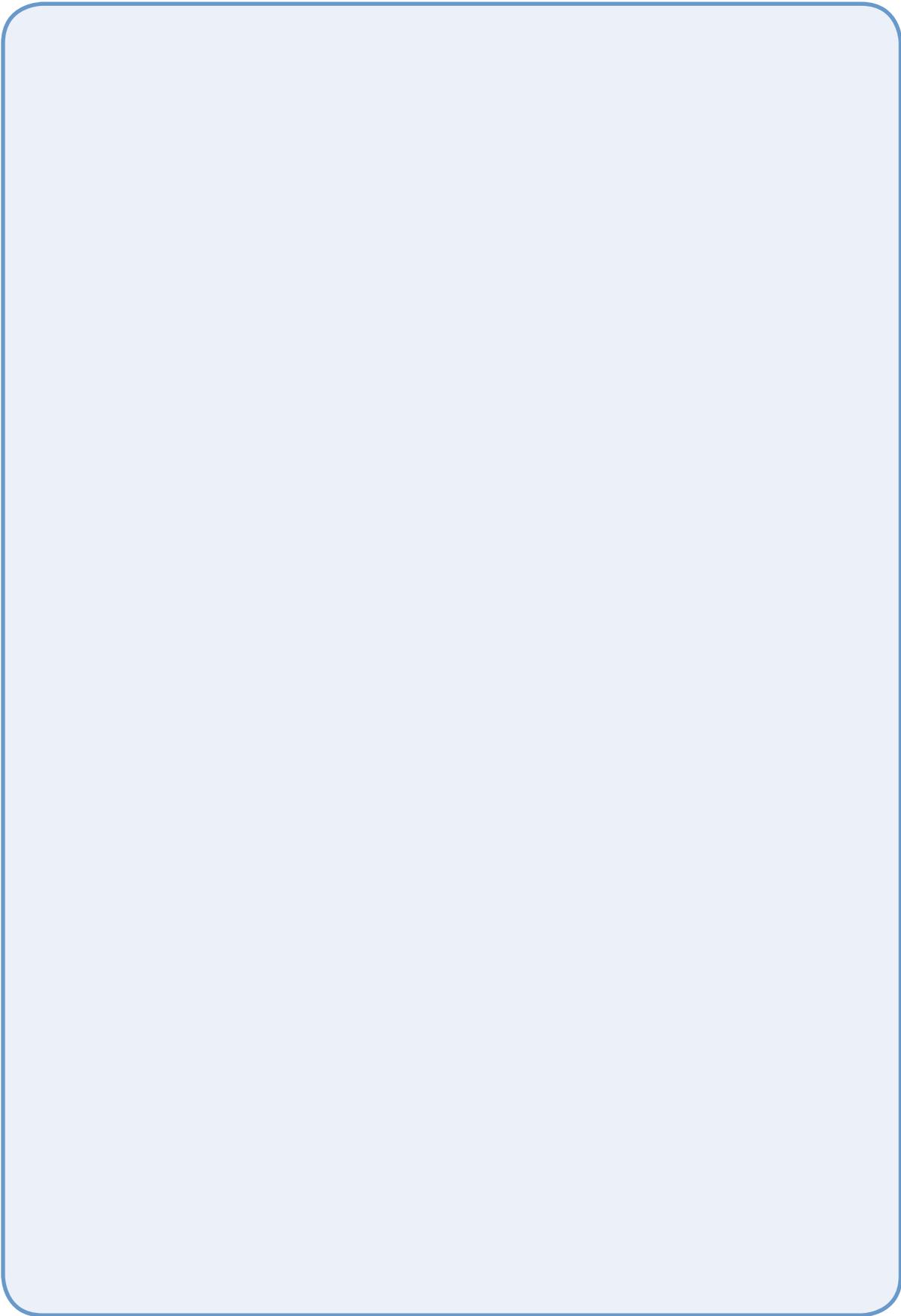


Handwriting practice area with 20 sets of horizontal lines (solid top and bottom lines with a dashed midline).



Evidencie sus actividades en el siguiente cuadro.







# Orientaciones para la Sesión de Socialización

Durante todo este proceso de formación planteado en la presente guía a través de diferentes actividades formativas, debe tener como resultado la apropiación de los contenidos abordados.

El tutor a cargo deberá realizar la evaluación correspondiente a la Unidad de Formación “Taller de Instrumentos Originarios y Folkloricos”, de acuerdo a los siguientes parámetros:

## Evaluación de Evidencias

- El tutor a cargo debe hacer la revisión de toda la evidencia de la realización de las actividades realizadas a partir de la bibliografía propuesta en la guía y otras que hubiesen sido sugeridas.
- También están las evidencias de la concreción, como ser: actas videos, fotografías, cuadernos de campo, hojas de relevamiento de datos, planes de desarrollo curricular, etc.

## Evaluación de la socialización de la concreción

- Se debe socializar como y a partir de qué se hizo la articulación de los contenidos con la malla curricular, el plan de clase y el proyecto Sociocomunitario de la Unidad Educativa.
- El uso de los materiales y su adecuación a los contenidos.
- La aceptación e involucramiento de la comunidad en el trabajo realizado.
- El o los productos tangibles e intangibles, que se originaron a partir de la concreción.
- Conclusiones.

## Evaluación Objetiva

- Será un evaluación individual, en donde el participante debe tomar en cuenta todo lo relacionado con:
  - Aplicación de las experiencias propias.
  - Descripción y caracterización de los instrumentos.
  - Análisis y profundización de lecturas complementarias.

- Lectura musical a partir de las partituras asignadas.
- Interpretación de repertorio variado.

#### Criterios de evaluación.

El sistema de evaluación de la presente Unidad de Formación se inicia con una evaluación diagnóstica que nos permita aproximarnos al contexto e identificar los saberes de los estudiantes.

Esta Unidad de Formación, por las características prácticas y seguimiento individualizado, se aplicará la evaluación permanente y frecuente; en las actividades evaluativas se controlará la lectura musical con el instrumento, forma de ejecución, fluidez en la digitación, interpretación de los temas sin interrupción con lectura y de memoria, revisión de trabajos grupales sobre la base de melodías de creación, valorando la organización de los cuadernos y cuidado de los instrumentos.

Para la evaluación final, en mayor proporción se considerará la demostración que realizarán los estudiantes en un concierto de fin de curso, en el cual interpretarán todos los temas y repertorios aprendidos en los instrumentos originarios, folklóricos y populares.

Para la realización de la última evaluación se recomienda exigir la participación de la comunidad educativa en la demostración del concierto de fin de curso.

## Bibliografía

- VALENCIA CHACÓN, Américo. (1989) “El Siku altiplánico” perspectivas de un importante legado musical precolombino. Lima. Editorial Artex.
- GUTIÉRREZ, Ramiro y E. Iván Gutiérrez (2003) “Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia” Aportes de la arqueología musical a los estudios de la música del qollasuyo.
- ADOLFO OTERO, Gustavo; (2011). “Técnicas de interpretación del siku”.
- MAMANI CHUQUIMIA, Juan Carlos. (2008). “La quena un enfoque técnico y actual”. Monografía en folklore, investigación en Sikus.
- BARRAGÁN SANDY, Fernando “La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperación de la identidad”.
- Revista boliviana de física 8 42,50 (2002). “Primera aproximación a la acústica de la Tarka”.
- GARCÍA, Leonardo (2007) “La Quena” Consejo nacional de la cultura y las Artes ed. París.
- MEJÍA SERRANO, Manuel (2012) “Instrumentos musicales Guane, Música Precolombina” Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega Año XXVI, Nº 26.
- JUAN ESTEBAN, de Jager “Sikus bipolares y dualismo andino”.
- VALENCIA CHACÓN, Américo (1983) “El Siku Altiplánico”. Tesis para optar el título de musicólogo. Conservatorio Nacional de Música. Lima.
- CODAZZI CALLO, Alfredo “El Siku”.
- BORRAS, Gérard (1906) “Organología de la tarka” en la zona circumlacustre del Titicaca
- UMR 6258 CERHIO Université Rennes.
- MOLINA MOLINA Oscar Javier (2013) “La Quena, expresión artística en la música colombiana”.

# Anexo

## ESPECIALIDAD: Educación Musical

### UNIDAD DE FORMACIÓN: Taller de instrumentos originarios y folklóricos

Temas	Utilidad para el maestro	Aplicabilidad en la vida	Contenidos	Bibliografía de profundización
Instrumentos aerófonos: familia de queñas	<p>Está propuesto para 1er y 3er año del nivel secundario.</p> <p>Manejo adecuado, y postura correcta del instrumento.</p> <p>Interpretación de melodías de la región.</p>	<p>Fortalecimiento de su identidad cultural, conociendo y reconociendo las costumbres y tradiciones de los pueblos.</p> <p>Interpretar el instrumento y conformar a un grupo en su comunidad.</p> <p>Reconocer el sonido y crear melodías nuevas desarrollando su creatividad y habilidad musical.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Origen y características de los instrumentos musicales. Juan Carlos Mamani Chuquimia. (2008). "La queña un enfoque técnico y actual". Monografía en folklore, investigación en sikus. (pág.7 párrafo 3)</li> <li>- Digitación, posición de los dedos, Postura y técnicas de respiración. Juan Carlos Mamani Chuquimia. (2008). "La queña un enfoque técnico y actual". Monografía en folklore, investigación en sikus. (pág. 26- 33-34).</li> <li>- Nomenclatura musical.</li> <li>- Emisión del sonido y ejecución. Afinación individual y colectiva. Fases y estrategias metodológicas de enseñanza aprendizaje de los instrumentos musicales originarios:             <ul style="list-style-type: none"> <li>• Queña – queña (qhina – qhina, chukilla, karwani, chatripuli)</li> <li>• Pífano, pingullo, (chunchu, auqi – auqi, chovena).</li> </ul> </li> </ul>	<p>Organología de los instrumentos de viento  <a href="http://www.educabolivia.bo/files/textos/TX_MUSICA_E_HISTORIA_RGC.pdf">http://www.educabolivia.bo/files/textos/TX_MUSICA_E_HISTORIA_RGC.pdf</a></p> <p>ramiro Gutiérrez y E. Iván Gutiérrez            orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del qollasuyo 25</p>



Instrumentos aerófonos familia sikus – antara.	Conocer las características y técnicas de interpretación.  Formando grupos de dos para practicar la complementariedad en los sikus. Posibilitara el desarrollo de capacidades de atención	Conformar un grupo de ensamble con toda la familia sikus – antaras y wankaras.  Explorar otros sonidos en el instrumento sensibilizando el espíritu para comprender su cultura y el sentir en sus melodías.	Origen y características de los instrumentos musicales. (Arka – Ira). Ferrando Barragán Sandy La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperación de la identidad (pág. 3)  Ramiro Gutiérrez y E. Iván Gutiérrez orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: aportes de la arqueología a los estudios de la música del qollasuyo (pág. 8- 9, 25)  Nomenclatura musical. Américo Valencia Chacón. 1989 “el siku altripláncico” perspectivas de un importante legado musical precolombino. Lima. Editorial Artex. (pag 17)  <a href="http://sites.google.com/site/zamponota/notas/notas- numeros/ nomenclatura">http://sites.google.com/site/zamponota/notas/notas- numeros/ nomenclatura</a> (visitado en jueves 5/05/ 2016 hrs.03:42p.m.) Postura correcta, respiración y emisión del sonido.	Américo Valencia Chacón. 1989 “el siku altripláncico” perspectivas de un importante legado musical precolombino. Lima. Editorial Artex.  ramiro Gutiérrez y E. Iván Gutiérrez orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: aportes de la arqueología a los estudios de la música del qollasuyo 16 al 20  técnicas de interpretación del siku
Instrumentos aerófonos familia tarkas y anata	Caracterizar, manipular y ejecutar melodías utilizando todas las técnicas de interpretación.	Fortalecer el desarrollo de habilidades interpretativas en el instrumento.  Conformar un grupo de ensamble con toda la familia tarkas- anata y wankaras. peculiar	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Origen y características de la tarka y anata. Revista boliviana de física 8 42,50 (2002). Primera aproximación a la acústica de la tarka. (pág. 1 y 2)</li> <li>- Rito y música de tarka en la anata andina (Pág. 2-3)</li> <li>- Digitación, posición de los dedos, Postura y técnicas de respiración al interpretar el instrumento musical.</li> <li>- Nomenclatura musical del instrumento.</li> <li>- Revista boliviana de física 8 42,50 (2002). Primera aproximación a la acústica de la tarka. (pág. 44-45)</li> <li>- Afinación individual y colectiva. Emisión del sonido y ejecución de melodías en el instrumento musical.</li> <li>• Tarka: un sonido doble.</li> <li>• La tropa o conjunto de tarkas (ullara, kurawara, salinas, potosinas).</li> </ul>	
Instrumentos membranofonos Wankara / caja.			Origen y características de la wankara.  Nomenclatura musical del instrumento y ritmos con la wankara	



MINISTERIO DE  
**educación**  
ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA 

**Revolución Educativa  
con Revolución Docente  
para Vivir Bien**