

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**EL SAXOFÓN EN LA FIESTA ANDINA: USO, REPERTORIO Y
RELIGIOSIDAD EN LAS ORQUESTAS TÍPICAS DEL VALLE DEL MANTARO**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología
que presenta:

Juan Clímaco Huayre Cochachin

Asesor:

Raúl Renato Romero Cevallos


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Raúl Renato Romero Cevallos, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “El saxofón en la fiesta andina: uso, repertorio y religiosidad en las orquestas típicas del Valle del Mantaro” del autor Juan Clímaco Huayre Cochachin, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 30/10/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 03 de noviembre 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Raul Renato Romero Cevallos</u>	
DNI: 08234505	Firma 
ORCID: 0000-0002-4572-3865	



Dedicado a quienes han sido mi mayor ejemplo de vida:

A mis padres.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a mi asesor Renato Romero, cuya dirección ha sido fundamental en el desarrollo de esta investigación. Su guía y enseñanzas han sido de un valor importante, contribuyendo significativamente a la elaboración de la tesis.

Además, deseo expresar mi sincero agradecimiento a las Orquestas Típicas: Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, Los Ases de Huayucachi y Super Corazones del Perú, cuya colaboración y disposición fueron esenciales para el éxito de este estudio. A los talentosos músicos Abiud Mucha, Aron Mucha, Migdol Mucha, Raul Morales, Ronal Casimiro, les extiendo mi más profundo agradecimiento por sus valiosas contribuciones, las cuales enriquecieron significativamente el contenido de esta investigación.

Por último, un especial agradecimiento a mi hermana Rosa Huayre por sus valiosos consejos y apoyo incondicional, que han sido de gran ayuda durante este viaje académico.

Resumen

La fiesta andina es un espacio donde convergen una mezcla de tradiciones ancestrales y contemporáneas, reflejando la cosmovisión andina y su estrecha relación con la naturaleza y el universo. En este contexto, la música desempeña un papel fundamental y se transmite a través de una gran diversidad de agrupaciones u organizaciones musicales que han surgido en el mundo andino a lo largo del tiempo. A inicios del siglo XX, en el centro del Perú, emergió la orquesta típica, una de las agrupaciones más representativas del valle del Mantaro. A medida que se desarrollaba, experimentó cambios significativos debido a la asimilación de distintos instrumentos, siendo el saxofón el de mayor preponderancia. Este instrumento ha tenido tanto arraigo en la región que, con el transcurrir del tiempo, se ha convertido en un símbolo, tanto musical como visual. La presente tesis tiene como objetivo investigar el uso del saxofón en las prácticas musicales de las orquestas típicas del valle del Mantaro en el contexto de la fiesta andina. Se analizará cómo la asimilación de este instrumento ha producido cambios en la instrumentación, el repertorio y ha generado una manera particular de interpretación. Asimismo, se reflexionará sobre la participación del saxofón en la religiosidad y en la recreación de una identidad musical en las orquestas típicas y, por ende, en la población del valle del Mantaro. La metodología utilizada para este trabajo se centrará en gran medida en la observación participante, enfocándose en el uso musical de los distintos tipos de saxofones, el repertorio, la religiosidad y otros tópicos relacionados a las orquestas típicas.

Palabras claves: Prácticas musicales, instrumentos musicales, saxofón, religiosidad, identidad musical.

Abstract

The Andean celebration is a space where a blend of ancestral and contemporary traditions converge, reflecting the Andean worldview and its close relationship with nature and the universe. In this context, music plays a fundamental role and is transmitted through a wide variety of musical groups or organizations that have emerged in the Andean world over time. At the beginning of the 20th century, in central Peru, the typical orchestra emerged, one of the most representative groups in the Mantaro Valley. As it developed, it underwent significant changes due to the assimilation of various instruments, with the saxophone being the most prominent. This instrument has become so deeply rooted in the region that, over time, it has become a symbol, both musically and visually. The purpose of this thesis is to investigate the use of the saxophone in the musical practices of typical orchestras in the Mantaro Valley within the context of the Andean celebration. It will analyze how the assimilation of this instrument has produced changes in instrumentation, repertoire, and has generated a particular way of interpretation. Likewise, it will reflect on the saxophone's role in religiosity and in the recreation of a musical identity in typical orchestras, and therefore, in the population of the Mantaro Valley. The methodology used for this work will focus largely on participant observation, with a focus on the musical use of different types of saxophones, repertoire, religiosity, and other topics related to typical orchestras.

Keywords: Musical practices, musical instruments, saxophone, religiosity, musical identity.

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	4
<i>Resumen</i>	5
<i>Abstract</i>	6
ÍNDICE	7
ÍNDICE DE FIGURAS	9
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	9
ÍNDICE DE IMÁGENES	10
<i>Introducción</i>	11
CAP TULO I	15
DISEÑO METODOLÓGICO	15
1.1. Planteamiento del tema	15
1.2. Justificación	17
1.3. Preguntas guías de la investigación	18
1.3.1. Preguntas principales.....	18
1.3.2. Preguntas secundarias	18
1.4. Objetivos	18
1.4.1. Objetivo general	18
1.4.2. Objetivos específicos.....	19
1.5. Estado de la cuestión	19
1.5.1. Las orquestas típicas del valle del Mantaro.....	19
1.5.2. El saxofón en el valle del Mantaro.....	21
1.6. Marco conceptual	23
1.6.1. Globalización y modernidad.....	23
1.6.2. Tradición	25
1.6.3. Identidad Musical	26
1.7. Metodología	27
CAP TULO II	30
LAS ORQUESTAS TÍPICAS DEL VALLE DEL MANTARO	30
2.1. Historia de las orquestas típicas del valle del Mantaro en el siglo XX	31
2.1.1. La asimilación de los instrumentos de vientos.....	32
2.1.2. El crecimiento de las orquestas	34
2.1.3. Las innovaciones musicales en las orquestas típicas.....	36
2.1.3.1. La asimilación de los instrumentos de percusión	36
2.1.3.2. Las nuevas tonalidades en el repertorio tradicional.....	38

2.1.3.3. La incursión en el repertorio variado.....	40
2.1.4. La condición de los músicos en las orquesta típicas	42
2.1.4.1. Condición laboral	42
2.1.4.2. Condición musical	44
2.1.5. Finales del siglo XX.....	45
2.2. Las orquestas típicas en el siglo XXI.....	45
2.2.1. La profesionalización de las orquestas típicas	45
2.2.2. La versatilidad de las orquestas típicas	48
2.3. Las orquestas típicas en la pandemia.....	52
2.3.1. Caminando por las calles.....	54
2.3.2. Transmisiones virtuales en vivo	57
2.4. Conclusiones	59
<i>CAP TULO III</i>	61
<i>EL SAXOFÓN: USO MUSICAL EN EL REPERTORIO TRADICIONAL DE LA ORQUESTA TÍPICA DEL VALLE DEL MANTARO</i>.....	61
3.1. Aspectos Generales	61
3.2. Análisis musical sobre el uso de los saxofones.....	64
3.2.1. La primera y segunda voz	65
3.2.2. La organización de los saxofones en los registros de la orquesta típica	68
3.2.3. El saxofón guía (<i>lead</i>)	71
3.2.4.1. El saxofón soprano	73
3.2.4.2. El saxofón alto	74
3.2.4.3. El saxofón tenor.....	75
3.2.4.4. El saxofón barítono.....	77
3.3. Una alianza: El saxofón alto y el tenor	79
3.4. El saxofón andino: Aspectos de la interpretación	80
3.5. Conclusiones	81
<i>CAP TULO IV</i>.....	83
<i>EL SAXOFÓN EN LA RELIGIOSIDAD ANDINA: EL CASO DEL HUAYTAPALLANA</i>.....	83
4.1. Aspectos generales	83
4.2. Descripción de la visita al Huaytapallana.....	84
4.2.1. Preparativos	84
4.2.2. La llegada al Huaytapallana	86
4.2.3. El <i>Pagapu Huanca</i> y la despedida	90
4.3. Aspectos que interes en la investigación	97
4.3.1. La religiosidad de los músicos en el Huaytapallana.....	97
4.3.2. El saxofón en las composiciones inéditas como ofrendas al Huaytapallana, su transmisión y memorización	99
4.3.3. La presentación de las orquestas típicas en el Huaytapallana	103
4.4. Conclusiones	104

<i>Conclusiones</i>	106
<i>Bibliografía</i>	109
<i>ANEXOS</i>	113

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Conformación instrumental de la orquesta típica a mediados del siglo XX.....	34
Figura 2. Formación de una orquesta típica completa o gran orquesta en un evento donde interpretan repertorio variado.....	50
Figura 3. Formación de una orquesta típica completa o gran orquesta en un evento donde interpretan solo repertorio tradicional.....	50
Figura 4. Los registros más usados en la orquesta.....	69
Figura 5. Formación de los saxofones altos y tenores en la gran orquesta típica.....	70
Figura 6. Formación de los saxofones altos y tenores en la gran orquesta típica.....	71

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1.	65
Ejemplo musical 2.	66
Ejemplo musical 3.	67
Ejemplo musical 4.	73
Ejemplo musical 5.	73
Ejemplo musical 6.	73
Ejemplo musical 7.	74
Ejemplo musical 8.	75
Ejemplo musical 9.	75
Ejemplo musical 10.	75
Ejemplo musical 11.	76
Ejemplo musical 12.	76
Ejemplo musical 13.	77
Ejemplo musical 14.	77
Ejemplo musical 15.	78

Ejemplo musical 16.	79
--------------------------	----

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.....	85
Imagen 2.....	87
Imagen 3.....	90
Imagen 4.....	92
Imagen 5.....	93
Imagen 6.....	94
Imagen 7.....	95
Imagen 8.....	96
Imagen 9.....	99
Imagen 10.....	104



Introducción

En el mundo andino, las fiestas lejos de ser simples eventos turísticos o recreativos son procesos que estructuran y ordenan la vida de sus protagonistas, expresando significados que reflejan visiones del pasado, vivencias del presente y aspiraciones del futuro (Romero, 2008, p. 12). En este contexto, una gran variedad de agrupaciones musicales reunidas bajo diferentes nombres y formatos, como bandas de vientos, orquestas, conjuntos, entre otros, convergen para dar sustento a las necesidades de la fiesta andina. Según Hurtado (2022), en el valle del Mantaro las festividades tanto públicas como privadas tienen un gran valor para la población local y sus vidas giran en torno a estas celebraciones. En ese sentido, la orquesta típica desempeña un papel fundamental porque es la encargada de brindar el soporte musical necesario para garantizar el éxito de la fiesta.

La orquesta típica es una agrupación musical originaria del valle del Mantaro, cuyo surgimiento se remonta a las primeras décadas del siglo XX. A lo largo de su trayectoria, esta agrupación se ha recreado y transformado debido a las asimilaciones de distintos instrumentos musicales, siendo el saxofón el que ha cobrado mayor predominio. Según Robles (2007), la asimilación de los instrumentos en las agrupaciones musicales generan distintos procesos, como alianzas, continuidades, cambios en su conformación instrumental, pero siempre con el objetivo de caracterizarlos dentro de sus contextos locales o regionales. En relación con eso, el saxofón ha tenido un impacto musical importante en el valle considerándose indispensable en la conformación de una orquesta típica. Este instrumento se posiciona como un símbolo que encarna los valores culturales de la región, siendo un vehículo a través del cual se expresan la tradición y la identidad musical.

Esta investigación reconoce la relevancia del saxofón en el valle del Mantaro y se plantea las siguientes interrogantes: ¿cuál es el uso musical del saxofón en las orquestas típicas del valle del Mantaro? y ¿en qué medida este instrumento participa en la religiosidad y en la recreación de una identidad musical de las personas que escuchan y consumen la música de estas agrupaciones?

La introducción del saxofón ha generado cambios significativos en las orquestas típicas, transformando tanto su apariencia, como su conformación instrumental, instrumentación y repertorio. De acuerdo con Acosta (2020, p.22), el saxofón se ha convertido en un símbolo sonoro y visual de la música del valle. Asimismo, ha contribuido al desarrollo de una manera particular de interpretación.

En el contexto del valle del Mantaro, ha surgido una interpretación distintiva del saxofón a la que algunos músicos se refieren como el “saxofón andino”. Aunque el término puede ser objeto de

controversia, no resta la manera en que se interpreta este instrumento, que haciendo uso de recursos como el vibrato y una variedad de ornamentaciones, transmite el sentimiento del intérprete hasta lograr que el saxofón "llore", tal como comenta Ferrier (2012) y lo que Acosta (2022) denomina como el "sentimiento tunanero", en el caso de la tunantada. En este contexto, el saxofonista busca capturar la esencia emocional de la música de la región, estableciendo una conexión profunda con el público que la escucha.

Además de su influencia en el ámbito musical, el saxofón participa en la expresión de la religiosidad y en la recreación de una identidad cultural y simbólica que representa a la población del valle del Mantaro. Su presencia en rituales y festividades religiosas, como el peregrinaje al Huaytapallana, permite transmitir emociones, estableciendo una conexión entre lo divino y lo humano. Asimismo, el saxofón se ha convertido en un símbolo representativo de la identidad musical del valle del Mantaro. Evoca tradiciones y valores culturales arraigados en la población, siendo apreciado y valorado como un elemento distintivo de la región. Al formar parte de las orquestas típicas y ser interpretado de manera particular, el saxofón contribuye a reforzar la identidad musical, promoviendo el sentido de pertenencia y orgullo cultural en la región.

A pesar de su apariencia visual, los instrumentos musicales no solo deben ser valorados por su diseño físico, sino también por la carga cultural que representan. No son simples objetos fabricados de distintos materiales, sino que encarnan valores culturales y tienen una riqueza simbólica que los hace únicos y especiales. "Los instrumentos musicales funcionan como una superficie sobre la cual proyectamos la imagen de lo que somos, o mejor dicho, de lo que queremos ser como individuo y colectividad" (Mendivil, 2016 p. 159). Siguiendo esta premisa, el saxofón en el valle, más allá de su aspecto físico, representa una identidad cultural musical. Dejó de ser un instrumento foráneo y fue adoptado y adaptado por los músicos locales, quienes lograron utilizarlo como vehículo para proyectar la riqueza cultural del valle.

Por lo tanto, el propósito de la presente investigación es examinar la versatilidad del saxofón y cómo se aplica en las prácticas musicales de las orquestas del valle del Mantaro. A pesar de la preponderancia que tiene este instrumento en esta región, su influencia en el desarrollo y transformación de estas agrupaciones musicales ha sido poco explorada académicamente. Por ello, la importancia de este estudio radica en evidenciar el papel del saxofón como elemento fundamental en la música tradicional del valle del Mantaro. Se pretende analizar cómo se integran y funcionan los diferentes tipos de saxofón en el repertorio, cuáles son sus roles y cómo se relacionan con los demás instrumentos de la orquesta

típica. Además, se investiga la participación del saxofón en la vivencia religiosa, a través de la realización de una etnografía durante el peregrinaje al nevado del Huaytapallana, un lugar donde el saxofón adquiere una gran relevancia. Y por último, se reflexiona como todos estos elementos contribuyen en la construcción de una identidad musical compartida por la población. Además, a través de esta investigación, se busca mejorar la comprensión de cómo la música y la religiosidad se interrelacionan en esta tradición musical, brindando una visión más completa sobre la importancia y el papel del saxofón en la fiesta andina y su impacto en la población del valle del Mantaro.

La metodología utilizada para este trabajo incluye la observación participante y se enfocará en el uso de distintos tipos de saxofones, su repertorio y su relación con la religiosidad, así como otros temas relacionados con las orquestas típicas. Mediante esta metodología, se realizará un análisis detallado y profundo de la influencia de este instrumento en estas agrupaciones, así como en la participación de una identidad musical en la población del valle del Mantaro. Además, se analizará el papel de la religiosidad en el uso y el desarrollo del saxofón en las orquestas, esto aportará una perspectiva interdisciplinaria a este estudio.

Esta tesis se compone de cuatro capítulos que permitirán al lector profundizar en la investigación sobre las orquestas típicas y el uso del saxofón en el valle del Mantaro.

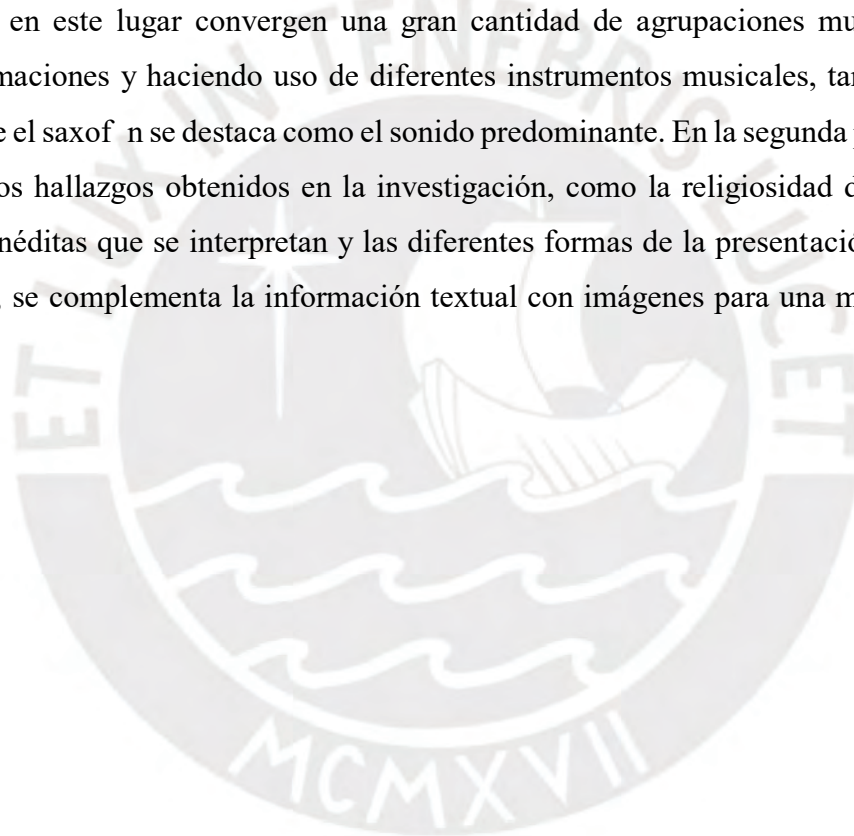
El primer capítulo tiene una función introductoria y se compone del marco conceptual, donde se establecerá el contexto y la importancia del estudio, así como el planteamiento del problema y los objetivos a alcanzar. También se tendrá un estado de la cuestión donde se ha recopilado todo el material bibliográfico existente sobre el tema, con el fin de contextualizar el trabajo de investigación. Por último, se explicará la metodología utilizada para dicho trabajo.

El segundo capítulo se enfoca en la orquesta típica y su desarrollo en la historia desde sus inicios hasta la actualidad. Es fundamental comprender la importancia de esta agrupación para entender como el saxofón tiene un papel fundamental en las fiestas del valle. Por lo tanto, se llevará a cabo un recuento de toda la información relacionada con la orquesta típica, complementándola con los nuevos datos recopilados durante el trabajo de campo y las entrevistas realizadas a nuestros informantes, quienes son músicos de las orquestas típicas del valle del Mantaro.

El tercer capítulo se centra en el saxofón, abordando su llegada al valle del Mantaro y el impacto que ha tenido en los músicos de la región. A través de una muestra musical seleccionada, se examina detalladamente el uso musical del saxofón dentro de las orquestas típicas, analizando cómo cada tipo

de saxofón (soprano, alto, tenor y barítono), interactúa con la melodía y cómo funcionan en conjunto. Se explora el rol del saxofón en la elaboración de la segunda voz, se destaca la participación del saxofonista guía (*lead*) y se profundiza en la alianza musical generada entre el saxofón alto y el saxofón tenor. Por último, se reflexiona sobre el término “saxofón andino” y los elementos culturales y técnicos que influyen en la particular interpretación de los saxofonistas del valle.

En el cuarto capítulo se examina el papel del saxofón en la religiosidad andina, tomando como base el trabajo de campo realizado en el nevado del Huaytapallana. En la primera parte, se realiza una descripción detallada del peregrinaje, desde los preparativos hasta la conclusión de la misma, destacando la convivencia de muchas costumbres y tradiciones propias de la fiesta andina. Asimismo se resalta cómo en este lugar convergen una gran cantidad de agrupaciones musicales, todas con distintas conformaciones y haciendo uso de diferentes instrumentos musicales, tanto antiguos como modernos, donde el saxofón se destaca como el sonido predominante. En la segunda parte, se reflexiona sobre los diversos hallazgos obtenidos en la investigación, como la religiosidad de los músicos, las composiciones inéditas que se interpretan y las diferentes formas de la presentación de las orquestas típicas. Además, se complementa la información textual con imágenes para una mayor comprensión del lector.



CAPÍTULO I

DISEÑO METODOLÓGICO

1.1. Planteamiento del tema

A principios del siglo XX, en el valle del Mantaro emergió la orquesta típica. Surgió en medio de cambios sociales y políticos que ocurrían en la región, como las reformas de modernidad impulsadas por el gobierno de Piérola desde fines del siglo XIX (Romero, 2004). Fue en este contexto que los músicos del valle se apropiaron del clarinete y el saxofón, este último visto como un instrumento de la modernidad, y los adaptaron a sus propias necesidades musicales (Romero, 2004). En ese sentido, Robles (2007) comenta que los procesos de asimilación, apropiación y desplazamiento no son nuevos en la región andina, se vienen dando desde siglos anteriores con instrumentos que llegaron de Europa, como el arpa y el violín, que fueron incorporados al mapa cultural de los Andes de manera selectiva, debido a su sonido, afinidad o fabricación.

Los instrumentos musicales desempeñan un papel importante en las agrupaciones, ellos generan alianzas, continuidades, representaciones y cambios en las conformaciones instrumentales de éstas, todo ello, con el objetivo de producir música de acuerdo a las necesidades de la fiesta andina (Robles, 2007). Es importante reconocer el valor asignado a cada instrumento dentro de las agrupaciones musicales, así como comprender cómo estos instrumentos se han desarrollado y adaptado a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la jerarquía de los instrumentos dentro de las agrupaciones ha ido cambiando. En un momento fueron los instrumentos prehispánicos quienes tenían mayor predominio, pero tras la llegada de los españoles al Perú los instrumentos de cuerda compartieron el protagonismo, y en el siglo XX, los instrumentos de viento de origen europeo asumieron un papel central en la cultura musical andina (Robles, 2007). Por lo tanto, es relevante tener en cuenta la importancia de cada instrumento en la música andina y cómo estos han sido influenciados por diferentes factores a lo largo de la historia.

El saxofón es un instrumento de origen europeo que se incorporó a las orquestas típicas en la primera mitad del siglo XX. Esta sonoridad llegó al valle del Mantaro sin cumplir sus primeros 100 años de existencia, ya que fue creado por el músico belga Adolphe Sax en Bruselas alrededor de 1840¹ y

¹ Existe una confusión con respecto a la fecha exacta de la invención del saxofón. El año de invención sugerido varía entre 1840 y 1846, el año de la patente del saxofón. El propio Sax no indicó la fecha, pero Maurice Hamel escribió que su padre, Henry, un amigo muy cercano del inventor, había dicho que Sax creó el saxofón en 1838. Hamel afirma que el saxofón

patentado en París en 1846 (Latham, 2009). Esta “juventud” le permitió ser considerado como un instrumento “moderno” en el valle, a pesar de la inicial resistencia de algunos músicos a este “nuevo” sonido. Con el transcurrir del tiempo, las generaciones más jóvenes lo integraron exitosamente a las orquestas.

Tras su asimilación, el saxofón ha recreado una nueva sonoridad en la música y ha generado una identidad musical única en las orquestas típicas. Tanto es el arraigo de este instrumento que en la actualidad se pueden encontrar, en algunos casos, orquestas formadas exclusivamente por saxofones (Robles, 2007; Ferrier, 2012 y Hurtado, 2020). De hecho, para los músicos de las primeras etapas de la orquesta, resultaría inimaginable concebir la conformación de la orquesta en este siglo. El saxofón no solo se incorporó, sino que su presencia creció en número, generando una transformación no solo en el aspecto visual, sino también en la sonoridad de la orquesta típica.

En la actualidad, este instrumento se ha convertido en el representante de la cultura musical de las orquestas típicas. Gracias a esto, ha generado en los músicos una manera particular de interpretación que es reconocida orgullosamente por la población del valle. Además, este instrumento es considerado como parte fundamental en la orquesta, desplazando a otros en jerarquía, siendo preferido por los músicos y contribuyendo a la creación de nuevas composiciones en el repertorio de las orquestas típicas. Es evidente la importancia del saxofón para la música tradicional de la zona y es valorado tanto por los músicos como por el público en general. Su influencia y presencia en la fiesta es innegable, y su legado musical es algo que se seguirá transmitiendo a las próximas generaciones.

Por ello, en este trabajo interesa investigar el uso musical del saxofón en las orquestas típicas del valle del Mantaro en el contexto de la fiesta andina. Se analizará el uso de diferentes tipos de saxofones, entre ellos el saxofón soprano, alto, tenor y barítono, y cómo responden al repertorio tradicional de la orquesta en la actualidad. También se abordarán los cambios en la instrumentación, el repertorio y las nuevas alianzas generadas por el uso del saxofón. Por último, se reflexionará sobre la importancia que tiene este instrumento en la religiosidad del valle del Mantaro y en la identidad musical de su población.

nació poco después del nuevo clarinete bajo de Sax, que se presentó en la exposición Belga de 1835. Los recuerdos escritos a mano de Hamel dan la fecha más creíble para la invención del saxofón (Liley, 1998 p. 12).

1.2. Justificación

En el valle del Mantaro, el saxofón ocupa un lugar destacado en las orquestas típicas, siendo un instrumento que representa la música de la región, su presencia es fundamental en la creación de un sonido distintivo que caracteriza a estas agrupaciones. Sin embargo, a pesar de su relevancia existe una escasa bibliografía sobre el tema. Por ello, esta investigación se centra en analizar el uso musical del saxofón en las orquestas y la identidad que ha generado, así contribuye en la literatura musical, en el conocimiento y comprensión de la música típica de la región; asimismo en valorar y apreciar la riqueza musical del valle y fomentar su difusión.

Particularmente, esta investigación me ha permitido, como saxofonista, evidenciar aún más la versatilidad del saxofón en los distintos estilos musicales. Aunque el saxofón es ampliamente reconocido por su papel en el jazz y otros géneros populares y académicos, en el valle del Mantaro se observa un estilo particular en la forma de interpretar este instrumento.

La versatilidad y la manera particular de interpretación que caracterizan al saxofón plantean la necesidad de establecer una base metodológica sólida para su enseñanza. En este sentido, la creación de un manual técnico del saxofón se convierte en una valiosa herramienta para aquellos músicos que deseen aprender a tocar en el estilo de la orquesta típica, permitiéndoles un aprendizaje ordenado y estructurado que cumpla con las exigencias de la música contemporánea. Por lo tanto, la investigación se esmera en describir los aspectos que contribuyen en la interpretación del saxofonista del valle del Mantaro, con el propósito de ofrecer valiosos aportes para la realización de este manual.

Asimismo, entender el funcionamiento de la instrumentación en las orquestas típicas del valle del Mantaro puede ser una fuente de inspiración para compositores, tanto en el ámbito académico como en el popular, que buscan impulsar nuevas composiciones y arreglos musicales. Para apreciar plenamente la riqueza musical de estas agrupaciones, considero fundamental analizar la instrumentación de los diversos saxofones que se utilizan y cómo se enfrentan a los diferentes diseños melódicos propuestos por los compositores.

Es cierto que la presencia abundante de saxofones en las orquestas puede generar un desbalance sonoro en comparación con los demás instrumentos, pero esto podría ser parte de la estética misma de estas agrupaciones. Esta particularidad en la producción del repertorio puede convertirse en una característica distintiva que enriquece su música. Es importante tener en cuenta que, aunque las orquestas típicas han mantenido tradicionalmente un repertorio de música tradicional, en la actualidad

han expandido su horizonte hacia la interpretación de diversos géneros, tanto populares como académicos. Por lo tanto, adquirir conocimiento sobre la instrumentación utilizada en estas agrupaciones y su desarrollo a lo largo del tiempo puede brindar una perspectiva más completa de su música y su valor cultural en la región del valle del Mantaro. Esto permitirá comprender y apreciar aún más la versatilidad y el desarrollo de estas orquestas típicas, así como su contribución a la escena musical de la región.

1.3. Preguntas guías de la investigación

1.3.1. Preguntas principales

- ¿Cuál es el uso musical del saxofón en las orquestas típicas del valle del Mantaro?
- ¿En qué medida el saxofón participa en la religiosidad popular de la región?
- ¿En qué medida el saxofón ha recreado una identidad musical en las personas que escuchan y consumen las orquestas típicas del valle?

1.3.2. Preguntas secundarias

- ¿Qué cambios ha tenido el repertorio de las orquestas típicas en las últimas décadas y cuáles son sus posibilidades de instrumentación?
- ¿Cuál es el rol específico de los diferentes tipos de saxofón en las orquestas típicas del valle del Mantaro?
- ¿Cómo participa la orquesta típica en la religiosidad popular del valle del Mantaro?
- ¿Cuáles son los elementos distintivos que el saxofón aporta a la construcción de una identidad musical?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

- Observar y registrar el uso musical del saxofón en el repertorio musical de las orquestas típicas del valle del Mantaro.
- Realizar un estudio de caso sobre el rol del saxofón en la religiosidad popular del valle del Mantaro.
- Reflexionar sobre la importancia del saxofón en la identidad musical del valle del Mantaro.

1.4.2. Objetivos específicos

- Realizar entrevistas a los músicos de tres orquestas típicas representativas del valle del Mantaro.
- Transcribir y analizar una muestra del repertorio que tocan las orquestas típicas del valle del Mantaro.
- Analizar el caso de la participación del saxofón en el ritual religioso del Huaytapallana.
- Reflexionar sobre el material recogido en el trabajo de campo.

1.5. Estado de la cuestión

1.5.1. Las orquestas típicas del valle del Mantaro

El valle del Mantaro está ubicado en el departamento de Junín en el centro del Perú y abarca cuatro provincias, Jauja, Concepción, Huancayo y Chupaca. Tiene una población de 737, 451 habitantes según el censo del 2017 realizado por el INEI², siendo Huancayo el lugar donde vive la mayoría de ella. Sus condiciones geográficas y climáticas han favorecido al desarrollo de su economía, permitiéndole a su población invertir en su recreación, especialmente en las festividades donde pueden ser los organizadores o los participantes (Araoz, 2019).

La orquesta típica es una agrupación musical de mucha importancia en la región ya que tiene relevante participación en una gran cantidad de fiestas que se realizan en el año (Valenzuela, 1984; Romero, 2004 y Ferrier, 2012).

Para Romero (2004) el término “típico” en el Perú andino, es sinónimo de tradicional, nativo y autóctono. Para Ferrier (2012) este término también nos indica la importancia que tiene la orquesta dentro de la música peruana, por ejemplo, en Argentina se les denomina orquestas típicas a las orquestas de tango. Por otro lado, nos ayuda a diferenciarlas de las bandas de viento, ya que en una orquesta típica los que lideran son los instrumentos de vientos-madera: clarinetes y saxofones, y en una banda de viento, serán los instrumentos de vientos-metal: trompetas, trombones, eufónios y tubas. Aunque Robles (2007) comente que en la actualidad este apelativo de “típico” solo es un juego lingüístico por los instrumentos “modernos” que las conforman, para los músicos es de mucha importancia ya que son conscientes de la responsabilidad que conlleva ser los cultores y transmisores de la música que interpretan.

² INEI. Censos Nacionales XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas, 22 de octubre del 2017.

Estas agrupaciones musicales datan desde fines del siglo XIX con el nombre de conjuntos, conformados por guitarras, mandolinas, charangos, violines, tinya y quena (Valenzuela, 1984). A inicios del siglo XX comenzarán a ser llamadas orquestas y varios instrumentos serán desplazados tras el ingreso de otros. El arpa desplazará al charango y la mandolina, el clarinete hará lo mismo con las quenenas y más tarde, aunque con alguna resistencia de los músicos más antiguos, ingresará el saxofón (Valenzuela, 1984; Romero, 2004).

Para comprender lo que sucede en las orquestas típicas hay que poner atención a Romero (2004) que comenta sobre la convivencia que hay entre lo tradicional y lo moderno en el valle. Ya desde fines del siglo XIX la construcción del ferrocarril conecta rápidamente el valle con Lima, y esto permite que una parte de los habitantes, a diferencia de otros lugares del Perú, no tengan que mudarse a la capital en búsqueda de una mejor calidad de vida, y por otro lado, posibilita una mejor comunicación y comercio con Lima. Proyectos de modernización inician convirtiéndola en una ciudad encaminada a la modernidad.

Esta convivencia de lo tradicional y moderno también se puede apreciar en las orquestas típicas, ya que en su conformación se puede observar cómo logran juntar a instrumentos de distintas épocas: el arpa y violín que actualmente son considerados “tradicionales” y el saxofón, que es considerado como “moderno” (Romero, 2004; Ferrier, 2012).

A fines de los 40s las orquestas se consolidaron y el ingreso del saxofón fue oficial. En este momento se tiene como referencia a la orquesta Juventud Huancaína del músico violinista Zenobio Dagha, a quien se le atribuye también como impulsor de la incorporación y la aceptación del saxofón en las orquestas³. Su orquesta fue un modelo para varias generaciones y estaba conformada por un arpa, dos violines, dos clarinetes, dos saxofones altos y un saxofón tenor (Romero, 2004).

En las siguientes décadas la cantidad de saxofonistas aumentará y para fines de los 80s las orquestas típicas tendrán en sus filas hasta 20 saxofones entre alto, tenor y barítono (Ferrier, 2012).

También coincide en estas décadas la incorporación de instrumentos de percusión y para fines del siglo XX las orquestas tenían la siguiente conformación: clarinetes, saxofones, violín, en algunos casos bajo eléctrico, teclado electrónico y percusión (Romero, 2004; Ferrier, 2012). Sin embargo, instrumentos como el bajo y el piano no lograrán desplazar del todo al arpa y violín.

³“Sobre este punto, suele atribuirse a Zenobio Dagha el haber introducido el saxofón a las orquestas típicas del centro. Por ejemplo, en el libro autobiográfico *Mi vida entre cantos*, de Alicia Maguía (2018: 204) la reconocida autora, compositora e intérprete afirma que Zenobio Dagha incorporó el saxofón tenor” (Ministerio de Cultura, 2020 p. 1).

En la orquesta típica cada instrumento cumple una función específica, por ejemplo, el arpa y el violín, considerados como el núcleo de la orquesta, son los encargados de las introducciones y los interludios (Romero, 2004; Ferrier, 2012). Ambos instrumentos, sin embargo, no suenan exactamente sincronizados, ya que el violín es un instrumento capaz de producir una serie cromática (Romero, 2004; Ferrier, 2012), mientras que el arpa, por su condición de ser diatónica, se limita a ciertos patrones armónicos, tal como lo ha determinado Ferrier (2012).

El clarinete y los saxofones, por su lado, son los que llevan la melodía principal y serán los que determinan el sonido andino inconfundible de la orquesta típica, gracias a su peculiar forma interpretativa caracterizada por la ornamentación y el vibrato (Ferrier, 2012).

En relación al repertorio de las orquestas típicas, existen numerosas danzas y géneros musicales que son interpretados por estas agrupaciones. Valenzuela (1984) ha compilado una lista que incluye la chonguinada, jija, tunantada, toril, huaconada de Mito, carnaval, palpa, shapis y avelinada como parte de este repertorio. Además, Romero (2004) se centra en el análisis de dos danzas-dramas emblemáticas del valle, como la tunantada y la chonguinada. Asimismo, Ferrier (2012) realiza un estudio detallado de las características melódicas del huaylas, la chonguinada y, en menor medida, la tunantada y la muliza. Estas investigaciones nos proporcionan una visión de los distintos géneros y danzas que forman parte de un amplio repertorio musical de las orquestas típicas en el valle del Mantaro.

1.5.2. El saxofón en el valle del Mantaro

El saxofón es un instrumento creado por el belga Adolphe Sax a mediados de 1840. Construido de latón pertenece a la sección de vientos de madera por el uso de una lengüeta, al igual que el clarinete. Posee una gran familia (sopranino, soprano, contralto, tenor, barítono, bajo y contrabajo) afinados en quintas, creado con el fin de ser usado en las bandas militares (afinación en Mib y Sib) y orquestas (afinación en Fa y Do), de este último grupo el más o menos usado fue el saxofón tenor en Do, también llamado “*C melody*”. (Latham, 2009). En un primer momento captó la mirada de compositores como Berlioz, Bizet, entre otros, pero luego se dirigió a ser más reconocido en las bandas militares y posteriormente a las orquestas de jazz donde se hará conocido a nivel mundial.

En Perú, a inicios del siglo XX después de la incorporación del clarinete en las orquestas se iniciará el proceso de introducción del saxofón. Son varias las historias de su llegada al valle, como el minero norteamericano que ofreció en venta su saxofón para compensar a una familia por haber accidentado a

su hijo, los militares que regresaron a sus tierras después de haber cumplido el servicio militar donde aprendieron a tocar el saxofón, entre otros (Valenzuela, 1984; Romero, 2004). Algunos músicos se atribuyeron esta innovación, como Ascanio Robles quien relata que en 1920 introdujo el saxofón en la orquesta “Orfeón de Huancayo” y Teodoro Rojas quien se atribuye la incorporación del saxofón tenor (*melody*) en la “Orquesta Centro Musical Jauja” (Valenzuela, 1984).

Ya sea por su parecido con el *waqrapuku*⁴, como algunas personas mencionan, el saxofón es tomado por los músicos del valle y poco a poco introducido en las orquestas. “Los músicos del valle pudieron domesticar un elemento de la modernidad, subyugar sus capacidades y poderes, y usarlo para sus propias necesidades”. (Romero, 2004, p. 106).

En una primera impresión el saxofón, con su sonido a un sonido grotesco y de “lata”, fue muy criticado por las generaciones más antiguas (Valenzuela, 1984). Esto se puede apreciar en la siguiente entrevista de Valenzuela a Pablo Navarro Lovera en 1975:

[...] Esta acertada fusión tímbrica, se debe al “sonido pastoso” dulce del clarinete, que no se diferencia de los demás instrumentos, no como ahora, que se ha introducido un “montón” de saxofones con sonidos estridentes y ha [*sic*] como latas viejas, lo que hace perder toda dulzura colorística propia de la orquesta. (Valenzuela, 1984 p. 40)

Por su parte, el clarinete con un sonido “pastoso”, como se describe en el relato anterior, ha sido uno de los instrumentos de viento más aceptados por los pobladores del valle a inicios del siglo XX. Incluso lugares como Huaripampa solo contrataban orquestas sin saxofones, solo violín, arpa y clarinetes (Romero, 2004). Será en 1940 cuando el saxofón se consolida. Una de las orquestas más prestigiosas fue la del músico Zenobio Dagher quien fue modelo para muchas generaciones con su orquesta Juventud Huancaína (Valenzuela, 1984; Romero, 2004).

Al mismo tiempo que distintos saxofones se iban asimilando a las orquestas, la cantidad de saxofonistas iba creciendo en grandes proporciones (Romero, 2004; Robles, 2007 y Ferrier, 2012). Romero (2004) se refiere a esta sonoridad, producida por un gran número de saxofones, como un sonido colectivo en consecuencia de un sonido denso. Por su parte Ferrier (2012), hace también referencia a esta

⁴ Instrumento compuesto de varios fragmentos de cuernos de vacuno, siempre del mismo lado, agregados uno al otro. El hecho con los de un lado es considerado hembra y el hecho con los del otro lado macho. El número de trozos depende del tamaño de la corneta, siendo estos quince o más. Corrientemente forman un tubo curvo, en espiral, pudiendo tener una, dos o tres vueltas, 1.5 m. de largo, teniendo las volutas 40 a 50 cms. de diámetro. (INC, 1978).

característica, llamándolo sonido continuo, también hace una comparación con las tropas de sikus en Puno. Gracias a este sonido continuo generado por la cantidad de instrumentistas, el intérprete tiene la posibilidad de respirar sin influenciar en el sonido global.

Asimismo, el mayor número de saxofones responde a una señal de poder y prestigio”. El “sonar más” no solo será un logro exclusivamente musical, sino además una fuente de prestigio para el comité directivo, para su presidente, para las autoridades, para el barrio que auspicio la danza y para el que costó la orquesta (Romero, 2004, p. 120).

Para Ferrier (2012), el clarinete y el saxofón determinan el sonido andino inconfundible de la orquesta típica, en una entrevista que le hace a Jesus Anglas, comenta sobre dos características del sonido del saxofón que caracterizan el estilo huanca. La primera, es la melancolía con que se debe tocar, hacer “llorar al saxofón” se refiere, técnicamente el saxofonista debe conseguir tener un sonido brillante y un vibrato constante o marcado. Segundo, es la cantidad de apoyaturas que se agregan a las melodías, y que cada intérprete tiene una forma particular de interpretarlas. Araoz (2019) al respecto comenta, que este es el sonido del saxofón andino.

En una entrevista a Aiubd Mucha, para un spot publicitario, comenta sobre la sonoridad del saxofón andino, denominándola como un sonido telúrico y diferente del sonido académico o de jazz: “[...] Tiene una sonoridad que de inmediato te hace voltear la cabeza y dices ¡wao! ¿qué está pasando por ahí?...de inmediato te capta y te llama a bailar o sentirse apegado a la melodía” (canal Claro Perú, 2021)

Sobre el uso musical del saxofón en las orquestas no hay mucha bibliografía, tenemos solo pocos autores que han descrito cómo funcionan. Entre ellos, Romero menciona que el saxofón es considerado como la voz directora de grupo (Romero, 2004) y Rüegg afirma que van de pares una primera y segunda voz (Rüegg, 2006, citado por Ferrier, 2012). Por su parte Ferrier (2012) detalla sobre los roles de los saxofones en la orquesta.

1.6. Marco conceptual

1.6.1. Globalización y modernidad

La globalización, según Giddens (1990), implica la intensificación de las conexiones sociales a nivel mundial, lo que lleva a que eventos y decisiones en un lugar puedan tener repercusiones en regiones lejanas. Por consiguiente, la globalización no solo afecta las esferas públicas, sino también nuestra vida

privada (Giddens, 1990 citado en Mendivil, 2016). No obstante, Huber (2002) plantea el temor y rechazo a la homogenización cultural y a la pérdida de identidades locales debido a la difusión de ideas y prácticas culturales desde los centros occidentales. Sin embargo, a pesar de esta aparente homogenización impulsada por la globalización, en el contexto del Perú se puede observar una resistencia en las áreas rurales para preservar las tradiciones. La región andina se ha destacado por su lucha por mantener la “autenticidad”, contrarrestando la tendencia hacia la homogenización cultural. Para Romero, el valle del Mantaro es un claro ejemplo, pues no solo se han rebelado ideológicamente, sino también físicamente a través de formas más efectivas de cultura popular como la fiesta, la música y la danza ritual (Romero, 2004 p.43). Además, no solo han reafirmado sus identidades culturales, históricamente construidas o inventadas, como sugiere Hobsbawm (1983), sino también reclaman y exigen “autenticidad” en sus discursos musicales y sus organizaciones orquestales (Robles 2007, p. 73).

La introducción de instrumentos europeos en la sociedad andina del Perú ha sido influenciada tanto por la globalización como por la modernización. Entendemos el término modernidad según la visión de la población del valle del Mantaro, a la cual Romero (2004), describe: “Modernidad se entiende principalmente como progreso, innovación tecnológica, servicios urbanos, electricidad, agua potable, comunicaciones globales (trenes, aviones, automóviles, fax e internet) y más ampliamente, como el proceso de incorporarse al contexto nacional” (Romero, 2004 p. 36).

En particular, el valle del Mantaro ha experimentado este proceso de modernización significativo debido a la construcción de infraestructuras de transporte y su estrecha relación con el mercado de Lima. Esto ha contribuido también a la modernización de la música andina, para Robles (2007), se debe a la influencia de corrientes musicales modernas del mundo urbano, que son impulsadas por la globalización. Hoy en día, lo que caracteriza a las expresiones musicales de todas las regiones del Perú es la modernización en sus repertorios y sus organizaciones instrumentales (Robles, 2007).

Es así como consideramos estos términos para esta investigación. Términos que tienen una estrecha relación y que juntos han influido en la introducción de instrumentos europeos en la sociedad andina del Perú, como el saxofón y el clarinete a las orquestas típicas del valle del Mantaro. Pero, a pesar del temor a la homogenización cultural, se observa una resistencia y un esfuerzo por preservar las tradiciones culturales. Al mismo tiempo, la modernización ha desempeñado un papel importante en la incorporación de elementos musicales modernos en la música andina la cual se encuentra en constante cambio y adaptación a las exigencias del mundo andino contemporáneo.

1.6.2. Tradición

Desde la perspectiva etnológica, la tradición implica la adquisición y transmisión de experiencias y conocimientos acumulados a lo largo del tiempo (Hirschberg, 1988 p. 484). Esto indica que la tradición no se limita únicamente a la transmisión del pasado al presente, sino que también tiene una función estratégica en la construcción de identidades actuales al conectar adquisiciones del saber con procesos anteriores (Mendivil, 2004).

Es importante destacar que las tradiciones no necesariamente deben ser antiguas por su origen, sino que lo relevante es la apropiación social de esas representaciones en una comunidad local o regional (Robles, 2007). Además, las tradiciones populares, como las fiestas patronales de los pueblos andinos, experimentan cambios y se modernizan constantemente.

Eric Hobsbawm ha mencionado el concepto de "tradiciones inventadas" para referirse a estrategias rituales legitimadoras creadas en períodos recientes. Estas pueden provenir de grupos hegemónicos, se basan en una referencia histórica en gran parte ficticia y tienen una función ideológica (Hobsbawm, 1983 p. 1-3). El autor argumenta que muchas tradiciones que consideramos arraigadas y antiguas en realidad son construcciones modernas, diseñadas para cumplir ciertos propósitos que pueden ser políticos, sociales o culturales. En ese sentido esta investigación, reconoce que algunas tradiciones pueden ser una construcción inventada y relativamente reciente. Sin embargo, siguen desempeñando un papel importante en la consolidación de conceptos como el estado y nación. Además, la autenticidad de una tradición no depende necesariamente de su antigüedad.

Comprender las tradiciones musicales como procesos dinámicos y en constante cambio es fundamental (Cruces, 1998). El concepto de lo tradicional no debe ser limitado a una característica definitoria, sino más bien concebido como un principio abstracto y flexible (Sanders, 1997). Los propios intérpretes de la música, a través de sus experiencias individuales y colectivas, así como de su desarrollo musical, son quienes dan forma a los contenidos y significados de estas tradiciones, superando las fronteras académicas. Es esencial reconocer la importancia de explorar la diversidad y fluidez de las tradiciones musicales, considerando la influencia de diversos contextos socioculturales en su configuración. De esta manera, podemos apreciar la riqueza y los constantes cambios de la música tradicional (Molina, 2017). Un claro ejemplo es la orquesta típica del valle del Mantaro, que apareció en el siglo XX y aunque se fue transformando con el transcurso de las décadas, se le considera como parte de las manifestaciones culturales y tradicionales más importantes del valle del Mantaro.

1.6.3. Identidad Musical

De acuerdo con Frith (1996), la música desempeña un papel crucial en la formación y transformación de nuestra identidad porque nos proporciona recursos simbólicos y emocionales para expresarnos. La experiencia musical se percibe como un proceso experiencial en el cual se establecen vínculos emocionales entre el individuo, los intérpretes y el público. Estas conexiones emocionales están intrínsecamente ligadas a las historias y evocaciones transmitidas por la música. La identidad musical no es solo una cuestión individual, sino también colectiva (Frith, 1996). Se desarrolla a través de nuestras experiencias, relaciones y participación en diversos grupos y comunidades, y la música se convierte en el vehículo para expresar y negociar nuestra pertenencia a determinadas comunidades musicales y subculturas. A su vez, la búsqueda de pertenecer a grupos sociales con gustos similares contribuye a definir nuestra identidad musical de manera más precisa (North y Hargreaves, 1999).

Estas identidades musicales se van configurando desde la adolescencia y se convierten en diferentes imágenes de nosotros mismos, contribuyendo así a la construcción de una identidad general (Hargreaves, Miell y MacDonald, 2002). Esto implica cómo nos identificamos y somos identificados por los demás en términos de nuestros gustos, preferencias y prácticas musicales (Bennett, 2013). Sin embargo, no se limita únicamente a las preferencias musicales, sino que también abarca los significados, sentimientos y experiencias compartidas en torno a la música, y sirve como una forma de autoidentificación y conexión con otros (DeNora, 2000; North y Hargreaves, 2008).

La formación de la identidad musical se ve influenciada por la socialización musical, que comprende las experiencias tempranas en el hogar, la educación musical y los entornos culturales en los que nos desenvolvemos (Hargreaves, Miell y MacDonald, 2002). Además, Ramirez (2006) expone que las identidades musicales también se definen a través de elementos y procesos sociológicos como el sentido de pertenencia, el grado de compromiso, la relación con los demás, la presentación pública, la memoria histórica, los espacios sociales y las prácticas colectivas.

En esta investigación, se reconoce el papel fundamental de la orquesta típica en el fortalecimiento de la identidad musical en las personas del valle del Mantaro. En la región, la música ocupa un lugar central en la vida de la población, tanto en las celebraciones festivas como en las actividades cotidianas. Estas se manifiestan a través de diversos géneros y estilos propios de la región, como el huayno, la tunantada, la huaylash, el santiago, entre otros, los cuales son interpretados por las orquestas típicas.

A través de estas agrupaciones, se expresan emociones, se mantienen vivas las tradiciones y se construye un sentido de unidad y orgullo cultural. La música interpretada por las orquestas típicas se convierte en un vehículo poderoso para transmitir la historia, las costumbres y los valores de la región, contribuyendo a fortalecer la identidad musical de su público. Estas actividades desempeñan un papel crucial en mantener viva la identidad musical y en transmitirla a las nuevas generaciones. Además, la participación de estas agrupaciones fomenta el sentido de pertenencia y la construcción de la identidad individual y colectiva de las personas del valle del Mantaro.

1.7. Metodología

La presente investigación se basa en un enfoque cualitativo que busca comprender en detalle las complejas realidades sociales y cómo las personas experimentan, producen y comprenden el mundo que les rodea. Este enfoque se centra en la profundidad más que en la amplitud, y tiene como objetivo capturar las sutilezas de las experiencias de los participantes, siguiendo la perspectiva de Vasilachis (2006).

En el estudio, se utiliza la etnografía como una valiosa herramienta para investigar las prácticas musicales de una agrupación musical. Según Clifford y Marcus (1986), la etnografía es un enfoque holístico que implica la inmersión del investigador en el contexto y la observación detallada de las prácticas y comportamientos de los participantes. Esta metodología permite obtener una comprensión más profunda de la cultura y la vida social en la que se desenvuelve la agrupación.

Como parte de esta metodología se ha utilizado la modalidad de observación participante. Siguiendo la propuesta de Bernard (2011), esta es una técnica efectiva para capturar la complejidad de los comportamientos humanos en situaciones naturales, como las prácticas musicales en una agrupación. El investigador se sumerge en el contexto, establece una relación de confianza y colaboración con los músicos, participa en los ensayos y presentaciones, y toma notas detalladas sobre las interacciones y dinámicas entre los músicos y el director. Además, se realizan entrevistas y conversaciones con los músicos para obtener información adicional sobre las dinámicas y los procesos de la orquesta.

La observación participante y otros registros etnográficos nos proporcionan una comprensión más profunda de las prácticas musicales y los procesos que se dan en la orquesta típica. Asimismo, nos da una visión más amplia de la cultura y la vida social en la que se desenvuelven. Según Marcus (1995), estas herramientas son poderosas para el estudio de la cultura, ya que permiten una inmersión en el contexto y una comprensión de las prácticas y comportamientos en su contexto más amplio.

Para esta investigación se contactaron a tres orquestas típicas representativas del valle del Mantaro. Esto se obtuvo gracias a las recomendaciones de algunos informantes tanto de Lima como del valle. La primera agrupación musical fue la orquesta típica “La Nueva Selecta de los Hermanos Mucha”, con 36 años de trayectoria, ganadores de los más prestigiosos concursos de orquestas típicas en Huancayo, ganadores también de los incentivos proporcionados por el gobierno. Ha tenido invitados a diversos músicos como Carolina Araoz (saxofón tenor), Jean Pierre Magnet (saxofón tenor), Zenobio Dhaga (violín), Julio Rosales (saxofón alto). Actualmente sigue en actividad musical el Sr. Migdol Mucha, uno de los fundadores de la orquesta.

La segunda agrupación musical es la orquesta típica “Los Ases de Huayucachi”, con una trayectoria de 54 años, con reconocimientos como Patrimonio cultural de Huancayo con resolución MPH No 1020 de 1995, Embajadores del folklore peruano por los consulados y embajadas de Miami Beach (1995), New Jersey (2005) y New York (2015). Ha tenido invitados a músicos como Julio Rosales (saxofón alto), Jean Pierre Magnert (saxofón tenor) y tiene como integrantes al Sr. Raúl Morales el único fundador vivo de la orquesta.

Y la tercera orquesta se llama Super Corazones del Perú, ubicada en Jauja y dirigida por Ronald Casimiro. Tiene 25 años de creación, y es una de las orquestas más representativas del distrito de Jauja.

En estas tres orquestas se realizó el trabajo de campo como observador-participante, entre el 2022 y 2023, ejecutando distintos saxofones, como el soprano, el alto y el tenor. Asimismo, se participó en los ensayos de algunas orquestas y se coordinó para poder asistir a las diversas presentaciones que se realizaron en esas fechas.

Además, como parte de la investigación, se realizaron cinco entrevistas semiestructuradas a Migdol Mucha, Raul Morales, Abiud Mucha, Aron Mucha y Ronald Casimiro, quienes son músicos saxofonistas de renombre y miembros activos de las tres orquestas mencionadas anteriormente. Estas entrevistas permitieron obtener perspectivas directas de los músicos sobre su experiencia y visión de la música en el contexto de las orquestas típicas. A través de estas conversaciones, se pudo explorar a mayor profundidad cómo el saxofón se integra en la orquesta típica.

Además, como parte del estudio, se llevó a cabo una etnografía en el Huaytapallana, donde se realizó una observación participante junto a la orquesta Super Corazones del Perú. Esta inmersión directa en el terreno proporcionó una visión detallada de la participación de las orquestas típicas, incluyendo el saxofón, en el contexto religioso. A través de esta experiencia, se pudo describir el despliegue de las

agrupaciones musicales durante eventos religiosos y explorar la relación entre la música y la religiosidad. La investigación etnográfica permitió observar las complejidades de cómo el saxofón y la música en general se entrelazan con las prácticas religiosas de la población del valle.

Finalmente, para complementar la investigación, se recurrió a bibliografía, así como a videos, fotografías y otros recursos visuales que sirvieron como referentes para profundizar en el tema del uso del saxofón en las orquestas típicas. Estos materiales documentales contribuyeron a enriquecer el análisis y a contextualizar la información recopilada en el estudio.



CAPÍTULO II

LAS ORQUESTAS TÍPICAS DEL VALLE DEL MANTARO

Las orquestas típicas son organizaciones musicales que surgen y se desarrollan a lo largo del siglo XX en el valle del Mantaro. En todo ese tiempo, se han ido recreando debido a diversos cambios sociales, culturales y políticos que estaban ocurriendo en la región desde fines del siglo XIX. Estos cambios fueron creando las condiciones para una expansión en la economía y una homogeneización étnica en el valle (Romero, 2004), favoreciendo al desarrollo de estas agrupaciones.

En ese sentido, la música es un aspecto central en las fiestas y esta no podría existir sin este componente (Hurtado, 2022 p. 130). Por lo tanto, la importancia de las orquestas típicas se ve reflejada con su participación en estas festividades, donde cumplen uno de los requerimientos principales y sus objetivos están subordinados al éxito de ésta (Romero, 2004). Este rol protagónico se observa no solo en las fiestas públicas, sino también en eventos privados como cumpleaños, bautizos, matrimonios, entre otros (Ferrier, 2012). En efecto, la orquesta típica es muy versátil y se adapta rápidamente a las necesidades de la fiesta.

En el valle del Mantaro, existe una gran demanda de festividades, esto ha impulsado al desarrollo de las orquestas típicas tanto en calidad como en cantidad. Muchas orquestas se han organizado para brindar un mejor servicio a las personas y asociaciones que las contratan, mejorando aspectos como el repertorio y hasta el uniforme. La intensa competitividad que existe en el mercado musical del valle ha generado una preocupación por destacarse y buscar una distinción particular, como la creación de finales únicos en sus canciones⁵, colocarse nombres característicos, entre otros. Por otro lado, los ha llevado a la búsqueda de un mayor volumen. Esto ha hecho que las orquestas crezcan en número. Actualmente una orquesta típica puede tener hasta 25 integrantes, de los cuales más de 20 serán saxofonistas. Sin embargo, es interesante observar cómo la población del valle, también reconoce como orquesta típica a grupos más pequeños, incluso aquellos que no cuentan con arpa y violín. Esto será analizado a detalle en el cuarto capítulo.

⁵ Estos finales reciben el nombre de “calladitas”, por los músicos del valle. Son frases melódicas cortas que se tocan para finalizar las canciones. En la entrevista al Sr Raul Morales, comentó que él fue el creador de la “calladita” de la orquesta Los Ases de Huayucachi.

Sobre el repertorio que interpreta la orquesta, esta se compone principalmente de música que tiene la función de acompañar a las danzas típicas de la región, como huaynos, tunantadas, chonguinadas, santiagos, entre otros (Valenzuela, 1984; Romero, 2004; Ferrier, 2012). Si bien gran parte de su repertorio se basa en la música regional, en la actualidad han incorporado nuevos repertorios como cumbia, salsa, rock, entre otros géneros. Esta diversidad musical les permite obtener más contratos y mantenerse a la par con otras agrupaciones musicales que manejan un repertorio variado, como las bandas de viento, las orquestas digitales, entre otros.

Por otro lado, la conformación instrumental de una orquesta típica, según la organología que propone Hobsbawm, se constituye de la siguiente manera: en los instrumentos cordófonos se encuentra el arpa y violín; en los instrumentos aerófonos, el clarinete y los distintos saxofones; en los instrumentos de percusión, la timbaleta, güiro, tinya, entre otros. No obstante, Robles (2007), menciona que los músicos de los andes utilizan una manera particular para agrupar a los instrumentos. En esta tipología, los instrumentos se pueden dividir en acompañantes, cantantes, adornantes, acompañantes⁶ e instrumentos de percusión. Bajo esta mirada algunos instrumentos de la orquesta típica se pueden agrupar de distintas maneras, por ejemplo, el clarinete puede ser cantante pero también adornante⁷. En esta tesis se usará esta tipología para nombrar a los instrumentos de la orquesta típica.

En la actualidad cuando se habla sobre la conformación instrumental de la orquesta típica, no se puede afirmar que se mantiene estable e invariable (Avila, 2020, p. 41). En efecto, la versatilidad de la orquesta implica que su conformación instrumental se modifique de acuerdo a los distintos requerimientos de las fiestas⁸.

2.1. Historia de las orquestas típicas del valle del Mantaro en el siglo XX

Durante el siglo XX las orquestas típicas han experimentado significativas transformaciones. A través de un análisis de diferentes fuentes y del trabajo de campo realizado, se ha ordenado y actualizado la información sobre cuatro aspectos, las cuales son: la asimilación de los instrumentos de vientos, el crecimiento de las orquestas, las innovaciones musicales y la condición de los músicos.

⁶ El término acompañante se escuchó mencionar a varios músicos del valle en el trabajo de campo realizado.

⁷ Según los músicos del valle, el clarinete brinda un color especial a las melodías. Para Ferrier (2012), la mezcla de los timbres del saxofón y el clarinete confieren el color característico de la orquesta típica. Sin embargo, debido a este color que brinda el clarinete se le puede considerar como un instrumento adornante y en algunas ocasiones no tan esencial. Cuando se trata de reajustar números en la orquesta, se puede no convocar al clarinetista.

⁸ La conformación instrumental puede variar dependiendo del evento donde se presentan o el género musical que interpretan. Por ejemplo, en la fiesta del santiago, las orquestas típicas generalmente utilizan solo la tinya, a diferencia de un matrimonio, donde llevan una percusión completa como batería acústica, timbaleta, congas, bongos, güiro, etc. y en ocasiones hasta el bajo eléctrico.

2.1.1. La asimilación de los instrumentos de vientos

El ingreso de los instrumentos de viento de origen europeo en algunas organizaciones musicales, con base en arpa y violín, marcan el inicio de las orquestas típicas en el valle, esto quiere decir, desde la introducción del clarinete. La asimilación de este instrumento por parte de los músicos sucede en las primeras décadas del siglo XX, algunos autores sitúan esto en 1910 (Valenzuela, 1984; Robles, 2007; Romero, 2004; Joo, 2012). Estas organizaciones musicales a las que se hace referencia, recibían el nombre de conjuntos musicales y eran las encargadas de acompañar a las festividades del siglo XIX. Para Valenzuela (1984), Romero (2004) y Joo (2012), estos conjuntos musicales estaban conformadas por instrumentos como el arpa, charango, guitarras, violín y queñas, y son consideradas como las predecesoras de las orquestas típicas. En su libro “La Tunantada”, Hurtado presenta un dibujo de Leonce Angrand,⁹ se trata de un paseo de autoridades en Jauja en 1838 donde ya se puede observar el uso del arpa y el violín en estos conjuntos musicales¹⁰ (ver anexo 1).

Una de las primeras orquestas en el valle, según varios autores, fue la orquesta Orfeón de Huancayo, por lo menos la primera con un nombre propio¹¹ (Valenzuela, 1984; Joo, 2012). Aunque hay datos controversiales sobre su fundación, se cree que se formó en las dos primeras décadas del siglo XX, con el objetivo de proporcionar un marco musical a los danzantes del mismo grupo¹².

Esta agrupación musical fue dirigida por el violinista Ascario Robles, quien junto a la orquesta obtuvo varios reconocimientos en los concursos de música y bailes nacionales organizados en Amancaes por la municipalidad del Rímac en Lima, entre 1927 y 1931¹³ (Joo, 2012). En esta orquesta se observan dos aspectos importantes: el primero, es la distinción de un nombre propio, lo que representa una manera de diferenciarse de otros conjuntos musicales y buscar una característica que la identifique. El

⁹ Cónsul y dibujante francés quien, cumpliendo con su misión diplomática, vivió en el Perú por los años 1834 hasta 1838 y retornó en 1847 (Rivera, 1968).

¹⁰ El arpa y el violín son dos instrumentos que se introdujeron en el repertorio andino en el siglo XVIII (Hurtado, 2022). Probablemente sea la alianza más representativa en todo el espacio andino. Los antecedentes de esta alianza se registran desde finales del siglo XIX (Robles, 2007). Sobre esta base se irán introduciendo distintos instrumentos con el transcurrir del tiempo.

¹¹ Estos grupos orquestales no tenían un nombre propio, solo se les distinguía por el lugar de origen, por ejemplo la orquesta de Huancayo, la orquesta de Jauja, la orquesta de Tarma (Valenzuela, 1984, p. 36).

¹² “El Orfeón de Huancayo lo formé en 1926, como un conjunto de música y danza, razón por la cual el Dr. Augusto Peñaloza nos bautizó con ese nombre. Durante los ensayos me di cuenta que le faltaba fuerza al grupo musical. Fue entonces cuando le añadí dos clarinetes, logrando alcanzar el peso y la consistencia que requería la orquesta”. Entrevista a Ascario Robles (Joo, 2012 p. 1).

¹³ El 1927 se dio el Primer Concurso de Música y Bailes Nacionales organizado en la pampa de Amancaes por el día de San Juan. Este evento fue impulsado por el alcalde del Rímac, Juan Ríos, y el presidente Augusto B. Leguía (Gomez, 2013)

segundo es el uso del clarinete por parte de los músicos del valle y su fácil aceptación y adaptación a la conformación instrumental de esta agrupación.

El clarinete fue el primer instrumento de viento de origen europeo en ser asimilado a los conjuntos musicales de la época. Durante un periodo de tiempo, convivió con las queñas, pero a medida que pasaron las décadas, no solo las desplazó por completo, sino que aumentó su presencia en número (Valenzuela, 1984; Romero, 2004; Joo, 2012). Que los conjuntos introduzcan el clarinete y que hayan aumentado su cantidad, refleja que desde estos tiempos ya existía una necesidad y preocupación por sonar más fuerte. Este hecho puede haber influido para que otros instrumentos musicales que ayuden a lograr este objetivo, sean aceptados en las orquestas en las siguientes décadas.

El saxofón fue el segundo instrumento en ser asimilado en las orquestas en las siguientes décadas, sin embargo, no tuvo una buena acogida especialmente por las generaciones más antiguas. La aceptación de la sonoridad del saxofón en la orquesta generó un debate entre los músicos más antiguos y jóvenes, en el marco de la convivencia entre lo tradicional y la modernidad que se vivía en la región. Los músicos más antiguos representaban lo tradicional y los músicos más jóvenes lo moderno. Precisamente, serán las nuevas generaciones a quienes se le atribuye el ingreso del saxofón¹⁴ (Romero, 2004). Aun cuando el saxofón se estaba asimilando cada vez en las orquestas del valle, en Huaripampa, un distrito de Jauja, todavía no se aceptaba el uso de los saxofones en las orquestas típicas¹⁵.

Todas estas pruebas, con distintos saxofones, fue un proceso de experimentación para determinar qué saxofón funcionaba mejor en la orquesta. Se dio hasta finales de la década del 40s y 50s¹⁶, cuando las orquestas empiezan a tener una conformación más uniforme. Para Romero (2004) son estas décadas donde se consolidan las orquestas como el principal medio de difusión para la música huanca y una de las orquestas más representativas de ese periodo fue la orquesta Juventud Huancaína de Zenobio Dagha. Su conformación instrumental de un arpa, dos clarinetes, dos violines, dos altos y un saxofón tenor se convirtió en un modelo para las siguientes generaciones (Valenzuela, 1984; Romero, 2004).

¹⁴ El saxofón tras su llegada al valle fue considerado como un instrumento moderno (Romero, 2004)

¹⁵ En Huaripampa hubo un debate en cuanto a la autenticidad del sonido de la orquesta, solo se permitía el uso del clarinete y no se aceptaba al saxofón como parte de las orquestas típicas (Romero, 2004).

¹⁶ Distintos saxofones se han usado y se siguen usando en las orquestas típicas, como el saxofón alto, tenor, soprano y barítono. También se usó el saxofón en *Do melody* pero ha quedado en desuso.



Figura 1. Conformación instrumental de la orquesta típica a mediados del siglo XX. Es la misma que tenía la orquesta Juventud Huancaína. En estas décadas las orquestas se formaban de manera lineal. (Fuente: Juan Huayre)

2.1.2. El crecimiento de las orquestas

Después de su consolidación, las orquestas empezaron a crecer en número. En los 50s estaban conformadas por alrededor de 8 integrantes (ver figura 1), con el pasar de las décadas fueron creciendo progresivamente y para los 80s tenían hasta 20 integrantes (Romero, 2004; Robles, 2007; Ferrier, 2012; Hurtado, 2022). Desde la segunda mitad del siglo XX, el saxofón se convirtió en el instrumento que adquirió una mayor importancia dentro de la orquesta opacando a los demás en cuanto a volumen y número (Avila, 2020 p. 34). En efecto, fueron los saxofones quienes aumentaron en popularidad y cantidad, a diferencia del clarinete, arpa y violín que empezaron a disminuir y en algunos casos, ya no se contaba con ellos¹⁷. Un ejemplo de este crecimiento se puede observar en la orquesta los Ases de Huayucachi, según uno de sus integrantes, Raul Morales, desde su fundación en 1967, con 11 integrantes, ha ido cada década sumando más y más saxofonistas hasta llegar a final de los 90s a 18 músicos¹⁸.

Uno de los factores que ha contribuido al aumento de los saxofones en las orquestas es la alta competitividad que hay entre ellas (Valenzuela, 1984; Romero, 2004). Los músicos son plenamente conscientes de estas competencias y se preparan para estas ocasiones. Uno de los factores que buscan es sobresalir en el volumen. En ese sentido, el saxofón se ha convertido en este medio, debido a su capacidad de producir un sonido potente y distintivo. Asimismo, los saxofonistas se esfuerzan en tener buenos instrumentos, accesorios y una buena técnica para destacar en este contexto. Migdol Mucha nos comenta cómo su orquesta Centro Musical Jauja, en los 60s se preparaba para los eventos en donde se encontraba con otras orquestas:

¹⁷ Ferrier nos comenta que en la década de los 80s vio actuar en Huancayo a una orquesta con tres saxofones altos, dos tenores y un barítono, no había arpa ni violín (Ferrier, 2012 p. 56).

¹⁸ Entrevista de campo a Raul Morales (1 de octubre del 2022).

[...] Generalmente chocábamos contra otra orquesta y el público nos decía que el que estaba más opacado era el perdedor. Entonces, teníamos que tocar con una buena lengüeta¹⁹ que proporcionara una buena intensidad y así pedimos a todos los saxofonistas que utilizarán lengüeta dura para poder, diremos, que toda la orquesta tenga un buen volumen²⁰.

El tener una “buena” intensidad no es solo una queda individual, sino una queda colectiva, lo que Romero (2004), define como un sonido denso y Ferrier (2012), sonido continuo²¹. Por otro lado, el comentario de Migdol también nos hace ver cómo la audiencia valora el volumen de una orquesta para determinar al ganador, sin tomar en cuenta otros aspectos musicales como la afinación, el balance, etc., que quizás para el público no sea de mucha importancia. Esto subraya el valor que tiene el volumen en las orquestas típicas y en el público del valle.

Otro factor que ha contribuido al crecimiento de las orquestas ha sido la necesidad de ser escuchados en ambientes mucho más amplios y ante un público cada vez mayor. Los “nuevos” espacios donde las orquestas son contratadas ha generado la demanda de un volumen considerable para que puedan ser escuchados por la audiencia y danzantes. Por ejemplo, Raul Morales nos comenta cómo su orquesta ha tenido que crecer por la necesidad de que sean escuchados por más danzantes:

[...] Cada vez hay más gente que nos escucha, antes, por decir, nosotros salíamos a la plaza con 12 números para tres, cuatro o cinco bailantes. Ahora salen como 50 parejas, entonces hay que compensar, por eso ahora somos 22 números. Y eso, todavía los de adelante no nos escuchan, por eso dan vueltas los bailantes. Ahora, ya son más los que nos escuchan, los eventos son más abultados, hay más multitud²².

Este crecimiento “desmedido” de los saxofones también ha generado un desbalance en relación con otros instrumentos como el arpa y el violín.

En resumen, la competitividad entre las orquestas ha influido en el incremento de los saxofones en su formación. Los músicos buscan sobresalir y destacarse en un entorno competitivo, y el saxofón les

¹⁹ La lengüeta, también llamada caña, es un pequeño pedazo de madera (generalmente hecho de bambú) y que junto con la boquilla son importantes para producir el sonido en el saxofón.

²⁰ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

²¹ Para Ferrier (2012) la suma de todos los saxofones tocando genera lo que denomina como sonido continuo, ya eso es aprovechado por los músicos para que puedan respirar sin que varíe el sonido global

²² Raul Morales. Entrevista de campo, 1 de octubre de 2022.

brinda poder hacerlo con un sonido distintivo y versátil. Este fenómeno refleja la búsqueda de un sonido potente de las orquestas típicas en respuesta a las preferencias del público. Por otro lado, la necesidad de ser escuchados en ambientes más amplios y frente a audiencias más numerosas ha sido otro factor que ha impulsado el crecimiento de las orquestas. Esta demanda ha requerido que las agrupaciones orquestales se adapten a los nuevos espacios y crezcan en número permitiéndoles proyectar una mayor sonoridad. Para finales del siglo, las orquestas típicas estaban conformadas por una gran cantidad de saxofonistas, incluyendo el saxofón alto, tenor y barítono. Este último se incorporó en los 70s, sin embargo, sólo participó en algunas orquestas²³.

2.1.3. Las innovaciones musicales en las orquestas típicas

Desde sus inicios, las orquestas típicas han convivido con distintas agrupaciones musicales, que influenciaron en su desarrollo. Las que más destacan son las bandas de viento²⁴ y las orquestas tropicales²⁵. Los músicos de estas décadas que tocaban los instrumentos de viento, como el saxofón y el clarinete, desempeñaron un papel importante en las nuevas innovaciones, ya que varios de ellos, además de tocar en las orquestas típicas, alternaban su trabajo en las bandas de viento y las orquestas tropicales. Migdol Mucha de la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, Raul Morales de la orquesta Los Ases de Huayucachi, músicos a quienes entrevisté, comentaron haber tocado en ambas agrupaciones. Incluso Migdol comentó que tuvo su propia orquesta tropical llamada “Los chavales de Migdol Mucha”.

2.1.3.1. La asimilación de los instrumentos de percusión

En su libro “Tejiendo tiempo y espacio”, Claude Ferrier muestra una ilustración sobre la evolución de los instrumentos musicales en la orquesta típica. En ella se puede observar que para fines de los 90s, algunas agrupaciones empezaron a utilizar la batería acústica. Sin embargo, los instrumentos de percusión ya habían sido incorporados en las orquestas desde la segunda mitad del siglo XX. Cuando hablamos de la percusión, en este contexto, nos referimos a una serie de instrumentos como la timbaleta, con distintas campanas, un platillo, y un bombo con pedal proveniente de la batería acústica.

²³ Este instrumento, que pertenece a la familia de los saxofones, aún no había sido experimentado en las orquestas. Sin embargo, comenta Ferrier, existe una disputa entre “analistas” y “puristas” sobre el uso del bar tono en las orquestas (Ferrier, 2012, p. 56).

²⁴ Las bandas de viento son agrupaciones musicales que tienen una tradición mayor en su repertorio debido a su vinculación con las bandas militares, las cuales manejan un repertorio muy amplio.

²⁵ A mediados del siglo XX, Huancayo se vió inundado por las orquestas tropicales como resultado de la fiebre musical desatada por la Sonora Matancera. En la ciudad, surgieron numerosas agrupaciones musicales bajo ese formato, como Ruben Veliz y los Demonios del Ritmo, La Happy Blue Boys, Pepe Velásquez y sus rítmicos, entre otros (Joo, 2017).

Los músicos de las orquestas típicas llaman a este grupo de instrumentos “bater a”. Además, a la “bater a” se le suele complementar instrumentos como la tarola, tinya, conga, bongos, güiro, entre otros, dependiendo del requerimiento de la fiesta.

Para Ávila (2020), la asimilación de la percusión en las orquestas típicas se da bajo la necesidad de incursionar en un repertorio variado. En efecto, la competencia y la influencia de otras agrupaciones musicales, como las bandas de vientos y las orquestas tropicales, han llevado a los músicos de las orquestas típicas a buscar una manera de mejorar su repertorio apoyándose en el uso de los instrumentos de percusión. Es interesante observar que, a diferencia de las orquestas típicas, las agrupaciones mencionadas anteriormente están conformadas por instrumentos que cumplen función de melodía, armonía y ritmo, mientras que las orquestas típicas solo contaban con instrumentos que cumplieran la función de melodía y armonía. Esto resalta la importancia que tuvo la incorporación de la percusión en las orquestas típicas como instrumentos que cumplen función de ritmo, permitiéndoles así ampliar su repertorio musical.

En la década de los 60s, los músicos de las orquestas típicas empezaron a realizar innovaciones motivados por la interacción que tenían entre las distintas agrupaciones musicales del valle. Su objetivo era llevar a la orquesta típica al mismo nivel musical de las otras agrupaciones, sin perder su estilo y lenguaje característico. Al respecto, Migdol nos comenta que cuando era director de la orquesta Centro Musical Jauja, realizó una de las primeras innovaciones al incorporar el uso de la percusión:

[...] El arpa era el que hacía el ritmo pero algunos no lo hacían bien, entonces dije voy a poner percusión, puse una batería. Iba a los matrimonios y a la gente le gustó porque en esa época estaba en boga la Sonora Matancera de Cuba y tocábamos nosotros todas esas guarachas de esa época, ya con arreglos²⁶.

Por su parte, Raul Morales comenta que en la década de los 70s, su orquesta Los Ases de Huayucachi comenzó a contratar músicos percusionistas para que tocaran únicamente en los eventos de los matrimonios, al respecto refiere:

[...] Como yo tocaba en la tropical, conoc a a j venes bateristas, mis colegas, yo dec a ¿por qu no le contratamos?, porque solo de noche se toca en la tropical y de día en los matrimonios con la típica. Los que tocan tropical de d a tienen tiempo. Ah incluimos a uno que tocaba en la “Happy blue boys” (orquesta tropical) para nuestra orquesta Los Ases de Huayucachi, la persona se llamaba Casancho y él

²⁶ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

nos acompañaba, ahí ingresa con nosotros la percusión. [...] terminaba esos momentos y la percusión se retiraba, pero nosotros continuábamos, solo era esas dos horas²⁷.

Como se menciona en ambos comentarios, el uso de la percusión se fue incorporando de manera gradual desde mediados del siglo XX, proceso que tomó tiempo para adaptarse y establecerse. Según Ávila (2020), la aceptación de los instrumentos de percusión se da porque los músicos encuentran que estos favorecen al sonido denso de la orquesta. Concordamos con esta idea, pero también observamos que la aceptación de los instrumentos de percusión se debió a la aspiración de estar al mismo nivel musical que otras agrupaciones del valle y a la necesidad de contar con instrumentos que proporcionen la función del ritmo en la orquesta típica. La asimilación de los instrumentos de percusión abrió nuevas posibilidades en el repertorio y contribuyó a la profesionalización de los músicos y las orquestas típicas. Hacia finales del siglo XX, los percusionistas se convirtieron en miembros regulares de las orquestas y no solo participaron en el repertorio variado sino que también empezaron a incursionar en parte del repertorio tradicional.

2.1.3.2. Las nuevas tonalidades en el repertorio tradicional

El repertorio tradicional de las orquestas típicas está estrechamente vinculado a las danzas de cada lugar del valle. Los principales géneros en la región incluyen el huayno, la tunantada, la chonguinada, santiago, entre otros (Valenzuela, 1984; Romero, 2004). Uno de los principales cambios en el repertorio tradicional se empezó a dar tras la asimilación de distintos instrumentos a lo largo de las décadas. El ingreso de los instrumentos de viento como el clarinete y el saxofón en la primera mitad del siglo XX, modificaron la sonoridad y repertorio de las orquestas típicas (Hurtado, 2022). Por un lado, muchas melodías que eran ejecutadas en instrumentos cantantes hasta ese momento, como la quena y el violín, encontraron una nueva voz en estos “nuevos” instrumentos recién incorporados. Por otro lado, los músicos comenzaron a explorar la creación de composiciones inéditas en dichos instrumentos. Estos procesos condujeron a cambios en las tonalidades utilizadas hasta ese momento. Según nuestros informantes, en las etapas iniciales de las orquestas típicas, se empleaba principalmente la tonalidad La menor, para huaynos, tunantadas, chonguinadas, y Si menor para el huaylas. Luego empezaron a explorar con la relación que hay entre las tonalidades vecinas (en el círculo de quintas), por ejemplo en el caso de La menor con Re menor y Si menor con Mi menor²⁸. Es importante destacar

²⁷ Raul Morales. Entrevista de campo, 1 de octubre de 2022.

²⁸ Asimismo, la relación armónica que liga habitualmente la tunantada con el huaylas es de quinta descendente (en el círculo de las quintas), pues si la tunantada está como de costumbre en la menor, el huaylas correspondiente (cuando se interpreta en seguida después de una tunantada) estará en re menor, tonalidades vecinas en el círculo de las quintas ejecutables; aunque con cierta dificultad, en el marco diatónico del arpa peruana (Ferrier, 2012, p. 54)

que los músicos vieron la posibilidad de experimentar con otras tonalidades, por cuenta propia o a pedido de su audiencia. Los instrumentos como el clarinete y saxofón no representaban un obstáculo en este sentido, por el contrario, permitían adaptar las melodías a un registro más cómodo en el instrumento, lo cual generaba nuevas ornamentaciones y posibilidades expresivas. Esta apertura hacia diferentes tonalidades contribuyó a mejorar el repertorio, ampliando su versatilidad y enriqueciendo la sonoridad de la orquesta. Migdol nos comenta cómo en los 60s vio la necesidad de cambiar de tonalidad a Do# menor a pedido del público:

[...] En todos los pueblos el último día era pandillada, entonces, “cambien de tunantada, ya no toquen en tono de tunantada, cambien de tono”, nos decía el público, porque la tunantada es en La menor. [...] Ahora yo le cambié a Do# menor, para violín son cuatro sostenidos y para saxofones son siete sostenidos, y los saxofonistas de mi orquesta no podían tocar con siete sostenidos pues nunca habían tocado. [...] Entonces, para otro compromiso que teníamos “ya todas las notas de la escala menor van a tocar con sostenido, sino descuento”, les decía. “Ya conoces este huayno, ahora tienes que transportarlo, no sé, como sea, ahora hemos quedado un poco mal porque estamos improvisando, es falta de estudio, eso es digitación nom s” les digo. Ya yendo a su casa se ensayaban, algunos día y noche, como sea, para no ser descontados. [...] La gente nos decía, “esta bonita esa tonalidad, nos hace sentir, nos hace llorar, es sentimental”, así han contestado los que escuchaban la diferencia. Nosotros hemos dado ese aporte²⁹.

En este relato, podemos observar cuatro aspectos interesantes. En primer lugar, destaca el cambio de tono que solicita el público a la orquesta en el último día de la fiesta. Estaban cansados de escuchar la tonalidad de la tunantada, que era La menor, y pedían algo nuevo en la música. El segundo aspecto es la búsqueda de una nueva tonalidad por parte de Migdol, director de la orquesta, quien decidió optar por Do# menor, una tonalidad que es complicada técnicamente para los saxofonistas, por eso sus músicos saxofonistas no pudieron tocar bien al final de ese evento. Migdol complementa que podía haber elegido la tonalidad de Do menor, pero vio que era sencillo así que escogió Do# menor como un reto. En cierta medida, esta tonalidad, aunque complicada técnicamente, brinda al saxofonista un amplio rango del registro que puede ser aprovechado en las composiciones, así como la posibilidad para generar adornos en las melodías. El tercer aspecto interesante es el liderazgo de Migdol como director. Exigió a sus integrantes que estudiaran esta nueva tonalidad y que transportaran todos los huaynos que conocían a Do# menor. Incluso, mencionó descuentos para aquellos que no cumplieran con esta tarea. Esto hizo que los músicos comprendieran los beneficios de estudiar su instrumento, así

²⁹ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

como la importancia del transporte y la lectura musical, lo que significó un gran avance hacia la profesionalización de los músicos y por ende, de las orquestas típicas. El cuarto aspecto es la percepción que tiene el público frente a la nueva tonalidad ofrecida por la orquesta. En el comentario, se puede apreciar que las personas notaron que esta tonalidad transmitía una sensación de melancolía y tristeza, lo cual se complementaba perfectamente con el sentimiento del último día de la fiesta.

Por otra parte, Raul Morales comenta que esta nueva tonalidad, Do# menor, fue impuesta en su orquesta Los Ases de Huayucachi, ya que contribuía a darle más fuerza a su agrupación.

[...] Se escuchaba un audio más fuerte y más potente, es que el mismo arpa tocaba con tono naturales (La menor) y para los sostenido tienen que elevar más (ajustar la cuerda), usted sabe, y de hecho va a tener más fuerza y sale más sonido. Entonces, así como se tocaba Si menor y Mi menor por la relatividad que hay entre ellos, igual también pasó con Do# menor y Fa# menor. También nosotros somos los iniciadores de esos dos cambios³⁰.

Estas tonalidades se empezaron a usar en todas las orquestas del valle en el transcurso de las décadas, Do# menor para los huaynos y Fa# menor para los Huaylas.³¹ Los cambios de tonalidad fueron posibles gracias a la presencia de los instrumentos de viento en las orquestas típicas. Todos estos aspectos mencionados subrayan la importancia de la búsqueda a nuevas tonalidades, el liderazgo del director en la exploración musical, el desarrollo de los músicos y la conexión emocional que se puede generar entre la música y el público.

2.1.3.3. La incursión en el repertorio variado

El repertorio variado al que nos referimos abarca músicas provenientes de géneros musicales distintos a las danzas del valle, estas son la cumbia, salsa, vals, marchas, entre otros. Los modelos para incursionar en este repertorio no tradicional fueron las bandas de vientos y las orquestas tropicales. En este sentido tenemos el relato de Migdol, cuando fue contratado por primera vez a Muquiyauyo, un distrito de Jauja en 1960 :

[...] Tocando ahí, me doy cuenta que todas las orquestas típicas, en ese año, tocaban en la procesión las canciones Tú Reinarás y Salve Salve, música religiosa. Yo decía entre mí, ¿porque tocan eso?, veía que

³⁰ Raul Morales. Entrevista de campo, 1 de octubre de 2022.

³¹ La tonalidad estándar del huaylas que según varias fuentes es Fa# menor, que se ha impuesto definitivamente después de un largo predominio de la tonalidad de Si menor (Ferrier, 2012).

la banda tocaba con sus *particellas*,³² ¿y eso por que no podemos tocar?. Analisé bien y comprendí que las orquestas tocaban porque habían aprendido al oído esa música y no había una lectura musical, era prácticamente al oído no más. Entonces, al otro año que me contrataron llevé, diremos, mis *particellas*. Hice ensayar, tu clarinete, parte de trompeta tu haga, tu parte de alto, tu parte del bajo (eufonio) así les repartía, poniendo las *particellas* en la espalda, al igual que las bandas de viento³³.

Se puede analizar sobre este relato tres aspectos interesantes. La primera es el compromiso que tuvo la orquesta típica al asumir un repertorio el cual no les corresponde. Las procesiones son interpretadas por las bandas de viento y a este repertorio se les denomina marchas regulares. Sin embargo, a pedido de quienes los contrataron, debieron preparar canciones de música religiosa, como “T Reinar s” y “Salve Salve”. Aprendieron estas canciones de oído, sin tener que usar una partitura.

El segundo aspecto es la reflexión de los músicos de la orquesta típica, en este caso de Migdol, de observar a las bandas de viento que sí pueden tocar ese repertorio, incluso con partituras. Entonces surge la pregunta de por qué ellos no pueden hacer lo mismo y qué es lo que les impide hacerlo. Esta reflexión lleva a Migdol a comprender la importancia de que sus músicos aprendan la lectura musical. Es interesante ver que el modelo era la banda de viento, los músicos de las orquestas veían que cualquier banda podía tocar con partituras, lo cual impulsó la necesidad de que ellos también buscarán aprender aspectos de la lectura musical a manera de estar en igualdad de condiciones.

En tercer lugar, es que este repertorio “nuevo” que las orquestas van a interpretar no son arreglos creados para su formato, sino que son arreglos tomadas de las bandas de viento. Cuando Migdol ensaya con su orquesta para el siguiente año, les asigna a sus músicos la partitura que más se ajusta a sus instrumentos. Por ejemplo, el clarinete tiene que tocar la parte de la trompeta, el saxofón tenor la parte del eufonio, etc. Otras músicas también provienen de las orquestas tropicales, como valeses, boleros, guarachas, entre otros. Los músicos de vientos llevaban consigo las partituras desde las orquestas tropicales y las distribuían de la mejor manera posible en las orquestas típicas, pues no había arreglos específicos para ellas. Las partituras las repartían de la misma manera que lo hacían con los arreglos de las bandas de viento. Al respecto Migdol comenta:

[...] Ahora por ejemplo, para tocar las cumbias, estos arreglos venían para orquesta tropical porque la melodía la hace el cantante, entonces nosotros hemos optado, del piano los hemos transportado para saxo alto, un saxo alto tenía que hacer la voz, o sea, la melodía. El resto era acompañante, como si fuera

³² Una *particella* o partichela es una partitura donde se encuentra escrita de manera independiente la parte que debe interpretar un único intérprete o un grupo de intérpretes.

³³ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

cantante un contralto. Así hemos tocado nosotros las músicas, siempre nos pedían valsecitos a la hora del almuerzo, nos pedían boleros, entonces hemos optado ya con esos arreglos y con la batería³⁴.

Nuestros informantes concuerdan que los eventos de matrimonios fueron espacios propicios para interpretar un repertorio variado.

En resumen, los músicos de las orquestas típicas se vieron influenciados por las bandas de vientos y las orquestas tropicales para explorar un repertorio variado. Esto implicó aprender la lectura musical y adaptar arreglos de otros formatos musicales para ajustarlos a su propia formación instrumental.

2.1.4. La condición de los músicos en las orquesta típicas

2.1.4.1. Condición laboral

En la primera mitad del siglo XX, se contaba con pocas orquestas típicas, un aproximado de seis, según el libro “Las orquestas típicas de Huancayo” de Guillermo Joo³⁵. En este periodo, para las festividades importantes del valle, se empleaba un método de contratación conocido como “selección”. En este sistema, las instituciones que organizaban las festividades contrataban a un grupo de músicos de manera individual para formar una orquesta típica. Estas instituciones escogían a los mejores músicos del valle y los convocaban haciendo un contrato directamente con cada uno de ellos³⁶. Esta manera de contratación permitía que las instituciones pudieran contar con músicos muy capacitados y prestigiosos del valle, asegurando así una mejor calidad musical en sus festividades.

Bajo este tipo de contratos se observan dos aspectos interesantes. En primer lugar, los músicos contratados no sabían con quienes se iban a encontrar hasta el momento en que llegaban al trabajo. Esto a veces causaba algunos percances si es que algún integrante del grupo no se llevaba bien con otro músico³⁷. En segundo lugar, los músicos no habían ensayado previamente, ya que desconocían con quienes habían sido contratados. Por lo tanto, eran conscientes que necesitaban ensayar antes de salir a tocar.

³⁴ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

³⁵ Algunas de ellas incluyen a la Orfeon de Huancayo, la Lira Jaujina, los Aborrecidos de Huancayo, los Águilas de San Gerónimo, entre otros.

³⁶ Entrevista de campo a Migdol Mucha (16 de agosto del 2022)

³⁷ Algunos músicos comentaron que habían incidentes cuando llegaban a la fiesta y se encontraban músicos que no se llevaban bien, eso generaba conflictos. En ocasiones no hacían caso al director musical aludiendo que fueron contratados por las instituciones.

Según nuestro informante, era muy importante que los músicos llevaran una composición inédita para la fiesta, lo cual ya era una tradición. Por lo general, esta responsabilidad recaía en el violinista, él era quien debía llevarla y transmitirla a sus colegas una vez que llegaban al evento. Por tal motivo, la víspera de las fiestas se tornaba muy significativa, ya que era el momento para ensayar. Si por algún motivo no había la canción inédita, todos los integrantes tenían que proponer ideas para la elaboración de esta. No se podía salir a la fiesta si es que el huayno que se debía estrenar no fuera primero aprobado por la institución y luego aprendido por todos los integrantes³⁸. En este punto se observa el gran predominio de las instituciones hacia las orquestas y que tan importante era el quedar bien, a causa de la competitividad del cual se comentó anteriormente.

Es interesante observar la importancia que tenían las vísperas en estas fiestas, pues era el momento de ensayo, de creatividad individual y colectiva, además de una evaluación por parte de las instituciones. Este momento era crucial para el desarrollo de la fiesta. Sin embargo, la víspera en su mayoría no eran remunerados por las instituciones contratistas.

Las orquestas, desde sus primeras etapas, eran contratadas para trabajar durante todo el día, es decir, 12 horas. A diferencia de las bandas de viento, que eran contratadas por horas, las orquestas perpetraron desde sus inicios un pago por día. Sin embargo, dentro de sus contratos no estaba contemplada la víspera, según nuestro informante, era un regalo de la orquesta, o sea no se cobraba por ella³⁹.

Con el paso de las décadas, este método de contratación por “selección” comenzó a cambiar. Se empezó a hacer contratos solo con un músico que desempeñaba el rol de “director”. Él debía buscar a los músicos teniendo en cuenta las indicaciones de los contratistas. En ocasiones, estos podían solicitar la contratación de algunos músicos específicos. Más adelante, cuando aumentaron las orquestas en la región, se empezó a hacer contratos directamente con los directores, esto brindó una mayor libertad a los músicos y ayudó a la profesionalización de las orquestas. Ahora debían presentar un buen producto musical por lo cual debían ensayar. Esto también hizo que las instituciones no sepan qué músicos iban a venir pues la responsabilidad recaía en el director.

Es interesante observar que a partir de las contrataciones a los directores, las orquestas adquirieron una mayor autonomía en la toma de sus decisiones. A diferencia de las primeras etapas, ahora dependía de ellos dejar una buena impresión en las personas o instituciones que las contratan. Por otro lado, las

³⁸ Entrevista de campo a Migdol Mucha (16 de agosto del 2022).

³⁹ Entrevista de campo a Migdol Mucha (16 de agosto del 2022).

instituciones sólo debían confiar en las orquestas, incluso si algunos de los músicos no estaban bien preparados, pues resultaba difícil controlar y evaluar el desempeño individual en grupos más grandes.

Hacia finales del siglo XX, con el aumento de las orquestas típicas, las contrataciones comenzaron a realizarse solo con los directores. No obstante, en algunos lugares como Huaripampa, aún se mantenía la práctica de contratos por selección.

2.1.4.2. Condición musical

En las primeras etapas de las orquestas típicas, los músicos aprendieron a tocar por transmisión oral, al “o do”, ya que no había un proceso de profesionalización (Hurtado, 2012, p. 135). En efecto, la mayoría eran aficionados a la música y pocos tenían conocimiento de la lectura musical. Sus primeros profesores fueron músicos que habían regresado al valle tras terminar el servicio militar en Lima. Dada la poca demanda de festividades en el valle en esos tiempos, la música no era una fuente de ingreso rentable, por lo que muchos músicos tenían otros trabajos para sustentarse, como la ganadería, agricultura, entre otros. No obstante, había también músicos que no se separaron del rubro de la música, como en el siguiente relato Migdol comenta sobre su padre en los 30s.

[...] Yo recuerdo mucho la época en que mi papá era músico, solo iba a tocar en las fiestas grandes, porque en otros días ¿que iba a hacer?. Él había optado, para que haya rentabilidad en la familia, formar un taller de instrumentos musicales de cuerdas. Mi papá hacía guitarras, violines, arpas, mandolinas, todo instrumento de cuerda, yo era su ayudante. En su taller, a diario tenía trabajo y de vez en cuando dejaba de trabajar para irse a tocar tres días, cuatro días, pero esporádicamente y solamente a las fiestas grandes. Huaripampa, Acolla 24 de julio, Jauja 20 de enero, pero eso no era el diario como para sobrevivir⁴⁰.

En las primeras décadas del siglo XX, vivir exclusivamente de tocar en las orquestas típicas no era rentable. Sin embargo, a medida que la economía en el valle se fortaleció gracias a proyectos de modernización, la situación de los músicos comenzó a mejorar. El crecimiento económico, conjugado con la importancia de la vida religiosa en el valle, contribuyó al aumento de celebraciones festivas, permitiendo a los músicos más oportunidades de trabajo y los motivó a dedicarse de manera profesional a la música.

⁴⁰ Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

2.1.5. Finales del siglo XX

Para fines del siglo XX, las orquestas típicas seguían en proceso de cambios, siguieron aumentando más saxofonistas y la percusión empezó a ser un integrante más en las orquestas. Comenzó a crecer el camino de la profesionalización y muchos músicos vieron en las orquestas una fuente de trabajo rentable. Varias orquestas migraron del valle y empezaron a tener una mayor conexión con Lima participando en los coliseos como marco musical de cantantes reconocidos como Picaflor de los Andes y Flor Pucarina. Muchos de ellos empezaron a hacer grabaciones en disqueras.

Bajo el auge de la tecno cumbia, las orquestas empezaron a dividirse en dos vertientes. Por un lado, las orquestas que siguieron conservando el arpa y el violín y por otro lado, las orquestas que empezaron a reemplazar estos instrumentos por el teclado electrónico, el bajo eléctrico y batería acústica o electrónica. Esta división se dio en busca de adaptarse a los nuevos estilos y ritmos de la tecno cumbia, y para poder competir en el mercado musical. Sin embargo, este segundo grupo ya no se denominaba orquesta típica.

2.2. Las orquestas típicas en el siglo XXI

En esta primera parte del siglo, se observa un nuevo proceso de cambio y de crecimiento en las orquestas típicas, lo cual ha sido denominado por algunos músicos como el “boom” de estas agrupaciones musicales (Hurtado, 2022). En el valle, hay un incremento significativo de las orquestas típicas y la mayoría se concentra en Huancayo. Asimismo, la abundancia de las fiestas en la región sigue generando una gran demanda y una fuerte competitividad entre ellas, lo que ha llevado a su profesionalización y a una mayor versatilidad tanto en aspectos musicales como no musicales.

2.2.1. La profesionalización de las orquestas típicas

Actualmente, el ochenta por ciento de los músicos de las orquestas típicas son profesionales y viven exclusivamente de la actividad musical, la que viene a resultar rentable (Hurtado, 2022, p. 135). De hecho, la mayoría de estos músicos dominan diversos aspectos musicales, como el transporte y la lectura musical. Además, realizan los arreglos musicales para sus orquestas, dirigen los ensayos, componen canciones, manejan software de música, entre otros.

Muchos de ellos han estudiado o están estudiando en institutos, universidades o escuelas de música, ya sean públicas o privadas. Durante el trabajo de campo, varios músicos comentaron estar estudiando o haber estudiado en el Instituto Superior de Música Público Acolla, y algunos incluso estuvieron unos

años en la Universidad Nacional de Música en Lima. Aquellos que no han tenido la oportunidad de estudiar música en instituciones formales, lo han hecho de manera autodidacta o particularmente pero siempre dentro en una actividad musical. Algunos están inmersos en el rubro de la luthería, en la venta de instrumentos, entre otros.

Este conocimiento musical en todas sus dimensiones ha permitido que los músicos vean a la música como una profesión válida. Es esta generación de músicos que desempeñará un papel importante en la actual etapa de las orquestas típicas, al igual como lo fueron Migdol Mucha y Raul Morales en el siglo anterior.

La profesionalización individual ha generado cambios en el sonido global de la orquesta. A inicios de este siglo, las orquestas continuaron creciendo, se siguieron agregando más saxofonistas, aumentando el desbalance que ya había el siglo anterior. Sin embargo, en estos últimos años, la cantidad de integrantes ha comenzado a estabilizarse. Actualmente, las orquestas pueden estar conformadas por aproximadamente 22 integrantes, de los cuales 18 son saxofonistas. A este grupo, tanto los músicos como el público del valle la denomina como “orquesta completa” o “gran orquesta” (ver figura 2).

La gran orquesta se encuentra actualmente en la búsqueda de una interpretación y un sonido unitario, a diferencia de las orquestas antiguas. Anteriormente, el aspecto interpretativo era muy libre, ahora se busca un enfoque musical más colectivo que es liderado generalmente por el director de la orquesta, que en su mayoría es saxofonista. Se trabaja en la búsqueda hacia un sonido e interpretación igualitaria y las interpretaciones individuales, característica de las orquestas antiguas, ya no funcionan. Uno de nuestros informantes comentaba que algunos músicos se quejan de esta nueva manera interpretativa, porque sienten que no pueden tocar con su propio estilo, pero que comprenden que si todos los integrantes acordaron estar bajo esa consigna, deben aceptarlo en beneficio de la orquesta. Lo que estos músicos quieren decir es que antes se tocaba más libremente; por ejemplo, si eran 8 saxofonistas, cada uno de ellos tocaba la melodía con su propio estilo por lo que en la orquesta se escuchaba 8 maneras distintas de interpretación al mismo tiempo. Esta nueva manera de trabajo, el de la búsqueda de un sonido unitario, les permite actualmente sonar más uniformes y compactos, generando así un estilo propio de la orquesta típica. La búsqueda de homogenización a la cual se enfrenta la orquesta actual, es impulsada por la modernización y la globalización. Los músicos tratan de adaptar la orquesta típica a las nuevas exigencias y modas traídas por las generaciones más jóvenes (Robles, 2007). No obstante, se sigue observando como existe una resistencia a este proceso de homogenización de los músicos más antiguos.

En la actualidad, la mayoría de las orquestas han mejorado sus normas de convivencia, las cuales son establecidas mediante un consenso entre todos los integrantes. En algunos casos, estas normas están estipuladas y escritas en un libro de actas; no solo denotan un compromiso musical en sus presentaciones, sino un compromiso social y de buena convivencia. Normas como el respeto, la responsabilidad, la limpieza, entre otros, son aceptadas por los músicos, y son entregadas a los nuevos integrantes para que, a través de sus firmas, muestren su acuerdo y compromiso con la orquesta a la que están ingresando. Esto contribuye en brindar una nueva imagen a las orquestas típicas, generando prestigio y confianza tanto de las personas como de las instituciones que las contratan. No obstante, es importante tener en cuenta que esta situación se da principalmente en las agrupaciones más organizadas. Algunos ejemplos de esta organización los tenemos en la orquesta los Ases de Huayucachi, los músicos siempre recogen la basura del espacio donde trabajan y tienen una norma muy rígida sobre ingerir alcohol, no está permitido antes de las 17:00 hrs, con pagos de multas. De la misma manera en la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, el director Abiud Mucha y su hermano Aron siempre están observando que todos los integrantes tengan el uniforme adecuado, además van controlando que sus músicos no tomen demasiada cerveza ya que pueden embriagarse y dar una mala imagen de la orquesta.

En ese sentido, Raúl Morales comenta:

[...] Antes nosotros no teníamos un reglamento definido, entonces como éramos un grupo pequeño todos nos portábamos bien y éramos como una familia pequeña. Entonces, ahora que vienen ya los demás integrantes, que también son buenos, sí es necesario hacer un reglamento, un estatuto de la orquesta. En función de los estatutos funciona toda la orquesta, entonces, ahí está el cambio, esto hacía que todos se porten bien y todos trabajen bien. En los estatutos funciona la economía, la disciplina, entre otras cosas, es así que ahora nos guiamos por los estatutos⁴¹.

Por otro lado, algunas orquestas típicas, como parte de sus actividades laborales, realizan viajes a Lima. Esto pone de manifiesto la estrecha relación entre estos dos lugares. En la tesis de Ávila (2020), nos muestra que los migrantes que viven en Lima, contratan a orquestas del valle, y viceversa, orquestas que se han creado en Lima van al centro, generando una interacción cultural y musical significativa. Esta profesionalización también ha llevado a las orquestas típicas a presentarse en el ámbito internacional. Por ejemplo, la orquesta Los Ases de Huayucachi ha viajado en tres ocasiones a Estados Unidos, donde han sido reconocidos como embajadores de la música huanca. Estas experiencias

⁴¹ Raul Morales. Entrevista de campo, 1 de octubre de 2022.

internacionales no solo les brindan reconocimiento, sino que también les permiten difundir su música y ser representantes de su región en escenarios internacionales.

La profesionalización tanto individual como colectiva de los músicos de las orquestas típicas, junto a una mejora en su organización logística y de convivencia, ha abierto nuevas oportunidades laborales y ha permitido que estas agrupaciones gocen de una agenda llena de contratos, mejorando así las condiciones de vida de sus integrantes. Las orquestas más prestigiosas cuentan con una agenda de trabajo muy demandada, incluso contratos programados hasta en dos años por delante. Ejemplos de estas orquestas son Los Ases de Huayucachi, La Selecta Hermanos Mucha, quienes llegan a tener una agenda muy recargada. Este nuevo rostro que nos presenta la orquesta típica las ha llevado a estar en eventos pomposos, de fuerte impacto económico, organizados por la población más acomodada de Huancayo. En estos eventos, como matrimonios y bautizos, las orquestas se encuentran en un nivel similar al de las distintas agrupaciones que se presentan, como bandas de viento, orquestas latinoamericanas, artistas reconocidas a nivel nacional, entre otros. Por ejemplo, durante la fiesta del inicio del santiago (24 de julio), las orquestas son invitadas en los locales más prestigiosos de Huancayo, junto a artistas reconocidos del medio dan el inicio a la festividad. En estos eventos se cuentan con 4 o 5 orquestas típicas. El prestigio de estas orquesta es fundamental, ya que este atrae a las personas a acudir a estos locales. Además, han logrado establecer conexiones tanto a nivel local como internacional, compartiendo y promoviendo la música de su región. El resultado ha sido un fortalecimiento de su imagen y prestigio, reforzando su identidad musical.

2.2.2. La versatilidad de las orquestas típicas

A fines del siglo XX, algunas orquestas típicas incorporaron a su conformación instrumentos digitales como el bajo y el teclado electrónico; sin embargo, con el pasar de las décadas, estos instrumentos que en un principio parecía que iban a desplazar al arpa y al violín, no lo hicieron. Por el contrario, en algunas orquestas conviven con estos instrumentos electrónicos. Un ejemplo es la orquesta Super Corazones del Perú, quienes se presentan a los eventos con arpa y violín. No obstante, en algunos casos pueden utilizar, en el mismo evento, el teclado y el bajo electrónico. Todo depende del público al que se dirigen. Según comenta su director, la audiencia más joven pide un repertorio variado, por lo que en cierto momento de las fiesta, su orquesta pasa a tener teclado y bajo para algunos temas que ellos denominan “parranditas”. Pero, cuando el público solicita un repertorio tradicional, se regresa al arpa y al violín, lo cual evidencia la relación de estos instrumentos con lo tradicional. En el mismo sentido, durante un ensayo con la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, los integrantes expresaron

que si el repertorio tradicional no incluye arpa y violín, se pierde la “esencia” de la orquesta típica. Todos estos sucesos nos hacen reflexionar sobre cómo los músicos y las personas del valle relacionan el repertorio tradicional con el arpa y el violín, y cómo estos instrumentos considerados tradicionales, lejos de ser desplazados, conviven con algunos instrumentos electrónicos.

Otro aspecto donde se observa la versatilidad de la orquesta típica es en su instrumentación. Esta se refiere a la capacidad de la orquesta para modificar su conformación instrumental, sin modificar la cantidad de sus integrantes. Esto implica que algunos miembros de la orquesta cambiarán de instrumento en lugar de contratar un personal externo. Por ejemplo, cuando la orquesta Los Ases de Huayucachi fueron contratados para un bautizo, ellos tenían el conocimiento que iban a interpretar también un repertorio variado, por lo cual, llevaron instrumentos que normalmente no utilizan, como barítonos, saxofón soprano, batería acústica, entre otros. Pero, no contrataron a un músico externo, sino que algunos de ellos dejaron los instrumentos que normalmente tocan y lo cambiaron por otros que habían llevado; dos músicos pasaron de tocar el saxofón tenor a tocar el saxofón barítono. En el caso de los músicos que tocan el arpa y el violín, cambiaron por instrumentos de percusión, el violinista tocó el bongó y el arpista la campana.

Esta versatilidad que tienen las orquestas se observa principalmente en eventos como los matrimonios y bautizos, pues es ahí donde las orquestas típicas, además de interpretar repertorio tradicional, interpretan un repertorio variado.

No obstante, dentro de esta versatilidad se observa cierta uniformidad en la formación actual de una orquesta. La orquesta completa o gran orquesta se forma de la siguiente manera:

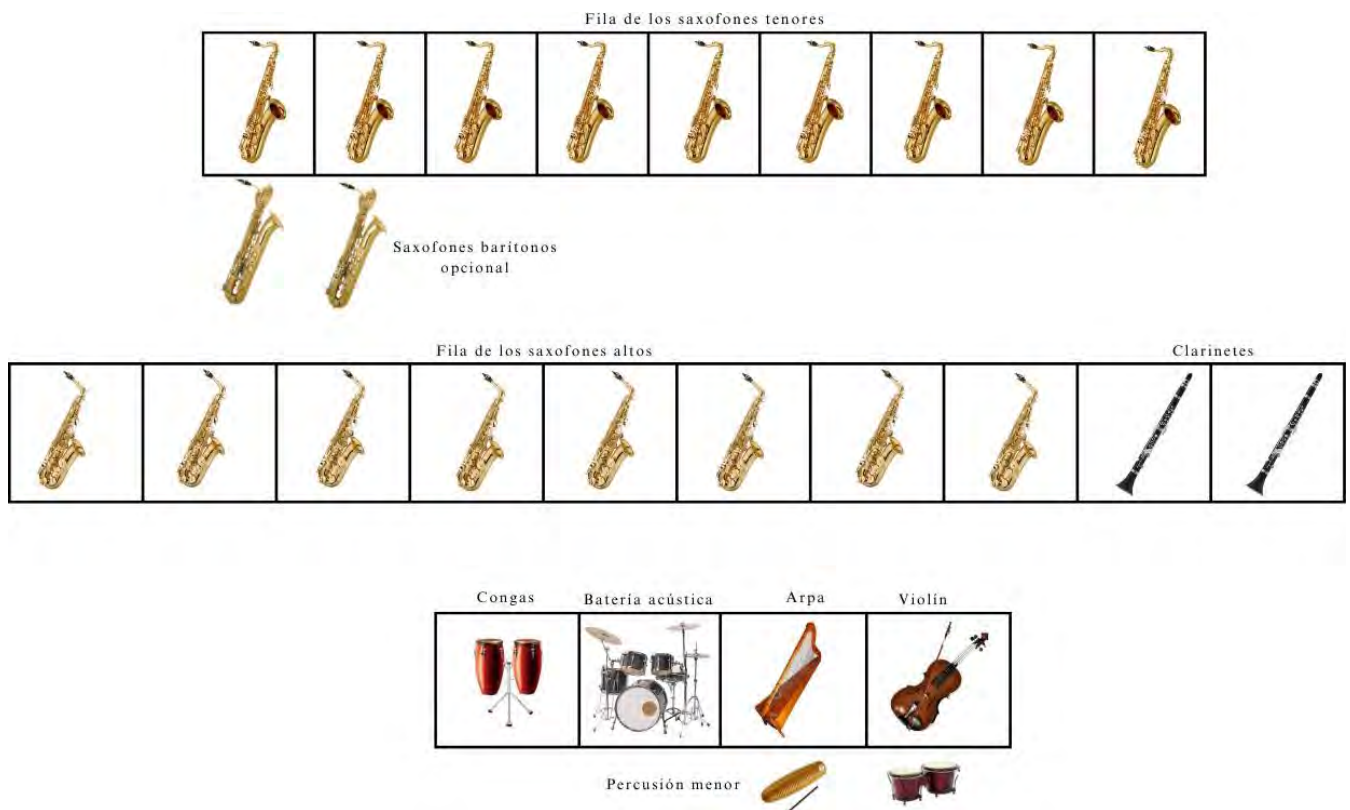


Figura 2. Formación de una orquesta típica completa o gran orquesta en un evento donde interpretan repertorio variado. (Fuente: Juan Huayre)



Figura 3. Formación de una orquesta típica completa o gran orquesta en un evento donde interpretan solo repertorio tradicional (Fuente: Juan Huayre)

La figura 2 y 3 muestran la disposición de la orquesta completa o gran orquesta en los eventos. Por lo general la segunda fila puede estar en una plataforma más elevada que la primera fila, para eso, en algunos casos usan sillas⁴². No obstante, la distribución de sus integrantes dependerá de diversos factores, como el tamaño del escenario o la decisión de los directores. Por lo general la figura 2 es la más usada.

En resumen, las orquestas típicas han sabido encontrar un equilibrio entre la incorporación de instrumentos electrónicos y la preservación de los instrumentos tradicionales. Se adaptan a las demandas del público y los eventos, manteniendo o tratando de mantener la autenticidad en su música. Este proceso de tradición y modernidad del cual nos habla Romero (2004), sigue muy vigente en la actualidad.

Otro aspecto de la versatilidad de la orquesta típica es su repertorio. Si bien es cierto, en el siglo pasado las orquestas típicas ya interpretaban un repertorio variado, en la actualidad este aspecto se ha vuelto más sofisticado. Ahora es común encontrar a estas agrupaciones interpretando una amplia gama de estilos musicales, que van desde la música académica hasta el jazz. Para esto, muchas de ellas llevan consigo una maleta llena de arreglos musicales que son cuidadosamente repartidas en el trabajo. Incluso, algunas orquestas, como la de los hermanos Mucha, cuentan con folders individuales para cada integrante, donde se encuentran enumerados las partituras de los temas que van a interpretar. Este enfoque demuestra nuevamente el profesionalismo que han adquirido las orquestas en las últimas décadas. Es importante destacar que en la actualidad, estas agrupaciones tienen arreglos musicales acorde a su conformación instrumental. Muchas de ellas optan por comprar, encargar o incluso crean sus propios arreglos y hasta composiciones no tradicionales⁴³, reduciendo así la dependencia de los arreglos proporcionados por las bandas de viento y orquestas tropicales, tal como se hacía en el pasado.

Por otro lado, los consumidores al igual que los músicos han establecido, ya por una costumbre, que los contratos se sigan dando por día. Sin embargo, el contrato por día ahora representa, en el peor de los casos, 10 horas de trabajo. Según uno de nuestros informantes, algunas orquestas incluso hacen respetar en los contratos solo 8 horas de trabajo⁴⁴. Además, las vísperas ahora son remuneradas, aunque

⁴² En distintas ocasiones la segunda fila de las orquestas típicas se paran en las sillas con el fin de que puedan ser escuchadas como la primera fila.

⁴³ En la orquesta Los Ases de Huayucachi uno de los músicos saxofonistas había compuesto una serie de canciones tomando como referencia melodías populares de la región y convirtiéndolas en un arreglo para toda la orquesta a manera de *Suite*.

⁴⁴ Entrevista de campo a Ronald Casimiro (23 de junio 2022).

ya no representen un espacio de ensayo ni de creación musical, como lo era el siglo pasado. Las canciones inéditas que se deben llevar a las fiestas, son trabajadas, ensayadas y aprendidas en los ensayos que son realizados mucho antes de los eventos.

Solo los contratos por selección aún se conservan en el distrito de Huaripampa y únicamente para la fiesta de la tunantada que se realiza en el mes de enero. Aunque este tipo de contrato tiene cierta flexibilidad, existen algunas pautas a seguir. Por ejemplo, la institución contrata a un músico, al cual se le conoce como contratista, quien tendrá la función de director y será el encargado de armar la orquesta. Sin embargo, algunas instituciones solicitan a músicos específicos y el contratista debe aceptar, quedando solo la tarea de completar al resto del grupo. Otras instituciones que son más flexibles, permiten que el contratista proponga a los músicos y sea la institución la que de su conformidad. Incluso los músicos encargados pueden decidir el nombre de la orquesta que están armando, siempre y cuando cuente con la aprobación de la institución contratante⁴⁵. Anteriormente, las orquestas que iban a esta fiesta no incluían saxofones en su formación, sin embargo, en la actualidad han incorporado este instrumento, aunque no de manera excesiva, sino siguiendo el formato de las orquestas de mediados del siglo XX (ver figura 1). Es importante destacar que esta “autenticidad” solo se aplica en las fiestas promovidas como públicas. Para las fiestas privadas, los pobladores de Huaripampa tienen la opción de contratar diversos formatos de orquestas típicas según sus preferencias.

2.3. Las orquestas típicas en la pandemia

En el valle del Mantaro se llevan a cabo una gran cantidad de festividades durante el año, lo que beneficia a las orquestas típicas de la región. Un ejemplo es el caso de la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha quienes generalmente tienen más de 200 presentaciones en el año.⁴⁶ En algunas fechas, las festividades en el valle alcanzan altas demandas⁴⁷, especialmente en los meses de julio y agosto durante la celebración de la fiesta del santiago.⁴⁸ Para cumplir con esta demanda, algunas orquestas se ven obligadas a dividirse en grupos pequeños y contratar a músicos foráneos para poder atender a todos sus contratos. Los músicos de la orquesta los Ases de Huayucachi, comentan que para estas fechas se dividen en 3 o 4 grupos y en ocasiones contratan a músicos de Lima para poder

⁴⁵ Abiub Mucha fue contratista en la fiesta de la tunantada en enero del 2023. Su institución fue muy flexible por lo cual el decidió el nombre de la orquesta que formó, el nombre fue: Nueva Selecta Hermanos Mucha.

⁴⁶ Entrevista de campo a Aron Mucha (19 de diciembre del 2020)

⁴⁷“La demanda de los servicios musicales tiene temporadas altas y bajas. Durante el año hay dos temporadas altas, la primera de enero hasta marzo, que corresponde a la temporada de los carnavales festivos; y la segunda, de julio a septiembre, que corresponde a la temporada del Santiago. También hay dos temporadas bajas, la primera de abril a junio, y la segunda de octubre a diciembre” (León-Chinchilla, 2022 p. 20)

⁴⁸ Fiesta en honor al apóstol Santiago y donde se hace la marcación del ganado (Avila, 2020 p. 30)

completarlos. Estas fechas son importantes para los músicos de las orquestas típicas ya que es una oportunidad para juntar dinero.

En marzo del 2020, debido a la pandemia de COVID-19, el gobierno peruano implementó medidas de aislamiento social obligatorio como parte de una política de confinamiento. Esta medida requería que todas las personas permanecieran en sus hogares. En un principio, el aislamiento fue de 15 días, pero luego se prolongó durante todo el año. Como resultado, todas las actividades sociales, incluidas las actividades musicales, tuvieron que ser canceladas. La industria musical en el país tuvo que detenerse y se vio gravemente afectada.

En el valle del Mantaro, todas las orquestas tuvieron que suspender sus actividades debido a las restricciones. Muchas de ellas tenían contratos con adelanto incluido hasta el 2021, como es el caso de la orquesta los Ases de Huayucachi y la Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, quienes tenían compromisos programados hasta un año después.

En estas circunstancias, muchas orquestas típicas del valle se vieron muy afectadas. Una de las principales razones es que, en su mayoría, son grupos informales y los integrantes no cuentan con un seguro ni sueldos estables⁴⁹. Sin embargo, es importante mencionar que también existen orquestas constituidas como instituciones o asociaciones sin fines de lucro, que tienen una estructura legal y una minuta establecida, sin embargo, estas no son la mayoría.

Los integrantes de las orquestas típicas a los que he entrevistado concuerdan que durante el confinamiento debido a la pandemia, se separaron. Un grupo se mantuvo en la ciudad mientras que otros regresaron a sus lugares de origen en las zonas rurales. Uno de nuestros informantes nos comenta:

[...] La mayoría se fue, como todos creo acá por Jauja, a sus pueblos, a sus distritos, a sus casas donde vivían antes, volvieron a esa vida que antes tenían, en algunos casos no llega el internet, incluso estaban incomunicados. Allá están trabajando por lo que me han podido contar, en el ganado, la chacra, en diferentes cosas⁵⁰.

Los integrantes de las orquestas que no se dedicaban exclusivamente a la música, ya que tenían otros trabajos, resultaron menos afectados a comparación de los músicos que sí se dedicaban a la música. En

⁴⁹ Si bien las orquestas típicas son un componente vital de la industria cultural que se da en el Parque Inmaculada, es crucial destacar que esta actividad se desarrolla en un contexto mayormente informal. Los músicos viven el día a día y no cuentan con ningún tipo de seguro ni de beneficios sociales (Leon-Chinchilla, 2022 p. 21).

⁵⁰ Ronald Casimiro. Conversación telefónica (diciembre del 2020).

el caso de la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, Aron comentó que un porcentaje de sus integrantes son aficionados a la música, tienen otros trabajos fuera de la orquesta y que no necesariamente es en el rubro de la música:

[...] El 70% de los que integran la orquesta son docentes entonces pues la mayoría de trabajo que nosotros teníamos era los fines de semana, por el tema de la pandemia todo se ha vuelto virtual, muchos son nombrados entonces ellos siguen con sus labores, esto de la música es un extra para ellos. Pero el 30% que si nos dedicamos a la música y que somos estudiantes de música, la mayoría han tenido que irse a sus pueblos⁵¹.

En ambos relatos se menciona sobre algunos músicos que regresaron a sus pueblos, esto refuerza la idea de que trabajar en las orquesta típicas en la actualidad se ha vuelto una fuente de estabilidad económica. Muchos músicos dejan sus lugares de origen para trasladarse a la ciudad, donde pertenecen a las orquestas y alquilan un lugar para vivir en la ciudad de Huancayo. Esto demuestra que las orquestas típicas han mejorado en su rentabilidad y estabilidad económica para los músicos.

Frente a esta crisis por meses sin trabajar, los músicos de las orquestas tuvieron que buscar nuevas estrategias para obtener ingresos económicos, quizás no como antes de la pandemia, pero sí suficientes como para cubrir sus gastos básicos.

Las orquestas típicas adoptaron dos estrategias para seguir socializando con su música. Por un lado, salieron a tocar a las calles en grupos pequeños, recorriendo diferentes lugares. Por otro lado, comenzaron a realizar transmisiones en vivo a través de plataformas digitales, ya sea de manera voluntaria o mediante algún contrato.

2.3.1. Caminando por las calles

Cuando empezaron a levantarse algunas restricciones de aislamiento a mediados del 2020, las orquestas típicas, al igual que otras agrupaciones musicales⁵², salieron a las calles a *manguear*⁵³, es decir, a pedir una donación voluntaria de dinero mientras tocaban y caminaban por las calles. Esta fue una de las primeras formas que las orquestas encontraron para seguir socializando con las personas. Esta modalidad no solo se dio en el valle del Mantaro, también se reportaron casos similares en diferentes lugares del país y con distintas agrupaciones musicales.

⁵¹ Aron Mucha. Conversación por zoom (diciembre 2020).

⁵² Bandas de vientos también salieron a las calles (Huayre, 2020)

⁵³ Trabajar en la calle haciendo algún tipo de arte y pidiendo dinero al público por ello.

En esta ocasión, las orquestas, a diferencia del gran número de músicos que las conformaban antes de la pandemia, solo salieron en pequeños grupos, compuestos en su mayoría por tres o cuatro músicos, principalmente saxofonistas entre el alto y el tenor, en algunas ocasiones incluían a un clarinetista. Se prescindió totalmente del arpa y el violín, una de las razones es que el arpa es un instrumento pesado y complicado de transportar a largas distancias y por varias horas y en el caso del violín, fue por un tema de volumen, ya que este instrumento no suena fuerte y como ellos tocan al aire libre no se les iba a escuchar. También es importante mencionar que a medida que se aumenta el número de músicos, menor sería la ganancia.

Los grupos pequeños que salían a las calles, no necesariamente eran integrados por miembros de una misma orquesta, muchos de ellos se conformaban a través de una amistad entre los músicos. Ellos se comunicaban por medio de algún contacto y coordinaban para salir a las calles.

Efectivamente, muchos de estos grupos se formaron espontáneamente, lo que llevó a la aparición de nuevos grupos. Al respecto Aron Mucha nos comenta:

[...] lo que he visto es una cuestión amical, o sea, yo me llevo bastante bien con mi otro amigo que toca tenor, lo llamo, nos juntamos y salimos. No salen como una orquesta constituida, salen como grupo particular...ya han salido nuevos nombres amicales⁵⁴.

Estos nombres “amicales” a la que se refiere Aron, solo se usaron exclusivamente en la pandemia, ellos no utilizaron los nombres de sus orquestas a las que pertenecían. En la actualidad estos grupos ya no existen.

En la práctica se logra observar tres aspectos que los músicos de las orquestas típicas consideraron para decidir cómo y quiénes debían salir a las calles.

Primero, los músicos tomaron en cuenta la intensidad sonora de cada instrumento de la orquesta, por lo tanto, los instrumentos con menor intensidad sonora como el arpa y el violín fueron los menos convocados a diferencia de los saxofones, clarinetes y percusión.

Segundo, los músicos tomaron en cuenta las funciones de los instrumentos que conforman la orquesta, quiere decir, quienes son los instrumentos que tocan la melodía, el acompañamiento y el ritmo. Los saxofones son las voces directoras de la orquesta (Romero, 2004) y han desplazado a los instrumentos

⁵⁶ Aron Mucha. Conversación por zoom (diciembre 2020).

como el arpa y el violín de ser dominantes a ser acompañantes (Robles, 2007). Por lo tanto, principalmente salieron a las calles los saxofones altos y lo hicieron conformando una dupla con el saxofón tenor. Estos dos instrumentos al igual que el violín y el arpa han formado una alianza⁵⁵, sobre este punto se hablará en el tercer capítulo.

Tercero, el saxofón y la percusión, (específicamente la tinya) fueron los instrumentos que salieron más a las calles y son los que representaron a las orquestas típicas. Sin embargo, es importante tener en cuenta que no solo es el instrumento en sí, sino la música que se puede reproducir en ellos. Al respecto Mendivil (2016) comenta que los instrumentos encarnan cultura y también funcionan como portadores de archivos musicales.

Por otro lado, es interesante observar cómo las personas reconocen a las orquestas típicas a través de estos instrumentos, el saxofón y la percusión, siendo estos últimos en incorporarse a estos grupos.

La estrategia utilizada por estos grupos pequeños para obtener una ayuda voluntaria consistió en recorrer diferentes lugares de la ciudad con un gorro, un sombrero, o un recipiente para recolectar dinero de las personas. Por momentos, se detenían a tocar en lugares estratégicos como mercados, calles principales, entre otros, donde había un alto flujo de personas. Esta iniciativa fue bien recibida por la población del valle quienes apoyaron a los músicos de las orquestas. A pesar de la crisis social, las personas reconocieron a los músicos de las orquestas típicas, lo que demuestra que comprenden la importancia de estas agrupaciones musicales en su cultura. Al respecto Aron nos comenta:

[...] El Huanca no o el Jaujino siempre estaban acostumbrado a escuchar la música folclórica, les encanta, al que vive en el valle del Mantaro les gusta. Entonces al escuchar algún huayno que te gusta, escuchar una melodía que has bailado o has gozado o te hace recordar tu cumpleaños o te hace recordar tu bautizo o tu matrimonio entonces le mueve el corazón al ciudadano y colabora, colabora bastante. Por ejemplo, por la casa hay bastantes jóvenes que salen que son caseritos hasta saben los gustos de las personas y la gente colabora bastante, en el trajín que van, van colaborando por que es alegría, en realidad escuchar música alegre al ser humano. Yo he visto eso, que las personas apoyan bastante⁵⁶.

El conocimiento de los gustos del público al que hace referencia Aron, nos hace reflexionar sobre cómo los músicos que tocaron en las calles fueron descubriendo las preferencias de la gente y crearon un mapa mental de los lugares y gustos musicales de las personas. Esto les permitió saber qué tocar y en

⁵⁵ Probablemente, la alianza más representativa en todo el espacio andino es la del arpa con el violín. Los antecedentes de esta alianza se registran desde finales del siglo XIX, una veces uno-uno, otras veces un arpa y dos violines. (Robles, 2007, p. 86)

⁵⁶ Aron Mucha. Conversación por zoom (diciembre 2020).

donde tocar en función del lugar al que iban. Podemos ver una forma nueva de interacción entre los músicos de las orquestas típicas y su público.

Conforme se fueron flexibilizando las medidas de confinamiento y se inició la reactivación económica, se observó una nueva forma de interacción entre las orquestas típicas y su público, fue a través de las transmisiones en vivo.

2.3.2. Transmisiones virtuales en vivo

Esta manera de reinventarse surgió posteriormente a la modalidad de salir a las calles; no obstante, no reemplazó a esta, sino que se mantuvo en paralelo.

Luego que algunas restricciones fueron más flexibles, se permitió que las agrupaciones musicales se puedan reunir en lugares específicos, como algún local o una casa, para que puedan realizar transmisiones virtuales. Esta modalidad fue una de las más utilizadas por las orquestas típicas.

Para llevar a cabo una transmisión virtual en vivo, las orquestas tuvieron que tener una mayor organización, un buen planeamiento y desarrollar nuevas estrategias. Esto les permitió obtener un ingreso económico y mantener el contacto con su público. Los grupos que se organizaron para las transmisiones se formaron de dos maneras: por un lado, eran orquestas que se habían formado espontáneamente, y por otro lado, eran orquestas ya constituidas, no obstante, no participaban todos los integrantes, aún se mantenían en grupos pequeños.

A diferencia de cuando las orquestas salían a las calles, en las transmisiones virtuales se contó con el arpa y el violín. El problema sobre la intensidad de cada instrumento no fue un problema ya que todos usaban micrófonos. La cantidad de integrantes que conformaron estas orquestas fue entre 4 a 10 músicos como máximo. Uno de nuestros informantes nos comenta:

[...] En Jauja se hicieron regularmente transmisiones, yo participé en varias, fue con otro grupo. Se hacían saludos personalizados, y se proporcionaba el yape y la cuenta de BCP para algún alcance que puedan dar. Lo poco que dan se reparte la mayoría, en una transmisión de dos horas que fuimos a cada uno nos tocó 20 soles. Las transmisiones están permitidas al menos con 5 números, , máximo 10, no es necesario el permiso, sin estar bebiendo alcohol eso es lo único, si te ven por ahí que estas llevando cajas de cerveza o algo así llaman a la policía.

En estas transmisiones se pedía un apoyo del público, pues se dejaba algún número telefónico y/o una cuenta bancaria para que las personas pudieran depositar dinero de manera voluntaria. De esta forma, las orquestas obtenían ingresos no solo de las personas que vivían en el valle, sino también de cualquier persona que entraba a las redes a ver sus transmisiones.

En el caso de la orquesta Nueva Selecta de los Hermanos Mucha, a diferencia de la modalidad anterior, se presentaron con el nombre de su orquesta, sin embargo, de los 18 integrantes sólo contaron con los músicos de su familia, que son solo cuatro. Para ellos, las transmisiones se volvieron muy estrictas y sintieron una gran responsabilidad hacia su público. Según el testimonio de Aron Mucha, fue más difícil que tocar en vivo pues relacionaron las transmisiones virtuales con la grabación de un disco, donde no debes cometer errores, por lo que tuvieron que ensayar bastante, Aron comenta al respecto:

[...] Para las transmisiones que tuvimos, que no es con la orquestas completa por los protocolos, lo hemos hecho con las personas que vivimos en casa, que solo son cuatro.. Hemos tenido que ensayar, cosa que no hacíamos antes, antes íbamos al evento y tocábamos los temas que teníamos que tocar, pero ahora por una cuestión de cuidar la imagen de la orquesta, cuidar la sonoridad, no es lo mismo tocar a un campo abierto que tocar frente a un micro o frente a una cámara, hemos tenido que cuidar bastante particularmente la intensidad, hemos tenido que equilibrar los timbres⁵⁷.

La búsqueda de equilibrar los timbres es similar al trabajo que se realiza en las orquestas de música de cámara en los conservatorios y universidades de música. En estos grupos se trabaja sobre estos puntos, entre otros aspectos técnicos y musicales. Esto requiere destreza en el instrumento para poder manejar distintas intensidades.

Aron nos comenta que para una transmisión de media hora, han ensayado con su orquesta durante cinco horas, lo que es un cambio a comparación de antes de la pandemia, donde tenían pocos ensayos. Él nota que esta inversión de tiempo dió sus frutos ya que vió una mejoría en su grupo. Sin embargo, observó que otras orquestas que también estaban haciendo transmisiones, seguían tocando fuerte como antes de la pandemia y no tenían el cuidado en el timbres de los instrumentos, en especial los saxofones, que además de que ya contaban con micrófonos, insistían en el volumen. Esto se debe a que en las orquestas es importante el volumen fuerte, ellos siempre están buscando un sonido denso y continuo del cual se habló anteriormente.

⁵⁷ Aron Mucha. Conversación por zoom (diciembre 2020).

Es interesante observar cómo esta manera de hacer transmisiones en vivo ha llevado a las orquestas a contar con grupos más pequeños, que incluyen el arpa y el violín, y a buscar un equilibrio de sonoridades. Esto nos hace recordar a la orquesta típica en sus primeras etapas, cuando aún no había un gran número de saxofones. También es el mismo formato que tienen las orquestas que van a Huaripampa en la actualidad (ver figura 1).

Además del trabajo musical de la orquesta, una transmisión en vivo requiere una gran cantidad de trabajo logístico, esto incluye coordinar con el equipo de sonido, el local, las luces, los presentadores y cantantes si es el caso, el acceso a una plataforma de streaming y un mínimo de conocimiento sobre cómo funcionan los equipos. También requiere un respaldo económico, para lo cual las orquestas buscaron apoyo de sus “padrinos”⁵⁸. Estos son personas bien allegadas a la orquesta, son quienes velan por el grupo, les ayudan a conseguir trabajo, les compran uniformes, etc. En varios casos fueron los padrinos quienes patrocinaron estas transmisiones virtuales y los que buscaron auspicios de marcas, pidieron apoyo al público y club de fans, invitándolos a ver la transmisión donde se les enviaba saludos personalizados. Las transmisiones en vivo se realizaban mayormente en las redes sociales lo cual ampliaba un mayor público ya que no solo se conectaban personas del valle, sino cualquier persona del mundo.

2.4. Conclusiones

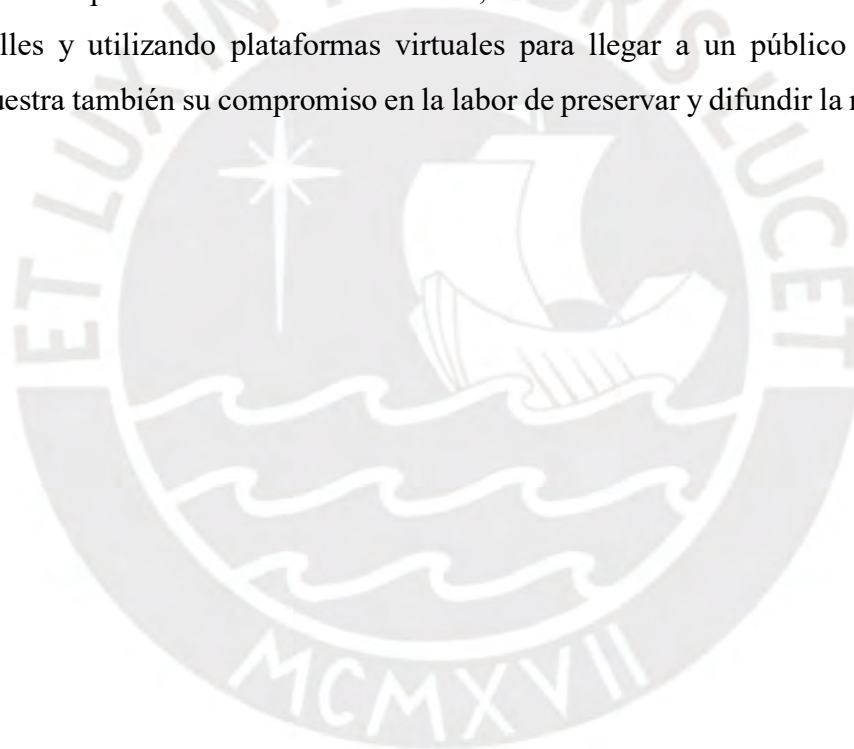
Las orquestas típicas del valle del Mantaro han desempeñado un papel fundamental en la difusión de la identidad musical de la región. A lo largo del siglo XX, estas agrupaciones han experimentado un proceso de consolidación y crecimiento, impulsado por la búsqueda de autenticidad y representatividad. Desde sus inicios, las orquestas típicas del valle del Mantaro se encontraban en busca de consolidarse como agrupaciones auténticas que representaran la riqueza musical y cultural de la región. Una vez consolidado, a mediados del siglo, iniciaron un camino de crecimiento orquestal y profesionalización, impulsado por los músicos de viento que alternaban entre diferentes agrupaciones, como bandas de viento y orquestas tropicales. Figuras destacadas como Migdol Mucha y Raúl Morales introdujeron innovaciones en sus orquestas típicas con el propósito de llevarlas al mismo nivel de otras agrupaciones del valle. Para finales de ese siglo las orquestas típicas se habían convertido en símbolo de identidad en el valle del Mantaro, generando una fuerte conexión con la población. Su música se

⁵⁸ Los padrinos para Ulfe (1997), por ejemplo un padrino de un matrimonio es como un segundo padre para la pareja, ellos velan por sus ahijados, son personas que tiene un lazo de años, son allegadas a la familia, son personas acomodadas económicamente y son ellos quienes financian los gastos de la ceremonia, contratan a los músicos para la fiesta (Ulfe, 1997).

arraigó en la vida cotidiana y en las celebraciones públicas, convirtiéndose en un elemento esencial de la cultura local.

En los inicios del siglo XXI, las orquestas se encuentran en un proceso de homogenización en cuanto a la sonoridad como a la interpretación. No obstante, manejan una versatilidad impresionante tanto en su conformación instrumental así como en su repertorio. En la actualidad, el nuevo rostro que nos presenta la orquesta típica es el de estar al mismo nivel de otras agrupaciones musicales del valle, con quienes comparten escenario.

Por otro lado, la pandemia de COVID-19 significó un desafío significativo para las orquestas típicas, pero también ha sido una oportunidad para mostrar su resiliencia y creatividad. A pesar de las limitaciones impuestas por las restricciones sanitarias, los músicos buscaron alternativas, llevando su música a las calles y utilizando plataformas virtuales para llegar a un público más amplio. Esta adaptación demuestra también su compromiso en la labor de preservar y difundir la música tradicional.



CAPÍTULO III

EL SAXOFÓN: USO MUSICAL EN EL REPERTORIO TRADICIONAL DE LA ORQUESTA TÍPICA DEL VALLE DEL MANTARO

«Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las cualidades que convengan o de poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. »

Adolphe Sax

3.1. Aspectos Generales

El saxofón, inventado a mediados del siglo XIX en Bélgica por Adolphe Sax⁵⁹, posee características en su construcción que le han proporcionado un sonido potente, puro y profundo. Esta sonoridad le ha servido para su uso en las bandas militares y las bandas de jazz. Desde finales del siglo XIX, su relativa simplicidad técnica le ha dado un lugar destacado dentro de las agrupaciones de vientos (Parralejo, 2008). Además, su versatilidad le ha otorgado una participación activa dentro de distintas agrupaciones musicales a nivel mundial.

Uno de los primeros registros del uso del saxofón en Lima se remonta a las bandas militares a fines del siglo XIX. En el blog “Música del Perú” de Luis Salazar se muestra una foto donde se observa el uso del saxofón en la banda de música del Regimiento de Artillería de Montaña dirigida por José Sabas Libornio⁶⁰ (ver anexo 2). De igual manera, se muestran dos partituras de director. En la primera se observa el uso del saxofón alto en la instrumentación del repertorio de las bandas militares de finales del siglo XIX; muchos de estos arreglos musicales fueron realizados por Libornio.

⁵⁹ Adolphe Sax, reconocido fabricante de instrumentos, fue el creador de una familia completa de saxofones que comprende del saxofón sopranino, soprano, contralto, tenor, barítono, bajo, contrabajo, además, el saxofón en Do *melody* y el saxofón en Fa. Sin embargo, estos dos últimos no han gozado de mucha popularidad. El único usado con cierta frecuencia fue el saxofón en Do, también conocido como “Do *melody*” (Latham, 2009). Este saxofón ha tenido un protagonismo importante en las primeras etapas de las orquestas típicas del valle del Mantaro. Algunos músicos consideran que fue uno de los primeros saxofones que se introdujeron a las orquestas.

⁶⁰ En 1885, durante el mandato del presidente Nicolás de Pierola, José Sabas Libornio fue contratado por el estado peruano para reformar la banda del ejército. Libornio fue un destacado saxofonista de nacionalidad filipina a quien se le otorgó el grado de capitán. En este cargo, ordenó la compra de instrumentos para abastecer las bandas que dirigía (Cordova, 2015; Sánchez, 2016). Su experiencia como saxofonista y su liderazgo en la banda del ejército ayudaron a modernizar y mejorar el aspecto musical de las bandas militares en el Perú. Además, Libornio promovió la contratación de músicos extranjeros especializados, lo cual contribuyó al desarrollo técnico instrumental de cada músico. Gracias a estas acciones, las bandas incorporaron en su repertorio piezas de diferentes géneros musicales, tanto populares como académicas, más allá de la música militar tradicional (Oblitas, 2020).

La segunda partitura es la instrumentación del Himno Nacional para banda militar por Claudio Rebagliati en 1901, donde se observa el uso del saxofón alto en Mi bemol y al saxofón tenor en Si bemol (ver anexo 3). En el canal de Youtube del saxofonista Henry Hernández, se puede escuchar la versión grabada por la banda de la Fuerza Aérea del Perú. Además, se muestra en las partituras el rol protagonista que se le otorga al saxofón alto, que, junto con el fliscornio, interpretan la melodía principal en la estrofa del himno. Esto evidencia cómo los compositores y arreglistas, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, vieron en el saxofón alto a un instrumento melódico y lírico.

Las primeras fuentes sobre la llegada del saxofón al valle del Mantaro se encuentran en dos fotos publicadas por la revista Variedades, en el mismo blog. Se trata del estreno de la banda municipal de Huancayo en 1910 y de la banda infantil de Tarma, en 1913, ambas imágenes incluyen el saxofón en sus conformaciones instrumentales. Esto indica la presencia del saxofón en el valle durante las primeras décadas del siglo XX. Las bandas municipales copiaron aspectos de las bandas militares como su formación instrumental y hasta el uniforme; en la foto de la banda de Tarma se puede observar estas similitudes (ver anexo 4 y 5).

Diversos autores han comentado que muchos músicos, después de terminar el servicio militar en Lima, regresaban a sus lugares de origen y formaban a las nuevas generaciones de músicos (Valenzuela, 1984; Romero, 2004; Robles, 2007). Bajo esta premisa, en las primeras décadas del siglo XX existían en el valle tres saxofonistas muy famosos, Exaltación Rojas, Justo Perfecto, Teodosio Carrión, militares que alternaban su trabajo con la música⁶¹ (Joo, 2012). Esto también fue corroborado por nuestro informante, quien comentó que estos músicos no pertenecían a una orquesta típica en particular sino que eran contratados ocasionalmente por algunas de estas agrupaciones⁶².

El primer registro sobre el uso del saxofón en las orquestas típicas se menciona en la tesis de Valenzuela (1984). Se trata de una entrevista realizada a Ascario Robles, quien comenta que en 1920 utiliza el saxofón en su orquesta Orfeón de Huancayo⁶³. Además, Valenzuela también presenta una foto realizada entre los años 1930 y 1932, donde se muestra el uso del saxofón “Do *melody*” tocado por

⁶¹Fueron los pioneros que sentaron las bases del saxofón, instaurando una escuela valorativa entre sus seguidores. Ellos construyeron toda una estructura musical de “peso” sustentada en la disciplina y la puntualidad, al extremo de ser admirados y considerados como “dolos”. Mis de uno decía: “Yo toco al estilo Carrión” (Joo, 2012, p. XI).

⁶² Entrevista de campo a Migdol Mucha (16 de agosto del 2022)

⁶³ [...] “En 1920 introduje por primera vez un saxofón alto a la orquesta “Orfeón de Huancayo” no con fines de que sea estable en la orquesta, sino, para uno de los compromisos que se le presentó y dicho sea de paso no fue del agrado del público ni de los contratistas de la fiesta por tal motivo raras veces incluía el saxofón a mis compromisos; el saxofonista del cual te hablo era procedente del lado sur de Huancayo, de Pampas o Huancavelica creo, de apellido PACHECO, pero posteriormente en 1930, vi orquestas con saxofón” (Valenzuela, 1984, p. 40-41).

Teodoro Rojas en la orquesta Centro Musical Jauja; esta sería una de las fotos más antiguas de las orquestas típicas con el saxofón dentro de su conformación instrumental (ver anexo 6). En el mismo texto, se comenta que este músico alternaba también con el saxofón soprano. En el libro “Melodías del valle del Mantaro”, de William Beltran, se encuentra una foto tomada en 1937 a la orquesta Lira Masmina en la que se observa el uso del saxofón soprano en su conformación instrumental. Este instrumento es interpretado por Jacinto Nuñez (ver anexo 7). Uno de nuestros informantes también comentó que este músico fue bastante conocido en el valle como intérprete del saxofón soprano entre la década de los 30 y 40⁶⁴.

Los primeros estudiantes de saxofón aprendieron de manera oral, con profesores que venían de las bandas militares. Posteriormente, se empezó a utilizar métodos para el mejoramiento técnico y de lectura⁶⁵. Pero el estudio del instrumento de manera profesional en el valle se dará recién en la década de los 70, cuando en el Instituto Superior de Música Público Acolla se empieza a enseñar el saxofón. Fue tanto la acogida de este instrumento que para finales del siglo XX, en Huancayo, se empezó a fabricar saxofones. Según nuestro informante, la empresa se especializó en los saxofones barítonos, pero dejó de producir estos instrumentos a inicios de este siglo por problemas en la fabricación y por la competencia con el mercado chino, que ofrecía saxofones mucho más económicos. Actualmente la empresa se dedica a fabricar boquillas de saxofón con bastante éxito⁶⁶.

En conclusión, se puede observar que desde principios del siglo XX el saxofón ha sido un instrumento utilizado en las bandas municipales del valle y gradualmente se fue incorporando en las orquestas típicas de la región. Sin embargo, varios autores han señalado distintas fechas de la introducción del saxofón en estas orquestas, lo que pone en manifiesto la variabilidad histórica en cuanto a este proceso. Para Valenzuela (1984), fue desde la década de los 20, mientras Robles (2007) lo sitúa en los años 30, Romero (2004) en la década de los 40 y Hurtado (2022), en la entrevista a Jorge Gastelú, menciona que el saxofón se incorporó en 1948. A pesar de las diferentes fechas que presentan los autores, la mayoría concuerda que la incorporación del saxofón a las orquestas típicas se dio en la primera mitad del siglo XX.

Cabe mencionar que es posible que no haya una explicación única para determinar cómo llegó el saxofón al valle. Diferentes fuentes narran diversas historias, como la del minero que vendió su saxofón

⁶⁴ Entrevista de campo a Migdol Mucha (16 de agosto del 2023)

⁶⁵ Se utilizaron libros como el *Klosé*, método técnico y destinado para la música académica; *Jimmy Dorsey*, método destinado para el jazz. Con el transcurso de las décadas, los músicos del valle empezaron a hacer sus propios manuales, como el de Moises Anglas, saxofonista de Tarma, quien elaboró un manual destinado para el folklore.

⁶⁶ Entrevista a Abiud Mucha (17 de febrero del 2023).

en compensación por el atropello a un niño en la Oroya⁶⁷, o la influencia del jazz traído por los extranjeros que llegaron a la región a través de la minería, así como el que algunos músicos encuentran una similitud entre el saxofón y el *waqrapuku*, entre otros. Es probable que todas estas fuentes hayan contribuido en distintos lugares y momentos para que el saxofón fuera introducido en el valle, aunque para determinar datos con mayor exactitud se necesita una investigación más profunda sobre el tema. No obstante, quizás no sea tan relevante saber exactamente cuándo llegó el saxofón, sino más bien, cómo este instrumento llamó la atención de los músicos del valle y cómo ellos interactuaron con esta nueva sonoridad, adaptándola a sus necesidades y creando una identidad propia. En este sentido, es interesante explorar cómo el saxofón se convirtió en un elemento clave en el desarrollo de las orquestas típicas.

3.2. Análisis musical sobre el uso de los saxofones

Fueron cinco tipos de saxofones que lograron captar la atención de los músicos de las orquestas típicas del valle del Mantaro. Uno de los primeros en ser incorporados, según nuestras evidencias, fue el saxofón en Do "*melody*". Sin embargo, este instrumento solo se usó en los inicios de las orquestas, ya que dejó de fabricarse y cayendo en desuso. En la actualidad, los pocos ejemplares que quedan en el valle son considerados como reliquias. Otro instrumento que se utilizó en las etapas iniciales de las orquestas fue el saxofón soprano, pero su uso se ha vuelto menos común en la actualidad; se limita a algunas orquestas y solo se utiliza en eventos que requieren un repertorio variado. En contraste, el saxofón barítono, que fue introducido a finales del siglo pasado, ha sido adoptado por algunas orquestas típicas, tanto para interpretar repertorio tradicional como variado. Por su parte, el saxofón alto y el tenor se han convertido en instrumentos indispensables e inseparables en las orquestas. Han ganado cada vez más relevancia desde mediados del siglo XX y su número ha aumentado considerablemente. Estos dos últimos saxofones se han establecido como los instrumentos más destacados y esenciales en el repertorio de las orquestas típicas del valle. Su versatilidad, sonoridad y capacidad de adaptación los han convertido en elementos fundamentales para la interpretación de la música tradicional y contemporánea en esta región.

⁶⁷ "La viuda de un conocido músico de ese valle, Teodoro Rojas Chucas, nos contó en 1985 sobre un norteamericano que accidentalmente atropelló y mató a un niño con su carro. Para compensar los daños ofreció en venta un saxofón con su estuche. Chucas, quien se encontraba cerca, compró el instrumento por 300 soles. Luego lo llevó al distrito de Acolla, donde nunca nadie lo había oído, y empezó a tocarlo el 24 de junio en el festival de la tunantada. Desde entonces, muchas orquestas fueron fundadas incluyendo el saxofón" (Romero, 2004, p 105).

Para comprender el uso musical de los saxofones, soprano, alto, tenor y barítono, en el repertorio tradicional de las orquestas típicas, utilizaremos la composición “Mi vaquita llorona” del saxofonista Javier Unsihuay, quien fue director de la orquesta Los Ases de Huayucachi. Esta canción fue compuesta durante el periodo de pandemia y se incluyó en el disco “Fiesta de Santiago 2022”. Hemos seleccionado esta composición debido al amplio registro melódico que presenta, la cual pone en manifiesto distintos recursos utilizados por los saxofonistas en la interpretación de la melodía.

Es importante tener en cuenta que los saxofones son instrumentos transpositores, significa que lo que lee el saxofonista en la partitura no corresponde exactamente al sonido que produce el instrumento. Por esta razón, existe un tono de escritura y un tono de efecto o sonido real (ver anexo 8). Para este análisis, presentaremos los ejemplos en el sonido real.

The image shows a musical score for the piece "Mi vaquita llorona" by Javier Unsihuay. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Santiago ♩ = 90". The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A consists of a single melodic line. Section B consists of a single melodic line. Section C consists of a single melodic line. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a watermark in the background.

Ejemplo musical 1. “Mi vaquita llorona” de Javier Unsihuay, sección A, B y C. Melodía sin articulaciones ni adornos.

3.2.1. La primera y segunda voz

La melodía principal, a la cual se le denomina primera voz, es presentada por los compositores a las orquestas. En ocasiones, estas melodías pueden estar escritas en partituras y adaptadas a la tonalidad de los instrumentos de viento para facilitar una rápida lectura y memorización. En la mayoría de los casos, se transmiten de manera oral; de esto se abordará con mayor profundidad en el capítulo 4.

Cuando se trata de melodías escritas en partitura, generalmente no se incluyen las articulaciones ni los adornos. Básicamente, se muestran las notas de la composición con el propósito de que sirva como una referencia, tal como se muestra en el ejemplo musical 1. No obstante, la interpretación de los músicos difiere significativamente de lo que está escrito. Ellos agregan recursos musicales propios del estilo que van a interpretar con el fin de mejorar y embellecer la melodía. En ese sentido, Ferrier (2012 p. 51) hace referencia a que un músico sin los conocimientos orales necesarios del estilo será totalmente incapaz de interpretar correctamente la melodía a partir de una partitura.

A continuación, presentamos una propuesta que nos acerca a cómo los músicos de las orquestas típicas interpretan la melodía que estamos trabajando:

The image shows a musical score for three sections of the piece "Mi vaquita llorona". Section A is the main melody, starting with a tempo marking of quarter note = 90. It features a series of eighth notes and quarter notes, with markings for "vibrato" and "simile" over the latter part, and "jaladita" at the end. Section B is a second voice, also in eighth and quarter notes, with "vibrato" and "simile" markings. Section C is a second voice an octave lower, indicated by "(2da vez a la octava)", with similar markings. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Ejemplo musical 2. “Mi vaquita llorona”, de Javier Unsihuay, sección A, B y C. Melodía con articulaciones y adornos.

Por su parte, la construcción de la segunda voz en las orquestas típicas del valle del Mantaro es un elemento fundamental en la interpretación musical. Esta segunda voz tiene como función enriquecer la armonía y complementar a la primera voz, aportando textura y matices que contribuyen a la expresividad musical.

Los músicos encargados de crear la segunda voz a la melodía principal son conocidos como “segunderos” y requieren tener conocimientos musicales básicos para llevar a cabo esta tarea. La segunda voz se construye haciendo una copia exacta de la primera voz, pero transportada a una distancia de tercera inferior. En ciertos casos, se puede agregar otros intervalos, especialmente en las cadencias de la frase. Es importante destacar, que algunos músicos “segunderos” han entrenado su oído para percibir únicamente intervalos de tercera, por lo que agregar otro intervalo podría no sonar adecuado para ellos. No obstante, la construcción de la segunda voz puede tomar diversos intervalos. Por lo tanto, no solo depende del conocimiento musical sino también del "buen gusto" y la sensibilidad musical del intérprete.

Este “buen gusto” musical se puede asociar a lo que Feld (1994) define como construcción social. Según Feld, siempre prestamos atención a la familiaridad o extrañeza de la forma, a través de rasgos que están constituidos socialmente mediante experiencias sonoras, como estructuras arraigadas en nuestra historia auditiva. Esto puede responder el por qué algunos músicos evitan usar intervalos de cuarta en los finales de las frases melódicas y prefieren solo emplear terceras o sextas.

En el siguiente ejemplo se observa como la segunda voz de la melodía analizada (en tono de Re mayor), está elaborada la mayor parte por intervalos de tercera, a la mitad de la frase por cuarta (compás 6) y al final de la frase por tercera superior (compás 11)

Ejemplo musical 3. Primera y segunda voz

Un caso particular sucede en la construcción de la segunda voz por parte del saxofón tenor en la tunantada del estilo de Huaripampa. En este lugar, la conformación instrumental de la orquesta típica es de dos saxofones altos que interpretan la primera voz y un saxofón tenor encargado de hacer la segunda voz (ver figura 1). Según nuestro informante, el saxofón tenor debe tocar la segunda voz al mismo registro que el saxofón alto, a diferencia de cuando forma parte de una orquesta completa, donde siempre toca en registro grave. En ese contexto, al haber varios saxofones tenores, aquellos que construyen la segunda voz deben ponerse de acuerdo con los otros “segunderos” para tener una misma idea en la construcción de la melodía. En la tunantada de Huaripampa, el saxofón tenor tiene una mayor libertad para crear la segunda voz, ya que es el único que toca en ese registro medio. Abiud Mucha, quien fue contratado en Huaripampa como contratista el 2023, comenta sobre esta libertad:

[...] La segunda parece que fuera otra melodía. Es como un *ad libitum*, se construye una melodía casi como si fuera un contrapunto. Eso es lo que se hace al estilo de Huaripampa, generalmente ahí se emplea. ¿Y sabe por qué se emplea en esa forma y estilo de tunantada? porque hay un solo segundero. Imagine que en una orquesta haya tres segunderos o dos y que cada segundero hiciera un *ad libitum* de la parte armónica que más le guste a él, va a desafinar con el otro segundero, ahí sí ya se crea toda una desafinación. Pero ¿por qué hay más libertad en la tunantada Huaripampa? porque solo hay un segundero que está al nivel de la voz media (registro medio de la orquesta). Porque en los clarinetes y violines también hay su segundero, pero ellos están tocando arriba (registro agudo de la orquesta) y no van a chocar, o sea no va a existir una desafinación⁶⁸.

⁶⁸ Abiud Mucha. Entrevista de campo, 17 de febrero del 2023

En cualquiera de los estilos, la segunda voz es muy importante y tiene mucho valor en las orquestas típicas. Para el saxofonista Jesus Anglas, en una entrevista por Claude Ferrier, refiere que sin la segunda voz en la orquesta típica, no habría el “sentimiento” en la música tradicional y añade que a esta melodía también se le debe agregar las ornamentaciones que se le hace a la primera voz⁶⁹.

3.2.2. La organización de los saxofones en los registros de la orquesta típica

En la orquesta típica se distinguen tres registros bien definidos: el registro agudo, el registro medio y el registro grave. Cada registro se compone por una primera y segunda voz, y los distintos instrumentos de la orquesta se ubican en un registro determinado. En el registro agudo se encuentran el saxofón soprano (en caso de ser utilizado), el clarinete y el violín. Algunos autores han señalado que tanto el clarinete como el violín se encuentran separados por una octava. Sin embargo, esta separación no ocurre siempre; solo en ciertos momentos, el violín puede tocar la melodía a una octava más alta que el clarinete, siempre y cuando la melodía lo permita⁷⁰. Los saxofones altos se ubican en el registro medio de la orquesta, mientras que los saxofones tenores en el registro grave, juntamente con el saxofón barítono. Este último, en ocasiones, puede tocar la melodía a una octava más baja que el tenor, generando un nuevo registro mucho más grave, pero esto no sucede siempre, ya que por el diseño de las melodías tiene que tocar a la misma altura del tenor. Asimismo, es un instrumento que se presenta solo, o sea en las orquestas hay un solo barítono, por lo que no es complementada con una segunda voz. De esta manera, el núcleo de la instrumentación de la orquesta típica se basa en tres registros: agudos, medios y graves que equivalen a dos octavas.

⁶⁹ Documental “Huaylas y tunantada fuera de casa”, de Claude Ferrier.

⁷⁰ Los violinistas de las tres orquestas donde hice el trabajo de campo comentaron que la mayor parte están tocando a la misma altura del clarinete y, que muy pocas veces, pueden tocar a una octava más alta, solo se toca cuando la melodía lo permite.

En el siguiente ejemplo lo podemos observar con más detalle:







<p>REGISTRO AGUDO</p>			<p>En este registro se encuentran el clarinete, soprano (opcional) y violín. Este último en ocasiones puede estar a una octava más alta que el clarinete</p>
<p>REGISTRO MEDIO</p>			<p>En este registro solo se encuentran los saxofones altos</p>
<p>REGISTRO GRAVE</p>			<p>En este registro se encuentran los saxofones tenores y el baritono. Este último en ocasiones puede estar una octava más baja que el tenor</p>

Figura 4. Los registros más usados en la orquesta. (Fuente: Juan Huayre)

En el registro agudo, la melodía principal la interpretan el saxofón soprano, violín y un clarinete. Por otro lado, la segunda voz es interpretada por un segundo clarinete, es muy común encontrar dos clarinetes en una orquesta completa. En cuanto al registro medio y grave, la primera y segunda voz se reparten entre los saxofones altos y tenores. Dado que las orquestas típicas cuentan con una gran cantidad de saxofones, los músicos de estas agrupaciones han establecido ciertas reglas para organizar las voces. En el siguiente cuadro veremos la distribución de estas voces en una orquesta completa:

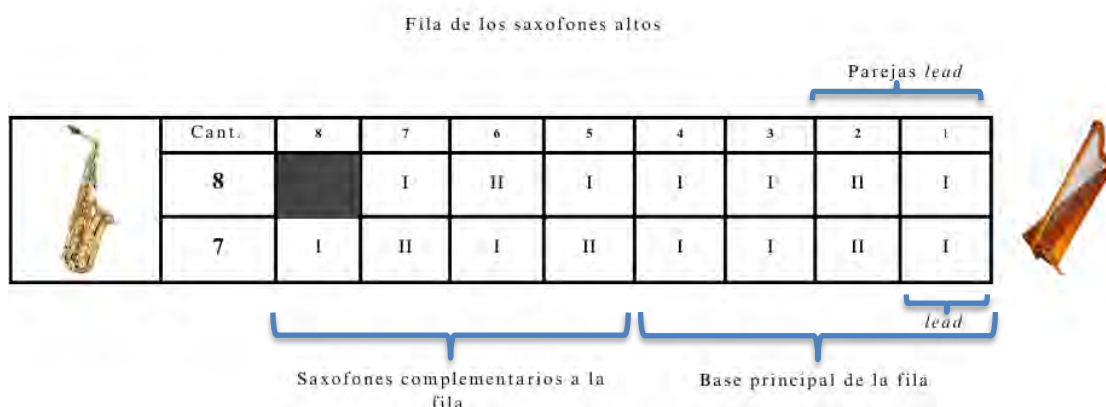
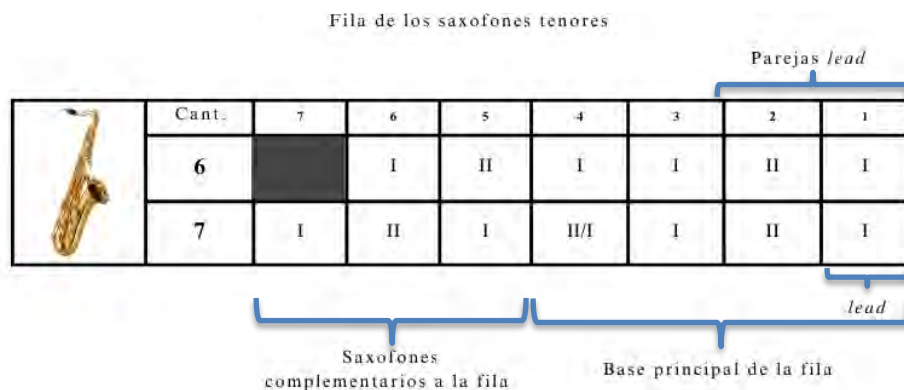


Figura 5. Formación de los saxofones altos y tenores en la gran orquesta típica. (Fuente: Juan Huayre)

En una orquesta completa hay entre 8 o 7 saxofones altos y 7 a 6 tenores por lo que al momento de repartir las voces se da prioridad al volumen de la primera voz. Por lo cual habrá más saxofonistas tocando la melodía principal. Si hubiera 7 tenores, el séptimo sólo tocaría la primera voz, en algunos casos el séptimo es el barítono. Es importante destacar que las primeras voces siempre se encuentran en los extremos de las filas, cuando hay barítono este tocaría la primera voz.

De acuerdo a la cantidad de saxofonistas que hay en la orquesta, los músicos del valle han encontrado una manera para distribuir las voces. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo se distribuye la primera y segunda voz según el formato que se tenga.

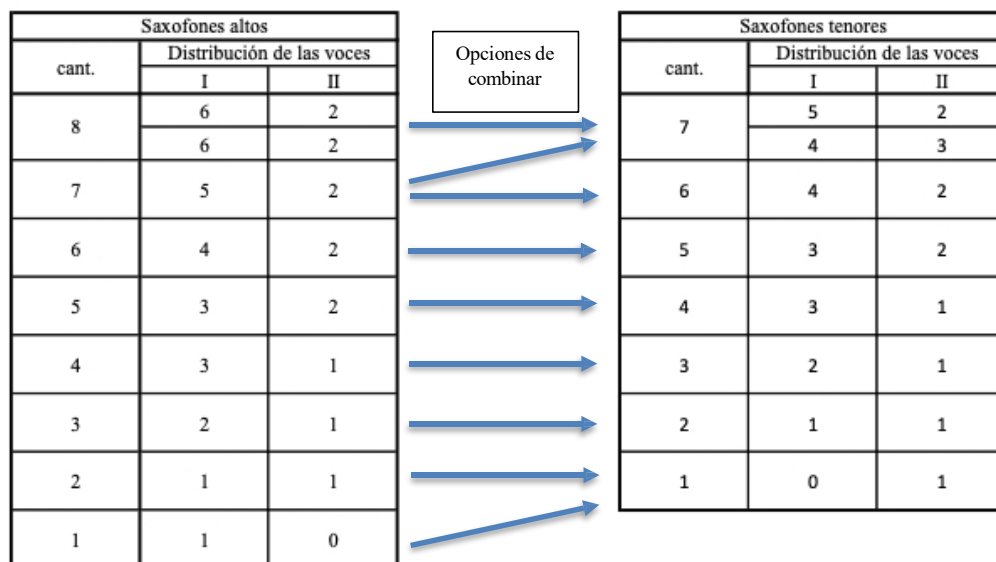


Figura 6. Formación de los saxofones altos y tenores en la gran orquesta típica. (Fuente: Juan Huayre)

Es importante aclarar que estos cuadros nacen bajo el trabajo realizado en las tres orquestas que se mencionaron al inicio, por lo que puede ser modificable para otras orquestas.

3.2.3. El saxofón guía (*lead*)

En la orquesta típica, cada fila de saxofones cuenta con un guía, conocido como el *lead*, “cantach n” o “cantal n”. En el caso de los saxofones altos, el músico que asume el saxofón *lead* se ubica al costado del arpa y es considerado el más experimentado del grupo (ver figura 5). Su papel en la orquesta es de gran importancia ya que lidera a la fila de saxofones y generalmente es seguido por toda la orquesta tanto en términos de sonoridad como de interpretación. Además, el *lead* debe recordar todas las canciones que ha memorizado, debe escoger y anunciar qué canciones se van a tocar, y coordina con el público los pedidos musicales. En términos de interpretación, es responsable de hacer las “jaladitas”, que son pequeños pasajes melódicos interpretados entre el final y el inicio de cada frase musical. En los saxofones tenores también encontramos a un *lead*, aunque su función está subordinado por el saxofón alto *lead*. El saxofón tenor *lead* sigue las indicaciones y el estilo interpretativo establecido por el *lead* de los saxofones altos.

También es posible encontrar parejas *lead* lo que comenta Ferrier (2012) como parejas guías. Según nuestro informante, estas parejas *lead* se puede observar especialmente en orquestas que ya tienen mucho tiempo trabajando juntos, el primer saxofón y el segundo se han compenetrado tanto que forman una unidad⁷¹. De la misma manera estas parejas *lead* se pueden encontrar en los tenores.

La presencia de un *lead* en la fila de los saxofones es fundamental para mantener la cohesión y la dirección musical en la orquesta típica. Su experiencia y habilidades permiten un liderazgo efectivo, tanto en la elección del repertorio como en la interpretación, asegurando así un rendimiento unificado y coordinado por parte de la orquesta. En la actualidad, el rol del *lead* es importante para encontrar el sonido unitario de la orquesta.

3.2.4. La tesitura de los saxofones frente a las composiciones melódicas

Cada saxofón tiene su propio registro, el cual generalmente se divide en dos: el registro existente, que comprende todo el rango del instrumento, y el registro práctico que resulta cómodo para el instrumentista. Este último, es el que usan los compositores, arreglistas y orquestadores para la escritura más adecuada, ya que es donde se puede obtener el máximo provecho a la sonoridad del instrumento (ver anexo 8). Las notas que están fuera de este registro práctico son notas que tienen dificultades de ser tocadas con una muy buena calidad sonora.

La elección del registro práctico para la escritura musical tiene en cuenta las características técnicas y expresivas del saxofón. Se busca aprovechar las cualidades tonales y de proyección del instrumento, así como su comodidad de ejecución. Esto garantiza que las notas escritas sean ejecutadas con precisión y claridad, evitando dificultades técnicas que puedan afectar la calidad del sonido. Si bien es posible tocar notas fuera del registro práctico, estas pueden requerir una mayor destreza técnica y esfuerzo por parte del instrumentista para obtener una buena calidad sonora. Por lo tanto, se prefiere utilizar las notas dentro del registro práctico para asegurar una mejor interpretación. La comprensión de los registros y las limitaciones técnicas del saxofón es fundamental tanto para los músicos intérpretes como para los compositores y arreglistas, ya que permite una escritura musical adecuada.

A continuación, observaremos cómo los cuatro saxofones más utilizados en las orquestas típicas se adaptan a la melodía que estamos analizando. Observaremos cómo los músicos del valle del Mantaro,

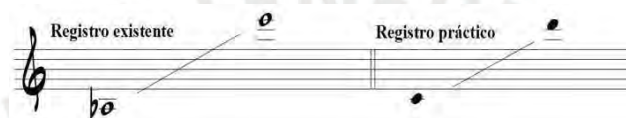
⁷¹ Entrevista a Abiud Mucha (17 de febrero del 2023)

a lo largo de la orquesta típica, han evaluado y seleccionado a los saxofones más adecuados en sus agrupaciones teniendo en cuenta las ventajas y desventajas de cada instrumento.

Como se comentó, la melodía “Mi vaquita llorona” se ha tomado como ejemplo porque comprende de un rango muy amplio, desde el registro agudo, en la sección A, hasta un registro grave, en la sección C (ver ejemplo musical 1).

3.2.4.1. El saxofón soprano

Es el más agudo de los cuatro saxofones y se sitúa, al igual que el clarinete y el violín, en el registro agudo de la orquesta. Se encuentra afinado en Si bemol y su extensión abarca las siguientes notas:



Ejemplo musical 4. Registro existente (Lab3 a Mi6) y el registro práctico (Do4 a Do6) en el saxofón soprano.

Al encontrarse en el registro agudo de la orquesta, el instrumentista debe interpretar la melodía siempre a una octava alta, como se muestra en el siguiente ejemplo:



Ejemplo musical 5. Melodía en el registro agudo.

En la melodía transportada a una octava alta, podemos observar que hay notas que no se pueden tocar en el saxofón soprano debido a que exceden el registro existente. Los músicos han encontrado una solución a este desafío tocando las notas que están fuera del registro a una octava más baja. Por lo tanto, la melodía que se obtendría sería de la siguiente manera:



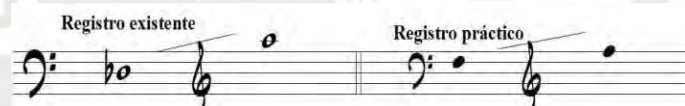
Ejemplo musical 6. Melodía adaptada para el saxofón soprano.

La adaptación de la melodía a una octava baja se aplica a todos los instrumentos del registro agudo de la orquesta cuando la melodía tiene un diseño que excede el rango del instrumento en cuestión.

Sin embargo, es importante mencionar que el clarinete posee un registro mucho más amplio que el saxofón soprano, lo que le permite tocar esta melodía sin necesidad de modificarla. Esta característica podría responder por qué el saxofón soprano dejó de usarse en el repertorio tradicional y el clarinete sigue siendo ampliamente utilizado. A esto se le suma el distintivo timbre que posee el clarinete. Según Ferrier (2012), la combinación de sonoridades entre el clarinete y los saxofones crea el inconfundible sonido andino característico de las orquestas típicas. La dificultad que presenta el saxofón soprano en su registro ha limitado su uso en las melodías del repertorio tradicional de las orquestas. Aunque fue incorporado en las primeras etapas de la orquesta típica, no ha logrado mantenerse en dicho repertorio, siendo utilizado actualmente de manera selectiva en algunas canciones del repertorio variado.

3.2.4.2. El saxofón alto

El saxofón alto interpreta la melodía en el registro medio de la orquesta. De los cuatro instrumentos que estamos analizando, es el que más se adapta a las melodías. Quizás esto se deba a que la gran mayoría de las composiciones están elaboradas con este instrumento⁷². A continuación se muestra su registro:



Ejemplo musical 7. Registro existente (Reb 3 a La 5) y el registro práctico (Fa 3 a Fa 5) en el saxofón alto.

La dificultad surge en la elaboración de la segunda voz, ya que por momentos la melodía puede estar en un registro muy grave. Por ejemplo, en la sección C (ver ejemplo musical 9), la melodía es muy grave pero aún encaja en el registro del saxofón alto. Sin embargo, al generar la segunda voz, la melodía resultante ya no encaja en el registro del saxofón.

Por otro lado, en esta misma sección se puede observar cómo la melodía permite ser tocada a una octava más alta. Por lo tanto, la primera vez que se interpreta la sección C, esta se ejecuta a la altura normal, mientras que la segunda vez se tocará en una octava más alta. Este tipo de variaciones sucede generalmente en la tercera parte de una canción (sección C) y es aplicada para los distintos géneros,

⁷² De acuerdo con Acosta (2022), la inclinación hacia el uso de saxofones en las orquestas no solo fue compartida por los músicos intérpretes, sino también por los compositores. En un principio, los compositores eran principalmente violinistas, pero una vez que el saxofón se estableció en la orquesta, surgió una generación de intérpretes que también se dedicaban a la composición utilizando este instrumento (saxofón alto). Ejemplos de esto son Julio Rosales, Javier Unsihuay, Migdol Mucha, entre otros.

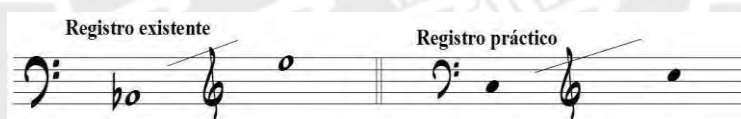
como tunantada, huayno, entre otros, siempre y cuando la melodía lo permita y el saxofón alto pueda adaptarse. A continuación se muestra un ejemplo:



Ejemplo musical 8. La sección C en la parte superior en el registro grave y en la parte inferior en el registro agudo, en ambos casos están dentro del registro del saxofón alto.

3.2.4.3. El saxofón tenor

Este instrumento se encuentra en el registro grave de la orquesta, una octava baja del saxofón alto. Por lo tanto, los músicos que tocan el saxofón tenor deben acostumbrarse al sonido medio y grave de su instrumento, y no tocar a la altura del saxofón alto, a pesar que podrían hacerlo. Esto significa que, en su mayoría, el saxofón tenor está tocando fuera del registro práctico. Su registro es el siguiente:



Ejemplo musical 9. Registro existente (Lab 2 a Mi 5) y el registro práctico (Do3 a Do5) en el saxofón tenor.

La dificultad que se encontrará será muy parecida a la del saxofón soprano, pero en sentido inverso. Cuando las melodías son muy graves, el saxofón tenor tendrá que modificarlas tocando las notas a una octava alta. Por ejemplo, analizaremos la sección C:



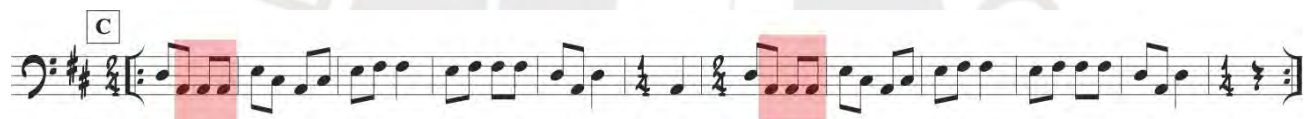
Ejemplo musical 10. Notas fuera del registro existente.

En dicha sección, encontramos dos desafíos generados por el registro grave de la melodía. El primer desafío se presenta en la primera voz, donde las notas están fuera del registro del saxofón tenor. Para poder interpretar la melodía de manera adecuada, se deberá utilizar la técnica de octavación, lo que significa tocar las notas una octava más alta. Esto resultaría en la siguiente representación de la melodía:



Ejemplo musical 11. Solución a.

Según la información proporcionada por nuestro informante, es importante tener en cuenta que la solución de octavar las notas en el saxofón tenor puede variar. Muchos músicos que tocan el saxofón tenor consideran que su función principal es proporcionar un soporte a la melodía interpretada por el saxofón alto. Por lo tanto, las soluciones para adaptar la melodía en el tenor deben partir de esta premisa.



Ejemplo musical 12. Solución b.

Es importante tener en cuenta las preferencias y el estilo interpretativo de los músicos en cada orquesta típica, ya que pueden existir variaciones en la solución adoptada para adaptar la melodía en el saxofón tenor. El objetivo principal es lograr una interpretación cohesionada y en armonía entre los diferentes saxofones, enfocándose en el papel de soporte que desempeña el tenor respecto a la melodía principal del saxofón alto.

El segundo desafío se presenta en la elaboración de la segunda voz del saxofón tenor. En algunos momentos, debido a la limitación del registro grave del instrumento, la segunda voz tiene que tocar la misma nota que la primera voz. Como solución, la segunda voz puede interpretar una tercera más alta o incluso tocar unísono la última nota de la frase musical. Esto permite a los músicos que tocan la primera voz tomar una pausa para respirar adecuadamente.

Ejemplo musical 13. Primera y segunda voz del saxofón tenor

Según nuestro informante, la elaboración de la segunda voz en el saxofón tenor depende del diseño específico de la melodía y del criterio del músico que la interpreta. No existe una única solución o regla estricta en cuanto a cómo se debe elaborar la segunda voz. El músico tiene cierta flexibilidad y libertad para decidir cómo abordarla, considerando aspectos como la armonía, la sonoridad deseada y el estilo musical. Puede optar por tocar la misma nota que la primera voz en momentos en que no hay más registro grave disponible en el saxofón tenor. También puede elegir interpretar una tercera más alta o incluso utilizar el unísono en la última nota de la frase musical, como se mencionó anteriormente. El criterio y la experiencia del músico son fundamentales para tomar decisiones en cuanto a la elaboración de la segunda voz.

3.2.4.4. El saxofón barítono

Este instrumento se encuentra, al igual que el saxofón tenor, en el registro grave de la orquesta típica. Sin embargo, no todas las orquestas típicas usan el saxofón barítono en el repertorio tradicional, y si lo usan, generalmente será uno solo. Su registro comprenden de la siguiente manera:

Ejemplo musical 14. Registro existente (Reb 3 a La 5) y el registro práctico (Fa 3 a Fa 5) en el saxofón alto.

Según la información proporcionada por nuestros informantes, una de las razones por las que algunas orquestas no utilizan el saxofón barítono en su formación es la percepción de los músicos de que su sonoridad se pierde en la fila de los saxofones tenores. Para solucionar esto, se plantea que el baritonista logre tener un buen volumen sonoro o, en su defecto, la orquesta debe considerar la contratación de más de un saxofón barítono.

En ciertos momentos, el saxofón barítono puede tocar la melodía una octava más grave que el saxofón tenor, lo que permite ampliar la extensión de la orquesta típica a tres octavas. Sin embargo, esta

posibilidad no siempre se presenta debido al diseño específico de las melodías. En esos casos, el barítono debe adaptarse y tocar a la misma altura que los saxofones tenores. Es posible que esta necesidad de tocar al unísono con los tenores contribuya a la percepción de pérdida de sonoridad mencionada por los músicos, ya que el aporte se limita principalmente al timbre del instrumento.

En la melodía que estamos analizando, el saxofón barítono no tendrá dificultades para tocar la sección A a una octava más baja que el saxofón tenor. Esto se debe a que en ese momento de la melodía, las notas son agudas y se encuentran dentro del registro práctico del saxofón barítono.

Al ser una sección aguda, el diseño de la melodía permite al saxofón barítono adaptarse cómodamente en su registro y ejecutar las notas sin tener que modificarlas.

Ejemplo musical 15. Saxofón barítono a una octava grave del registro grave

Es importante resaltar que este escenario específico en el cual el barítono puede tocar una octava más baja que el tenor se aplica a la melodía que estamos analizando. En otras melodías o repertorios, las exigencias y el diseño melódico pueden variar, lo que requerirá diferentes adaptaciones por parte del saxofón barítono, como es en la sección B.

En la sección B de la melodía que estamos analizando, el saxofón barítono puede enfrentar ciertos desafíos, lo que requerirá que el baritonista modifique la melodía de manera similar al saxofón tenor. Esto se debe a que las notas de la sección B pueden estar fuera del registro práctico del saxofón barítono, y es necesario adaptarlas para que encajen adecuadamente en el instrumento.

Por otro lado, en la sección C, la mayoría de las notas serán interpretadas a la misma altura que el saxofón tenor. En este caso, el barítono tocará la melodía como se muestra en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for two instruments: 'Registro grave' (Bass Register) and 'Saxofón baritono' (Baritone Saxophone). Both staves are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The piece begins with a common time signature 'C' in a box. The melody for the baritone saxophone is written in the bass clef, featuring a series of eighth and quarter notes. The bass register part is also written in the bass clef, providing a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo musical 16. Solución del baritonista.

3.3. Una alianza: El saxofón alto y el tenor

De acuerdo con Robles (2007), en las organizaciones musicales se puede observar una convivencia entre diferentes instrumentos dando lugar a la formación de alianzas, jerarquías, cambios y continuidad en la música. Un ejemplo de estas alianzas la encontramos entre el arpa y el violín, en el contexto de la música andina. Asimismo, en las orquestas típicas se destaca la alianza que existe en el saxofón alto y el saxofón tenor. Esta relación no solo se da con la música de las orquestas típicas, sino también se aprecia en otros géneros populares como el jazz, el merengue, entre otros. Además, también se observa esta dualidad en las orquestas tropicales que surgieron en Huancayo durante el siglo XX, donde se advierte el uso de estos dos instrumentos..

Desde la inclusión del saxofón alto en las orquestas típicas, éste ha interactuado con los instrumentos cantantes, como el clarinete y el violín, los cuales se encuentran en el registro agudo de la agrupación. Gracias a sus características de registro y timbre, el saxofón alto encontró rápidamente su lugar en el registro medio de la orquesta, complementando el sonido del registro agudo. Posteriormente, con la incorporación del saxofón tenor, se establece una complementariedad entre ambos instrumentos. En las primeras etapas, el saxofón tenor desempeñaba principalmente el papel de segunda voz, pero a medida que el número de saxofonistas aumentaba en la orquesta, los tenores comenzaron a tocar las melodías a una octava más grave, consolidando así un tercer registro (registro grave) para la orquesta.

En las orquestas típicas, esta dualidad se ha convertido en una alianza entre el saxofón alto y el tenor, donde cada uno desempeña una función específica. Nuestros informantes comentaron que, cuando en una orquesta se tiene un solo saxofón tenor, como en el caso de la tunantada en Huaripampa, este debe proporcionar un soporte al saxofón alto. Por lo tanto, el saxofón alto debe interpretar la melodía con un carácter muy expresivo y rico, “flotando” sobre la base del saxofón tenor. Y, por otro lado, el saxofón tenor debe tocar la segunda voz proporcionando el soporte rítmico y de acompañamiento a

esta melodía. Mientras uno ejecuta la melodía de una manera más libre, el otro cumple la función de acompañar y mantener el ritmo a la melodía principal⁷³.

Por otra parte, en una orquesta completa también se puede observar la complementariedad que hay entre el saxofón alto y tenor, pero esta vez, entre las filas de estas. Las filas forman subgrupos dentro del grupo más grande que es la orquesta y cada fila desempeña roles específicos. Por ejemplo, la fila de los saxofones altos se encarga de llevar la voz principal, acompañada por su segunda voz. Por su parte, la fila de los saxofones tenores también interpreta la melodía junto con su segunda voz, a una octava más grave, pero, además asumen otras responsabilidades como acompañar, dar el ritmo, marcar, sostener, ser un soporte a la melodía que interpretan la fila de los saxofones altos.

En diferentes orquestas, cada fila de saxofones tenores busca tener particularidades en su forma de acompañar a los saxofones altos. Estas particularidades crean un estilo distintivo que diferencia a las orquestas entre sí. Por ejemplo, en la orquesta Los Ases de Huayucachi, la fila de saxofones tenores se mantiene sonando en la última nota de cada frase, con el propósito de permitir que los saxofones altos respiren con tranquilidad antes de ejecutar la siguiente frase, esto es una manera de diferenciarse con otras orquestas. Además, se caracterizan por ser muy organizadas, incluso utilizan las mismas marcas de saxofón y boquilla con el objetivo de lograr un sonido uniforme en su fila. Esta búsqueda de uniformidad contribuye a la búsqueda del sonido unitario de la orquesta en general.

3.4. El saxofón andino: Aspectos de la interpretación

Diversos músicos han comentado sobre el saxofón andino para referirse al sonido y a la interpretación de los saxofonistas del valle del Mantaro. Por ejemplo, Lucho Quequezana en un reportaje en el 2013, titulado “El saxo peruano”⁷⁴, menciona sobre el saxofón andino y destaca la particular manera de interpretar el saxofón en el valle. Por su parte Abiud Mucha, en un miniclip de un spot publicitario titulado “El saxo andino”⁷⁵, define esta sonoridad como un sonido telúrico y que capta la atención de las personas que la escuchan.

Esta manera particular en el sonido y la interpretación no es aislada de otros géneros populares, por el contrario, estos aspectos han colaborado en el desarrollo de esta. Se puede escuchar en la sonoridad

⁷³ Entrevista a Abiud Mucha (17 de febrero del 2023)

⁷⁴ Movistar plus Perú (9 de julio de 2013).

⁷⁵ Canal Claro Perú. (14 de septiembre de 2021).

algunas influencias del jazz y de los géneros populares. En el documental de Sonia Goldenberg (2008), “El país de los saxos” se observa la afinidad de algunos músicos de las orquestas típicas por tocar con elementos del jazz en las tradiciones del valle, pero que no son bien recibidos por los músicos mayores. Es interesante observar cómo los músicos han seleccionado aquellos aspectos que mejor se adaptan a sus tradiciones, logrando recrear una sonoridad particular.

Por una parte, el volumen y el timbre se han convertido en aspecto importante en la construcción de esta sonoridad. Los saxofonistas del valle se preocupan especialmente por conseguir un buen timbre y volumen⁷⁶. Para esto deben conseguir un material que contribuya en conseguir este objetivo, como el uso de buenas lengüetas⁷⁷ y boquillas más abiertas. El uso de estos materiales también influyó en un cambio de sonoridad de las orquestas antiguas con las actuales. Según nuestro informante, el sonido de los saxofonistas del valle en el pasado era más oscuro, mientras que en la actualidad se caracteriza por ser más brillante.

Por parte de la interpretación, el saxofonista utiliza diferentes recursos. Uno de ellos es el vibrato constante o marcado, así como distintas ornamentaciones entre ellas está la apoyatura, mordentes y distintas articulaciones, como el *staccato*, *legato*, todos estos recursos están bien descritos por autores como Araoz (2019), Acosta (2022).

Estos aspectos, tanto en el sonido como en la interpretación, han desempeñado un papel fundamental en la creación de esta sonoridad distintiva, que a su vez ha generado una identidad musical tanto para el músico saxofonista como para la población del valle.

3.5. Conclusiones

Uno de los caminos del saxofón hacia el valle del Mantaro se produjo a través de las vías militares, donde los músicos que retornaban a su lugar de origen se convirtieron en los primeros exponentes y maestros de este instrumento. En el valle, el saxofón fue gradualmente aceptado e incorporado a las orquestas típicas, debido a su versatilidad y capacidad de adaptarse a diferentes estilos musicales. Una vez introducido en las orquestas típicas, el saxofón comenzó a ganar prominencia rápidamente,

⁷⁶ Para Abiud Mucha, es importante obtener una buena sonoridad, porque se que serviría si tocas muy bien pero no tienes volumen en la orquesta, todos te opacarían. A. Mucha. Entrevista

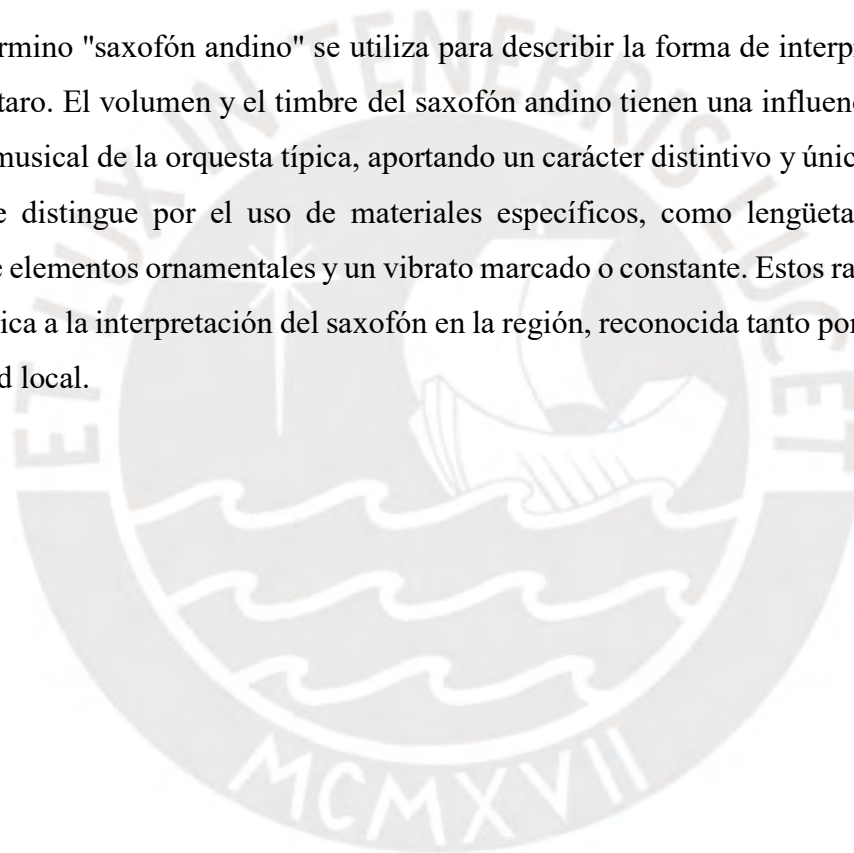
⁷⁷ Diversos músicos comentaron que usan lengüetas de tenor en los saxofones altos y lengüeta de barítono en el saxofón tenor. Para ellos, les permite tener una resistencia mayor a la caña y conseguir un buen sonido.

convirtiéndose en uno de los instrumentos más importantes. Los directores y compositores lo prefirieron y lo utilizaron como instrumento principal para la interpretación y la composición.

Con la adición de más saxofonistas, el registro de la orquesta se amplió (registro auto, medio y grave), lo que permitió una distribución ordenada de las voces. Además, se estableció una jerarquía entre los saxofonistas, donde algunos asumieron roles de liderazgo como el saxofón guía o lead.

Por otro lado, el saxofón alto y el tenor se convirtieron en instrumentos inseparables en las orquestas típicas, generando una alianza entre ellos. El saxofón alto aportaba una melodía lírica, mientras que el tenor cumplía un rol de acompañamiento. Esta dualidad se puede observar en todo el repertorio de las orquestas, aún más en las tunantadas de Huaripampa donde hay dos saxofones y un tenor.

Por último, el término "saxofón andino" se utiliza para describir la forma de interpretar el saxofón en el valle del Mantaro. El volumen y el timbre del saxofón andino tienen una influencia significativa en la expresividad musical de la orquesta típica, aportando un carácter distintivo y único a su sonido. Esta interpretación se distingue por el uso de materiales específicos, como lengüetas más duras, y la incorporación de elementos ornamentales y un vibrato marcado o constante. Estos rasgos han conferido una identidad única a la interpretación del saxofón en la región, reconocida tanto por los músicos como por la comunidad local.



CAPÍTULO IV

EL SAXOFÓN EN LA RELIGIOSIDAD ANDINA: EL CASO DEL HUAYTAPALLANA

4.1. Aspectos generales

Durante los días 23 y 24 de julio, que marcan el comienzo de las festividades de Santiago en el valle del Mantaro, se congrega un gran número de personas de diversas regiones del Perú para llevar a cabo una ceremonia ritual conocida como *pagapu huanca*, al pie del nevado del Huaytapallana. Esta ceremonia implica ofrendas dirigidas a las deidades, Pariacaca y Huallallo, quienes, según la tradición, velan por la protección y bienestar de los habitantes del valle del Mantaro. En este escenario, se puede apreciar el notable impacto que tiene el saxofón en términos de cantidad y sonoridad.

El Huaytapallana es un nevado que está ubicado en el departamento de Junín, provincia de Huancayo con una altitud de 5,557 msnm. Desde el 2011, es una área protegida por el Estado peruano debido a su proceso de descongelamiento a consecuencia del calentamiento global. En los últimos años, el nevado ha sufrido un alto nivel de contaminación debido a los residuos dejados por la afluencia masiva de visitantes. Para contrarrestar esta problemática, se han establecido algunas restricciones, como la prohibición del ingreso de alimentos y plástico, entre otras medidas. Además, las autoridades tienen una constante supervisión a cargo de la policía nacional.

Por lo general, los músicos van al Huaytapallana bajo dos modalidades. La primera es a través de un contrato previo. Las personas que se organizan para subir al nevado contratan los servicios de una agrupación musical; de las muchas que hay en la región la más preferida es la orquesta típica. La segunda manera de que los músicos suban al nevado es por iniciativa propia. Algunos músicos van motivados por la fe en sus deidades. Puede tratarse del director de una agrupación que organiza la visita con algunos de sus integrantes, o un solo músico que lleva su instrumento para tocar en alguna agrupación, previo permiso.

La agrupación en donde participé fue la orquesta típica Súper Corazones del Perú. Ellos fueron contratados por un grupo de curanderos. Su director, Ronald Casimiro, comentó que para este contrato sólo llevaría 8 integrantes. No se convocó al arpa y el que tocaba la tinya llevaba un violín como segundo instrumento, el cual solo lo iba a tocar en un momento específico del día. Prácticamente, la orquesta estaba conformada por 4 saxofones altos, 2 saxofones tenores, saxofón soprano y tinya.

En este capítulo explicaré el largo peregrinaje de las personas y músicos al Huaytapallana. Y como en este lugar conviven muchas costumbres y tradiciones de una fiesta muy antigua en donde convergen una gran cantidad de agrupaciones musicales. Todas ellas con distintas conformaciones instrumentales, incluyendo instrumentos antiguos y modernos, y de los cuales el que más predominaba era el saxofón.

4.2. Descripción de la visita al Huaytapallana

4.2.1. Preparativos

Cerca de las 03:30 hrs un integrante de la orquesta Super Corazones del Perú pasó a recogerme de mi hospedaje. Se trataba de un músico saxofonista llamado Antonio Rojas, quien amablemente me trasladó al lugar donde se reuniría la orquesta junto con el grupo de personas que tenían planeado ascender al Huaytapallana. Era en la casa de la señora Raquel, una reconocida curandera a quien se le consideraba como la líder o maestra. Fue ella quien organizó esta peregrinación, contratando a la orquesta en la que yo iba a participar, así como de asegurar tres buses para el traslado de todas las personas que previamente se habían inscrito. Es común que muchos de los visitantes al Huaytapallana sean clientes de curanderos. Los curanderos son personas que recurren a rituales para solucionar diversos problemas de salud, economía, amor, entre otros. En nuestro caso, además de contar con los clientes de los curanderos, también habían algunas personas que se unieron al peregrinaje de manera particular.

Por otra parte, también es importante destacar que existen otros grupos, como familias, comunidades, turistas y otros peregrinos, que no necesariamente están liderados por curanderos, pero que se organizan con varios meses de anticipación para llevar a cabo esta peregrinación⁷⁸.

La noche anterior al peregrinaje, a las 21:00 hrs, pasé por una tienda para comprar hojas de coca, ya que algunos amigos me habían recomendado que eran buenas para el frío. Al consultar por el producto, la señora que me atendió me preguntó si iba a ir al Huaytapallana, ya que ella también iría. Tras mi respuesta afirmativa, me hizo una descripción de cómo funcionan estas visitas. Comentó que, por lo general, no es recomendable ir solo, sino en grupos. Ella, por ejemplo, iría con un grupo de curanderos pues trabajaba con uno de ellos. Con su experiencia, la señora fue como una asesora sobre qué productos se debía comprar para el nevado, como velas de distintos colores para la virgen de las Nieves,

⁷⁸ El día 23 y 24 de julio los campesinos del valle del Mantaro, a nivel familiar o a nivel de ayllu o de comunidad, en acto secreto individual o colectivo, envían o entregan sus ofrendas a las deidades tutelares que moran en el nevado Huaytapallana y los cerros aledaños a cada pueblo, para pedir licencia y hacer celebraciones en sus localidades con mayor seguridad (García & Miranda, 2016, p. 84).

dulces, vino, entre otros, ella llevaba una ofrenda que tenía un costo de 200 soles aproximadamente. Por lo ocurrido en esta tienda de Jauja, pude darme cuenta de cómo la visita al Huaytapallana es un evento que genera expectativa en la población y cómo las personas se preparan antes de subir al nevado. La experiencia me hizo reflexionar sobre la importancia que tiene este evento para muchas personas y la dedicación que le ponen en su preparación.

Junto a Antonio Rojas llegamos a la casa de la líder a las 03:45 hrs aproximadamente, y ví que en el lugar había alrededor de 20 personas. Estaban conversando, tomando, *chacchando* coca y fumando alrededor de dos pequeñas imágenes. Se trataba del *tayta Shanti*, quien representa la abundancia y fertilidad, y la del *tayta Muki*, quien representa la riqueza (ver imagen 1).

La orquesta estaba casi completa y fue en ese momento que Ronald me presentó a los integrantes y les habló sobre el trabajo de campo que yo estaba realizando. Todos, siempre muy amables y respetuosos, dieron su consentimiento. Uno de los integrantes era el hijo de Ronald, quien estudia saxofón en el Instituto Superior de Música Público Acolla, con quien, mientras esperábamos a los buses, conversamos de muchos aspectos relacionados a la música y al saxofón.



Imagen 1. Casa de la sra. Raquel, la líder. Se ve la imagen del *Tayta Muki* y el *Tayta Shanti*.
(Fotografía: Juan Huayre)

Los buses tardaron demasiado y las personas estaban impacientes, varios de ellos pronosticaron que íbamos a llegar muy tarde al Huaytapallana. En ese momento, no comprendía las consecuencias que esto podría tener y solo podía observar la creciente preocupación de los demás. Finalmente, los buses llegaron y en forma ordenada, verificando la lista de inscritos, empezamos a subir. Salimos de Jauja alrededor de las 05:00 hrs, pero desafortunadamente, en el camino uno de los buses se malogró, lo que retrasó aún más el viaje. Estuvimos varados alrededor de 40 minutos, hasta que lograron reparar el vehículo y seguimos con la marcha.

Todos estos percances que tuvimos en el camino tienen una explicación por parte de la líder y aquellas personas que ya han realizado varias veces el peregrinaje. Según ellos, estos incidentes se deben a la presencia de personas en el grupo que carecen de fe. De acuerdo con esta creencia, el Huaytapallana impone castigos durante el peregrinaje como una forma de enseñanza o purificación espiritual.

4.2.2. La llegada al Huaytapallana

Finalmente llegamos al lugar alrededor de las 09:00 hrs, y tal como habían pronosticado las personas, era muy tarde. En ese momento, comprendí por qué era necesario salir temprano de Jauja. El lugar estaba abarrotado de gente y una gran cantidad de buses quedaron detenidos en la carretera, lo que obligó al conductor a detenerse a dos kilómetros del punto de llegada. El tráfico era intenso y no se podía avanzar ni retroceder, ya que seguían llegando más y más buses. Por lo cual, tuvimos que descender de los vehículos y emprender una caminata hacia el punto de encuentro. El clima no era nada favorable, ya que a pesar de la presencia del sol, el frío era penetrante y por momentos era complicado respirar y caminar. Este trayecto consistía en una empinada subida, en algunos tramos extremadamente pronunciada. Sin embargo, muchas personas caminaban llevando consigo ollas, comida y demás ofrendas, demostrando una asombrosa resistencia y determinación.



Imagen 2. A dos kilómetros del punto de llegada. (Fotografía: Juan Huayre)

En nuestro camino al nevado llegamos a una pequeña iglesia. Este es un punto obligatorio para todos los que asisten a la fiesta, pues ahí se ubica la entrada principal al Huaytapallana y se encuentra la iglesia de la Virgen de las Nieves, la cual representa una versión católica del nevado Huaytapallana. En sus orígenes no era parte del ritual, en cambio ahora es el primer punto de encuentro, por lo que muchas personas dejan velas y flores como ofrenda a su paso⁷⁹. Para entrar a la iglesia se genera una inmensa fila.

Fue en este lugar donde la orquesta Super Corazones del Perú interpretó un *popurri* de santiagos⁸⁰. Varias de las canciones que se interpretan en este lugar, son composiciones de los propios músicos como una ofrenda al Huaytapallana. En nuestro caso, Ronald había compuesto dos santiagos dedicados al nevado, los cuales debíamos aprender de “o do” y de memoria, ya que no se contaba con partituras escritas. Estas nuevas canciones debían ser tocadas en todo momento, especialmente durante el ritual central. Ronald comentó que, por lo general, los temas nuevos se interpretan al comienzo de un *popurri*,

⁷⁹ Según los comentarios de las personas, el Huaytapallan y la Virgen de las Nieves forman una pareja de esposos y bendicen a los matrimonios del valle. Por eso se cree que los matrimonios en Huancayo tienden a ser muy ostentosos y abundantes en los regalos.

⁸⁰ El santiago no solo es el nombre de una festividad y una danza, sino que también es reconocido como un género musical que se ejecuta en la fiesta del ganado, acompañado de instrumentos de viento, cuerda y percusión (García & Miranda, 2016 p. 49). Este género musical generalmente se interpreta durante los meses de julio y agosto. Aunque esté relacionado como marco musical para las festividades de la herranza, en la actualidad se puede apreciar la interpretación del santiago en diferentes eventos y escenarios y que no necesariamente están ligados a la marcación del ganado.

y luego se pueden incluir santiagoos que él mismo u otros compositores hayan estrenado en años anteriores. Además, mencionó que no todas las orquestas están obligadas a llevar temas nuevos, algunas tienen la opción de interpretar santiagoos de otros autores durante su visita al nevado.

Después que la orquesta interpretó las primeras melodías y una vez que se completó el número de asistentes con las personas que habían llegado desde Jauja, los encargados procedieron a servir el desayuno que consistía en un caldo de gallina. Durante ese momento observé cómo iban llegando más personas con distintas agrupaciones musicales. Siendo este el único punto de ingreso al Huaytapallana, todos tenían que pasar por allí, lo cual resultó en un desfile de distintos grupos musicales con diferentes formatos.

Esta fiesta es bastante antigua y varios músicos recuerdan como era en los años 50s cuando el hielo llegaba hasta el lugar donde estábamos esperando. Además, reúne a muchas personas del lugar y alrededores del valle, como Huancavelica, Junín, e incluso vienen desde Lima para hacer sus ofrendas. También se observa la presencia de turistas y un gran número de la policía nacional, quienes se encargan de que todo se desarrolle con tranquilidad. En ocasiones han ocurrido incidentes en este lugar, como la desaparición de personas o muertes accidentales, entre otros. Según comentan las personas, a veces el lugar se vuelve muy peligroso, por ejemplo, cuando llega la neblina y no se puede ver casi nada alrededor, es en esos momentos cuando ocurren muchos accidentes.

Por otro lado, en el lugar también se evidenciaba una notable actividad comercial, con puestos de venta de comida, bebidas y otros productos que reflejaban un importante movimiento económico. Durante una conversación con uno de los vendedores ambulantes, manifestó que la venta había disminuido considerablemente en comparación con años anteriores, incluso antes de la pandemia. Explicó que se habían implementado restricciones debido a que muchas personas dejaban sucio el lugar. Además, mencionó que uno de los factores que prevalecían era la venta de diversas bebidas alcohólicas, ya que muchos de los asistentes se embriagaban en exceso. Recordó que en años anteriores había una mayor oferta de comida, e incluso se realizaban ferias en este mismo lugar, pero en la actualidad se restringe el acceso de los vendedores ambulantes al área donde se llevan a cabo los rituales.

Uno de los músicos con quien conversé decía que antes de la pandemia, la asistencia a la fiesta era mucho mayor en comparación con la actualidad. Debido a la pandemia, se tomaron medidas de restricción y se colocó un cordón de policías para evitar la asistencia de las personas. Recién este año se reactivaron las visitas.

El lugar se vuelve muy festivo, hay muchas agrupaciones musicales tocando y muchas personas bailando; se puede escuchar en todo momento el eco que van dejando los instrumentos al sonar.

De las diversas agrupaciones musicales que se encuentran en este lugar la que más predomina son las orquestas típicas, generalmente en grupos pequeños de 3 a 8 integrantes. La mayoría no tienen arpa, ni violín, en algunos casos tampoco clarinete. Básicamente, están conformados por saxofones y tinya⁸¹. Es importante mencionar que la tinya que mencionamos difiere con la descripción de la tinya tradicional hecha de cuero de animal. Los músicos de las orquestas típicas le dicen tinya a un tipo de tambor que, en algunos casos, es un napoleón de una batería acústica o una modificación de la misma, mientras que en otros casos se trata de una tarola. Varios músicos mencionaron que estos instrumentos se pueden adquirir directamente en las tiendas de música y no requieren ninguna adaptación adicional. Para los músicos, es esencial conocer la afinación de este instrumento y saber ajustar el parche para obtener un buen sonido. En un momento, alguien de la orquesta mencionó que una de las agrupaciones musicales tenía el sonido de la tinya ahogado.

Es imposible no escuchar cómo el sonido de la tinya retumba en todo el nevado. Va a un ritmo de ostinato, a una pulsación constante y sin interrupciones, ya que cuando una orquesta deja de tocar, otras seguirán tocando.

Sin embargo, el instrumento que predomina en cantidad y sonoridad es el saxofón. Este versátil instrumento tiene la capacidad de conformar grupos más pequeños, a veces compuestos por tan solo dos músicos, uno tocando el saxofón alto y otro el tenor. No obstante, también se pueden encontrar grupos más numerosos, llegando incluso a contar con 8 saxofones. Resulta poco frecuente encontrarse con orquestas típicas completas en este lugar; a lo largo de todo el día, solo pude observar una, sobre la cual comentaré detalles más adelante.

En este momento de fiesta, hago algunas preguntas a mis compañeros músicos: ¿Cómo sería el ambiente musical en el nevado cuando aún el saxofón no llegaba al valle? ¿Qué agrupaciones musicales llevaban los asistentes?, ¿Cuáles serían los instrumentos de estas agrupaciones? Ante estas interrogantes, algunos músicos de la orquesta respondieron que en el pasado, los grupos musicales que venían al nevado estaban conformados por un instrumento llamado *zungor*⁸². También comentaron que

⁸¹Es un tambor que tiene dos membranas, fabricado en diferentes tamaños pero siempre de dimensiones reducidas. Se sostiene colgando de la mano izquierda. Los materiales utilizados para las membranas pueden variar, como por ejemplo, cuero de perro, venado, carnero, zorro, entre otros. Cabe destacar que las membranas de ambos lados son de origen distinto. Por ejemplo, en Andahuaylas, se utiliza piel de perro en un lado y peritoneo de chancho en el otro (INC, 1978).

⁸² El *zungor* también denominado como *longor*, *lonccor*, *llungur*, *llunqur*, es un instrumento que tiene una altura de casi 2 metros, es semicerrado, encontrándose el agujero de soplo a un costado. En ese agujero se introduce una boquilla de madera o de cuerno de vacuno. Está fabricado del tallo flor fero de maguey (*Agave americana*), muy parecido a los clarines andinos.

los grupos musicales se constituían de un arpa, violín, tinya tradicional y cantora, y que en algunos casos también se usaba el “cacho” llamada *wakrapuku*.

Resulta interesante observar cómo estos instrumentos aún perduran en la actualidad, y lejos de extinguirse, coexisten con instrumentos de la modernidad, como el saxofón (Romero, 2004; Robles, 2007).



Imagen 3. Orquesta típica compuesta por 2 saxofones altos, tenor y tinya. (Fotografía: Juan Huayre)

4.2.3. El *Pagapu Huanca* y la despedida

Una vez concluido el desayuno, comienza la segunda caminata. A manera de un pasacalle el grupo de personas se desplaza hacia el lugar donde se realizará el ritual. La orquesta va tocando en todo momento. Es una caminata más corta, menos de un kilómetro para llegar al pie del nevado; ahí la líder y sus acompañantes han encontrado un lugar propicio para la realización del *pagapu*⁸³.

Se interpreta de forma lateral, alzando el instrumento diagonalmente con la mano izquierda o apoyándolo sobre el antebrazo izquierdo flexionado. Además de estar presente en la fiesta de Santiago, también acompaña a algunas danzas, como el *shacatan*, muy popular en el valle del Mantaro (INC, 1978; Civallero, 2013).

⁸³Ronald mencionó que ese lugar es un sitio al que la líder siempre acude, incluso contrataba a un guardián para asegurarse de que otros curanderos no utilicen ese espacio. Sin embargo, debido a la pandemia, el guardián ya no está presente. A pesar de ello, algunas personas recurren a la sagrada hoja de coca para encontrar un lugar adecuado (García & Miranda, 2016, p. 84).

Ya en el lugar, las personas proceden a armar sus mesas⁸⁴, que consiste en una o más mantas de colores tendidas en el suelo. Sobre estas mantas, van colocando una gran variedad de productos, como frutas, panes, vino, dulces, entre otros. También se observa la presencia de dinero en soles y dólares, cartas donde están escritas las peticiones, pequeños juguetes, como un carrito que significa el deseo de la persona por tener un auto, entre otros. En ninguna mesa falta la hoja de coca; se debe colocar las hojas más sanas llamadas *Kintu*⁸⁵. Cada uno de estos productos, cuidadosamente colocados en las mesas, posee un valor significativo para las personas, motivo por el cual se eligen productos de alta calidad, las mejores frutas, los mejores vinos, etc.

Se muestran todo tipo de mesas, algunas muy austeras y otras bastante ostentosas; además que en todo momento las personas están fumando y *chacchando* coca.

Por su parte, algunos músicos de la orquesta aprovechan este momento para armar sus mesas, otros buscan un lugar donde no haya mucho viento para prender velas, pero casi todos fuman y *chacchan* coca. Es interesante observar cómo un músico saxofonista que no era parte de la orquesta, se integró al grupo. Él subió en uno de los buses contratados y llegando al Huaytapallana le pidió permiso al director para poder tocar en la orquesta, el director, que al parecer lo conoce, aceptó su petición.

En este lugar, se espera alrededor de dos horas entre bailando y tocando.

⁸⁴Una “mesa” o “misa” es un altar que se construye utilizando una o varias mantas, sobre las cuales se disponen objetos sagrados y de rituales (García & Miranda, 2016 p. 84)

⁸⁵El *Kintu* es un conjunto de tres hojas de coca que representan los tres ámbitos sagrados del pueblo andino: el mundo de los dioses, de los seres humanos y de los muertos. Esta ofrenda era utilizada en los rituales religiosos con el propósito de obtener bendiciones, protección y buenas cosechas (Vera, 2011).



Imagen 4. Algunas mesas armadas acompañadas por violín, tinya y cantora. (Fotografía: Juan Huayre)

En ese momento, realicé un recorrido por varios lugares donde también estaban armando mesas y logré encontrar a una orquesta típica completa. Era la única en todo el lugar, ellos fueron contratados por un grupo de familiares. La orquesta se llamaba “Embajadores Sonido de Huancayo” y tenía 18 integrantes donde incluían un arpa, un violín, 2 clarinetes, 5 saxofones altos, 6 saxofones tenores, un saxofón barítono y 2 tиныas. Todos ellos se presentaban muy bien uniformados.

De igual manera me acerqué a otras mesas donde tenían grupos musicales constituidos por arpa y violín, otros con violín, tinya y cantora y otros contaban con *yungor* y arpa. Este último venía desde Huancavelica. En todo el lugar había una gran variedad de agrupaciones musicales, la mayoría eran grupos entre 3 a 5 músicos.



Imagen 5. Orquesta Embajadores Sonido de Huancayo, se aprecia a la orquesta completa con dos tinyas. (Fotografía: Juan Huayre)

Cuando regresé eran casi las 14:00hs y mi grupo se estaba preparando para el ritual. Todos, incluyendo los músicos, estaban de pie mirando al nevado con los brazos medio levantados. La líder quien se puso delante dirigió unas palabras al Huaytapallana. En ese momento una de las personas empezó a interpretar unos sonidos con el *pututo*⁸⁶, un instrumento de viento, fabricado de un caracol marino y funciona como una trompeta ceremonial. Luego de varios minutos de arengas y rezos, la líder invita a otras personas para que continúen con el rito. Uno de los músicos se pone delante del grupo y dirige algunas palabras en quechua. Este músico también es curandero, Ronald me tradujo una parte del discurso: “Cerro hermoso, cerro poderoso, hoy día hemos venido a adorarte como cada año siempre lo hacemos...”

⁸⁶El *pututu* es una trompeta hecha con la concha de 2 grandes caracoles marinos llamados *Strombus* y *Spondilus*, que no son de la costa occidental de América del Sur. Dichas conchas se perforan, usando dicho orificio para soplar, colocando el tocadore de *pututu* ligeramente a un lado de la boca. El instrumento sirve para llamar y congregar a la comunidad (INC, 1978).



Imagen 6. Inicio del ritual *pagapu huanca*. (Fotografía: Juan Huayre)

Terminado este momento se procede a enterrar las ofrendas de los asistentes que han subido con el grupo⁸⁷. Se realiza en una fosa muy grande que ya estaba ahí desde que llegamos. La líder echa cal, agua de azahar y llena con flores el contorno, luego ordena a las personas, que eran alrededor de 80, para que les entreguen sus ofrendas. Todos levantan sus mesas y hacen una fila. Se logra observar en la fosa las ofrendas de cada persona, hay muchos billetes en soles y dólares, y todos los productos que han puesto en sus mesas. Las botellas de vidrio y de plástico no son echadas a la fosa, sólo se vierte el líquido y se las devuelven al propietario para que se las lleve consigo, a manera de no dejar sucio el lugar. Todo eso va sucediendo mientras la orquesta va tocando.

Este momento del ritual es bastante prolongado, suele durar más de una hora, y durante todo este tiempo la orquesta no debe dejar de tocar. Para esto los músicos usan una estrategia a fin de que los saxofonistas puedan descansar. Después de haber tocado varias veces el *popurri* de santiagos, uno de los integrantes de la orquesta, quien toca la tinya, cede su instrumento al hijo de Ronald para que continúe tocándolo, y en su lugar toma el violín que ha llevado consigo en todo momento. Una vez que el músico se ha

⁸⁷ Las ofrendas pueden ser depositadas en diferentes lugares, como debajo de una piedra, en una laguna, en un hoyo o simplemente en la superficie. Según la creencia local, estas ofrendas son recibidas por las deidades, y su aceptación se manifiesta a través de señales extraordinarias, como el vuelo de un cóndor o un halcón, llovizna u otros fenómenos naturales inusuales. Se cree que los dioses consumen las ofrendas o las destinan a su ganado, que son los animales silvestres que habitan en el entorno del nevado y los cerros cercanos. Entre este ganado se encuentran venados, ciervos, zorros, zorrinos, vicuñas, vizcachas, perdices, halcones, cóndores y patos de las lagunas (García & Miranda, 2016 p. 85).

preparado con el violín, comienza a tocar melodías conocidas como *shacatan*, una forma musical que proviene del valle de Pariahuanca, y la tinya lo acompaña en todo momento. En ocasiones, el *shacatan* es interrumpido por un saxofón alto, que interpreta melodías simulando ser un *wakrapuku*, y es adornado por los sonidos del saxofón tenor, quien imita el mugido de una vaca. El *shacatan* y las melodías solas del saxofón alto se utilizan como una sección donde los demás saxofonistas de la orquesta pueden descansar. Después de este momento, la orquesta vuelve a tocar y esto se repite varias veces hasta que finaliza el rito. Durante todo este momento ceremonial, especialmente al inicio y al final del entierro de las ofrendas, se interpretan los temas compuestos por Ronald.



Imagen 7. Violinista tocando el *shacatan* acompañado por la tinya y al costado de la fosa. En este momento los saxofonistas descansan. Las personas hacen una fila para entregar sus mesas a la líder. (Fotografía: Juan Huayre).

Una vez finalizado este momento, los músicos también realizan el acto de enterrar sus propias ofrendas, aunque lo hacen de manera individual. Cada uno de ellos busca cuidadosamente un lugar donde enterrar sus ofrendas. En el caso de Ronald, por ejemplo, deja su instrumento y lleva sus ofrendas a un lugar más elevado. Allí, bajo unas piedras, realiza un pequeño hueco y coloca sus ofrendas, pronunciando algunas palabras en honor a sus deidades.

Una vez que se ha completado este momento ceremonial, la fosa es sellada con tierra, mientras las personas continúan ofreciendo oraciones, expresando peticiones y su gratitud a los dioses. Al mismo tiempo, algunos celebran danzando y cantando. Concluido el rito, las personas se preparan para abandonar el lugar, cumpliendo con el ritual y despidiéndose respetuosamente del nevado.

Ya son más de las 16:00 hrs y muchas de las personas que han asistido al Huaytapallana también empiezan a desplazarse al primer punto de encuentro. Nuestro grupo se retira nuevamente a manera de pasacalle y la orquesta va tocando mientras las personas van bailando. A medida que avanzamos por el camino principal por el cual todos los que han estado en el Huaytapallana están descendiendo, nos encontramos con varias escenas que reflejan la intensa celebración. Algunas personas apenas pueden mantenerse en pie, mientras que otras son llevadas en brazos o apoyadas por sus compañeros.



Imagen 8. Retornando al primer punto de encuentro.
(Fotografía: Juan Huayre)

A las 17:00 hrs aproximadamente, regresamos al primer punto de encuentro inicial. Allí sirvieron el almuerzo a los músicos. Luego, la orquesta interpretó una serie de temas a pedido de los miembros de nuestro grupo, incluyendo huaynos y otros géneros. Finalmente, nos preparamos para partir. Para encontrar el bus, tuvimos que caminar una considerable distancia. Lamentablemente, el vehículo se averió, lo cual generó preocupación entre las personas, ya que no sabían cómo regresar. De los tres buses que habían subido, solo dos pudieron volver a Jauja; el que se averió tuvo que quedarse hasta el día siguiente. Como se mencionó al principio, muchas personas en el grupo interpretaron todos estos

contratiempos, desde que salimos de Jauja, como un posible castigo del Huaytapallana, insinuando la falta de fe de algunas personas en el grupo.⁸⁸

Empieza a oscurecer y nuevamente el tráfico es intenso por lo que tuvimos que esperar más de una hora para poder subir al bus. Los buses que nos trajeron estaban llenos, por lo que ahora solo quedaban dos disponibles. Ante esta situación, algunas personas decidieron regresar por su cuenta, especialmente aquellos que vivían en Huancayo. Sin embargo, al final, logramos subir al autobús junto con la orquesta y emprendimos el regreso a Jauja.

4.3. Aspectos que interes en la investigación

4.3.1. La religiosidad de los músicos en el Huaytapallana

Los músicos, independientemente de si están contratados o no, asisten al Huaytapallana con el mismo grado de devoción y fe que los grupos que los contratan. Ronald, director de la orquesta Super Corazones del Perú, comenta que si uno pide con fe, el Huaytapallana concede todos tus deseos. Él refiere lo siguiente:

[...] En este pago a la tierra las personas pueden pedir lo que quieran, que les vaya bien en el negocio, en el trabajo, en la salud, etc. Si uno pide con fe el Huaytapallana te bendice. Varias veces he pedido para que le vaya bien a mi orquesta y que no le falte trabajo⁸⁹.

Ronald también destaca que esta no es la primera vez que visita el nevado, sino que ha asistido de forma ininterrumpida durante los últimos 10 años. En su experiencia, el Huaytapallana ha respondido de manera favorable a sus peticiones. Gracias a las bendiciones del nevado, la orquesta de Ronald ha conseguido mantener un constante flujo de trabajo, lo que demuestra la efectividad de sus creencias y la relación estrecha que han establecido con el Huaytapallana.

Al igual que los grupos de curanderos, los músicos presentan ofrendas materiales al Huaytapallana. Sin embargo, también expresan su gratitud de una manera especial: componiendo santiagoos inéditos en honor al nevado. Este año, Ronald ha compuesto dos santiagoos que ha presentado al Huaytapallana

⁸⁸ Más tarde, Ronald me comentó que las personas llegaron a la conclusión de que el chofer del bus malgrado era quien no creía y tenía poca fe, y que esto fue la causa de los castigos que experimentamos. Según él, la gente notó que el conductor mostraba una actitud escéptica y desconfiada desde el inicio del viaje. Para los integrantes del grupo, esta falta de fe por parte del chofer pudo haber influido en los contratiempos que enfrentamos a lo largo del día.

⁸⁹ Ronald Casimiro. Entrevista de campo, 23 de junio 2022.

como parte de su ofrenda. Esta motivación proviene de la fe y el respeto que siente hacia el nevado. Como muestra de devoción, Ronald pide el bienestar para su orquesta y una abundancia de trabajos, especialmente en esta época, que marca el inicio de la fiesta del santiago. Estas composiciones musicales son su manera de rendir homenaje al Huaytapallana y expresar su agradecimiento, buscando establecer un vínculo aún más profundo con el nevado.

Los integrantes de la orquesta también participan de esta religiosidad, la mayoría lo hace de manera individual. Algunos arman sus mesas, mientras otros prenden velas, etc. Se observa que hay un ritual paralelo al ritual principal donde han sido contratados. Es interesante cómo el público muestra un respeto al ritual que los músicos llevan a cabo, evitando pedir constantemente que toquen y esperando un tiempo para que ellos también puedan presentar sus ofrendas. La mayoría de los músicos está vinculado con el ritual de distintas maneras, hay una especie de libertad en la participación, sino es con ofrendas, algunos pueden ir fumando y *chacchando* coca. Al finalizar, aquellos que han presentado sus ofrendas las entierran en el lugar que ellos creen conveniente, en un acto de respeto y devoción hacia sus creencias y al nevado.

Por otro lado, resulta interesante observar cómo un músico que no forma parte de ninguna agrupación puede asistir por cuenta propia, solicitar unirse y a la orquesta⁹⁰. En nuestro caso, vivimos esta experiencia cuando un saxofonista que se encontraba entre el público se integró a nuestra orquesta, previo permiso, mientras estábamos tocando. Esto reafirma que la música es parte fundamental en el ritual, que el hecho mismo de tocar en el grupo constituye una manera de ofrenda en sí mismo. En nuestro caso, el saxofón sirvió como medio de conexión para que este músico se incorporara a la orquesta y pudiera interpretar las melodías como una ofrenda a las deidades del nevado. Además, resalta la colaboración y solidaridad existente entre los músicos en torno a la música y la fe en el Huaytapallana. Este encuentro improvisado muestra cómo la música se convierte en un lenguaje común que trasciende las barreras individuales y fortalece los lazos de comunidad.

⁹⁰ Sucede también con las personas que a veces van solas o en pequeños grupos de dos o tres personas, pueden ser turistas que han subido al nevado por cuenta propia y desconocen el ritual. Ellos pueden pedir permiso a la líder para acoplarse al grupo y participar juntos.



Imagen 9. Orquesta típica Súper Corazones de Perú. En el centro, con casaca morada, está el músico saxofonista que se acopló a la orquesta, previo permiso del director. (Fotografía: Juan Huayre)

4.3.2. El saxofón en las composiciones inéditas como ofrendas al Huaytapallana, su transmisión y memorización

La fiesta del Huaytapallana también implica una preparación para los músicos de las orquesta típicas que mantienen una conexión con el nevado. En el caso de Ronald, esta preparación comienza muchos meses antes, componiendo melodías en el género musical del santiago. Estas composiciones inéditas, en un principio, son presentadas al nevado como una ofrenda, y Ronald se asegura de tenerlas listas entre los meses de mayo y junio de cada año. Estas canciones serán interpretadas por su orquesta cada vez que sean contratados para tocar en el Huaytapallana a lo largo del año⁹¹.

En esta oportunidad, Ronald ha subido dos veces al nevado. La primera vez fue el 24 de junio, en la celebración del nuevo año andino, según refiere. Es para estas fechas que los compositores del género santiago tienen lista sus composiciones incluso, hay orquestas que las tienen grabadas en discos⁹².

⁹¹ Ronald comentó que en el 2022 subió al nevado tres veces en diferentes meses (Junio, julio y septiembre), siendo contratado por diferentes grupos. Comunicación telefónica, 14 marzo de 2023.

⁹² “Para junio ya suenan las primicias en Huancayo el primer santiago se escucha el 8 de junio (fiesta de cruces) y el 24 de junio fiesta de san Juan (a o andino)”. Comunicación telefónica, 14 marzo de 2023.

Para esta celebración, Ronald fue contratado por un grupo de familiares, y fue ahí cuando presentó una de sus primeras composiciones inéditas al nevado.

La segunda vez que visitó el nevado fue el 23 de julio, en el peregrinaje que se ha narrado en este capítulo. Para esta ocasión, Ronald presentó una nueva composición inédita, ampliando así su repertorio a dos santiagoos inéditos este año. Estas dos composiciones serán los temas que se tocarán en el día del peregrinaje, además de incluir sus composiciones anteriores que tuvieron éxito, así como santiagoos de otros compositores que van dentro de un *popurrí*.

Cabe indicar, que estas composiciones inéditas, no siempre se preparan con exclusividad al Huaytapallana. Si bien es cierto, las prepara para presentarlas en las ocasiones que sube al nevado, *en* ocasiones pueden ser modificadas o adaptadas según intereses comerciales, que buscan obtener contratos, oportunidades de negocio o la aprobación del público. Cuando las presenta al Huaytapallana como ofrenda estas composiciones no tienen un título, solo son melodías y siendo flexibles a algún cantante que las escucha y si le gusta pueden agregarles letra y título. Esto no resta importancia y la dedicación que Ronald le brinda a estas melodías cuando las ofrece como ofrenda al nevado.

En este contexto, el saxofón se presenta como el medio principal para la producción de las composiciones inéditas, Ronald ha utilizado el saxofón alto como el instrumento principal para crear estas melodías. Además, añade particularidades a su estilo, fusionando elementos de la música huarochirana y del blues. Su objetivo es destacar y lograr la aprobación del público, buscando que sus composiciones tengan éxito. En palabras de Ronald: "[...] El saxofón tiene un sentimiento en la nota mi (tonalidad de mi menor), y yo lo adapto a mi estilo, que es una mezcla de influencias huarochiranas y del blues"⁹³. Por tanto, el saxofón se convierte en el medio versátil a través del cual el músico busca una identidad propia, seleccionando elementos de distintos estilos para crear algo único. Ronald compone con su instrumento y sabe qué tonalidades utilizar para lograr una sonoridad que transmita el sentimiento deseado.

Durante este peregrinaje, como se mencionó anteriormente, los dos santiagoos compuestos por Ronald carecían de título. No obstante, con el objetivo de hacerlos más comerciales, él decidió asignarles nombres después del peregrinaje y los ha grabado en una producción audiovisual⁹⁴. Estos nombres son

⁹³ Ronal Casimiro. Comunicación telefónica, 14 marzo de 2023.

⁹⁴ Estas grabaciones las hizo posterior al peregrinaje, y se encuentran en su canal de Youtube titulado Orquesta Super Corazones del Perú. Santiago.

elegidos en base a la aprobación de las personas. Por ejemplo, cuando los cantantes escuchan las melodías y las encuentran atractivas, sienten la motivación de añadirles letra y título, y Ronald siempre está abierto a sus sugerencias.

La primera melodía, compuesta en mayo y presentada como ofrenda al Huaytapallana en junio, ha sido titulada "El llanto de los Andes". Esta elección fue una decisión personal de Ronald, quien percibió la aprobación del público. La segunda composición presentada y ofrecida al Huaytapallana fue en julio. Posterior al peregrinaje le puso el nombre de Orgullosa por sugerencia de una de sus amigas cantantes quien le propuso añadirle letras.

[...] Hay otras orquestas que lo empiezan a tocar (refiriéndose a su tema). No pensé que les iba a gustar, el santiago un año suena y el otro año ya no. Otros se pueden quedar como clásicos, depende de las letras del cantante que le ponen. Otros solo duran un año nada más. Una cantante me dice que le ponga orgullosa o orgulloso, por sugerencia ella le he puesto el nombre, ella la quiere grabar.⁹⁵

Hay un tercer tema que estaba incluido en el *popurri* y es una de las canciones que siempre la interpreta cuando va al nevado. Se titula "El tayta Huaytapallana". Esta es una composición que ha sido muy bien recibida por el público y se han convertido en clásicos dentro de su repertorio musical. Las personas le piden que la intérprete no solo cuando va al nevado sino también en otras festividades.

Todas estas composiciones inéditas Ronald las tiene de memoria, no hay una partitura escrita de referencia, y las transmite a su orquesta mediante la tradición oral. Esta manera de trabajo ha sido utilizada en las orquestas desde las primeras etapas. Cuando los músicos se profesionalizaron, con el transcurrir de las décadas, se empezó a utilizar partituras pero específicamente para el repertorio variado, el repertorio tradicional en su gran mayoría se sigue aprendiendo de esta manera. Hay algunas orquestas que pueden tener partituras para el repertorio tradicional pero solo de referencia y para el momento de la memorización⁹⁶. (Ver anexo 9)

⁹⁵ Ronal Casimiro. Comunicación telefónica, 14 marzo de 2023.

⁹⁶ Orquestas como los Ases de Huayucachi, en algunas ocasiones tienen partituras de las melodías que componen, cómo huaynos santiagos, chonguinada, etc. Esto les ayuda en el proceso de aprenderlas de memoria. Las partituras que a veces están transportadas a los tonos de cada instrumento, sólo tienen las notas, no hay nada de adornos.

El proceso de transmisión se hace de la siguiente forma: Ronald toca las melodías y el resto de los músicos las repiten una y otra vez hasta lograr aprenderlas. La repetición desempeña un papel fundamental en este proceso de aprendizaje musical. En el día del peregrinaje, no tenía conocimiento previo de las canciones, ya que no había podido asistir a los ensayos con la orquesta. Sin embargo, debido a la constante repetición de las melodías, en poco tiempo logré aprenderlas de memoria.

Bajo esta forma de trabajo un músico saxofonista de una orquesta típica requiere de ciertas habilidades musicales. En primer lugar, es esencial tener un “buen oído”, lo que implica poder identificar y reproducir las notas que se escuchan en el instrumento. Esta habilidad permite resolver rápidamente las nuevas melodías que se deben aprender. En segundo lugar, es importante tener una buena memoria para recordar todas las canciones, no solo las nuevas creaciones, sino las canciones que se han memorizado anteriormente. Un saxofonista de orquesta irá creando una biblioteca mental con todas las canciones que va memorizando para tenerlas listas al momento que las requiera, lo que significa que no necesitará ningún material escrito, como una partitura, para recordarla⁹⁷. Esto también destaca la idea de que muchos músicos no necesitan conocer la lectura musical para tocar específicamente el repertorio tradicional. En conclusión, un músico de la orquesta típica requiere habilidades en el oído, la memoria y la capacidad para transmitir y aprender las melodías.

Por otro lado, son pocos los registros escritos, como partituras, de las composiciones que conforman repertorio tradicional de una orquesta típica. La ausencia de estos registros implica que estas composiciones dependen exclusivamente de la memoria de los músicos y de la continuidad de las orquestas para su existencia. Una de las formas de registrar una composición inédita es mediante una grabación sonora⁹⁸, pero esta posibilidad está limitada por el factor económico. Sin embargo, una manera más sencilla que han encontrado los músicos es grabarlas con el celular, aunque la calidad del audio no sea profesional, al menos pueden conservarlas durante un tiempo. Otra manera de que estas composiciones se registren es cuando un artista reconocido del medio las escucha, les pone letra y las graba, estas se pueden convertir en una canción de moda, canciones como el “Pío pio” tuvieron ese camino⁹⁹.

Desafortunadamente, muchas de estas composiciones carecen de un registro formal, lo que implica que gradualmente se irán perdiendo con el tiempo. Ronald comenta que ha perdido una tunantada que había

⁹⁷ Diversos músicos con quienes conversé mencionaron que un saxofonista de orquesta típica debe manejar en repertorio tradicional, como huaylas, huaynos, santiagos, entre otros, alrededor de 70 a 80 canciones de memoria.

⁹⁸ Orquestas como los Ases de Huayucachi, cada año realizan una producción de las composiciones de sus integrantes en el Estudio DEMSA del Perú, en Lima.

⁹⁹ Este tema fue compuesto por Moises Anglas, pero se hizo conocido por Eusebio “Chato” Grados, quien le compone una letra y lo graba.

compuesto hace muchos años y que ya no recuerda cómo sonaba la melodía, y lamenta no haberla grabado, al menos en su celular. Por esta razón, ahora utiliza programas de grabación para registrar sus composiciones en audio, pero no todos los músicos tienen acceso a estas oportunidades tecnológicas.

4.3.3. La presentación de las orquestas típicas en el Huaytapallana

La gran mayoría de orquestas típicas que participaron en el Huaytapallana no estaban completas o eran grupos reducidos. Por ejemplo, la orquesta Super Corazones del Perú no tenía arpa ni clarinete y solo se usó el violín en un momento del día para tocar el *shacatan*. Éramos un total de 8 músicos, sin embargo, el día del peregrinaje se observó agrupaciones más pequeñas, eran prácticamente tríos o cuartetos de saxofones y tinya. Estas agrupaciones pequeñas, también se observaron cuando las orquestas tuvieron que salir a tocar a las calles por consecuencias de la pandemia. Muchos también eran integrados por grupos de 3 o 4 músicos entre saxofonistas y un percusionista, no contaban con arpa y violín, no obstante eran reconocidos por la población como orquestas típicas.

Lo que se observa en estos dos momentos expuestos es que las personas del valle consideran a estos pequeños grupos de saxofones como orquesta típica, aun cuando el arpa y el violín, considerados como instrumentos tradicionales y núcleo de la orquesta no estén presentes. ¿Es acaso otra manera de presentación de la orquesta típica? La realidad es que, con la presencia de grupos pequeños o incompletos que se observaron en el Huaytapallana y la pandemia, la definición de orquesta típica se complejiza aún más y abre un debate sobre la autenticidad y la preponderancia en la actualidad de algunos instrumentos, por ejemplo el saxofón.

Diversos autores comentan que el saxofón desde su introducción a la orquesta se ha convertido en símbolo sonoro y visual de la música del valle. En ese sentido, concordamos con esta idea porque encaja con lo que se observó en el Huaytapallana. Es el sonido del saxofón y la manera particular de interpretar este instrumento ha generado una identidad de la música huanca. Pero por otro lado, la población del valle relaciona visualmente el saxofón con la orquesta típica. En conversaciones con algunos músicos saxofonistas, comentaron que las personas cuando los ven con el saxofón por las calles les preguntan: ¿dónde está tu orquesta?. El solo verlos con el saxofón en las manos las personas lo relacionan con la orquesta típica. Estas agrupaciones musicales puedan tener esa maleabilidad y versatilidad de integrantes sin perder su autenticidad, se pueden presentar con más de 20 integrantes o, por el contrario, con 3 o 4 integrantes y las personas las van a reconocer como una orquesta típica.

Asimismo, el saxofón se ha convertido en un instrumento fundamental que junto al arpa y el violín, pueden definir la identidad de la orquesta típica. Del mismo modo también es importante mencionar que el repertorio y la interpretación musical de estas agrupaciones pequeñas son los que definen la autenticidad de la orquesta típica. Si bien esta investigación no resuelve estas interrogantes, lo que sí busca es problematizar lo que se viene observando en estas maneras de presentación de las orquestas típicas.



Imagen 10. Saxofonista retornando al primer punto de encuentro. Detrás, cantora y su tinya.
(Fotografía: Juan Huayre)

4.4. Conclusiones

El peregrinaje al Huaytapallana es un testimonio de fe y respeto que tienen las personas por sus creencias. Es una tradición muy antigua que sigue vigente hasta el día de hoy. El camino para llegar al nevado es complicado, el clima no es amigable, el tráfico es caótico, pero por encima de esos sacrificios está claramente la devoción que tienen las personas hacia sus deidades. Desde la preparación de la población, la contratación de los músicos, la inversión de sus ofrendas, hasta los sacrificios que tienen que realizar cada persona. Sin embargo, esto no perturba la alegría con que se va a este lugar. La gente muestra una gran predisposición hacia este evento y esto hace que en el lugar se viva un ambiente bastante festivo. Al día siguiente del peregrinaje, ocurrió un hecho sumamente interesante en

Huancayo. Durante un evento musical en donde estaba participando con una orquesta, la ciudad se vio sorprendida por una fuerte lluvia. Los músicos señalaron que este fenómeno era inusual para esa época del año y lo relacionaron como una respuesta al *pagapu* realizado un día antes en el Huaytapallana. Aunque no se puede confirmar de manera concluyente si existe una conexión real, es innegable que este tipo de acontecimiento climático refuerza aún más la creencia de la población en el valle.

Durante la visita, el saxofón ha sido protagonista en las actividades ceremoniales. La presencia del *pagapu huanca* ha sido especialmente relevante, y su interacción con los músicos ha permitido al saxofón desempeñar un papel crucial en la expresión de la religiosidad andina. El repertorio que se toca es el *santiago* y se transmite de manera oral, no hay ningún registro, tampoco de las nuevas composiciones que son ofrendas al nevado. Esto hace que, por un lado, siga prevaleciendo la transferencia de la música de generación en generación destacando las habilidades musicales de los músicos, así como el “buen o do” y la memorización. Sin embargo, la falta de registros escritos plantea el riesgo de que estas melodías y nuevas composiciones se pierdan con el tiempo, resaltando la importancia de la preservación y difusión de la música tradicional relacionada con la religiosidad andina.

Y por último, la convivencia de diversas agrupaciones musicales en el Huaytapallana refleja la diversidad cultural de la región. Grupos tradicionales que utilizan instrumentos como el violín, la tinya y la cantora coexisten con las orquestas típicas. Estos grupos tradicionales lejos de haber desaparecido con la globalización están muy activos en esta festividad, especialmente en eventos como el peregrinaje al Huaytapallana. De todas estas agrupaciones la que más predomina es la orquesta típica, que en su mayoría se presenta en pequeños grupos de saxofones y tinya. No cuentan con arpa, violín, y en algunos casos tampoco con el clarinete. Aunque surge la interrogante de si estos grupos pueden ser considerados orquestas típicas, es indudable la preponderancia del saxofón en la música interpretada en el Huaytapallana.

Conclusiones

A lo largo del estudio, se ha buscado demostrar que el saxofón desempeña un papel central en la conformación y el desarrollo de las orquestas típicas del valle del Mantaro. Su uso musical en estas agrupaciones ha sido y es de gran importancia en el desarrollo del repertorio, y en la contribución de la religiosidad e identidad musical en el valle.

Uno de los caminos de la llegada del saxofón a la región fue a través de las vías militares, saxofonistas de la milicia que retornaban a su lugar de origen se convirtieron en los primeros exponentes y maestros de este instrumento. Desde entonces, el saxofón ha sido gradualmente aceptado e incorporado en las orquestas típicas debido a su versatilidad y capacidad de adaptarse a diferentes estilos musicales. Una vez que el saxofón se consolidó en las orquestas típicas a mediados del siglo XX, comenzó a ganar prominencia rápidamente, convirtiéndose en uno de los instrumentos más importantes. Hubo una mayor preferencia al uso del saxofón por partes de los instrumentistas, ya que les permitía dirigir la orquesta gracias a su sonido potente y a los compositores, muchos de ellos eran directores, para la creación de melodías inéditas, destacando su capacidad para expresar diferentes emociones y su capacidad de adaptarse a los diferentes estilos de música interpretados por las orquestas típicas. La versatilidad de este instrumento les permitió además generar particularidades en la manera de componer..

Por otro lado, con la adición de más saxofonistas a la orquesta, el registro instrumental se expandió, lo que permitió una mayor variedad y riqueza sonora en las interpretaciones. Además, se estableció una jerarquía entre los saxofonistas, donde algunos asumieron roles de liderazgo como el saxofón guía o lead, encargados de llevar la melodía principal y guiar al resto de la orquesta. Asimismo, generó cambios significativos en la estructura y funcionamiento de las orquestas típicas. Los distintos saxofones se enfrentaban a las composiciones inéditas y no todos tenían la capacidad de moldearse por lo cual los músicos generaron formas de solucionar los problemas de la tesitura de los saxofones, como el cambio de octavas de la melodía. Sin embargo, los instrumentos que han formado una alianza son el saxofón alto y el tenor. Estos instrumentos se convirtieron en instrumentos inseparables en las orquestas típicas, creando una combinación tonal única y distintiva. El saxofón alto aportaba una calidad lírica y expresiva, mientras que el tenor cumplía un rol de acompañamiento y soporte a la melodía. Esta dualidad de sonidos y roles enriqueció la música interpretada por las orquestas típicas, contribuyendo a su distintivo sonido y estilo. Por su parte esta interpretación, denominada "saxofón andino", ha enriquecido la música regional y ha contribuido a la diversidad y vitalidad de las

expresiones musicales en la región. Con el vibrato continuo y marcado, así como las distintas ornamentaciones como la apoyatura, el mordente entre otros, el hacer llorar al saxofón son características de este estilo musical.

Todo estos recursos han ido modificando el repertorio de las orquestas típica, desde sus inicios la influencia del saxofón modificó las tonalidad del repertorio tradicional, todas las músicas que eran tocadas por los instrumentos cantantes como la quena, el violín y clarinete fueron interpretadas por el saxofón. Esto llevó a que aparecieran nuevas tonalidades donde se sienta más cómodamente el saxofonista y donde el sonido era distinto y nuevo, agregando también mayor posibilidad para las ornamentaciones. Además contribuyó en tener acceso a ampliar su repertorio a otros géneros. A esto se le suma la profesionalización de los músicos debido a la novedad de alternar en bandas y orquestas tropicales. Todo esto contribuye al desarrollo del repertorio tanto tradicional como variado. En la actualidad las orquestas manejan un amplio manejo del repertorio.

La participación del saxofón en la religiosidad popular de la región, se ha observado su presencia destacada en las actividades ceremoniales, particularmente en el caso del Huaytapallana. Durante el peregrinaje, se observó como el saxofón participa en la expresión de la religiosidad. El sonido del saxofón se convierte en un vehículo para expresar la devoción y la espiritualidad. Por una lado, el mismo hecho de tocar el instrumento en el nevado es ya una ofrenda a las deidades y por otro, es el hecho de cómo el saxofón se convierte en el vehículo para las composición de las melodías inéditas que se presentan y se ofrecen como ofrenda al Huaytapallana. Aunque estas melodías en un principio son ofrecidas al nevado, no significa que no sean melodías flexibles a modificarse, ya sea por un tema comercial o la búsqueda de la aprobación de las personas.

En cuanto a la participación del saxofón en la recreación de una identidad musical en las personas que escuchan y consumen las orquestas típicas del valle, el saxofón ha jugado un papel fundamental. Su presencia constante en el repertorio y su distintivo sonido han contribuido en la memoria colectiva de las personas, generando un sentido de pertenencia y conexión emocional con la cultura y la tradición musical del valle del Mantaro. Su presencia en estas agrupaciones ha contribuido a la conformación de un sonido distintivo y reconocible asociado a la música regional del valle del Mantaro. Las personas que disfrutan y consumen este tipo de música han desarrollado una afinidad y una identidad musical en relación con el sonido del saxofón y su participación en las orquestas típicas. Muchas personas se identifican con el repertorio, conocen las canciones, las cantan junto a la orquesta y lloran o se alegran con la manera de interpretación del instrumento.

En resumen, el saxofón ha desempeñado un papel relevante tanto en el repertorio musical de las orquestas típicas del valle del Mantaro como en la religiosidad popular de la región. Su versatilidad, combinaciones tonales y capacidad de expresión han contribuido a establecer una identidad musical distintiva en las personas que escuchan y consumen la música interpretada por estas agrupaciones. El saxofón ha dejado una marca significativa en la cultura y la tradición musical del valle del Mantaro, generando un sentido de arraigo y conexión emocional en aquellos que se identifican con la música de las orquestas típicas.



Bibliografía

- Acosta, M. (2022). *El proceso de construcción del género musical tunantada al estilo de Yauyos con base en la relación entre la composición y la ejecución del saxofón (1940 - 2018)*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/25089>
- Araoz, C. (2019). *The saxophone: The wind that Moves the Life in the Valle del Mantaro, Peru*. Submitted in Partial Fulfillment of the Degree of Master of Music in Contemporary Performance (Production Concentration) - Berklee College of Music
- Avila, L. (2009). *Procesos creativos y contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16041>
- Beltran, W. (2016). "Melodías del Valle del Mantaro" de Ayer, Hoy y Siempre. Graphic Art's.
- Bennett, A. (2013). *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia Temple University Press.
- Bernard, H. (2011) *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Rowman Altamira, Lanham, Maryland.
- Clifford, J. & Marcus, G. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press.
- Córdova, L. (2015, diciembre 7). Conoce a José Sabas Libornio, el músico de la bandera peruana. Huellas Digitales. Archivo Histórico El Comercio. <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2015/12/conoce-a-jose-sabas-libornio-el-musico-de-la-bandera-peruana/?ref=ecr>
- Cruces, F. (1998). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Antropología. Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, 15-16, pp. 33-57.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Feld, S. (1994). Communication, music, and speech about music. En S. Feld & Ch. Keil: *Music grooves*. University Chicago Press, pp. 77-95.
- Ferrier, C. (2012). *Tejiendo tiempo y espacio, Armonías Huancas en Europa*. Fondo Editorial Universidad Nacional de San Marcos
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En P. Hall & P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181 - 213). Amorrortu Editores.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press, Stanford, CA.

- Gomez, L. (2013). El paseo de Amancaes (1920): La formación de una tradición criolla oficial. En C. Aguirre & A. Panfichi (Eds.) Lima, siglo XX. Cultura, socialización y cambio. (pp. 173 - 198). Pontificia Universidad Católica del Perú - Fondo Editorial.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (1999). The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of Music*, 27(1), 71–83.
<https://doi.org/10.1177/0305735699271007>
- Hargreaves, D., Miel, D. & MacDonald, R. (2002). What are musical identities, and why are they important?. En R. Macdonald, D. Hargreaves & D. Miell, (Eds). *Handbook of Musical Identities*. (Chapter 1). Oxford University Press
https://www.researchgate.net/publication/252461217_What_are_musical_identities_and_why_are_they_important.
- Hirschberg, W. (1998). *Neues Wörterbuch der Völkerkunde*. Dietrich Reimer.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (1983) *The invention of tradition*. The Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Hurtado, C. (2022). *La Tunantada de Jauja-Yauyos. Historia, tradición y memoria*. Municipalidad Distrital de Yauyos
- Huber, L. (2002). Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes. IEP Instituto de Estudios Peruanos
- Instituto Nacional de Cultura. (1978). Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica. Oficina de Música y Danza
- Joo, G. (2012). *Orquestas Típicas en Huancayo (1926-1985)*. C.I.C. “Despertar Andino”
- Joo, G. (2017). *Orquestas y grupos tropicales: Huancayo y sus intérpretes*. Fondo Editorial “Alejandro O’Deustua”
- Latham, A. (Coord.). (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica de México.
- Liley, T. (1998). Invention and development. En R. Ingham (Ed.), *The Cambridge Companion to the Saxophone* (pp. 5-18). The Cambridge Companion to the Saxophone
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
<http://www.jstor.org/stable/2155931>
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. En Lienzo. N° 25: pp. 27 - 64. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1113/1066>
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las*

músicas. Gourmet Musical Ediciones.

- Ministerio de Cultura. (2020). Solicita la declaratoria de la obra musical de Zenobio Dagha Sapaico como Patrimonio Cultural de la Nación en la categoría de Obra de Gran Maestro [Informe]. Gobierno del Perú. http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/311_1.pdf?56525
- Molina, P. (2017). ¿Eso es tradicional? Contextos, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo «tradicional». El caso del trío Los Cholos en Lima Metropolitana. *Anthropologica/año XXXVI*, N° 40, 2018, pp. 71-96. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.004>
- North, A., & Hargreaves, D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198567424.001.0001>
- Oblitas, M. (2020). Historia de las Bandas de músicos en el Perú. En *Apoyatura*, 1(1).
- Parralejo, F. (2008). La llamada de la modernidad. El saxofón a través de los ojos de Marie-Bernadette Charrier. En *Audioclasica*, (131), 82-85. https://www.academia.edu/36275349/El_saxof%C3%B3n_a_trav%C3%A9s_de_los_ojos_de_Marie_Bernadette_Charrier
- Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270.
- Robles, R. (2014). *Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales*. *Investigaciones Sociales*. XI(18), pp. 67 - 107. <https://doi.org/10.15381/is.v11i18.7086>
- Romero, R. (2004). *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Romero, R. (Ed.). (2008). *Fiesta en los Andes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rüegg, D. (2006). ¿Cosmología en proceso de fragmentación?-pedazos en el discurso wanka o ¿Por que el violín de la orquesta típica es taciturno??. Ponencia del 52º Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla
- Sánchez, A. (2016). Música para el Señor de los Milagros. En *El Señor de los Milagros, historia, devoción e identidad* (pp. 257-269). Lima: BCP.
- Sanders, Karen (1997). *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Pontificia Universidad Católica del Perú / Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, R. (1984). *La orquesta típica del centro del Perú*. [Tesis de licenciatura, Conservatorio Nacional de Música]. Repositorio de tesis y trabajos de investigación de la UNM. <https://hdl.handle.net/20.500.12767/53>
- Vasilachis, I. (2006). La investigación cualitativa. En I. Vasilachis (Coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.

Vera, A. (2011, junio 13). Kintu: ofrenda de flores sagradas a la divinidad, símbolo de unidad. Investigación Holística en Psicología y Psicoterapia. <http://ludoterapiaautocreadoragestalt.blogspot.com/2011/06/kintu-ofrenda-de-flores-sagradas-la.html>

Fuentes documentales

INEI. Censos Nacionales XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas, 22 de octubre del 2017, Junin: Resultados Definitivos, t.I. Lima, octubre de 2018. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1576/12TOMO_01.pdf

Canal Claro Perú. (2021, septiembre 14). *Miniclip Saxo Andino, canción “Hoy día te canto”* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=93JwHAJoM4c>

Entrevistas:

Migdol Mucha. Entrevista de campo, 16 de agosto de 2022.

Raul Morales. Entrevista de campo, 1 de octubre de 2022.

Ronald Casimiro. Entrevista de campo, 23 de junio 2022.

Abiud Mucha. Entrevista de campo, 17 de febrero del 2023

Ronal Casimiro. Comunicación telefónica, 14 marzo de 2023.

Aron Mucha. Conversación por zoom, diciembre 2020.

Ronald Casimiro. Conversación telefónica, diciembre del 2020.

ANEXOS

Anexo 1: Paseo de autoridades en Jauja 1938. (Fuente: Hurtado, 2020 p. 131)



Anexo 2: Banda de música del Regimiento de Artillería de Montaña. José Sabas Libornio al extremo izquierdo – Archivo familia Libornio (Fuente: Blog “Música del Perú” de Luis Salazar)



Anexo 3: Partitura del Himno Nacional - Edición Oficial -1901 (Fuente: Blog “Música del Perú” de Luis Salazar)

HIMNO NACIONAL DEL PERÚ

M. 4 - 104 *Marziale-energico* *impetuoso* **CORO** *S.*

Flautín en Re b

2 Clarinetes en Mi b

1^o y 2^o
CLARINETES en Si b
3^o y 4^o

2 Clarones Si b

1^o y 2^o
CORNOS en Mi b
3^o y 4^o

2 Saxofones Contraltos Mi b

Saxofon, Si b Tenor

Piston-Quinto en Mi b

1^o y 2^o
TROMBAS ó PISTONES Si b
3^o y 4^o

Picornos ó Cornobajos Si b

Claricornos, Mi b (a fifth de Cornos)

Bombardinos

1^o y 2^o
TROMBONES
3^o

Bajas y Contrabajos

Tambor

Bombo

S.

Anexo 4: "Variedades" 9 de julio de 1910 (Fuente: Blog "Música del Perú" de Luis Salazar)



Tarma—En el estreno de la Banda Municipal organizada á iniciativa del subprefecto Reyna Rojas Foto. Ugarte

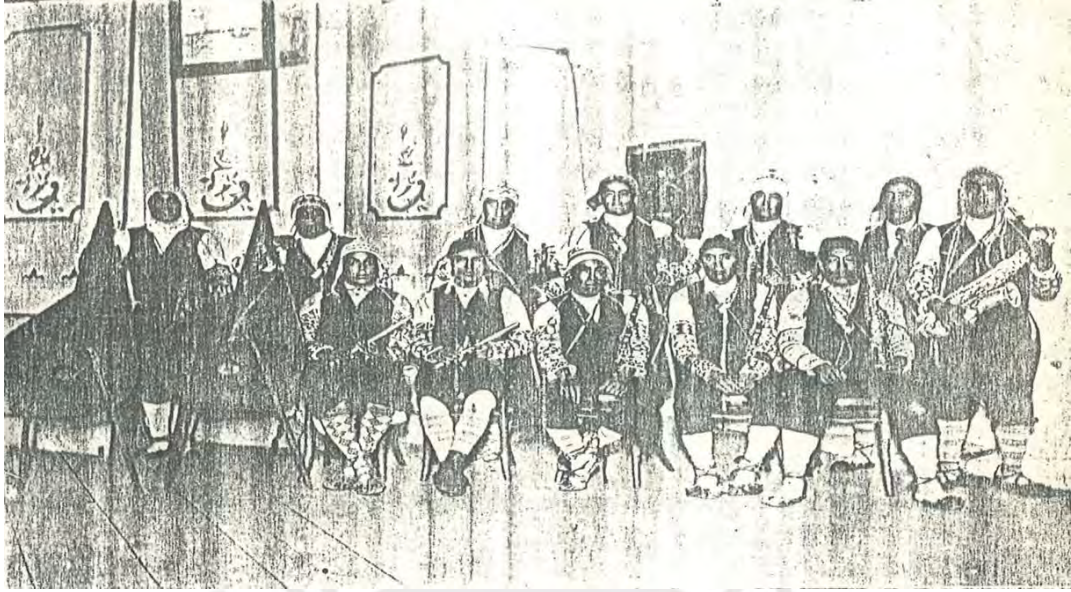
Anexo 5: "Variedades" 06.12.1913 (Fuente: Blog "Música del Perú" de Luis Salazar)

DE PROVINCIAS



Tarma--Banda infantil Municipal Envío Andrade

Anexo 6: Fotografía tomada entre 1930 y 1932 a la Orquesta Centro Musical Jauja. Se observa al extremo derecho el uso del saxofón C “melody” (Fuente: Valenzuela, 1984).




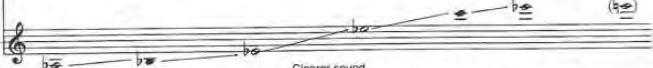
Anexo 7: Fotografía tomada en 1937, en Carhuamayo, Junín. Se trata de la orquesta Lira Masmína, Acompaña a la representación incaica en honor a Santa Rosa de Lima. Se observa el saxofón soprano interpretado por Jacinto Nuñez. (Fuente: Beltran, W. (2016)




Anexo 8: Tesitura de los 4 saxofones


B♭ Soprano Sax

written:  Some sopranos have F# key


sounding:  Harsh sound, difficult to control *f* Clearer sound, more blendable & expressive *pp - f* Bright, projecting *mp - ff* Thin *mf - ff*

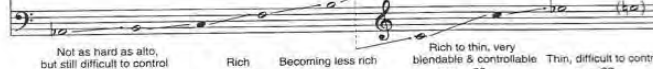
E♭ Alto Sax

written:  Some altos have F# key


sounding:  Harsh sound, difficult to control, "honk" register *f* Rich — thinner *p - ff* Bright to brighter: *pp - ff* Becoming thinner to shrill *mp - f*

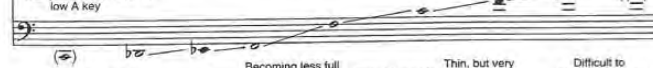
B♭ Tenor Sax

written:  Some tenors have F# key

sounding:  Not as hard as alto, but still difficult to control *f* Rich *p - f* Becoming less rich *pp - ff* Rich to thin, very blendable & controllable *pp - ff* Thin, difficult to control *p - ff*

E♭ Baritone Sax

written:  Many baritones have the low A key

sounding:  Full, rich *mf - ff* Becoming less full and foundation-like *mp - ff* Rich, blendable *pp - ff* Thin, but very expressive *pp - ff* Difficult to control intonation *p - ff*

Anexo 9. Orquesta típica Los Ases de Huayucachi aprendiendo una nueva composición de uno de sus integrantes.
(Fotografía: Juan Huayre)



Anexo 10. Transcripciones de las dos composiciones inéditas de Ronald Casimiro presentadas al nevado del Huaytapallana. (Fuente: Juan Huayre)

- SANTIAGO #1 -

Handwritten musical score for 'SANTIAGO #1'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three systems, each with two staves. The first system is marked with a circled 'A', the second with a circled 'B', and the third with a circled 'C'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and '2vez'. The piece concludes with a double bar line.

- SANTIAGO #2 -

Handwritten musical score for 'SANTIAGO #2'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three systems, each with two staves. The first system is marked with a circled 'A', the second with a circled 'B', and the third with a circled 'C'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p'. The piece concludes with a double bar line.