

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El desarrollo del lenguaje armónico en el landó entre las
décadas de 1960 y 1990 en Lima

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

Martin Andres Benavides Castro

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

Lima, 2022

RESUMEN

El landó es un género afroperuano que, desde su recreación con *Samba Malató* de Nicomedes de Santa Cruz en 1964, hasta su éxito internacional con *María Landó* de Susana Baca en 1995, ha desarrollado una mayor complejidad dentro de su lenguaje armónico. Este desarrollo, en lugar de ser rechazado, fue asumido por los cultores más tradicionales del género. Por esta razón, la presente investigación tiene como principal objetivo reconocer cual ha sido el desarrollo el lenguaje armónico durante las décadas de 1960 y 1990. Se transcribirá e indagará en el lenguaje armónico de las canciones de *Samba Malató* (1964), *A saca' camote con el pie* (1971), *Cardo o ceniza* (1981), *Negra Presuntuosa* (1981) y *María Landó* (1995) con el fin de reconocer que elementos armónicos son de permanencia y cuáles de cambio, y a su vez, correlacionar los resultados con el contexto histórico investigado bibliográficamente, para así inferir a que se debió este desarrollo. De esta manera, se descubrió que se efectuaron cambios en su lenguaje armónico, como el uso de diferentes progresiones armónicas, ritmo armónico, recursos armónicos como dominantes secundarias, sustitutos tritonales, etc. Por otro lado, los elementos de permanencia son la tonalidad, que siempre prevaleció menor, y el indicador de compás que permaneció en 12/8 a lo largo de los años mencionados.

ABSTRACT

The landó is an afroperuvian genre that, since its recreation with *Samba Malató* by Nicomedes de Santa Cruz in 1964, until the international success with *María Landó* by Susana Baca in 1995, has developed a greater complexity within the harmonic language. This development instead of being rejected, was assumed by the most traditional cultists of the genre. For this reason, the main objective of this research is to recognize the development of harmonic language during the 1960s and 1990s. It will be transcribed and inquired in the harmonic language of the songs of *Samba Malató* (1964), *A saca 'camote con el pie* (1971), *Cardo o ceniza* (1981), *Negra Presuntuosa* (1981) and *María Landó* (1995) in order to recognize which harmonic elements are of permanence and which of change, and in turn, correlate the results with the historical context investigated bibliographically, in order to infer what this development was due to. In this way, it was discovered that changes were made in their harmonic language, such as the use of different harmonic progressions, harmonic rhythm, harmonic resources such as secondary dominants, tritonal substitution, etc. On the other hand, the elements of permanence are the key, which always prevailed minor, and the time signature that remained at 12/8 throughout the aforementioned years.

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
ÍNDICE	iv
ÍNDICE DE FIGURAS	v
ÍNDICE DE TABLAS	vi
INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento del problema	2
Preguntas de investigación	2
Objetivos	3
Justificación	3
Estado del arte	4
Propuesta de investigación	7
Tipo, nivel y enfoque de investigación	7
Marco teórico	8
Metodología	11
Capítulo I: Contexto histórico de la formación del género musical landó en Lima	18
1.1. La compañía Pancho Fierro y Nicomedes Santa Cruz: La recreación de lo afroperuano	18
1.2. Perú Negro, Chabuca Granda y Andrés Soto	19
1.3. Susana Baca y la internacionalización de la música afroperuana	21
Capítulo II: Análisis del lenguaje armónico de las canciones	23
2.1. Samba Malató - Cumanana (1964)	23
2.2. A saca' camote con el pie – Lucila Campos (1974)	25
2.3. Cardo o ceniza – Chabuca Granda (1981)	26
2.4. Negra Presuntuosa – Andrés Soto (1981)	29
2.5. María Landó – bajo la interpretación de Susana Baca (1995)	33
Capítulo III: Comparación del aspecto armónico y rítmico	38
3.1. Tonalidad	38
3.2. Indicador de compás	38
3.3. Ritmo armónico y progresiones armónicas	38
CONCLUSIONES	41
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Variaciones del landó en el cajón	11
Figura 2. Dominantes secundarias	15
Figura 3. Relativos “IIIm7/IIIm7(b5) - V7	15
Figura 4. Sustitutos tritonales	16
Figura 5. Ritmo armónico	17
Figura 6. Introducción Samba Malató: compases 1-2	24
Figura 7. Coro Samba Malató: compases 6-11	25
Figura 8. Verso Samba Malató: compases 12-13	25
Figura 9. Introducción A saca camote con el pie: compases 1-8	26
Figura 10. Coro A saca’ camote con el pie: compases 9-10	27
Figura 11. Introducción Cardo o ceniza: compases 4-9	28
Figura 12. Verso Cardo o ceniza: compases 10-15	29
Figura 13. Verso Cardo o ceniza: compases 22-23	29
Figura 14. Intro Negra Presuntuosa: compases 1-2	31
Figura 15. Intro Negra Presuntuosa: compases 3-4	32
Figura 16. Verso Negra Presuntuosa: compases 7-8	32
Figura 17. Verso Negra Presuntuosa: compás 15	33
Figura 18. Pre-coro Negra Presuntuosa: compás 16-23	33
Figura 19. Coro Negra Presuntuosa: compás 23-29	34
Figura 20. Introducción María Landó: compases 7-8	35
Figura 21. Introducción María Landó: compases 11-12	36
Figura 22. Verso María Landó: compases 17-18	36
Figura 23. Verso María Landó: compases 19-23	36
Figura 24. Verso María Landó: compases 24-28	37
Figura 25. Pre-coro María Landó: compases 39-46	38
Figura 26. Coro María Landó: compases 47-48	38
Figura 27. Coro María Landó: compases 57-58	38

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Grados expresados en números romanos. Intervalos mayores y justos	12
Tabla 2. Grados expresados en números romanos. Intervalos menores y disminuidos	13
Tabla 3. Grados expresados en números romanos. Intervalos aumentados	13
Tabla 4. Sufijos de las triadas	13
Tabla 5. Ejemplo del cifrado en las triadas diatónicas a la tonalidad de Do mayor	13
Tabla 6. Ejemplo del cifrado en las triadas diatónicas a la escala de La menor armónica	14
Tabla 7. Sufijos a utilizar de los acordes de séptima	14



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal reconocer cuál ha sido el desarrollo de los elementos que están presentes en el lenguaje armónico del landó entre la década del 60 hasta la del 90 en Lima. Para tal propósito se eligieron las canciones de: *Samba Malató* de Nicomedes de Santa Cruz (1964), *A saca camote con el pie* de Lucila Campos (1974), *Cardo o Ceniza* de Chabuca Granda (1981), *Negra Presuntuosa* de Andrés Soto (1981) y *María Landó* interpretado por Susana Baca (1995).

En el capítulo 1 se aborda el contexto histórico en el cual se encontraban estas canciones, así como las agrupaciones y artistas más relevantes del género afroperuano. Este capítulo nos ayudará a conocer el contexto en cual estas canciones fueron compuestas y así inferir cuales han sido las influencias que condujeron a realizar tales arreglos en la armonía.

En el capítulo 2 se analiza el lenguaje armónico utilizado en cada canción. Se analizará el indicador de compás, ritmo armónico, progresiones y complejidad de los acordes (uso de séptimas y tensiones). Este capítulo nos ayudará a dar un punto de vista objetivo del lenguaje armónico, ya que al transcribir las notas textuales se podrá ver si existieron cambios y/o desarrollos dentro de la armonía.

En el capítulo 3 se compara cada aspecto mencionado en el capítulo 2 buscando patrones de permanencia y de cambio. También se busca fortalecer las características musicales dadas por los musicólogos, las cuales se mencionaron en el marco teórico.

Finalmente, en las conclusiones, se responderán las preguntas realizadas y se vincularán las canciones con su contexto histórico, y así, pretender hallar qué influencias tuvo el landó para desarrollar su lenguaje armónico.

Planteamiento del problema

Entre los géneros musicales asociados a la música afroperuana que más éxito han tenido en el imaginario musical de la población limeña se encuentra el Landó. Este, quizás al lado del festejo, ha gozado de mayor popularidad no solo dentro del entorno musical afroperuano, sino incluso fuera de él; como lo demuestran las grabaciones de landó realizada por conjuntos como Inti Illimani e investigaciones de diferentes musicólogos como el caso de David Byrne con su recopilatorio *The Afro-Peruvian Classics: The soul of Black Peru*.

Sin embargo, en el aspecto musical, uno de los elementos más interesantes del landó es su lenguaje armónico. Al escuchar grabaciones de landó de diferentes décadas, como por ejemplo *Samba Malató* de Nicomedes Santa Cruz (1964) y *Cardo o ceniza* de Chabuca Granda (1978, 1981) se puede escuchar que muy probablemente el lenguaje armónico utilizado sea diferente.

Preguntas de investigación

- Pregunta general
 - ¿Cómo ha sido el desarrollo del lenguaje armónico del landó en Lima entre las décadas de 1960 y 1990?
- Preguntas específicas
 - ¿De qué manera el contexto histórico, social y cultural influyó en el desarrollo del lenguaje armónico del landó?
 - ¿Qué influencias registra el lenguaje armónico del landó entre las décadas señaladas?
 - ¿Cuáles son los rasgos armónicos más comunes del acompañamiento en el género entre los años señalados?

Objetivos

- Objetivo general:
 - Reconocer cuál ha sido el desarrollo de los elementos que están presentes en el lenguaje armónico del landó entre la década del 60 hasta la del 90 en Lima.

- Objetivos específicos:
 - Relacionar el contexto histórico, social y cultural con el desarrollo del lenguaje armónico del landó.
 - Determinar las influencias que registra el lenguaje armónico del landó entre las décadas señaladas.
 - Identificar los rasgos armónicos más comunes del acompañamiento en el género landó entre los años señalados.

Justificación

Las investigaciones con respecto al landó son muy limitadas pese a que la sociedad limeña le da mucha relevancia al género, la cual se ve reflejada en las relaciones sociales que evidencian su práctica. Una investigación de esta naturaleza permitirá extender el conocimiento sobre un género poco estudiado e informalmente abordado.

Por otro lado, este trabajo busca contribuir a mejorar la percepción sobre las raíces históricas del género entre los cultores y músicos aficionados a él. De esta manera, tener un conocimiento más acotado de su devenir en el tiempo podría plantear nuevos modos de reflexión sobre el mismo.

Estado del arte

La información académica que manejamos, en Perú, con respecto a la música afroperuana es limitada; más aún si la enfocamos al género del landó. Como primera fuente de información tomaremos el trabajo de William D. Tompkins (2011), que nos mostrará a través de su investigación cuales fueron las raíces de la música afroperuana, especialmente el Landó.

Tompkins (2011) comenta que se podría decir que este género renació durante la década de los 60, ya que eran muy pocos los cantores negros que recordaban algo acerca de esta danza olvidada. Uno de los factores que impulsó que el landó renazca fue la peculiaridad de su ritmo, basado en una métrica de 6/4 (p.142). En esto coincide el musicólogo Javier Leon Quiros (2003) quien nos cuenta que el landó desde sus inicios es métricamente complejo y ambiguo y esto es una de sus características más resaltantes. Por ello, prefiere utilizar la métrica 12/8 (o combinaciones de 6/4 y 12/8). (pp.229-247).

Samba Malató fue el primer landó que se hizo popular gracias a la grabación que hizo Nicomedes Santa Cruz junto con su grupo Cumanana en 1964. Sin embargo, este tema no es original de Santa Cruz, ya que Tompkins afirma que *“un número de informantes negros ya mayores recuerda haber escuchado algo de esta canción en su juventud y Santa Cruz afirma que él la aprendió de su madre”* (Tompkins, 2011, p.145).

Nicomedes Santa Cruz, en una entrevista que dio en el 2008, nos cuenta cómo quiso reconstruir este género junto con otros que se habían perdido *“(…) La reconstrucción que vamos a ver es ya obra coreográfica moderna, porque la coreografía se había perdido, pero gracias a trabajos de investigadores (…) hemos podido reconstruir esta danza, que está cobrando fuerza en estos últimos años: El landó”* (Nicomedes, 2008, min 1:10).

Chalena Vásquez es otra de nuestras fuentes relevantes, que si bien, el conocimiento que nos brinda acerca del landó es breve y conciso, lo consideraremos como una referencia

importante de información. Durante la década de los 50, resurge el *Toro-mata*, que Vásquez (1992) lo cataloga como si este fuese parte del landó: “Entre los grupos profesionales se identifica al Toro Mata como un landó, cosa que no ocurre en la zona de Cañete, donde es identificado como un género con nombre propio: “Toro Mata”” (p.55). Esta versión, grabada por “Caitro” Soto, junto a *Samba Malató*, son tomadas por Chabuca Granda y Andrés Soto como pilar para la elaboración del género (p.55). Vásquez se desvía de características musicales del género hacia el origen del término landó, y deja muchos vacíos acerca de la instrumentación, formas, armonía, etc.

Por otro lado, Leon Quirós (2003), nos menciona la importancia que tiene la agrupación “Perú Negro”, dentro de la década de los 70, ya que, “estandarizaron” la música afroperuana, y se convirtieron en la “vía segura” para aprender de estos ritmos peruanos. Ellos acogieron la herencia de la agrupación de Pancho Fierro y Nicomedes Santa Cruz e introdujeron nuevas sonoridades, como percusión latina: bongó, congas y cencerros (pp.79-92). Así, se fueron cñiendo los cimientos de la nueva sonoridad en la música afroperuana y esta fue la que se empezó a comercializar.

Según la investigadora Heidi Feldman (2009), Chabuca Granda jugó un papel muy importante en el crecimiento de la música afroperuana en el extranjero, ya que fue una de las primeras mujeres de tez blanca en incorporarse a este mundo de la música afroperuana: “la compositora y cantante Chabuca Granda (1920-1983) fue una de las colaboradoras no negras más importantes de la compañía Perú Negro” (p.170).

Chabuca Granda, durante la década de los 70, empezó con la nueva recreación de landó, y así comenzó ella, junto a su guitarrista Felix Casaverde (quién había trabajado con Perú Negro), y el cajonero “Caitro Soto” inició la redefinición del landó: “Casaverde le añade lo que él describe como un “tratamiento guitarrístico sensual” al patrón del landó para cajón desarrollado por “Caitro” Soto, para formalizar “una unidad” en los landós

experimentales de Chabuca Granda que eliminaron la percusión latina “extra” utilizada por Perú Negro” (Feldman, 2009, p.196).

Luego de la muerte de Chabuca Granda, un poema de Cesar Calvo, junto con una melodía inacabada de Chabuca, fue tomado por Susana Baca, quien graba el tema “María Landó” el cual tuvo un impacto importante en el extranjero, volviéndose el único tema afroperuano que muchos estadounidenses podían reconocer durante la década de los 90. Esto se debió gracias a David Byrne que en 1995 hizo una recopilación donde incluyó la interpretación de Susana Baca del tema “María Landó”. Esta melodía, impulsó la carrera artística de Susana Baca, volviéndose una artista reconocida tanto en el Perú como en el extranjero (Feldman, 2009, p.287).

Los estudios que se han realizado con respecto a este género están muy enfocados a cuestiones históricas, etimológicas, étnicas, etc. Esto ha dejado de lado el foco del lenguaje armónico y cómo este se ha desarrollado a lo largo de las décadas de 1960 y 1990 en Lima.

Propuesta de investigación

Esta investigación pretende demostrar que se desarrolló el lenguaje armónico del landó durante las décadas de los 60s y los 90s. Se indagará a través del análisis armónico realizado en las canciones a escoger y se tiene la expectativa que las primeras grabaciones cuenten con una armonía simple y, con el largo de los años, este lenguaje se irá desarrollando e incrementará su complejidad.

El primer aspecto en el cual se espera un desarrollo es el ritmo armónico. Se tiene previsto que las primeras canciones tengan un ritmo armónico simple de uno o dos acordes por compás y que en las últimas se ejecuten tres o cuatro acordes por compás.

Así mismo, se busca encontrar dentro de las primeras canciones una estructura básica de acordes de triada, y que poco a poco, se vaya ampliando el uso de séptimas y tensiones armónicas como novenas, oncenas y treceñas.

Por último, se considera de mayor importancia encontrar un desarrollo de los recursos armónicos. En donde las primeras canciones utilicen elementos de un lenguaje armónico simple y, poco a poco, este vaya incrementando el uso de recursos armónicos más complejos como dominantes secundarias, relativos “IIIm – V7”, sustitutos tritonales, etc.

Tipo, nivel y enfoque de investigación

Esta investigación será de tipo ANALÍTICA, ya que se busca ampliar los conocimientos con respecto a landó mediante la recolección de datos musicales para reflexionar sobre el desarrollo del lenguaje armonico que tuvo este género en el tiempo desde su recreación.

El nivel que buscará es de tipo correlacional debido a que analizamos cómo se comportan cada una de las canciones elegidas y luego buscaremos relacionar las variables

escogidas para ver qué cuáles son los factores de permanencia dentro del lenguaje armónico y cuáles no.

El enfoque será de tipo cualitativo considerando que busca describir y analizar la armonía como progresiones, cadencias, inversiones, manejo de tensiones, dominantes secundarias, etc.

Marco teórico

En esta tesis, el análisis se enfoca en el texto musical, sin embargo, estas obras no han sido producto de individuos alejados de un contexto histórico o social: “una obra de arte es dependiente de ese tiempo, fuera de ese tiempo y del espacio concreto no puede existir” (Padilla, 2000, p.48). Para fines de esta tesis no se busca separar el texto del contexto, ya que, aunque no están orgánicamente vinculados, podemos estudiar el texto en el contexto, así como también el contexto en el texto. Aunque se centrará el análisis más en el texto musical que en el contexto, no son cosas diferentes, sino funciones distintas, momentos (Padilla, 2000, pp.53-54).

Nagore, también nos afirma que detrás de cada análisis del texto musical hay fines que van más allá del propio análisis: “la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de "explicar" su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado” (Nagore, 2004, p.8).

Si bien, enfocaremos el análisis en el texto para buscar una comprensión y explicación de las obras musicales, no podemos desvincularlo de su carácter temporal, tenemos que buscar que otras realidades dan sentido al análisis (Nagore, 2004, p.9). Hoy en día, el análisis ha transformado su punto de vista con respecto a los años convirtiéndose es un campo

interdisciplinario (Sobrino, 2005, p.669). Esta tesis se dirige a buscar qué aspectos históricos contribuyeron en el desarrollo del lenguaje armónico del landó.

Con respecto específico al análisis de texto musical, se tienen los siguientes aspectos que ayudarán a tener un concepto más específico sobre el landó:

- **Aspecto Rítmico**

Tompkins (2011), dice que los landós que él ha analizado utiliza patrones rítmicos en 6/4 (p. 144). León (2003) coincide con Tompkins pero añade que existe una fuerte relación entre el 6/4 y el 12/8 (pp. 234-237). Con esta característica, Feldman (2009), concuerda, afirmando que los landós tienen una pronunciada sensación ternaria (p. 195) y cuentan con un fuerte acento intercambiable entre 6/4 versus 12/8. (p. 133).

Otra característica importante que León (2003) cuenta es que hay una preferencia por las velocidades lentas. (p. 213)

La fuerte relación que existe entre el 6/4 y el 12/8 que mencionan tanto Feldman cómo León, es una característica con la que se coincide y por lo que será un factor a utilizar y tener en cuenta al momento de realizar tanto las transcripciones como los análisis

- **Aspecto Armónico y estructural**

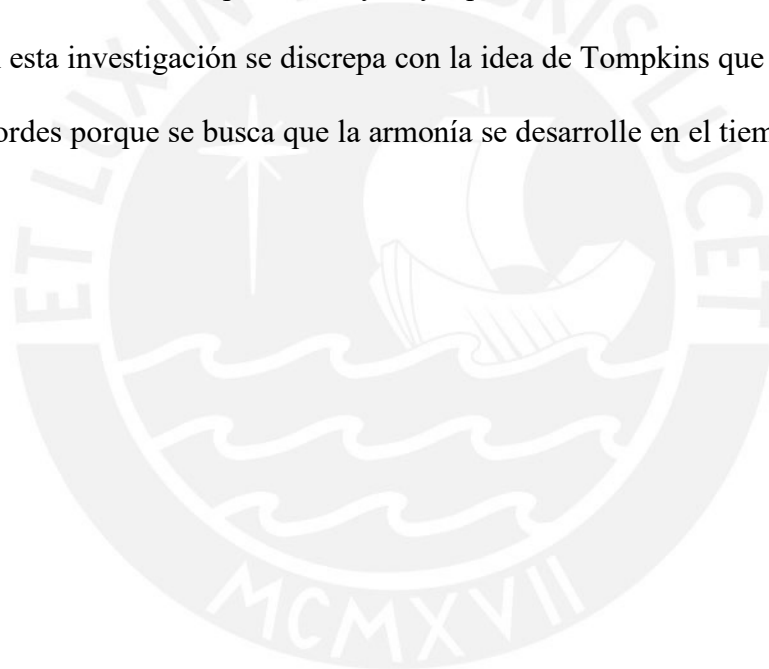
Feldman (2009) afirma que los landós están típicamente en tonalidades menores (p.195). Característica con la que León (2003) también coincide explicando que es claro que se prefiere una tonalidad menor sobre una mayor (p.213).

De igual manera, Tompkins (2011) explica que hay una preferencia de una tonalidad menor sobre una mayor, y profundiza en el aspecto armónico apuntando la alternancia entre acordes de tónica y quinto grado, que alternan cada uno o dos compases. También, comenta que usualmente los landós constan de dos o tres secciones donde la primera sección, “A”, es un estribillo que se cantan alternando respuestas entre un solista y un coro. La segunda

sección, “B”, son estrofas únicamente cantadas por el solista, que luego de estas se retorna a la sección “A”.

Estas secciones están divididas con un pequeño instrumental. Algunos landós tienen una tercera sección, “C”, que es una sección lírica contrastante y que es cantada por el solista o por el coro. Esta última sección presenta un poco más de variaciones armónicas como modular a la relativa mayor, pero en general mantienen una sencillez tanto en la armonía como en la melodía. (pp.146-147).

Una característica importante que obtenemos como resultado es que existe una preferencia a la tonalidad menor que a la mayor, ya que los tres autores coinciden con ellos. Sin embargo, en esta investigación se discrepa con la idea de Tompkins que el landó solo utilizado dos acordes porque se busca que la armonía se desarrolle en el tiempo.



Metodología

- *Elección del corpus*

Como se ha mencionado previamente, en el aspecto rítmico se considerará que el landó tiene una métrica distintiva de 12/8 (o combinaciones de 6/4 y 12/8), En la figura 1 se observa las variaciones más comunes del cajón en el landó.

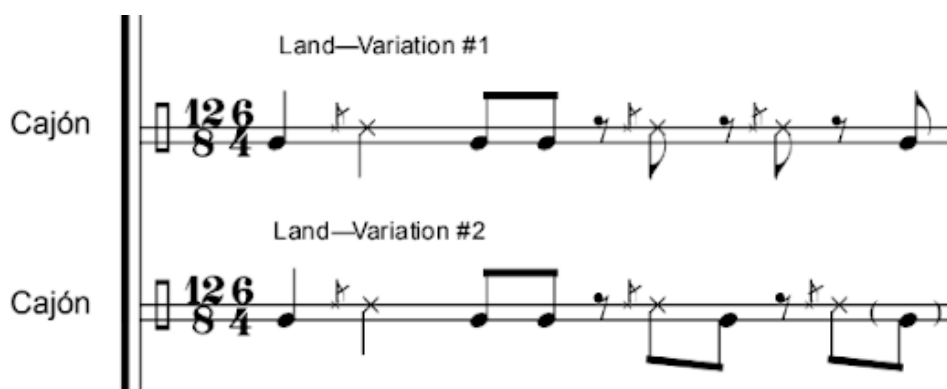


Figura 1. Variaciones del landó en el cajón. Adaptado de Desarrollo de los patrones del landó para cajón y comparación con el patrón de secuencia del África Occidental/Atlántico Negro y los patrones de la marinera (p.133) por H. Feldman, 2009, Rítmicos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana.

Dentro de los años propuestos, entre las décadas de 1960 y 1990, los landós grabados con el patrón rítmico mencionado anteriormente más reconocidos son:

- Samba Malató - Cumanana (1964)
- A saca' camote con el pie – Lucila Campos (1974)
- Landó - Chabuca Granda (1978)
- Una Larga Noche - Chabuca Granda (1978, 1981)
- Cardo o Ceniza - Chabuca Granda (1978, 1981)
- Negra Presuntuosa - Andrés Soto (1981)
- María Landó - Susana Baca (1986, 1995)

Para la selección del corpus primero se seleccionará el primer landó grabado por Nicomedes Santa Cruz: *Samba Malató*, ya que marca el primer paso en el camino del género. *María Landó* (1995) interpretado por Susana Baca será nuestro “punto final”, ya que marca el reconocimiento internacional de la música afroperuana. En medio de estas canciones vamos a

rescatar *A saca' camote con el pie* (1974) *Cardo o ceniza* (1981) y *Negra presuntuosa* (1981) ya que considero que son los landós más conocidos entre los cultores y músicos aficionados.

Debido a la falta de transcripción de las canciones mencionadas, se realizará la transcripción de los instrumentos que consideramos relevantes para el análisis: El bajo y la(s) guitarra(s). Se llevará a cabo la transcripción nota por nota de todos los instrumentos con el fin de buscar la mayor fidelidad al momento de realizar el análisis armónico.

- **Análisis armónico**

Se analizará acorde por acorde, con el fin de identificar si es un acorde triada o de séptima, conocer cuál es su inversión y determinar si presenta tensiones. Una vez identificados todos los acordes procederemos a hacer un análisis por medio grados romanos. Todo el análisis se hará tal como lo propone Nettles en sus libros “Harmony 1”, “Harmony 2” y “Harmony 3” (1987).

A los acordes diatónicos, es decir, que pertenecen a la tonalidad, se les asignará un número en romano en relación con la distancia de la fundamental del acorde con la tónica. Todas las distancias mayores y justas serán representadas únicamente por el número romano.

Tabla 1

Grados expresados en números romanos. Intervalos mayores y justos

Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII
Intervalo	Tónica	Segunda	Tercera	Cuarta	Quinta	Sexta	Sétima
		mayor	Mayor	Justa	Justa	Mayor	mayor

Para referirnos a un intervalo menor, en el caso de la 2da, 3ra, 6ta y 7ma, se utilizará una “b” (bemol). En el caso de las 4tas, 5tas y 8vas, el “b” indicará un intervalo disminuido.

Tabla 2*Grados expresados en números romanos. Intervalos menores y disminuidos*

Grado	I	bII	bIII	bIV	bV	bVI	bVII
Intervalo	Tónica	Segunda menor	Tercera menor	Cuarta disminuida	Quinta disminuida	Sexta menor	Sétima menor

De igual forma, para referirnos a un intervalo aumentado se usará el “#” (sostenido)

Tabla 3*Grados expresados en números romanos. Intervalos aumentados*

Grado	I	#II	#III	#IV	#V	#VI	#VII
Intervalo	Tónica	Segunda aumentada	Tercera aumentada	Cuarta aumentada	Quinta aumentada	Sexta aumentada	Sétima aumentada

Para hacer referencia al tipo de acorde utilizaremos los siguientes sufijos:

Tabla 4*Sufijos de las triadas*

Tipo de triada	Sufijo
Triadas mayores	“ maj ” (También se podrá dejar al número romano sin sufijo y se sobreentenderá que es una triada mayor)
Triadas menores	“ m ”
Triadas disminuidas	“ ° ” o “ dim ”
Triadas aumentadas	“ + ”
Suspendido 4	“ sus ” o “ sus4 ”

Tabla 5*Ejemplo del cifrado en las triadas diatónicas a la tonalidad de Do mayor*

I	IIm	IIIm	IV	V	VIIm	VII°
C	Dm	Em	F	G	Am	B°

Tabla 6*Ejemplo del cifrado en las triadas diatónicas a la escala de La menor armónica*

I	II°	bIII+	IVm	V	bVI	VII°
Am	Bdim	C+	Dm	E	F	G#°

Tabla 7*Sufijos a utilizar de los acordes de séptima*

Acorde de séptima	Sufijo
Triada mayor con 7m	7
Triada mayor con 7M	maj7
Triada menor con 7m	m7
Triada menor con 7M	m(maj7)
Triada disminuida con 7d	°7 o dim7
Triada disminuida con 7m	m7(b5)
Triada aumentada con 7m	+7 o 7(#5)
Triada aumentada con 7M	+maj7 o maj7(#5)
Triada mayor con 6M	6
Triada menor con 6M	m6
Acorde “sus4” + 7m	7sus o 7sus4

En el caso de encontrar acordes triada con tensiones se utilizará el prefijo “add” seguido de la tensión utilizada. Por ejemplo: Iadd9, Iadd13, etc.

A las “dominantes secundarias”, que son acordes dominantes con relación a algún acorde de la tonalidad que no sea la tónica, se cifrará con un V/X o V7/X donde “X” es el grado que se relaciona con la dominante. Este estará acompañado de una flecha indicando a que acorde resuelve como se ve en la figura 2.

Bb: $V7/II$ $G7$ \rightarrow $II-7$ $C-7$
 Ab: $V7/III$ $G7$ \rightarrow $III-7$ $C-7$
 G: $V7/IV$ $G7$ \rightarrow $IVmaj7$ $Cmaj7$
 F: $V7/V$ $G7$ \rightarrow $V7$ $C7$
 Eb: $V7/VI$ $G7$ \rightarrow $VI-7$ $C-7$

Figura 2. Dominantes secundarias. Adaptado de Nettles (p. 2), 1987b, Harmony 2

En el caso de que un dominante secundaria este acompañado de su relativo $IIm7$ se colocará un corchete por debajo del “ $IIm7 V7$ ”. Esta relación también se puede presentar con un $IIm7(b5)$ como se observa en la figura 3.

I F
 $III-7$ $A-7$ \rightarrow $V7/II$ $D7$ \rightarrow $II-7$ $G-7$ \rightarrow $V7$ $C7$ \rightarrow $I^{(9)}$ $F^{(9)}$
 $VII-7(b5)$ $E-7(b5)$ \rightarrow $V7/VI$ $A7(b9)$ \rightarrow $VI-7$ $D-7$ \rightarrow $V7/II$ $G7$ \rightarrow $II-7$ $G-7$ \rightarrow $V7$ $C7$ \rightarrow $I^{(9)}$ $F^{(9)}$

Figura 3. Relativos “ $IIm7/IIm7(b5) - V7$ ”. Adaptado de Nettles (p. 47), 1987b, Harmony 2

A los “sustitutos tritonales”, que son dominantes que comparten el tritono de la dominante por sustituir, se cifrarán con un $subV/X$ o $subV7/X$ donde “X” es el grado donde resuelve el dominante. En caso el dominante sea sustituto del acorde principal, no se colocará el “X”. A estos acordes también se les puede acompañar con su relativo $IIm7$. (Ver figura 4)

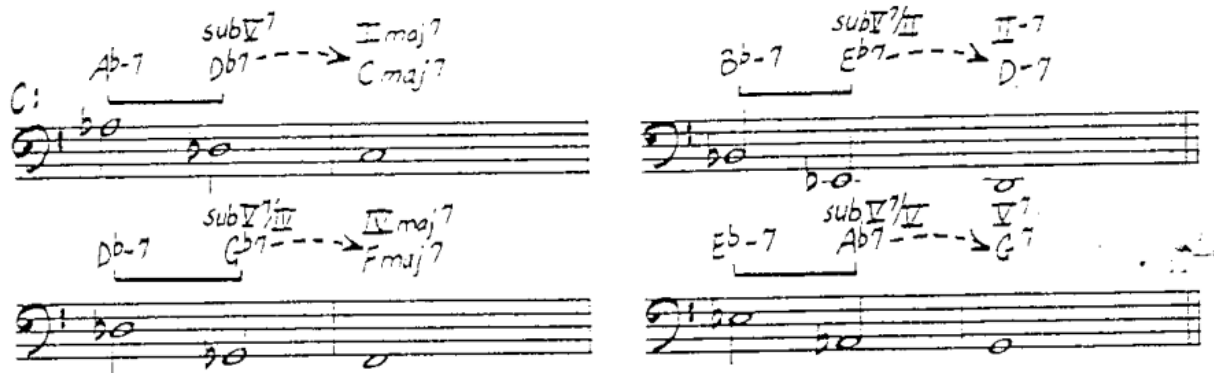
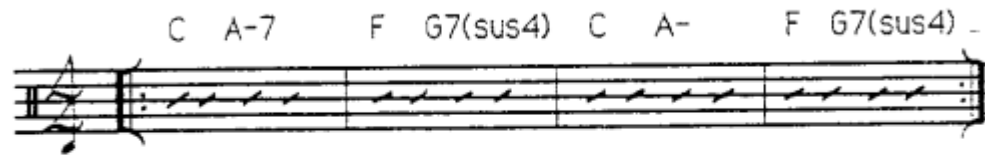


Figura 4. Sustitutos tritonaes. Adaptado de Nettles (p. 5), 1987c, Harmony 3

Una vez se obtengan los análisis armónicos realizados se procederá a hacer la comparativa entre canciones para poder observar cuales son los patrones de cambio y permanencia en el lenguaje armónico. Se comparará:

- Tonalidad (Mayor o menor)
- Características armónicas:
 - Tipo de acorde: triada o de séptima
 - Dominantes secundarias
 - Sustitutos tritonaes
 - Tensiones armónicas
 - Modulaciones
- Progresiones armónicas: Ver si existe algún movimiento armónico similar o patrón establecido.
- Ritmo armónico: El tiempo que dura cada acorde dentro de una progresión. (Ver figura 5)

Harmonic rhythm of 2 beats per chord:



Harmonic rhythm of 4 beats per chord:

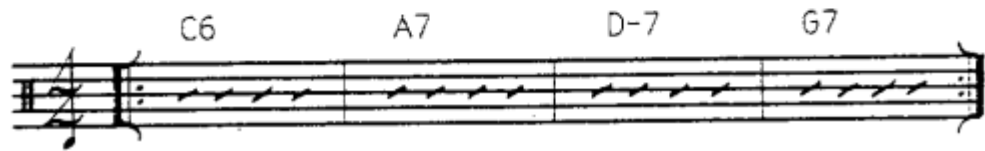


Figura 5. Ritmo armónico. Adaptado de Nettles (p. 5), 1987b, Harmony 2

Luego de obtener los resultados de las comparaciones se relacionará cada canción con su propio contexto para así poder inferir las influencias que registra el lenguaje armónico del landó.

Capítulo I: Contexto histórico de la formación del género musical landó en Lima

1.1. La compañía Pancho Fierro y Nicomedes Santa Cruz: La recreación de lo afroperuano

Feldman (2009) nos cuenta que, durante la década del 50, José Durand, junto con su compañía *Pancho Fierro* recolectaron y pusieron en escena tradiciones negras de la época. Esto significó poner a los negros peruanos como “portadores de cultura” y su música y sus bailes fueron presentados como tesoros del pasado que necesitaban ser rescatados. Las reconstrucciones de la compañía se convirtieron en lo “original” inyectando una fuerte dosis de identidad criolla (pp. 22-23). La compañía duró solo dos años, pero fue suficiente para impulsar el interés de las tradiciones negras entre los espectadores criollos (p. 33).

El principal consultor de José Durand fue don Carlos Porfirio Vasquez Aparicio, un patriarca de una de las familias musicales negras de Lima, y por ende, una importante fuente de información. El debut, realizado en el Teatro Municipal del centro de Lima el 7 de junio de 1956, fue todo un éxito, siendo cerca de 1200 espectadores. Juntos lograron seleccionar un grupo de 35 músicos y bailarines (Feldman, 2009, pp. 34-37).

León Quirós (2003), cuenta que para los artistas fue un gran desafío representar con precisión las expresiones culturales del pasado ya que no las habían experimentado directamente. Además, eran individuos que ya estaban influenciados no solo por la cultura afroperuana, sino también por el jazz, danza moderna, poesía bohemia local, etc. A pesar de esto, enfrentaron este reto con el fin de ser guardianes del trasfondo y patrimonio de la cultura afroperuana. (pp. 12-13)

Nicomedes Santa Cruz, nacido el 4 de junio de 1925, entró a la compañía *Pancho Fierro* en 1957 y un año después decidió lanzar “Cumanana”, su propio grupo de teatro, que incluía a otros ex miembros de la compañía Pancho Fierro. Su hermana, Victoria Santa Cruz (nacida en 1922), se unió al proyecto como codirectora en el año 1959. Los hermanos

trabajaron juntos desde 1959 hasta 1961, investigando y reconstruyendo la música afroperuana. Victoria se basó en el ritmo y la memoria ancestral, mientras que Nicomedes se comprometió en la investigación bibliográfica, recolección etnográfica y estudios literarios. Esto llevó a que ella se volviera conocida por sus puestas en escena mientras que él como poeta y músico (Feldman, 2009, p. 64).

En 1964, se lanzó el disco Cumanana, en donde se recreó el primer landó “Samba Malató”. Nicomedes junto con su hermana Victoria, recrearon el landó sobre la base de la gente mayor que había presenciado el baile a principios del siglo XX, fragmentos de la letra de canciones, melodías y recuerdos de los hermanos propios de su niñez. (Feldman, 2009, pp. 128-129). Según Tompkins (2011), el landó fue un género casi olvidado durante el siglo XX y únicamente los negros de la comunidad El Guayabo lo practican regularmente como tradición. Nicomedes afirma que aprendió la canción de su madre (p. 145).

La reconstrucción del acompañamiento rítmico y armónico necesitó de más suplementos creativos, es aquí donde el guitarrista Vicente Vásquez compuso la introducción de aquella canción (Feldman, 2009, p. 131).

Durante la época de 1960s y 1970s el festejo tomó una representación mucho mayor que el landó, lo que generó que este último quede ambiguamente definido, sin embargo, esta ambigüedad fue su característica más atractiva (León, 2003, pp. 229-230).

1.2. Perú Negro, Chabuca Granda y Andrés Soto

En 1969, un proyecto cuya idea original fue de Ronaldo Campos, se formó Perú Negro junto con otros miembros de la compañía de teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz. Ese mismo año, la agrupación ganó el primer puesto en el Festival Iberoamericano de la Danza y la Canción en Buenos Aires, Argentina. Esto convirtió a Perú Negro y su folklore en riqueza nacional. Dentro de esta agrupación estuvo Lucila Campos,

quien junto a “Caitro” Soto, fueron los encargados de dar voz a las canciones de la agrupación (Feldman, 2009, pp. 157-158).

Tanto el grupo Perú Negro como Lucila Campos grabaron su propia versión de *Samba Malató*. Y más adelante Lucila Campos grabó un arreglo de landó de *A saca' camote con el pie*, que, si bien originalmente fue un festejo, abrió camino a que nuevos landós se compongan como el *Vamo' a menea* de Abelardo Vásquez y constituyeron al landó como una forma moderna (Tompkins, 2011, p. 146).

Y, aunque Perú Negro representaba la negritud peruana, durante la década de los 70, los blancos y mestizos se asociaron y tomaron parte activa de la agrupación. La cantautora Chabuca Granda fue una de las colaboradoras no negras más importantes. Fue ella quien preparó todo para la participación de 1969 en Argentina. Chabuca Granda y Perú Negro siguieron colaborando durante los primeros años de la compañía, haciendo giras y presentándose juntos en México y España. Granda, cuando empezó a ampliar su repertorio, contrató a algunos miembros de la compañía con el fin de incluir “aires” basados en los ritmos afroperuanos (Feldman, 2009, pp. 170-171).

Fue entonces que a fines de a inicios de la década de los 80, Chabuca Granda empezó a experimentar la superposición de los géneros de la costa limeña. Con la ayuda del percusionista Caitro Soto y junto con guitarristas como Lucho González y Félix Casaverde (con este último ya había trabajado en Perú Negro) volvió a hacer arreglos de conocidos valeses que ya había escrito años atrás. Los arreglos inspirados en el landó parecían tener mejor éxito debido a que el landó era aún un género que no estaba formalmente definido, por lo que podía incorporar algo nuevo sin perturbar un patrón que podría ser considerado característico del género (León s, 2003, pp. 238-239).

El compositor Andrés Soto, es mencionado de manera muy breve en nuestras fuentes. León Quirós (2003), cuenta que fue uno de los estudiantes de Chabuca Granda (p. 247). Así

mismo, conocemos que en 1978 estuvo en contacto y tocó con el compositor Miki González, un músico hispano-peruano que fusiono el rock y la electrónica con ritmos afroperuanos, cuando ese último se interesó en la música afroperuana y viajaron juntos hacia El Carmen, ciudad que tiene la reputación de ser la cuna del folclore afroperuano (Feldman, 2009, p. 248).

1.3. Susana Baca y la internacionalización de la música afroperuana

Durante la década de los 90s, artistas, estudiosos y turistas salieron a la búsqueda de la música de raíces negras peruanas en Chíncha. Y, en 1995 David Byrne, le presentó al público estadounidense el resultado de esta búsqueda produciendo el disco *The Soul of Black Peru*. Esto dio a conocer a la cantante afroperuana Susana Baca. Esta producción tuvo un gran impacto en Estado Unidos siendo ampliamente difundida en este país (Feldman, 2009, p. 262).

Un cajonero dice que el estilo de Susana Baca es muy diferente al de la mayoría de intérpretes afroperuanos, pues considera que sus conciertos son “para verla”, pues enfatiza su místico estilo presentándose descalza y con un vestido blanco, acompañada de arreglos musicales complejos. Así mismo, un representante de la industria discográfica opino que el estilo de Susana Baca es el de “nueva música afroperuana”, pues afirma que a la gente que gusta de Nicomedes Santa Cruz o Lucila Campos no escucha a Susana Baca, pues es muy sofisticada (Feldman, 2009, pp. 272-273). León Quirós (2003), también afirma que Susana Baca era considerada por muchos limeños “demasiado experimental” para encajar a lo que era considerado afroperuano (p. 255).

Para conocer un poco de Susana Baca, remontémonos a principios de la década de los 70s, cuando Chabuca Granda contrató a Susana Baca como asistente personal y Susana se mudó a la casa de Chabuca. Chabuca se interesó en el trabajo de Susana Baca y a principios

de la década de 1980 le consiguió un contrato con un sello discográfico peruano, sin embargo, tras la muerte de Chabuca Grande en 1983, el sello discográfico le comunicó que ya no se sentían obligados de grabar la música de Baca. Si bien este hecho complicó a Baca a realizar su disco también le permitió diseñar y presentar su propia música y estilo. Y así en 1982, realizó su primera grabación: *Color de Rosa*, donde hacía una fusión de ritmos afroperuanos y andinos con poesía. Fue una compilación de cintas individuales preexistentes realizado por su esposo y manager Ricardo Pereira. Diez años después logró en 1992, tras embarcarse en un gran proyecto de investigación por dos años entre 1990 y 1992 para estudiar la música afroperuana de Lima y de la costa rural, sacar su segundo disco *Del fuego y del agua* (Feldman, 2009, pp. 274-275).

Fue en la década de 1990 que David Byrne conoció a Susana Baca. La experiencia de haber labrado su propio camino, hizo de ella una artista madura y con una visión muy amplia de la música afroperuana. David Byrne le auspició giras en los Estados Unidos convirtiéndola en una “diva global” y en la única representante de la música afroperuana para los oyentes de esta música en los Estados Unidos en la década de los noventa (Feldman, 2009, p. 279).

Si bien, el álbum *The Soul of Black Perú* no le hizo mucho bien a los artistas peruanos que participaron en el disco (con excepción de Susana Baca), este le abrió las puertas a los músicos afroamericanos, pues el disco creó un nuevo público internacional. Artistas como Lucila Campos, Eva Ayllón y Perú Negro, empezaron poco a tener visibilidad fuera del Perú y aparecieron en otras compilaciones internacionales (Feldman, 2009, p. 285).

Capítulo II: Análisis del lenguaje armónico de las canciones

2.1. Samba Malató - Cumanana (1964)

- **Tonalidad:**

Re menor

- **Indicador de compás:**

12/8 (6/4)

- **Ritmo Armónico y Progresión:**

Esta canción posee tanto un ritmo armónico como un lenguaje armónico sencillo. Para la introducción empieza con un intercambio entre el Im y el V7. Curiosamente el V7 se toca con una anticipación de corchea, lo que genera una sensación de irregularidad. Otro movimiento curioso es el cromatismo que realiza la guitarra 2, convirtiendo esta progresión sencilla en una muy llamativa al oído (Ver figura 6).

The musical score for the introduction of Samba Malató, measures 1-2, is presented in two staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 12/8 (6/4). The first staff, labeled 'Guitar 1', shows a progression of chords: Im (Dm) and V7 (A7). The second staff, labeled 'Guitar 2', shows a chromatic line. The score is divided into two measures, each with a box labeled 'Introducción' above it. The first measure contains the first two chords, and the second measure contains the second two chords. The chords are written in a way that suggests they are played in a specific order and with specific articulation.

Figura 6. Introducción Samba Malató: compases 1-2

Para los coros, la progresión se mantiene, sin embargo, el ritmo armónico cambia. Ahora el Im y el V cambian cada compás. Curiosamente, el Im está tocado en primera inversión debido a la segunda guitarra que toca la tercera del acorde en una cuerda grave (ver figura 7).

Coro 1

6 **Im** Dm/F **V7** A7 **Im** Dm/F

Gtr. 1

Gtr. 2

9 **V7** A7 **Im** Dm/F **V7** A7

Gtr. 1

Gtr. 2

Figura 7. Coro Samba Malató: compases 6-11

El verso, que solo dura dos compases, está conformado únicamente por el grado Im, que en el segundo compás cambia a primera inversión (ver figura 8).

Verso 1

12 **Im** Dm **Im** Dm/F

Gtr. 1

Gtr. 2

Figura 8. Verso Samba Malató: compases 12-13

Esta canción no escapa de la alternancia entre el Im y el V7. El ritmo armónico es lo único del lenguaje que está cambiando. La canción no presenta alguna otra sección divergente a las presentadas.

2.2. A saca' camote con el pie – Lucila Campos (1974)

- **Tonalidad:**

Do menor

- **Indicador de compás:**

12/8 (6/4)

- **Ritmo Armónico y Progresión:**

En la introducción presenta una guitarra con un *riff* que luego el piano replica. Es ahí cuando la armonía se hace evidente y mantiene un ritmo armónico de blanca y redonda. Los grados que se intercalan son los de Im y V7 (ver figura 9).

Introducción

The musical score is titled 'Introducción'. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Guitar' and shows a melodic line in D minor with a 12/8 (6/4) time signature. The second staff is labeled 'Gtr.' and shows a similar melodic line. The third staff is labeled 'Gtr.' and shows a guitar accompaniment with chords labeled 'Im Cm' and 'V7 G7'. The fourth staff is labeled 'Pno.' and shows the piano accompaniment with a steady rhythm of white and red notes.

Figura 9. Introducción A saca camote con el pie: compases 1-8

Para la sección siguiente el ritmo armónico varía en un acorde de compás. Los acordes se mantienen, utilizándose solo el grado Im y V (ver figura 10).

Figura 10. Coro A saca' camote con el pie: compases 9-10

Esta misma progresión se mantiene en los versos y se repiten las secciones hasta el final de la canción. La canción presenta una sección instrumental de percusión, sin embargo, esta no es relevante para el lenguaje armónico.

Podríamos concluir que esta canción presenta un lenguaje armónico simple. Alternando únicamente entre el Im y V7. El ritmo armónico también es simple, siendo de dos acordes por compás en la introducción y de un acorde por compás en los coros y versos.

2.3. Cardo o ceniza – Chabuca Granda (1981)

- **Tonalidad:**

Sol menor

- **Indicador de compás:**

12/8 (6/4)

- **Ritmo Armónico y Progresión:**

La introducción de esta canción tiene como recursos melódicos cromáticos y ritmos sincopados. Es un poco difícil definir con precisión la armonía de la introducción, pero es muy posible que se esté guiando la progresión de Im - V/V - Vadd11. Un detalle que no debemos dejar de pasar es que el Im ha sido anticipado por una corchea en algunos compases

y el V presenta un *cluster* con su oncena, detalle que, a pesar de ser una tensión no disponible, llena de riqueza y de misterio la introducción (ver figura 11).

Figura 11. Introducción Cardo o ceniza: compases 4-9

Notamos que los dos últimos compases ya presentan la progresión que será utilizada de manera constante durante la canción: Im - IVm - V7 (Con un ligero cambio en el último compás añadiendo la tensión de b9) (ver figura 11).

Para los versos se utiliza la progresión Im - IVm - V, con un uso constante de diferentes tensiones y ejecutado continuamente en el ritmo armónico de: blanca, negra con puntillo y blanca con corchea (con una sensación de negra con puntillo y negra). También notamos que el acorde Im consta de anticipaciones (ver figura 12).

Figura 12. Verso Cardo o ceniza: compases 10-15

Un reemplazo importante es el uso del subV7/V que aparece en varias ocasiones sustituyendo al V7, como se puede observar en el compás 12 (ver figura 12), o en el compás 22 y 23 (ver figura 13). Este cambio, no termina de irrumpir la progresión antes mencionada, ya al reemplazar al V, continúa cumpliendo la misma función armónica que se tenía previamente.

Figura 13. Verso Cardo o ceniza: compases 22-23

El otro aspecto interesante que sucede armónicamente es el cambio de tonalidad en el compás 44, que modula a su tonalidad paralela, sin embargo, la progresión mantiene la misma estructura solo que en modo mayor: I – IV - V7. Además, esta sección viene acompañado con un cambio de patrón rítmico, ya que deja el patrón de landó para dar paso al de Zamacueca.

Para el final, la canción retoma la tonalidad original, Sol menor, junto con la progresión Im - IVm - V con el mismo ritmo armónico de los versos antes mencionado.

Como resumen, esta canción presenta como cimienta la progresión de Im IVm V, que en ocasiones el V es reemplazado por su sustituto tritonal (aunque ambos acordes cumplen con la función de generar tensión para resolver al Im). Incluso cuando la canción modula a su paralela mayor, sigue manteniendo la misma progresión solo que adaptada a la tonalidad mayor. Esta progresión está adornada constantemente por tensiones que enriquecen muchísimo el lenguaje armónico, mas no escapa de la repetición de la progresión antes mencionada.

2.4. Negra Presuntuosa – Andrés Soto (1981)

- **Tonalidad:**

Sol menor

- **Indicador de compás:**

12/8 (6/4)

- **Ritmo Armónico y Progresión:**

La introducción empieza con 3 acordes por compás: Im, IVm y V7. Los dos primeros compases realizan blanca, blanca con corchea (o negra con negra con puntillo) y negra con puntillo (ver figura 14). Sin embargo, en el tercer compás cambia el ritmo armónico a blanca, blanca con puntillo y negra (ver figura 15).

The image shows the musical notation for the introduction of 'Negra Presuntuosa'. It consists of two staves: Guitar (top) and Bass (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 12/8 (with a 6/4 equivalent). The notation is divided into two measures. Above the staves, the chords are indicated: Im (Gm), IVm (Cm), and V7 (D7). The first measure contains three chords, and the second measure contains three chords. The rhythm is indicated by the notes and rests on the staves.

Figura 14. Intro Negra Presuntuosa: compases 1-2

En el cuarto compás el ritmo armónico es de negra con puntillo, negra, negra con puntillo y blanca, pero con respecto a la armonía surge una incógnita, ya que faltan notas y se podría interpretar de varias maneras. Si consideramos que los acordes son diatónicos y de triada (con la excepción del V7), el primer acorde podría ser un IVm o un IIdim, el segundo un Im o bIII y el tercero un bVII, un IIdim o un V7 (ver figura 15). Sea cual sea la progresión utilizada, notamos que el constante movimiento armónico es un elemento importante para esta canción.

Chords for Figure 15: Im (Gm), IVm (Cm), V7 (D7), A dim (Cm), Bb (Gm), A dim (D7), V7 (D7).

Figura 15. Intro Negra Presuntuosa: compases 3-4

Ya para el verso se mantiene la progresión de los compases 1 y 2: Im - IVm - V7 con el ritmo armónico de blanca, blanca con corchea (negra con puntillo y negra) y negra con puntillo (ver figura 16).

Chords for Figure 16: Im (Gm), IVm (Cm), V7 (D7), Im (Gm), IVm (Cm), V7 (D7).

Figura 16. Verso Negra Presuntuosa: compases 7-8

Antes del pre-coro hay un cambio interesante en la armonía. Aparece un Reb en el bajo con un sol de la melodía desplazando al IVm que debería ser el acorde esperado si continuamos con el patrón anterior. Debido al tritono que se genera entre el bajo y la guitarra,

sugiere un acorde subV/V o V/V, en este caso un Eb7 o un A7 (ver figura 17). Si bien no podemos estar completamente seguros que acorde es por la falta de notas, la intención de colocar un dominante para realzar la tensión y anticipar el cambio de sección es evidente.

IIm **IVm** **A7** **V7**
 Gm Cm Eb7 D7

Figura 17. Verso Negra Presuntuosa: compás 15

En el pre-coro hay varios movimientos interesantes, empezando en el compás 17-18 que hay un Cm F Bbmaj7, que, si bien podrían ser cifrado como un IVm – VII - bIII maj7, el movimiento por cuartas ascendentes sugiere un dominante acompañado por su relativo IIm, convirtiendo la progresión en IIm7→V7/bIII - bIII maj7 (ver figura 18).

Pre-coro
IIm **IVm** **V7** **IIm** **IIIm** **V/bIII** **bIII maj7** **IVm** **V7**
 Gm Cm D7 Gm Cm F Bbmaj7 Cm D7

bIII **Im7** **V/V** **V** **Im** **V**
 Bb Gm7 A D/F# Gm D

Figura 18. Pre-coro Negra Presuntuosa: compás 16-23

Luego, en el compás 21, el bajo sugiere un V/V seguido de un V. Si bien, las notas del acorde no están completas, el movimiento y la intención del bajo de resolver hacia el Im del compás 22 es indudable (ver figura 18).

Para el coro, el lenguaje armónico se simplifica. Se ejecuta una alternancia entre el Im y V7, un acorde por compás. Esta progresión solo cambia en los dos últimos compases del coro que hay un IVm - Im - IVm - V7 (ver figura 19).

Figura 19. Coro Negra Presuntuosa: compás 23-29

Luego del coro, la canción repite de manera muy similar todas las secciones mencionadas y no hay ningún cambio significativo en el lenguaje armónico.

Un concepto muy interesante que surge en esta canción es la aparición de compases de únicamente dos pulsos. Como es el caso del pre-coro en el compás 18 (ver figura 18) y del coro en el compás 29 (ver figura 19). Si bien el cambio es sutil, es un concepto utilizado es llamativo ya que “corta” con el patrón tanto de guitarra como de cajón, pero no se siente como un cambio forzado ni perturba la esencia de la canción.

Como síntesis, esta canción presenta como primer patrón el Im - IVm - V, sin embargo el ritmo armónico en esta progresión varía en la introducción y en el verso,

impidiendo un consenso al momento de utilizar esta progresión. Otra característica importante es el uso de dominantes secundarias, tanto en el compás 17 como en el compás 21 (ver figura 17). Notamos también que se utilizan diferentes ritmos armónicos, por ejemplo, en el compás 4 (ver figura 15) se ejecutan hasta cuatro acordes en un compás. Por otro lado, la estructura de los acordes es simple, utilizando en casi todas las ocasiones acordes de triada, únicamente se utilizan séptimas en los acordes que cumplen función dominante y en el bIII del compás 18 (ver figura 18).

2.5. María Landó – bajo la interpretación de Susana Baca (1995)

- **Tonalidad:**

Si menor

- **Indicador de compás:**

12/8 (6/4)

- **Ritmo Armónico y Progresión:**

En la primera parte de la introducción hay un pequeño *riff* de dos compases que se repite tres veces, en los cuales aparece una segunda guitarra que sugiere una alternancia entre la fundamental y el dominante. Cada uno cuenta con una duración aproximada de un compás. En la segunda parte de la introducción se percibe una progresión que corresponde al Im - IIIm7(b5) -V con un ritmo armónico interesante de: Blanca, negra con puntillo y blanca con corchea (negra con puntillo y negra) (ver figura 20).

7
Gtr. 1

Im B m IIIm 7(b5) C#m 7(b5) V F# Im B m IIIm 7(b5) C#m 7(b5) V F#

Figura 20. Introducción María Landó: compases 7-8

El mismo ritmo armónico se mantiene durante toda esta sección de la introducción, pero varía la armonía haciendo un reemplazo del IIm7(b5) a IVm, dando como resultado la progresión de Im - IVm - V (ver figura 21). Esta misma idea se repite en los compases siguientes sin ningún cambio significativo.

Figura 21. Introducción María Landó: compases 11-12

En el verso, durante el compás 17 hay un cambio en la armonía y en el ritmo armónico. En la figura 22, se observa como la progresión cambia a Im- IVm - bVI -V con un ritmo armónico de blanca, negra con puntillo, negra con puntillo, negra con puntillo y blanca con corchea (con una sensación de ser negra con puntillo y negra).

Figura 22. Verso María Landó: compases 17-18

Nuevamente cambia el ritmo armónico en el compás 20, donde se tiene dos acordes, cada uno ejecutado como una blanca con puntillo. En este mismo compás aparece el acorde de A7 que cumple función de dominante secundaria V7/IIIImaj7. (ver figura 23). Para el compás 22 se vuelve al ritmo armónico de los compases 17-18 pero con una armonía diferente de Im - bVI - V - IVm - V (ver figura 23).

19

Gtr. 1

Im
Bm

IVm
Em

V
F#

Im
Bm

V7/bIII
A7

21

Gtr. 1

bIIIIm aj7
Dmaj7

Im
Bm

bVI
G

V
F#

IVm
Em

V
F#

Figura 23. Verso María Landó: compases 19-23

Inmediatamente, se repite la progresión y el ritmo armónico de los compases 19-22 en los compases 24-27 (ver figura 24).

24

Gtr. 1

Im
Bm

IVm
Em

V
F#

Im
Bm

V7/bIII
A7

26

Gtr. 1

bIIIIm aj7
Dmaj7

Im
Bm

bVI
G

V
F#

IVm
Em

V
F#

Figura 24. Verso María Landó: compases 24-28

Luego de este verso, hay un pequeño intermedio haciendo eco de la introducción: Un *riff* de dos compases que se repite 3 veces y luego la progresión *Im* - *IIm7(b5)* - *V*.

En el pre-coro el ritmo armónico cambia a blanca con puntillo y este se mantiene a lo largo de la sección. Lo interesante aquí es la progresión utilizada: En el compás 41 hay un relativo *IIm*→*V7* del *bIII*. Y más adelante, en el compás 43, se tiene una progresión interesante ya que combina dos recursos que dan tensión: un sustituto tritonal y un dominante secundaria, obteniendo la progresión de *subV7/V* - *V7/V* - *V* (ver figura 25).

Pre-coro

39 **I_m** **bVI** **V**
 B_m G F_♯

41 **I_m(add9)** **V7(add13)/bIII** **bIII_maj7**
 E_m(add9) A7(13) D_{maj7}

43 **sub V7/V** **V7(#9)/V** **V** **sub V7/V** **V7(#9)/V**
 G7 C_{♯7}(_{♯9}) F_♯ G7 C_{♯7}(_{♯9})

46 **V**
 F_♯

Figura 25. Precoro María Landó: compases 39-46

En el coro se ejecuta la progresión es de I_m7 → V7/bIII - bIII_maj7 - bVI - V - I_m, donde los cuatro primeros acordes tienen un ritmo armónico de negra con puntillo, y los dos últimos, blanca con puntillo cada uno (ver figura 26).

Coro

47 **I_m7** **V7/bIII** **bIII_maj7** **bVI** **V** **I_m**
 E_m7 A7 D_{maj7} G F_♯ B_m

Figura 26. Coro María Landó: compases 47-48

Esta progresión se repite a lo largo del coro con excepción del final de la sección donde se realiza un cambio de los últimos acordes a subV7/V - V (ver figura 27).

I_m7 **V7/bIII** **bIII_maj7** **bVI** **V7(#9)/V** **V**
 E_m7 A7 D_{maj7} G C_{♯7}(_{♯9}) F_♯

57

Figura 27. Coro María Landó: compases 57-58

Luego de este coro, hay una sección muy similar a la introducción y se repiten las secciones de pre-coro y coro sin ningún cambio significativo. Sin embargo, ya casi al final de la canción hay una sección instrumental que intercambia los acordes de V7 y Im en un acorde por compás en un ritmo armónico de blanca con puntillo que se mantiene casi hasta el final de la canción.

Como resumen, esta canción utiliza como base principal la progresión de Im - IIm7(b5) - V7, donde en ocasiones el IIm7(b5) es reemplazado por un IVm. Sin embargo, notamos que hay variedad de progresiones utilizadas donde se observa el uso de recursos armónicos más complejos como el de dominantes secundarias y sustitutos tritonales. De estas progresiones la que más resalta el IIm7→V7/bIII – bIIImaj7 utilizado tanto en las secciones del pre-coro y el coro. Por otro lado, varios de los acordes ejecutados son acordes de séptima e incluso se ve en ocasiones el uso de tensiones como en el compás 41 (figura 25).

Capítulo III: Comparación del aspecto armónico y rítmico

3.1. Tonalidad

El primer aspecto notorio que todas las canciones que analizamos tienen en común es la tonalidad, en todos los casos se ha preferido la tonalidad menor sobre la tonalidad mayor. Únicamente *Cardo o ceniza* tiene una pequeña sección donde se modula a la tonalidad paralela mayor, y dicho cambio coincide con un cambio de patrón rítmico, hacia la Zamacueca.

3.2. Indicador de compás

Reforzando la idea que previamente nos mencionaron Tompkins, Feldman y Leon Quirós, podemos observar que todas las canciones analizadas tienen un indicador de 12/8 y coexiste con el acento y su fuerte relación con el 6/4.

Un aspecto interesante que sólo presentan la canción de *Negra Presuntuosa y María Landó* es el cambio a 6/8 (3/4). Este recurso da la sensación de un compás “inconcluso”, un efecto que no solo es llamativo al oído, sino que también, le da un respiro al patrón ejecutado por la sección rítmica. A pesar de “cortar” con los patrones de cajón y guitarra, no termina de perturbar la esencia de las canciones.

3.3. Ritmo armónico y progresiones armónicas

Las dos primeras canciones *Samba Malató* y *A saca' camote con el pie* mantienen una armonía sencilla, usando únicamente los grados I y V de manera intercalada. El ritmo armónico también es simple siendo en ocasiones de un acorde por compás y en otras de dos acordes por compás.

Es en *Cardo o ceniza* y *Negra presuntuosa* donde se empiezan a apreciar cambios más interesantes en el lenguaje armónico. Ambos presentan los grados Im y V a modo de

patrón, pero con un IVm entre estos, convirtiendo la progresión en Im - IVm - V. *Cardo o ceniza* implementa algunos recursos armónicos interesantes, por ejemplo, en la introducción de guitarra se utilizan notas cromáticas y *clusters*. También presenta, dentro de la estructura de sus acordes, tensiones armónicas, práctica que enriquece la armonía en demasía. Sin embargo, a pesar de que utiliza recursos más complejos, no escapa de la progresión de Im - IVm - V. Por otro lado, en *Negra Presuntuosa*, la estructura de los acordes es más sencilla, pues la gran mayoría son de triada y no presentan tensiones, no obstante, el lenguaje armónico da un pequeño paso hacia adelante ya que la armonía no se encasilla en el Im - IVm - V, si no que presenta diversas progresiones que dan movilidad a la pieza, entre ellas, destaca el IIm→V7/bIII - bIIImaj7. Lo que si podemos notar en ambas canciones es que se presenció algún dominante secundaria o sustituto tritonal.

Con respecto al ritmo armónico, la progresión de Im - IVm - V, se presenta en *Cardo o ceniza* y *Negra Presuntuosa*, ejecutada en un compás, mas las dos canciones no ejecutan el mismo ritmo armónico. Únicamente, *Negra Presuntuosa* presenta en el pre-coro y coro otro ritmo armónico. En el pre-coro, hay una pequeña sección donde cada compás presenta dos acordes, cada uno durando dos pulsos de negra con puntillo y en el coro, se simplifica el ritmo armónico, ya que presenta los grados I y V de manera intercalada, cada uno de estos ejecutado en un acorde por compás. Cabe resaltar que en estas últimas secciones mencionadas de *Negra Presuntuosa* se prioriza la subdivisión ternaria sobre la binaria.

Por otro lado, *María Landó*, también utiliza la progresión Im - IVm - V, como las dos canciones anteriores, pero hay una ligera modificación: el cambio de IVm por un IIm7(b5). Otra característica que comparte con las canciones anteriores es que utiliza sustitutos tritonales y dominantes secundarias hacia el V7. Comparando *Negra presuntuosa* y *María Landó*, ambos se asemejan en que tienen un dominante secundaria con su relativo IIm hacia el bIIImaj7. De igual manera, *María Landó*, no se encierra en la progresión de Im - IVm - V,

sino que está constantemente cambiando tanto la progresión como la armonía. Una semejanza que tiene *María Landó* con *Cardo o ceniza* es el manejo de acordes de séptima y tensiones de manera constante.

Con respecto al ritmo armónico, en *María Landó*, notamos que la progresión $Im - IIm7(b5) - V$ se ejecuta con el mismo ritmo armónico presentado en la canción de *Cardo o ceniza*. Posteriormente en los versos, *María Landó*, ejecuta un ritmo armónico llamativo, como podemos percatarnos en los compases 22-23 (ver figura 23) de: blanca, negra con puntillo, negra con puntillo, negra con puntillo y blanca con corchea (que da la sensación de negra con puntillo y negra). Esta progresión da una percepción de desplazamiento debido a la secuencia de negras con puntillo luego de una blanca. Más adelante, nos fijamos el uso de dos acordes por compas con un ritmo armónico de dos pulsos cada uno, similar a lo que se observó en *Negra presuntuosa*. Para el coro se utiliza una progresión de $IIm7 \rightarrow V7/bIII - bIIImaj7 - bVI - V - Im$. Los cuatro primeros acordes duran negra con puntillo y los dos últimos blanca con puntillo, de igual forma, notamos que predomina la subdivisión ternaria en el coro.

CONCLUSIONES

- **Desarrollo del lenguaje armónico**

Con todo lo previamente mencionado, se puede afirmar que efectivamente hubo un desarrollo en el lenguaje armónico entre las décadas de los 60s y los 90s. Las dos primeras canciones solo presentan una alternancia entre el grado I y el V, fuera de esto no tienen algún aspecto más interesante dentro de su lenguaje armónico. Ya en *Cardo o ceniza* se presenta la progresión de Im - IVm - V7 de manera constante. Es en esta canción donde empiezan a aparecer acordes con estructura más completa, utilizando tensiones con mayor frecuencia. Más adelante, tanto en *Negra Presuntuosa* como en *María Landó*, también se utiliza como cimio la progresión de Im - IVm - V7 pero hay más características interesantes, como por ejemplo, se encuentra el uso de relativos IIm→V7, un uso más frecuente de dominantes secundarias y sustitutos tritonales (Estos dos últimos también los encontramos en *Cardo o ceniza*, pero en menor medida. Por otro lado, una característica interesante es que la única canción que presenta una pequeña sección en otra tonalidad es *Cardo o ceniza*. Las demás canciones no modulan a otra tonalidad, y aunque el uso del IIm→V7 sugiere un cambio de tonalidad, no se llega a concretar la modulación y es un movimiento breve por lo cual considero que es un recurso utilizado para colorear la progresión.

Con respecto a los tipos de acordes utilizados, tanto en *Samba Malató* como en *A saca' camote con el pie*, se ejecutan en su mayoría acordes de triada. Ya en *Cardo o ceniza* hay un uso mucho mayor de tensiones armónicas. Este recurso también lo notamos en las dos últimas canciones, *Negra Presuntuosa* y *María Landó*, en vista de que se usan constantemente acordes de séptima, ya que la mayoría de acordes menores tienen su séptima menor y los bVI están acompañados de su séptima mayor.

Con respecto al ritmo armónico, no se termina de definir un consenso entre todas las canciones. Quizá lo que más se asemeje entre los últimos tres temas es que realizan 3 acordes

por compás, utilizando la misma progresión ya sea $I_m - IV_m - V_7$ o $I_m - II_m7(b5) - V_7$ (Que armónicamente es similar ya que el grado $II_m7(b5)$ reemplaza la función armónica del IV_m). Sin embargo, el ritmo armónico utilizado en esta progresión únicamente coincide en las canciones de *Cardo o ceniza* y *María Landó* siendo de blanca, negra con puntillo y blanca con puntillo (este último interpretado como una negra con puntillo y negra). Esto nos deja la siguiente pregunta: ¿Es esta progresión armónica usada en *Cardo o ceniza* y *María Landó*, junto con el ritmo armónico, el punto de partida de futuras canciones o arreglos? ¿O se pierde el uso de este patrón, para dar pie a otro más complejo, o caso contrario, a otro más simple? Queda en manos de futuras investigaciones dar respuesta a estas preguntas.

- **Rasgos armónicos en común**

Un aspecto el cuál todas las canciones han coincidido es el uso de tonalidades menores. Este, acompañado del juego constante entre el $12/8$ y el $6/4$, resultan ser una base importante en la esencia del género. Un detalle nuevo a notar es que algunos compositores como Andrés Soto y Susana Baca, decidieron tener algún compás “partido”, característica que rompe con los patrones de cajón y guitarra, empero no desentona con el fraseo general de la canción, detalle que se puede notar ya que los patrones se adaptan muy bien al “corte”.

Una característica armónica que comparten las últimas canciones son los objetivos que tienen los dominantes secundarios y los sustitutos tritonales, generalmente, se tienen como meta el quinto grado o el primer grado, y, en el caso del relativo $II_m \rightarrow V_7$, se utiliza únicamente hacia el $bIII$. No hay un movimiento de este tipo hacia otros grados, característica que sería interesante observar si se mantiene en las canciones o arreglos más modernos.

Considero que fue muy importante tener de cimiento las tonalidades menores y el patrón de cajón, ya que estos elementos son los que dieron paso a que la armonía sea la característica que tenga “libertad”, ya que no observamos otros rasgos armónicos en común,

sino, como mencionamos previamente, el lenguaje armónico se desarrolló de manera notoria a lo largo de los años.

- **Influencias del contexto histórico**

Como hemos visto en el capítulo 1, los compositores de *Samba Malató*, *A saca'* *camote con el pie* y *Cardo o ceniza* se mantuvieron en un ambiente muy cercano a la tradición afroperuana. Los artistas pertenecieron a grupos y asociaciones que de una u otra manera estaban en búsqueda de la “tradición”.

Es cierto que Chabuca Granda empezó a explorar sonoridades con el landó. El juntarse con músicos como Lucho González probablemente le haya abierto una puerta hacia la fusión con otros géneros. Sin embargo, considero su muerte detuvo la experimentación con otros contextos en los que su música se movía, ya que quizá no pudimos observar nuevas creaciones de su parte, debido a que falleció pocos años después de sacar su último disco (donde se encuentra la canción analizada).

Por otro lado, Andrés Soto y Susana Baca, no solo tuvieron solo este acercamiento a la “tradición” si no que, empezaron una experimentación más amplia con otros generos. Andrés Soto, se vió influenciado de Miki Gonzales, músico extranjero que probablemente le abrió de posibilidades de fusionar y extraer ideas de otros géneros musicales. Desde otra perspectiva, Susana Baca exploró por su cuenta el mundo afroperuano e incluso fue criticada en el momento se volvió internacionalmente conocida con David Byrne, donde fue marcada con el sello de “no tradicional”.

Inevitablemente, la música al ser un lenguaje ha tenido que verse influenciado de otros géneros, ya que esta no se crea de manera aislada y reflexiono que al ser un género relativamente “nuevo”, con un lenguaje armónico no muy establecido, dio paso a experimentaciones y naturalmente al desarrollo del mismo.

Si bien, podemos notar que es muy probable que el landó haya compartido lenguaje con géneros externos a la música afroperuana no es posible determinar qué influencias musicales intervinieron en la composición de las canciones analizadas. Sin embargo, es notorio que dicho desarrollo se generó entorno a la recreación de Nicomedes de Santa Cruz y, a partir de ahí, es muy probable que los músicos relacionados con cada compositor, en especial los guitarristas y bajistas, hayan sido los verdaderos gestores y desarrolladores de la armonía del género.

Reflexiones finales

Considero que he logrado cumplir el objetivo principal de esta tesis al demostrar el desarrollo del lenguaje armónico. Sin embargo, hay preguntas que vale la pena mencionar para futuros investigadores. ¿Se ha desarrollado más el lenguaje armónico del landó desde el éxito internacional con *María Landó*? ¿Existe algún patrón que haya se haya conservado o por el contrario, existe algún landó moderno que “rompa” con los rasgos comunes como el patrón de cajón en y el uso de tonalidades menores? Es muy probable que este género haya continuado con un desarrollo en su lenguaje en los últimos años, pero ¿cuál sería la línea que divide un “landó tradicional” de un “landó fusión”? Me parece muy interesante responder esta pregunta de la mano de los cultores más tradicionales del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baca, S. (1995). *María Landó. Afri-Peruvian Classics: The Soul Of Black Perú* [CD]. New York: Luaka Bop.
- Cruz, L. (1974). *La jarana es con Lucila* [LP]. Lima: Virrey
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología: IEP, 2009
- Granda, C. (1978). *Cardo O Ceniza. Tarimba Negra* [CD]. Madrid: Movieplay
- Granda, C. (1981). *Cardo O Ceniza. Cada canción con su razón* [LP]. Buenos Aires: EMI
- León, J. (2003). *The aestheticization of tradition: professional afroperuvian musicians, cultural reclamation, and artistic interpretation*. Austin: University of Texas.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, (1). Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nettles, B. (1987a). *Harmony 1. Berklee College of Music*
- Nettles, B. (1987b). *Harmony 2. Berklee College of Music*
- Nettles, B. (1987c). *Harmony 3. Berklee College of Music*
- Padilla, A. (2000). *El análisis musical dialéctico*. En *Música e investigación* (pp. 11-115). Buenos Aires: Instituto nacional de musicología “Carlos Vega”
- Santa Cruz, N. (1964). *Samba Malató. Cumanana*. [Box + 2xLP]. Lima: Philips
- Santa Cruz, N. (2008, noviembre 14). Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Ejpad4> [Consulta: 12 de mayo de 2019]
- Sobrino, R. (2005) *Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*. *Revista de Musicología*, 28, (1), pp. 667-696. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20798094>
- Soto, A. (1981). *Para el Carmen* [LP]. Lima: Virrey

Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima:

CEMDUC - CUF

Vásquez, R. (1992). *Costa – Presencia africana en la música de la costa*. [libro electrónico].

Lima: CEMDUC. Recuperado de:

http://www.chalenasvasquez.com/pdf/costa_%20Chalena_Vasquez.pdf

