

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

MODELOS MELÓDICOS
PARA EL CANTO DE LA DÉCIMA EN EL PERÚ
EN EL SIGLO XX Y EN LA ACTUALIDAD

Tesis para optar el grado de Licenciada en Música

AUTORA

María Haydeé Guerra Berrios

ASESOR

Aurelio E. Tello Malpartida

JURADO

Luis Peirano Falconí

Renato Romero

Lyscencia Durazo

LIMA-PERÚ

2016



DEDICATORIA

¡Les agradezco por tanto!

Al dejarme cultivarlo

cuidaron mis universos...

diciendo: ¡no has de cambiarlo!

*Dedico este trabajo
a personas importantes
que apoyaron los instantes
en que iba cuesta abajo.
Por ellos yo ahora viajo
en el verso investigando.
Creo y voy improvisando
con música de mi tierra
y hoy yo, María Guerra,
¡les agradezco por tanto!*

*A mis padres que a diario
soportan cada locura
y siguen esta aventura
entre aulas y escenario.
Juzgo ahora necesario
dedicarles estos versos.
Porque aún en los adversos
momentos de mi existencia,
con su amor y su paciencia
cuidaron mis universos.*

*A Dios que me da la vida
y protege mi camino
y a San Judas, que el divino
envió y soy protegida.
Y en bajada o en subida
confío y puedo llamarlo.
Porque si con ellos charlo
en tantas vicisitudes
apaciguaré inquietudes
al dejarme cultivarlo.*

*Primero fue emocionante,
lo genial de aquellos versos,
esos estilos diversos
de memoria desbordante.
Un día muy angustiante
me sugieren ¡desecharlo!
Y luchando en conservarlo,
a “Chalena” pedí ayuda,
y entonces al ver mi duda
dijo: ¡no vas a cambiarlo!*

AGRADECIMIENTOS

Cuando la dicha es grande
con un “¡de nada!” no sacias
la gratitud y por eso:
largas listas son las ¡Gracias!

A mi asesor y maestro Aurelio Tello por su paciencia inconmensurable, sus enseñanzas y el tiempo que dedicó para que este trabajo viera la luz.

A mis padres por su apoyo emocional, económico y su guía durante toda mi vida.

A mi *mamami* Haydeé Quispe que apoyó mi decisión musical.

A Rosa Elena a “Chalena” Vásquez Rodríguez por compartir conmigo su conocimiento y respeto a la cultura peruana; por el apoyo y entusiasmo que me brindó desde que supo de mi interés por la décima cantada, abriéndome las puertas de su casa, sus archivos, su conocimiento y por los momentos que compartió conmigo como maestra y amiga.

A César Huapaya Amado que desinteresadamente compartió su conocimiento, archivos, tiempo y testimonios para aportar a este trabajo y a mi trabajo con la décima.

A David Alarco Hinostroza, que compartió sus archivos, conocimientos, anécdotas y tiempo para aportar a este trabajo y a la práctica del repentismo.

A Alejandro Bisseti Pinedo, Miguel Reinoso y Fernando Rentería que se dieron un tiempo para compartir conmigo su experiencia, repertorio y trayectoria con la décima cantada.

A Wendor Salgado Bedoya, maestro guitarrista con quien canté por primera vez un socabón, en su casa: la *Catedral del Criollismo*.

A Omar Camino, por contagiarme la locura del verso octosílabo y la estrofa que generó esta investigación.

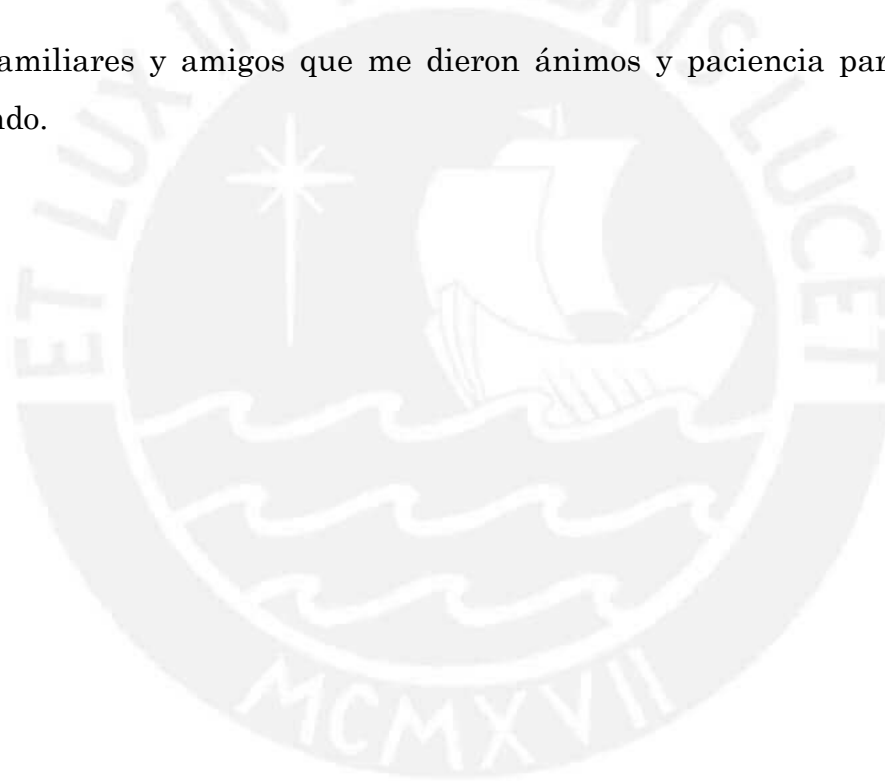
A Manuel Zavala Santa Cruz por compartir amablemente materiales de su biblioteca e incluso, en alguna oportunidad, traerlos con urgencia hasta mi casa.

A Alexis Díaz-Pimienta por compartir conmigo la bibliografía de sus investigaciones sobre la décima y el verso improvisado.

A Axel Díaz Hernández y a Lydia Moreno García por el tiempo que se dieron para escanear artículos y libros necesarios para este trabajo y enviármelos desde Palmas de Gran Canaria.

A mi tía Sara Caldas por su apoyo, sus palabras durante todos estos años universitarios y por su gusto por el arte y la cultura.

A mis familiares y amigos que me dieron ánimos y paciencia para seguir avanzando.



RESUMEN

La décima cantada es una práctica vigente en los países de habla hispana y portuguesa y cuenta con un considerable número de investigaciones musicales en países como Cuba, México, Puerto Rico, Panamá, Chile, Venezuela, entre otros. Sin embargo, el Perú tiene en su haber muy pocas investigaciones sobre ella.

Esta tesis, titulada *Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú en el siglo XX y en la actualidad*, tuvo como objetivo principal demostrar la existencia de modelos melódicos empleados en el siglo XX y XXI para el canto de la décima en el Perú. Para ello se identificó y analizó, mediante los métodos comparativo, analítico y deductivo, una muestra representativa de diez ejemplos recopilados de grabaciones de campo, material audiovisual y fonográfico, y entrevistas a cultores.

En el análisis y descripción se tuvo en cuenta aspectos como el género musical o estilo utilizado, modalidades de la décima, *a capella* o con acompañamiento instrumental, aspectos melódicos, rítmicos y formales y, la relación entre el texto y la música.

Aunque todos los ejemplos de la muestra presentan décimas cantadas en la modalidad de décimas creadas se encontró y sugirió la posibilidad de utilizar nueve de dichos modelos melódicos para el canto de la décima improvisada y el desarrollo del repentismo.

Por último, se obtuvo una compilación cronológica de los principales encuentros, festivales y otros eventos importantes realizados a nivel nacional

e internacional y se mostró un panorama general del desarrollo y vigencia de la décima peruana, como parte de la tradición iberoamericana.

Palabras clave

Décima, cantada, repentismo, Perú, verso cantado.



ÍNDICE

Dedicatoria.....	I
Agradecimientos.....	II
Resumen.....	IV-V
Índice.....	VI-VII
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I:	4
Estado de la cuestión y referentes teóricos	
La décima cantada en Iberoamérica. Pertinencia de la pregunta de investigación en términos de conocimiento previo actualizado	
CAPÍTULO II:	14
Planteamiento del problema	
Problemática identificada, pregunta de investigación y contexto en el que se inserta.	
Hipótesis de trabajo y objetivos del estudio: objetivo general y objetivos específicos y restricciones de la investigación.	
CAPÍTULO III:	18
Metodología utilizada para el desarrollo de la investigación	
CAPÍTULO IV:	27
Modalidades en la práctica de la décima.	
Panorama general del desarrollo y vigencia de la décima peruana como parte de la tradición iberoamericana.	
CAPÍTULO V:	38
Modelos melódicos para el canto de la décima peruana en el siglo XX y XXI	
Aspectos generales de la muestra	
Fichas de descripción y análisis de cada uno de los ejemplos de la muestra.	
CONCLUSIONES FINALES:	91
BIBLIOGRAFÍA:	99-105
FUENTES DE LOS EJEMPLOS MUSICALES DE LA MUESTRA:	106-107
GLOSARIO.....	108-111
ANEXOS:	112
Anexo n° 1: Transcripción ejemplo n° 1.....	112-114

Anexo n° 2: Transcripción ejemplo n° 2.....	115-117
Anexo n° 3: Transcripción ejemplo n° 3.....	118-119
Anexo n° 4: Transcripción ejemplo n° 4.....	120
Anexo n° 5: Transcripción ejemplo n° 5.....	121-123
Anexo n° 6: Transcripción ejemplo n° 6.....	124-125
Anexo n° 7: Transcripción ejemplo n° 7.....	126
Anexo n° 8: Transcripción ejemplo n° 8.....	127
Anexo n° 9: Transcripción ejemplo n° 9.....	128-130
Anexo n° 10: Transcripción ejemplo n° 10.....	131-134
Anexo n° 11: Entrevista a Alejandro Bisetti.....	135-141
Anexo n° 12: Entrevista a David Alarco Hinostroza.....	142-148
Anexo n° 13: Entrevista a Fernando Rentería.....	149-153
Anexo n° 14: Entrevista a Miguel Reinoso.....	154-156
Anexo n° 15: Entrevista a Omar Camino.....	157-160
Anexo n° 16: Acompañamiento instrumental de socabón.....	161
Anexo n° 17: Cultores de la décima cantada.....	162-163
Anexo n° 18: “Diez encuentros nacionales y cinco internacionales de la décima en el Perú (1991-2000).....	164
Anexo n° 19: <i>I Primer Encuentro Internacional de la Décima y el Verso Improvisado, El Canto de las Campanas, Perú 2009. Homenaje a Nicomedes Santa Cruz.....</i>	165
Anexo n° 20: <i>I VIII Jornada de Niños y Jóvenes Poetas, Troveros y Versadores , Tercer Encuentro Iberoamericano Formador de Formadores en Verso Improvisado y Séptimo Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe.....</i>	166

INTRODUCCIÓN

La décima no es solo una estrofa de la métrica española, también es una composición poética que ha llegado a convertirse en “un fenómeno cultural que ha sobrepasado los límites de la literatura”.¹ Tompkins señala que

La décima, como su nombre lo indica, es una forma poética que consiste en diez versos octosílabos. La rima es fundamentalmente consonante, aunque los poetas en las Américas se han tomado considerables libertades estructurales, produciendo numerosas variaciones en el esquema rítmico en diferentes países hispanos. En el Perú, la décima generalmente utiliza un esquema “abbaaccddc”. Ya desde la Edad Media se podían encontrar elementos de la décima en la poesía española, pero la décima se solidificó como forma poética establecida con el poeta y músico español Vicente Espinel (1550-1624). La décima pasó a la América española con los conquistadores y misioneros, donde enraizó en las culturas folklóricas de América Latina hasta Argentina y Chile hasta Nuevo México.²

En el Perú, como en otros países de América, la décima puede ser hablada, recitada, rezada o cantada. Sin embargo, las investigaciones y publicaciones que se han realizado sobre ella en nuestro país corresponden en mayor medida al aspecto literario. Es decir, se cuenta con recopilaciones de los textos y cultores, descripción y clasificaciones históricas, menciones sobre la décima en obras literarias, publicaciones de décimas en prensa escrita, etcétera. Ello

¹Trapero, Maximiano, “Introducción”, *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora-Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001, p. 9.

²Tompkins, William D., *Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú*, Lima, CEMDUC-CUF 2011, p. 79.

es comprensible pues siendo un género literario, la lírica ejerce un sentido propio como discurso. Pero teniendo en cuenta la posibilidad de que sea cantada, se hace necesario conocer esta práctica y mostrarla como un hecho cultural vivo que debe seguir siendo cultivado, identificando así, los cantos que se hicieron en el siglo anterior y las nuevas propuestas y búsquedas que se han hecho y se están haciendo en este siglo en torno a la décima y a sus músicas. Por ello, en este trabajo se toma una muestra de 10 décimas cantadas en Perú, tanto en el siglo XX con en la actualidad, con la finalidad exponer un panorama que demuestre la existencia de melodías peruanas para el canto de la décima.

La tesis está dividida en seis capítulos estructurados de la siguiente manera:

I. Estado de la cuestión y referentes teóricos

La décima cantada en Iberoamérica. Pertinencia de la pregunta de investigación en términos de conocimiento previo actualizado.

II. Planteamiento del problema

Problemática identificada, pregunta de investigación y contexto en el que se inserta.

Hipótesis de trabajo y objetivos del estudio: objetivo general y objetivos específicos y restricciones de la investigación.

III. Metodología utilizada para el desarrollo de la investigación.

IV. Modalidades en la práctica de la décima.

Panorama general del desarrollo y vigencia de la décima peruana como parte de la tradición iberoamericana.

V. Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú

Aspectos generales de la muestra

Fichas de descripción y análisis de cada uno de los ejemplos de la muestra.

Por último, se presentarán las conclusiones finales, bibliografía, fuentes musicales, glosario y anexos (transcripciones musicales, entrevistas transcritas, imágenes y otros datos recopilados).



CAPÍTULO I

Estado de la cuestión y referentes teóricos

En el Perú la cantidad de trabajos e investigaciones concernientes a la décima es breve y el número se reduce más si nos enfocamos en aquellos que aborden la relación décima-música. En este capítulo se revisarán los textos existentes, siguiendo el orden cronológico en que fueron publicados.

- *Décimas y poemas, antología*³, fue publicado el año 1971. Presenta una colección de décimas de Nicomedes Santa Cruz, entre las que se encuentra una partitura de la melodía y el acompañamiento de la glosa “Al compás del socabón”. Ésta es la única partitura de la publicación, está firmada por Nicomedes Santa Cruz con fecha de 7 de junio de 1959 y lleva por título “Modelo de Décima cantada con acompañamiento de guitarra en Socabón.”

- “Décimas peruanas de la guerra del pacífico”, artículo de José Durand publicado en 1979.⁴ En este artículo, Durand presenta una recopilación de décimas históricas cuya temática se desarrolla alrededor de los hechos ocurridos durante la Guerra del Pacífico. Aunque aquí sólo se muestra la transcripción de los textos, Durand hace referencia al canto de algunos de dichos versos y sostiene que “Casi no hay hecho político sonado que, en el Perú, como en otros países, no haya dejado huella en cantares al modo tradicional.”⁵

³ Santa Cruz, Nicomedes, *Décimas y poemas, antología*, Lima, CAMPODÓNICOediciones S.A, 1971.

⁴ Durand José, “Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico”, *Revista de la Universidad Católica*, Lima, Nueva serie, N°6, diciembre de 1979, pp. 79-106.

⁵ Durand, *op.cit.*, p 79.

- Otros aportes indispensables al hablar de la décima en el Perú son las investigaciones, recopilación y grabaciones que realizó Nicomedes Santa Cruz Gamarra. En julio de 1982, el Instituto de Estudios Peruanos publicó *La Décima en el Perú*.⁶ En este trabajo –que es considerado como la primera colección publicada de décimas peruanas– Santa Cruz las presenta en orden cronológico siguiendo los hechos históricos narrados en ellas o de acuerdo a la temporalidad de la creación y de los cultores. Además, las clasifica temáticamente y describe –según su vivencia e investigación– los escenarios y momentos en los que se encontraban los cultores. En un ítem subtulado “*El Socabón*”, el autor hace mención del canto de la décima indicando que

«*Socabón* (así con *b* labial) es nombre que en el Perú se aplica tanto para designar el canto de las décimas glosadas, como para distinguir el toque ejecutado en la guitarra como melopea del dicho canto, Es decir, *socabón* es la línea melódica de nuestra décima cantada y la de su típica armonización en la guitarra.⁷»

Allí describe cómo se realizaba una controversia en décimas. El enfoque que Nicomedes le otorga a esta investigación, visibiliza en mayor medida la participación de cultores afroperuanos, aunque él mismo indique que “Los actuales investigadores del mal llamado “folklore negroide” caen en el error de creer que la décima en el Perú fue un pasatiempo exclusivo del pueblo negro”⁸; quizá tomó ese enfoque como parte del proyecto de reivindicación de “lo negro”, que tenía con su hermana Victoria Santa Cruz.

⁶ Santa Cruz, Nicomedes, *La Décima en el Perú*, Primera edición, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

⁷ Santa Cruz, *op.cit.*, p 76.

⁸ Santa Cruz, *op.cit.*, p 17.

Nicomedes realizó grabaciones de algunas décimas cantadas y artículos en periódicos de la época.⁹ A pesar de los acuerdos o desacuerdos que sobre él existen, es necesario tener en cuenta que la labor que realizó ha marcado un hito en la historia de la décima en el Perú y sus aportes son reconocidos tanto nacional como internacionalmente y tal como indica Huapaya en una entrevista:

En Nicomedes [hay], me parece, tres aspectos fundamentales: **es uno de los mayores difusores de la décima en el Perú**, aproximadamente de los años 60' a los 80' [sic]; estuvo en la prensa escrita, en la radio y en la televisión; publicó discos long play y cassettes, libros, creo que eso es importantísimo. En segundo lugar **es un gran intérprete en la declamación**, caso del 'Meme neguito' que es una interpretación muy buena. En tercer lugar, **Nicomedes es el que inicia el estudio de la décima en el Perú**; anterior a él, no hay; Donayre Bizarreta, hizo algo pequeño en 'Campiña iqueña'; igual Matos Mar con 'Erasmus' y José Dur[and] (...).¹⁰

- En 1982 William D. Tompkins presentó su tesis doctoral *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru* en la UCLA. Dicho trabajo fue publicado en el año 2011, en su versión en español por el Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC) y el Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos bajo el título de *Las tradiciones musicales de los negros en la costa del Perú*¹¹.

⁹De Vichy, Eugenio (1960), "Décimas de Santa Cruz", *La Prensa*, <http://www.nicomedessantacruz.com/prensa/prensa/25.jpg>, consultado el 20 de diciembre del 2015.

¹⁰ César Huapaya Amado, "César Huapaya: 'La afirmación de que no había decimistas en el Perú no era exacta'", en *La República*, 25 de febrero de 2014, <http://larepublica.pe/25-02-2014/cesar-huapaya-la-afirmacion-de-que-no-habia-decimistas-en-el-peru-no-era-exacta>, consultado el 30 de agosto del 2016.

¹¹ William D. Tompkins, *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Lima, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

En esta investigación William Tompkins presenta descripciones históricas, análisis de géneros e instrumentos de la cultura afroperuana y transcripciones musicales de cada uno de los géneros, a modo de ejemplo. En el capítulo V, el autor comenta sobre la décima y la considera, junto al amorfino y a la cumanana, como uno de “los tres géneros principales de formas de canción poética en el Perú”.¹² Además, cuestiona la influencia africana en dichas formas e indica que también “son ejecutadas por todos los grupos raciales que habitan la costa del Perú”,¹³ sin negar que dicho sector poblacional adoptó y practicó la tradición decimista. En ese sentido, ofrece información sobre los momentos y lugares donde se hacían décimas, sobre el acompañamiento musical, los guitarristas y decimistas, sus estilos, adjunta la transcripción de dos décimas y afirma que “El Perú ostenta una larga tradición de recitado y canto de décimas (...)”¹⁴

- Otro autor que hace referencia a la décima peruana es Alexis Díaz-Pimienta en su libro *Teoría de la Improvisación*.¹⁵ En la primera edición (1998) dedica un pequeño párrafo a la improvisación en el Perú e indica que a dicha manifestación se le denomina “socabón”—aclarando que no es “socavón” como en Panamá—¹⁶ y sostiene que la improvisación en el Perú se da de forma hablada y sin acompañamiento musical, aunque no duda de que exista alguna forma cantada a pesar de no haber encontrado datos al respecto.

¹² Tompkins, *op. cit.*, p.79.

¹³ Tompkins, *Idem*.

¹⁴ Tompkins, *Idem*.

¹⁵ Díaz-Pimienta, Alexis, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Guipúzcoa, Sendoa Editorial, 1998.

¹⁶ Díaz-Pimienta, *op.cit.*, p. 108.

- En el año 2001, Octavio Santa Cruz Urquieta presentó un artículo bajo el título de “De la métrica de Espinel al temple Maulío: antecedentes y evolución de la décima criolla”,¹⁷ donde comenta sobre la forma, el contenido, la música acompañante, los cantores, el contrapunto, la vigencia del verso popular peruano y la paradoja entre la aceptación del público y la escasez de cultores y señala hitos históricos según los que él considera que se desarrolló la décima peruana. En cuanto al “socabón”, Octavio Santa Cruz, como Nicomedes, considera que se refiere “tanto a la melodía cantada como a su característico acompañamiento en guitarra”.¹⁸ Por último, describe en qué consiste la afinación campesina llamada “temple maulío” y cuál es la funcionalidad de dicha afinación para acompañar décimas. La referencia al uso del “temple maulío” es muy breve y quedan algunos aspectos interesantes que podrían generar más investigaciones.

-En el 2004, Pedro Santa Cruz Castillo publica una compilación del trabajo de investigación de Nicomedes Santa Cruz, con el título de *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*¹⁹. En punto 5.1 y 5.5 de este trabajo, Nicomedes presenta datos sobre el canto del socabón y describe cómo era la práctica del desafío poético y el acompañamiento musical de éste.

- En el 2009, Octavio Santa Cruz publicó su tesis de maestría, *Escritura y Performance en los decimistas de hoy: actividad pública de los*

¹⁷ Octavio Santa Cruz Urquieta, “De la métrica de Espinel al temple Maulío: antecedentes y evolución de la décima criolla”. *Historia y Cultura* N° 24, 2001, pp. 139-150.

¹⁸ Santa Cruz Urquieta, *op.cit.*, p 144.

¹⁹ Santa Cruz Gamarra, *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, Pedro Santa Cruz Castillo, compilador, 2004.

*decimistas en Lima a inicios del siglo XXI*²⁰, donde presenta una colección de décimas de fines del siglo XX e inicios del XXI con datos sobre los cultores y las opiniones de éstos. En esta publicación, Santa Cruz mantiene parte del discurso de negritud de Nicomedes y al mismo tiempo presenta a otros cultores que no son afroperuanos. En el aspecto musical, solo menciona al “socabón” como modalidad del canto de la décima entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

- La investigación de Heidi Carolyn Feldman, *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*²¹, es uno de los pocos estudios que siguiendo a Tompkins, presentan descripciones y análisis musical. La autora comenta algunos detalles sobre la décima, muestra algunas características del socabón como canto de décimas en el Perú y presenta dos fragmentos transcritos del acompañamiento instrumental.

- Del mismo año, se tiene *La Décima Espinela en Latinoamérica*, elaborado por Guillermo Andrés Fernández Oyarzo, Claudio Esteban Gonzales Ávila e Ignacio Alberto Reyes Guzmán.²² Dicho trabajo muestra una colección de formas musicales para acompañar la décima espinela, como poesía popular, en algunos países de América, pero contiene algunos datos inexactos. El capítulo que explora la décima en el Perú está dividido en tres

²⁰ Octavio Santa Cruz Urquieta *Escritura y Performance de los decimistas de hoy: la actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo XXI*, tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de letras y ciencias Humanas, 2009.

²¹ Heidi Carolyn Feldman, “La negritud peruana de Nicomedes Santa Cruz”. *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical Africana*, Lima, Instituto de Etnomusicología e Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

²² Guillermo Andrés Fernández Oyarzo, Claudio Esteban González Ávila e Ignacio Alberto Reyes Guzmán, “La Décima Espinela en Latinoamérica”, extracto de la memoria para optar al título de profesor de educación musical, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2009.

partes: un aspecto histórico, uno relativo a los instrumentos que acompañan la décima y una parte subtitulada “Socabón” donde presentan datos históricos y como ejemplo una transcripción cuyo análisis musical resulta limitado.

- En el año 2014, Díaz-Pimienta publicó una segunda edición de *Teoría de la Improvisación*.²³ Allí amplía la información sobre el Perú, pero indica como generalidad que la décima es patrimonio oral de los afroperuanos y que la improvisación se da de forma hablada y sin acompañamiento instrumental, cita a Nicomedes Santa Cruz y comenta características del socabón²⁴. Además, sugiere una relación de similitud entre el estilo del socabón –según la descripción que cita de Nicomedes– y la tonada libre del punto guajiro en Cuba. Sin embargo, menciona que los decimistas en el Perú son payadores, denominación que no corresponde a este país.

- Ese mismo año, el Instituto Riva-Agüero publicó el libro *Los afrodescendientes en el Perú republicano*.²⁵ En el capítulo tres: “Literatura Afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del Canon”, Fred Rohner Stornaiuolo presentó un ensayo cuyo objetivo fue “explorar las implicancias de la apuesta realizada por Nicomedes Santa Cruz al asumir a la décima como vehículo de expresión literaria y de construcción de un sujeto político a mediados del siglo XX”.²⁶

²³Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la Improvisación Poética*, segunda edición, Almería, España, Scripta Manent, 2014.

²⁴Díaz-Pimienta, *op. cit.*, pp.128-129.

²⁵Fred Rohner Stornaiuolo, “Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon”, *Los afrodescendientes en el Perú republicano*, Capítulo 3, Lima, Instituto Riva-Agüero- Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014, pp. 65-83

²⁶Rohner, *op. cit.*, p.65.

- El trabajo del investigador César Huapaya Amado es también relevante al hablar de la décima en Perú. Huapaya ha realizado recopilaciones, antologías y trabajos históricos tales como *La décima en Chile y Perú*,²⁷ en el cual exhibe una recopilación de décimas de cultores de ambos países, y *Flores de la décima: mujeres de Iberoamérica*,²⁸ una publicación que reúne décimas compuestas por mujeres de los países de esta área geográfica desde el siglo XVI hasta la actualidad. Además de las publicaciones mencionadas, Huapaya es responsable de la revista *El Rodante*, que distribuye por medio del correo electrónico, difundiendo décimas de cultores iberoamericanos. Esta labor se complementa con la organización de encuentros, presentaciones y reuniones en las que la protagonista es la décima.

Como vemos, se han desarrollado investigaciones y publicaciones sobre este género, en su mayoría enfocadas desde una perspectiva histórica y literaria, siendo sólo dos los trabajos que incluyen transcripciones y descripciones de la música de la décima y para ella. La décima cantada en otros países de Iberoamérica cuenta con mayor cantidad de investigaciones. Una muestra representativa se encuentra en *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, publicación de 1992.²⁹ En dicho material se encuentran ponencias tales como

²⁷ César Augusto Huapaya Amado, *La décima en Chile y Perú: antología: homenaje a Lázaro Salgado*, Lima, Embajada de Chile: Gobierno de Chile, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2007.

²⁸ César Augusto Huapaya Amado, *Flores de la Décima, Mujeres de Iberoamérica*, Lima, edición del autor, 2015.

²⁹ Trapero, Maximiano, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

“Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba” de María Teresa Linares Savio,³⁰ que posee un carácter descriptivo-historicista y analítico de cada una de las transcripciones de décimas cantadas; “La décima cantada y los conjuntos instrumentales del punto cubano” de Carmen María Sáenz Coopat;³¹ “La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos” de Fernando Nava;³² “Modelos melódicos en la décima canaria” de Jesús-Mario Rodríguez;³³ “Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”³⁴ de Lothar Siemens Hernández. Estos son sólo unos pocos ejemplos de la cantidad de investigaciones realizadas y publicadas sobre la décima cantada en Iberoamérica.

El Perú comparte, con los países ya mencionados, procesos históricos y culturales que lo sitúan como parte de la tradición decimista iberoamericana. Ante esta realidad, es necesario hacer los siguientes

³⁰ María Teresa Linares, “Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 110-131.

³¹ Carmen María Sáenz Coopat, “La décima cantada y los conjuntos instrumentales del punto cubano”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp.133-139.

³² Fernando Nava, “La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 289-309.

³³ Jesús-Mario Rodríguez, “Modelos melódicos en la décima canaria”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 289-309.

³⁴Lothar Siemens Hernández, “Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 341-359

cuestionamientos ¿Cuál es la música de la décima en el Perú? ¿Será que la décima cantada ya no es una práctica cultural viva en Perú? Si no lo es, ¿se puede recuperar la práctica del canto de la décima? Y en cuanto a la improvisación, ¿la décima improvisada de nuestro país puede ser cantada? ¿Se conoce la práctica decimista peruana en otros países? Éstas y muchas otras interrogantes surgen ante la situación de la décima peruana en el panorama iberoamericano.



CAPÍTULO II

En el capítulo anterior se expuso que los trabajos académicos existentes sobre la décima son, en mayor cantidad, de carácter histórico-literario. Pero los que se refieren a la música de la décima y a su forma cantada en el Perú son insuficientes, a diferencia de países como Cuba, Panamá, Puerto Rico o México, cuya poesía popular cantada ha sido parte de diversas investigaciones desde hace muchos años.

Ante esa realidad surge la preocupación de aportar conocimiento desde la disciplina musical, sin dejar de lado la relación de ésta con la poesía. Este aspecto es un punto en la agenda de investigadores y cultores en otros países de nuestro continente desde años atrás. Por ejemplo, para el caso de Colombia, Consuelo Posada sostiene que:

(...) es necesario emprender, desde la academia y desde los grupos que puedan hacerse oír, un trabajo sistemático de estudio y apoyo. Aquí hacen falta trabajos que se ocupen del estudio conjunto de la poesía cantada y escrita (...).³⁵

También Adrian Freja de la Hoz³⁶ señala que, en su trabajo de campo en la región del Chocó, se dio cuenta de que los decimeros que en épocas anteriores cantaban, hoy en día se han olvidado o se están olvidando sus cantos porque ya nadie se los solicita. Además, sugiere que otro motivo para el olvido al que

³⁵Consuelo Posada, “La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad”, *Revista de Literaturas Populares*, año III, N° 2, 2003, pp. 141-154.

³⁶Adrián Farid Freja De La Hoz, *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia*, Tesis para optar al título de Magíster en Estudios Literarios, Bogotá D. C., Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, 2012.

se refiere, es que ya no existen encuentros y festivales en donde competir y mostrar su arte y que faltan iniciativas que mantengan viva la tradición.

Frente a este escenario, también hay que poner atención a los espacios que permiten y fomentan la práctica y difusión del patrimonio oral. Así, resulta relevante que en estos últimos años se estén gestando proyectos, iniciativas, talleres, reuniones privadas y encuentros donde se cultiva, se practica, se aprende, se muestra y se acerca la décima a un público más amplio, con la intención de mantenerla viva, para que más personas la conozcan o la reconozcan, en un esfuerzo por “despertar a la décima peruana”, tal como opinaba Alexis Díaz Pimienta durante el *1º Festival de la Décima Lima-2014*. Así, la idea de un festival, encuentro o congreso, resulta sustancial porque “permite un interesante proceso conjunto de reflexión, (...) no es sólo el debate, que desde la academia se da entre nosotros; allá es posible avanzar en el análisis de la improvisación o la música popular, con la participación de músicos e improvisadores”³⁷.

Ante estas preocupaciones, no ajenas a las de nuestra realidad, esta tesis plantea como hipótesis que la décima cantada aún está vigente y existen melodías para su canto en el Perú. El trabajo no sólo pretende ser una descripción de melodías utilizadas para el canto de la décima o de la relación entre melodías y textos, sino también ser un aporte a esta práctica cultural, poética y musical, mostrando su existencia y tratando de contribuir al

37 Posada, *op.cit.* pp.143. La autora hace referencia al *Encuentro-festival Iberoamericano de la décima* que se realiza cada dos años en Cuba.

conocimiento y conservación de esta práctica viva y al desarrollo de la misma mediante la generación de conocimiento.

El objetivo principal es demostrar la existencia de modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú en el siglo XX y en la actualidad. Como objetivos secundarios se plantean los siguientes:

- 1) Identificar una muestra representativa de modelos melódicos existentes para el canto de la décima en el Perú en el siglo XX en la actualidad.
- 2) Analizar el modelo melódico de los ejemplos de la muestra.
- 3) Explorar las posibilidades de uso los ejemplos de la muestra tanto para el canto de la décima creada como para el repentismo o improvisación.
- 4) Mostrar la vigencia de la práctica decimística en el Perú y su participación en el ámbito iberoamericano.

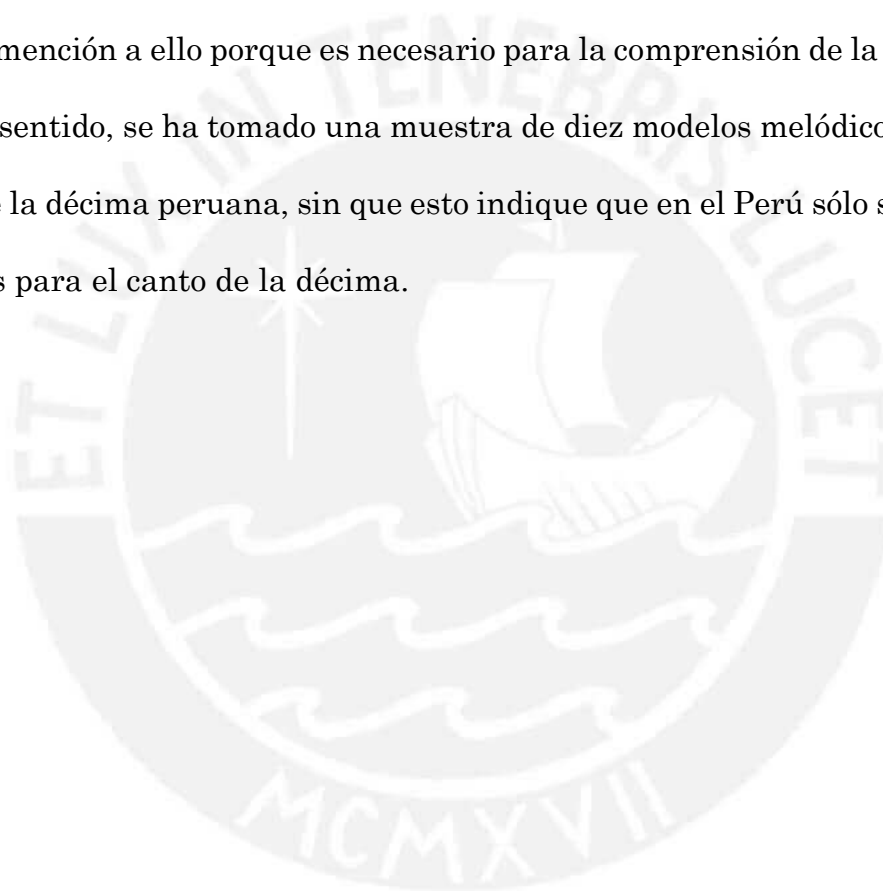
Los objetivos planteados no sólo pretenden contribuir a la generación de información y conocimiento, sino que intentan mostrar que, aunque limitada a un número reducido de cultores, sigue siendo una práctica cultural viva que se revitaliza con los esfuerzos que se están gestando.

Los alcances de esta investigación, por su carácter de tesis, presentan algunos límites:

- Durante el trabajo de recolección se encontraron más modelos melódicos lo cual llevaba a una interminable tarea, por ello se decidió limitar la muestra teniendo en cuenta criterios que se indicarán en el capítulo siguiente.

- No se pretende indagar a profundidad sobre el origen de cada uno de los modelos melódicos como géneros musicales.
- No se pretende una clasificación sobre estilos del canto de la décima. Se utilizaron los datos provistos por los cultores, informantes y creadores de cada uno de los ejemplos de la muestra.
- No se presentan transcripciones detalladas del acompañamiento instrumental de las décimas pertenecientes a la muestra, pero se hace mención a ello porque es necesario para la comprensión de la práctica.

En este sentido, se ha tomado una muestra de diez modelos melódicos para el canto de la décima peruana, sin que esto indique que en el Perú sólo se cuenta con ellos para el canto de la décima.



CAPÍTULO III

Metodología

El presente trabajo se desarrolla aplicando los métodos comparativo, analítico y deductivo para llegar a los objetivos planteados en el plan de tesis y a la demostración de hipótesis.

FASE I: REVISIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Corresponde a la revisión de materiales necesarios para argumentar cada capítulo de la investigación y se desarrolló en paralelo a las otras fases.

FASE II: RECOLECCIÓN DE MATERIAL Y FICHADO

- a) Grabaciones de campo usada con autorización. Para esta investigación se cuenta con la grabación de “La Maleña” –audio recopilado por Cesar Huapaya³⁸ en 1997 en Mala (Cañete-Lima)– utilizada con su autorización.
- b) Material audiovisual. “Me dicen que hay un pacay” cantada por Augusto Áscuez Villanueva, extraído del programa de televisión *El Señor de la Jarana*³⁹, conducido por el Dr. José Durand. Y una décima de presentación del piurano Miguel Reinoso, “Trovadiez”, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*.⁴⁰
- c) Material fonográfico. Se utilizaron las siguientes décimas cantadas:

³⁸ César Huapaya Amado, (recopilador), *La Maleña*, Mala-Cañete, cantada por Alejandro Mendoza Ávila, quien manifestó que cantaba en el estilo de su padre el decimista Marino Mendoza Yaya, 1997.

³⁹ *El Señor de la jarana*, José Durand Flores (conducción), Lima, Telecentro, 1979, archivo personal de “Chalena” Vásquez Rodríguez, usado con su autorización.

⁴⁰ *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 463° Aniversario*, DVD, edición no venal, Lima, RTV San Marcos, 2014.

“El canto del pueblo”, interpretada por Nicomedes Santa Cruz.⁴¹

“Buenas noches caballeros”, del disco que acompaña al libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*.⁴²

“Saludo y presentación” y “Cuatro en la Cruz” –del que se tomaron dos modelos melódicos– décimas de David Alarco Hinostraza, publicada con el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*.⁴³

“Todo lo llevo en el canto”, publicada en el disco *Adioses y Bienvenidas* de Omar Camino el año 2015.

- d) Grabaciones y transcripciones de entrevistas a cultores de la décima y de los ejemplos que compartieron en dicho momento. Se entrevistó a: Alejandro Bisseti Pinedo, Miguel Reinoso, Omar Camino, Fernando Rentería y David Alarco. De estas entrevistas se extrajo una, “Don Pedro Farfán”, composición cantada en triste con fuga de tondero, de Alejandro Bisetti.

Para las entrevistas se aplicó el siguiente cuestionario:

1. Nombre completo
2. Lugar y fecha de nacimiento
3. Lugar de residencia actual
4. ¿A qué se dedica actualmente?
5. ¿Cómo llegó a la décima?

⁴¹ Nicomedes Santa Cruz Gamarra, *Socabón-introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana*, audio, 1975, en <https://www.youtube.com/watch?v=hEDQfgPe7w4> consultado el 05 de abril de 2016.

⁴² “Buenas noches caballeros”, décima cantada por Víctor Gamarra Gil, en Luis Rocca Torres, *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*, CD que acompaña al libro, Primera Edición, Zaña-Lambayeque, Edición de Museo Afroperuano, 2011, pista 21.

⁴³ *Amebeo Urbano*, CD s/n, Lima, Taller de la Kontroversia, 2012, pistas 1 y 4.

6. ¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?
7. ¿Cómo surgió su interés por la décima cantada? ¿Cómo la aprendió?
8. ¿Cultiva la décima creada o la improvisa?
9. ¿Qué estilo o género musical utiliza? En el caso de que improvise, ¿Emplea alguna melodía específica para ello? ¿Podría mostrar algún ejemplo?
10. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?
11. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quién(es)?
12. ¿Conoce a más personas que todavía practiques o cultives la décima cantada? ¿Quiénes son? ¿Sabe que melodías o qué estilo utilizan?

Luego de tener los materiales, se extrajo en archivos de audio individuales cada uno de los ejemplos cantados para su estudio. Por último, se fichó cada uno de ellos de acuerdo a los siguientes datos básicos:

1. Título
2. Estilo utilizado (en el caso de tener referencias)
3. Intérprete
4. Si es décima creada o improvisada
5. Si es a *capella* o con acompañamiento (instrumentos que la acompañan)
6. Datos extras que se consideren relevantes para la investigación
7. Fuente, lugar y fecha de recolección.

FASE III: CLASIFICACIÓN Y SELECCIÓN DE MATERIALES

Esta fase tiene dos etapas:

- 1) Se revisaron y ordenaron las fichas individuales teniendo en cuenta los siguientes criterios:
 - i. Lugar de origen del cultor o de la grabación de campo (geográficamente).
 - ii. Cronológico
 - iii. Décima creada o improvisada
 - iv. Estilo o género musical utilizado por cada cultor(a).

- 2) Se seleccionó una muestra (música, textos y entrevistas) de 10 décimas que luego fueron transcritas y analizadas, separándolas del material que solo debía ser mencionado. Para ello se tuvo en cuenta los siguientes criterios alineados a los objetivos de esta investigación:
 - o Se eligieron sólo los modelos melódicos insertados dentro de la tradición musical peruana.
 - o No se consideraron relevantes las canciones; es decir, aquellos ejemplos donde la melodía sólo fue creada o compuesta específicamente para una décima a manera de canción.
 - o Si hay varios ejemplos de un mismo modelo melódico o si entre ellos presentan pequeñas variantes, entonces se consideró el de mayor antigüedad o en su defecto, el que esté más completo y inteligible.
 - o Se eligió un ejemplo por cultor⁴⁴, tratando de que la muestra presente una variedad considerable de modelos.

⁴⁴ A excepción de la “Tonada Landó” que presenta dos modelos melódicos desarrollados en el Taller de la Kontroversia por Fernando Rentería y David Alarco.

- No se presenta una clasificación de las “tonadas” o estilos del canto de la décima. Los nombres utilizados para cada modelo melódico presentado corresponden al género musical con el que fueron desarrollados, al nombre de la melodía o al nombre que le dieron sus cultores.

FASE IV: TRANSCRIPCIÓN

Las transcripciones respetan las versiones grabadas y se enfocan en las líneas melódicas que ejecuta la voz. En el caso de ejemplos con acompañamiento instrumental, esta característica sólo se menciona como tal y se indican los instrumentos presentes.

Se ha utilizado el sistema de notación occidental. En algunos casos el ejemplo utilizado permitía distinguir con claridad el ritmo y la melodía, pero en los que resultaba más complicado, se ha tratado de que la transcripción sea lo más cercana posible a la muestra utilizada.

En los ejemplos en los que la letra es inteligible se ha colocado “[]” debajo de la melodía para indicarlo.

La indicación metronómica es siempre aproximada pues en las muestras muchas veces el cantor varía de velocidad en su interpretación.

Todos los ejemplos se presentan en la tonalidad en la que fueron encontrados en las fuentes.

FASE V: ANÁLISIS MUSICAL DE AUDIOS Y TRANSCRIPCIONES

La metodología que se utiliza para el análisis ha sido tomada de los planteamientos que hace Esteve Faubel⁴⁵ en su tesis de doctorado y adaptada para los objetivos de este trabajo. Se pretende “un análisis estructural, técnico-descriptivo de las melodías”⁴⁶ pertenecientes a la muestra e implica el estudio melódico, rítmico, formal y de relación entre música y texto.

“MODELO MELÓDICO”

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

1.1. Título:

1.2. Estilo utilizado o género musical:

1.3. Melodía compuesta o adaptada por:

1.4. Lugar recolección:

1.5. Intérprete

1.6. Autor de la décima (creada o improvisada):

1.7. Es a *capella* o con acompañamiento instrumental (lista de instrumentos):

2. ASPECTOS MELÓDICOS

2.1. Clasificación modal, tonal o modal-tonal

2.2. Modulaciones:

2.3. Ámbito vocal:

⁴⁵Esteve Faubel, José María, *Análisis Musicológico del romancero de tradición oral y de la canción estrófica de Ciego de la Ciudad de Lliria (Valencia)*, Tesis para optar al grado de doctor en filosofía y letras, Departamento de Humanidades Contemporáneas, Universidad de Alicante, 1998, pp. 146 -154.

⁴⁶Esteve Faubel, *op. cit.*, p. 145.

2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas:

2.5. Sonidos utilizados:

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones

2.7. Estilo melódico

Ascendentes: desde un punto determinado se inicia con un ascenso.

Descendentes: Desde una nota señalada comienza una bajada.

Onduladas: Cuando la línea melódica es sinuosa.

Quebradas. La melodía cambia constantemente la dirección.

2.7. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado:

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico: un solo metro o compás)
- Heterométrico (combinación de varios metros o compases).

3.3. Tipos de inicios y finales de frases

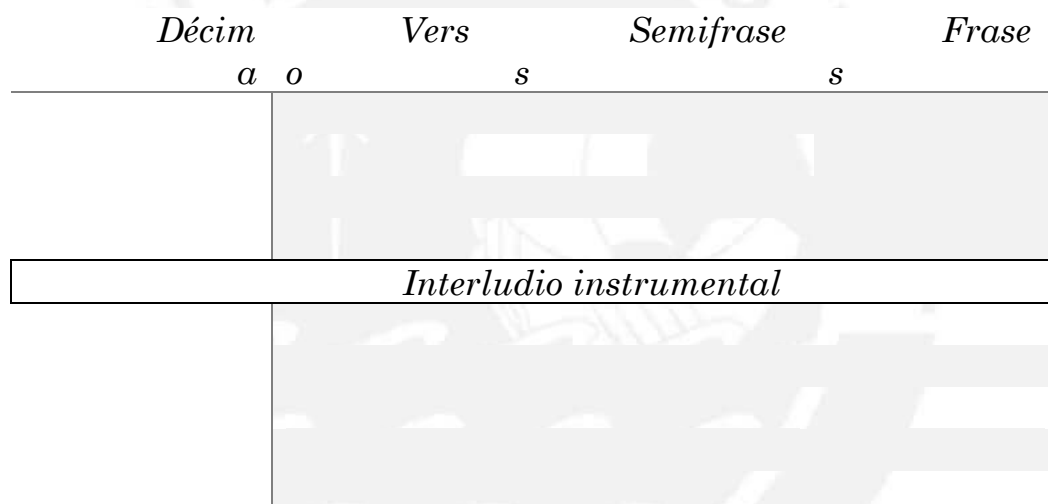
Inicios: tético, acéfalo o ársico (que otros teóricos llaman anacrúsico).

Finales: Masculino o femenino

	Tipos	
Frase	INICIO	FINAL
A		
B		
...		

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: compases, semifrases y frases [en relación a los versos]



4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]⁴⁷

Para el conteo de compases se tuvo en cuenta lo siguiente:

- Cuando la melodía se inicia en anacrusa, se cuenta a partir del siguiente compás.
- Las repeticiones de las frases, no se cuentan.

⁴⁷ Siguiendo el ejemplo de análisis de Jesús-Mario Rodríguez Ramírez en su trabajo “Modelos Melódicos en las décimas canarias”.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico: si cada nota corresponde a una sílaba
- [Melismático]:⁴⁸ la mayoría de sílabas corresponden a varias notas
- Mixto: Cuando los [melismas] aparezcan preferentemente al final de cada verso octosílabo.

5.2. Relación con el texto:

- [Prosódica: cuando no hay discrepancia entre acentuación rítmico-musical y acentuación de las palabras.
- No prosódica: cuando prevalece la acentuación rítmico-musical sobre la poética y hay irregularidad en la acentuación entre la música y los versos.]

6. OBSERVACIONES.

FASE VI: CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Los datos obtenidos de la fase IV se muestran en las descripción e interpretación que se hace sobre cada décima y con todos esos datos se generó una ficha analítico-descriptiva de cada uno de los modelos melódicos de la muestra. En el caso de las entrevistas, los ejemplos forman parte de la muestra y la información que se obtuvo, sirvió para el desarrollo y argumentación de la propuesta.

⁴⁸ Faubel llama “adornado” a lo que usualmente se designa como “melismático”.

CAPÍTULO IV

En este capítulo se abordan dos aspectos. El primero es la diferencia entre las dos modalidades en la práctica de la décima; es decir, la décima creada o “memorial”⁴⁹ y la décima improvisada. El segundo muestra un panorama general del desarrollo y vigencia de la décima peruana como parte de la tradición iberoamericana a nivel nacional e internacional.

Modalidades de la práctica de la décima cantada

La décima popular, recitada y cantada, en la tradición iberoamericana se desarrolla en dos modalidades: la décima creada y la décima improvisada.

En la primera modalidad, las décimas son creadas previamente. Pueden ser versos propios o ajenos escritos con mucha anticipación y memorizadas como parte del repertorio del cantor o ideadas y memorizadas instantes antes de presentarlas al público receptor. En ambos casos, el cantor adapta la décima al estilo de canto que cultive o que, según su criterio, se adapte a dicho momento.

En la segunda modalidad, el decimista, en este caso repentista o improvisador, se presenta ante un público receptor sin ningún texto preparado⁵⁰. Puede utilizar acompañamiento instrumental o no y en su interpretación debe respetar las técnicas y leyes del repentismo además de las correspondientes al estilo en que esté cantando.

⁴⁹ Maximiano Trapero, “La décima popular en la tradición Hispánica”, *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora-Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001, pp.61-100.

⁵⁰ Para mayores detalles sobre la práctica de la improvisación poética, véase: Díaz-Pimienta, *Teoría de la Improvisación Poética*, segunda edición, Almería, España, Scripta Manent, 2014.

Una controversia, desafío poético-musical o diálogo poético, puede desarrollarse en ambas modalidades. En la primera, los cantores podrían utilizar décimas aprendidas previamente, creadas por ellos o pertenecientes a la tradición oral, para enfrentarse uno al otro y en la segunda modalidad, los repentistas deben crear sus versos al instante como respuesta o provocación hacia el otro participante.

Durante el siglo XX, el contrapunto en décimas en el Perú tenía por característica que, a diferencia de la práctica actual en la que cada repentista canta una décima por turno, “Las décimas eran recitadas o cantadas en pie forzado de tal forma que cada individuo necesitaba cuarenta y cuatro versos por turno.”⁵¹

Además, había un orden temático para iniciar y seguir el desarrollo del desafío:

El decimista visitante podía empezar con un saludo que podía ser una invocación a Dios, la Virgen o alguna otra entidad. A continuación [,] el decimista de casa presentaba sus décimas de saludo como respuesta. El invitado procedía después con su décima de presentación en la que se presentaba a sí mismo, citando quizás su lugar de nacimiento, familia o su perfil personal, seguido por la intervención del decimista de casa en la que también se presentaba a sí mismo. Una vez terminadas las formalidades iniciales ambos procedían con numerosas décimas “a lo humano” o “a lo divino” dependiendo del ambiente.⁵²

⁵¹ Tompkins, *op.cit.*, p.80.

⁵² Idem.

Así, dos decimistas podían pasar horas y hasta días enteros intercambiando glosas de pie forzado de su repertorio y la única regla era responder con una composición perteneciente a la misma temática que el contrincante.⁵³

En cuanto al acompañamiento musical durante la práctica de contrapunto o desafío del siglo XX, las referencias indican que cada decimista iba acompañado de un guitarrista⁵⁴ o que “[...] que un experto guitarrista toque el socabón para los dos cantores que compiten en desafío”⁵⁵

En la biografía de Erasmo Muñoz⁵⁶, se encuentra el testimonio de un contrapunto cantado con la primera modalidad (décimas memorizadas)

Los desafíos de decimistas han sido muy famosos en el valle. [...] Un desafío se pactaba cuando había uno que sabía bastantes décimas y le decían que había otro decimista mejor que él. Entonces éste iba a donde vivía y lo desafiaba. Se escogía el sitio, casi siempre era una cantina y cada uno se presentaba con su guitarrista o sino una misma guitarra acompañaba a los dos. El toque de la guitarra era el llamado socavón, ritmo poco monóto[n]o y que era el mismo para todas las décimas. [...] Primero sonaba la guitarra como pidiendo atención para las décimas. Luego el cantor decía su glosa o cuarteta y nuevamente sonaba la guitarra. Aquí, en este momento, el otro decimista y la gente sabía de qu[é] iba a tratar la décima. Después de cada décima el guitarrista hacía un punteado y cuando se decía la cuarta décima la guitarra cerraba con un nuevo bordoneo. La gente aplaudía al cantante. Se escuchaban décimas de historia, a lo divino, de insultos, de amores, de plantas y otras cosas.

⁵³Sobre la clasificación de los temas de la décima en el Perú, se tiene el trabajo de Nicomedes Santa Cruz *La Décima en el Perú* [publicación, 1982] y el trabajo, aun inédito, de Cesar Huapaya Amado [comunicación personal, 2016] quien emplea otra clasificación respondiendo a las necesidades expresión que los cultores peruanos identificaron durante la existencia de la ADEP.

⁵⁴Erasmo Muñoz, Jorge Carbajal H. y José Matos Mar (organizadores), *Erasmo Muñoz: yanacón del valle de Chancay. Proyecto de Estudios Etnológicos del Valle de Chancay*, Lima, IEP, Monografía N° 4, 1ª edición agosto 1974, pp.63-68

⁵⁵Nicomedes Santa Cruz Gamarra, *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, Pedro Santa Cruz Castillo, compilador, 2004, p.112.

⁵⁶Muñoz, *ídem*.

En cuanto a la modalidad de contrapunto de décimas improvisadas en el siglo XX, Nicomedes Santa Cruz menciona que

La cuarteta que inicia la glosa se puede largar en una sola tirada o bien dejando uno o dos compases entre el segundo y tercer verso. Luego viene el bordoneo y empieza la primera décima de las cuatro que conforman la glosa. Cada una de estas décimas estróficas también se pueden cantar de un ‘tirón’ o haciendo breves pausas opcionales tras cualquiera de los versos pares. Esto de las pausas es muy relativo, pues si se trata de improvisadores los hay de inspiración lenta, que necesitan tomarse su tiempo, mientras a otros se le agolpan los versos y prefieren no darse tregua.⁵⁷

Otro testimonio sobre el canto de la décima improvisada y en contrapunto, indica que “Mariana Anchante, zamba de los Barrios Altos, era excelente cantora de décimas que [andaba] a los alrededores de la plaza de Acho buscando con quien cantar en desafío”⁵⁸. Lamentablemente, sólo se cuenta con testimonios como los mencionados, pero no con ejemplos de la modalidad de décima cantada e improvisada.

Desde el siglo XX hasta la actualidad, la práctica de la décima cantada en el Perú, sigue desarrollándose en ambas modalidades. Prueba de ello es la muestra seleccionada para el análisis de este trabajo. Aunque dichos ejemplos corresponden a la modalidad de décimas creadas, es probable que hayan sido utilizadas para el canto de décimas improvisadas. De manera que, en el siglo XXI, la decisión de utilizar una modalidad o la otra, recaería en cada cultor.

⁵⁷ Santa Cruz Gamarra, *ídem*.

⁵⁸ Augusto Áscuez Villanueva, comunicación personal a José Durand. Utilizado con autorización del manuscrito inédito que Guillermo Durand otorgó a David Alarco Hinostroza en el año 2005.

Teniendo en cuenta los datos ya presentados, existe la posibilidad de que el socabón en el Perú en el siglo XX, haya sido utilizado también para la improvisación. Entonces, si los ejemplos “Me dicen que hay un pacay” (ejemplo n° 2) y “El canto del pueblo” (ejemplo n° 4) corresponden a este estilo, este modelo melódico podría considerarse como apto para el canto de la décima improvisada.

En cuanto a “Buenas noches caballeros” (ejemplo n° 5) y “La Maleña” (ejemplo n° 1), no se tienen datos acerca de su empleo para la improvisación, pero ambos modelos melódicos presentan características similares a las de los ejemplos de socabón y ello podría sugerir la posibilidad de uso para el repentismo. Su aplicación como modelo melódico para la improvisación es sólo una sugerencia pues los datos obtenidos de las fuentes y los comentarios no presentan pruebas de ello ni niegan la posibilidad.

En el siglo XXI, nueve de los modelos recogidos para la muestra son aptos para la práctica del canto improvisado excepto el ejemplo n°10 (“Don Pedro Farfán”).

“Todo lo llevo en el canto” (ejemplo n° 9), por ser una tonada adaptada del socabón, mantiene características del mismo y quizá podría ser utilizada para la improvisación, aunque no fue ideada con ese objetivo.

Las tonadas “landó” (ejemplos 7 y 8) y “zamacueca” (ejemplo 6), fueron ideados por David Alarco Hinostroza y compuestos musicalmente por Fernando Rentería con el objetivo de tener géneros peruanos para la

improvisación de la décima, teniendo como referencia las características de forma y de armonía del “punto cubano”.⁵⁹

La “tonada trovadiez” (ejemplo n° 3) también es utilizada por su cultor y compositor, para ambas modalidades⁶⁰.

“Don Pedro Farfán” (ejemplo n° 10) sólo puede ser cantado con la modalidad de décima creada pues para respetar su estructura de tondero, el cantor no puede repetir ningún verso ni detenerse a pensar.

Panorama general del desarrollo y vigencia de la décima peruana como parte de la tradición iberoamericana

Para que una práctica cultural se mantenga viva, necesita ser cultivada, conocida y difundida. En este sentido, los encuentros, festivales, jornadas, simposios y otros esfuerzos de esta índole, son enriquecedores pues generan espacios de difusión, intercambio y generación de conocimientos, mostrando y visibilizando la vigencia de cada práctica cultural y sus tradiciones. Además, permite el intercambio de métodos, propuestas, técnicas, investigaciones realizadas y otros conocimientos que permiten el desarrollo de la décima tanto a nivel personal del cultor, nacional e internacional.

A nivel nacional, en julio de 1991, César Huapaya y el Taller Lican-Rumi organizan el *Primer Encuentro de la Décima* en el que participaron ocho cultores peruanos y dos invitados de Chile. En el año 1995, se fundó la Agrupación de Decimistas del Perú (ADEP), que se sumaría a la organización de encuentros y presentaciones.⁶¹ Las reuniones de la ADEP se realizaban los sábados,

⁵⁹ David Alarco y Fernando Rentería, comunicación personal, 19 y 31 de mayo del 2016.

⁶⁰ Miguel Reinoso, comunicación personal, 4 de julio del 2016.

⁶¹ Ver anexo n° 18 “Diez Encuentros Nacionales y cinco Internacionales de la décima en el Perú (1995-2000)”, documento proporcionado por Cesar Huapaya, usado con autorización.

en la que era casa de Nicomedes Santa Cruz. Tal como indica el mismo Huapaya, **“Ese período fue importante porque se corrigieron métrica, rima y además significó que la gente ampliara su repertorio y tuviera mayor variedad temática.”**⁶²

El Taller Lican-Rumi también organizó los siguientes eventos importantes para la décima en el Perú: *Maratón de decimistas (2005-2012)*⁶³ y el *Primer Conversatorio de la Décima Iberoamericana (2012)*.

En el año 2000, César Huapaya renuncia a la presidencia de la ADEP pero hasta la fecha sigue publicando sus trabajos de recopilación e investigación, organizando recitales, presentaciones, reuniones y encuentros de decimistas nacionales e internacionales⁶⁴.

En el año 2007, David Alarco crea el Taller de la Kontroversia con el objetivo de reiniciar la práctica del repentismo en el Perú y organiza una velada Internacional⁶⁵ y algunas reuniones.⁶⁶

En diciembre del año 2009, el Taller de la Kontroversia, liderado por David Alarco Hinostroza, organizó el *I Primer Encuentro Internacional de la Décima y el Verso Improvisado, El Canto de las Campanas, Perú 2009. Homenaje a Nicomedes Santa Cruz*⁶⁷, con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

⁶² César Huapaya, “César Huapaya: «La afirmación de que no había decimistas en el Perú no era exacta»”, en *La República*, 25 de febrero de 2014, <http://larepublica.pe/25-02-2014/cesar-huapaya-la-afirmacion-de-que-no-habia-decimistas-en-el-peru-no-era-exacta>, consultado el 30 de agosto del 2016.

⁶³ César Huapaya, comunicación personal, 15 de setiembre del 2016.

⁶⁴ Ver anexo n°20

⁶⁵ En la *Casa Del Pisco* y en la *Derrama Magisterial*

⁶⁶ David Alarco, comunicación personal, 2016.

⁶⁷ Ver anexo n° 19.

En los años 2014 y 2015, el Centro Cultural Británico y el grupo de integrantes de *Décimas Cosas*, organizan el *I Festival Internacional de la Décima, Lima 2014* y el *II Festival Internacional de la Décima, Lima 2015*.⁶⁸

En el panorama Iberoamericano, la décima vivió por mucho tiempo sólo dentro de la tradición de cada cultura hasta que ocurrieron dos hitos a partir de los cuales se internacionalizó su práctica y su conocimiento.

Trapero indica que “[...] el comienzo del movimiento iberoamericano en torno a la décima y el verso improvisado hay que situarlo en los primeros años de la década de los noventa del siglo pasado.”⁶⁹ Sin embargo, “ya en 1974, la Casa de las Américas, en la Habana, había organizado un primer encuentro al que llamó «Cantar del pueblo latinoamericano», con la asistencia de poetas populares de Argentina, Panamá, Perú y otros países.”⁷⁰

Entre este primer encuentro (1974) y el siguiente, del que se tiene datos, existe una diferencia temporal de diecisiete años. Al respecto, Waldo Leyva comenta

“[...] a mediados de[l] año 1990, un grupo de poetas y especialistas vinculados a la décima, nos habíamos reunido en Cuba para organizar un encuentro internacional con el propósito de celebrar, al año siguiente, el cuatrocientos aniversario de la publicación del libro *Diversa rima*, donde su

⁶⁸ El año 2016 no se llevó a cabo.

⁶⁹ Maximiano Trapero, “El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión”, *La voz y la improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: imaginación y recursos en la tradición hispánica*, 1ª edición, Ureña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, 2009, p.15.

⁷⁰ Waldo Leyva, “La décima y el verso improvisado en Iberoamérica (1990-2000)”, *La décima en la tradición Lírica de Hispanoamérica*, Dirección de Publicaciones y Literatura de la Secretaría de Cultura del Gobierno de San Luis de Potosí, México, 2016, p.121.

autor, Vicente Espinel, incluyó la estrofa que lo inmortalizaría en la voz popular de Iberoamérica.”⁷¹

En 1991 se lleva a cabo el *I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Este primer encuentro sentó las bases de los que vendrían luego, indicando que debía de presentarse “el festival de repentistas y poetas populares, los encuentros de la décima y otras formas estróficas, su permanencia en América y sus diversos modos de expresión artística, especialmente la música, y el vínculo entre oralidad y escritura [...]”⁷².

El Perú, desde un primer momento, participa de estos hechos⁷³. En el encuentro de julio de 1974 *Cantar del pueblo latinoamericano*, en La Habana, el Perú fue representado por Nicomedes Santa Cruz⁷⁴ y su grupo Cumanana⁷⁵.

La segunda participación del Perú en un evento internacional fue durante el *Encuentro con la décima del sur*, realizado en Chile el año 1993 y con la participación de Cesar Huapaya Amado.

En 1995, Huapaya representa al Perú en el *III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* realizado entre el 28 de junio y el 1 de julio en Las Tunas. En esa ocasión, el Comité Internacional de la Décima incluyó oficialmente al investigador peruano como miembro activo de la misma a partir de esa fecha.

⁷¹Leyva, *op.cit.*, p. 117.

⁷²Leyva, *ibidem*, p. 119.

⁷³Leyva, *ibidem*, p. 121.

⁷⁴Santa Cruz Gamarra, “Cronología, 1974”, <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/cronologia.htm> consultado el 25 de julio del 2016.

⁷⁵Santa Cruz Gamarra, *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, Pedro Santa Cruz Castillo, compilador, 2004, p.241.

En el año 2001, David Alarco Hinostroza consigue una invitación⁷⁶ a la *Jornada Cucalambiana* en Cuba y participa como repentista, representando al Perú.

En febrero del año 2007, el Taller de la Kontroversia participa del *XIV Encuentro de Payadores Internacional, Homenaje a la Décima y el Verso Improvisado*, en Casablanca, Chile⁷⁷; en el *Encuentro Internacional del verso improvisado* en Esmeraldas, Ecuador⁷⁸ y en el *V Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe* en México, San Luis de Potosí⁷⁹.

El 2009, Cesar Huapaya y Wendor Salgado Bedoya representan al Perú en la *Primera Jornada Iberoamericana de Niños y Jóvenes Poetas, Troveros y Versadores*, realizada en México y el año 2013, Huapaya es invitado a la *VII versión del Joropo Académico* realizado en Colombia.

En agosto del año 2016, una delegación⁸⁰ representó al Perú en las siguientes actividades organizadas en México: *VIII Jornada de Niños y Jóvenes Poetas, Troveros y Versadores*⁸¹, *Tercer Encuentro Iberoamericano Formador de Formadores en Verso Improvisado* y *Séptimo Festival de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe*.

⁷⁶Alarco Hinostroza, comunicación personal, setiembre del 2016.

⁷⁷Primera participación del Perú con repentistas (David Alarco, Fernando Rentería y Antonio Silva García).

⁷⁸Participa Omar Camino y David Alarco.

⁷⁹Participa Omar Camino y David Alarco.

⁸⁰Manuel Zavala Santa Cruz (décimas e improvisación), María Haydeé Guerra Berríos (décimas, repentismo y canto), Jaime Camilo Calderón Vallejos (guitarra andina y criolla), Bruno Jorge Lara Rivera (guitarra y canto), Joel Peredo (percusión), Piero Marañón (canto), Rosario Sánchez (canto de jarana) y Héctor Minaya Gamarra (canto de jarana).

⁸¹ Segunda participación del Perú en la jornada. Ver anexo^o 22.

Con estos datos se puede concluir que la práctica del canto de la décima en el Perú está vigente desde el siglo XX hasta la actualidad aún cuando se cuente con un número reducido de cultores de la misma.

Si bien, el Perú ha sido partícipe del movimiento iberoamericano de la décima y el verso improvisado desde los inicios de éste, en un periodo de 42 años, sólo ha sido representado por cuatro delegaciones y por ello su presencia en el ámbito internacional, aún no es muy reconocida.



CAPÍTULO V

Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú

Los diez ejemplos seleccionados para la muestra corresponden a géneros y estilos musicales pertenecientes a la tradición peruana y son considerados como modelos melódicos porque, a diferencia de una canción –que es una unidad en la que letra y melodía fueron creadas para presentarse juntas–, permiten que otras décimas puedan ser cantadas con el modelo. Para adaptar un modelo melódico a una décima, algunas características como duración de las notas o figuras musicales pueden variar ligeramente pero el modelo melódico con su estructura de periodos, frases musicales, repeticiones e interludios instrumentales, permanece.

En este capítulo se presentan los datos generales y las fichas de descripción y análisis de cada uno de los ejemplos de la muestra.

Aspectos generales de la muestra

1. “La Maleña”, audio recopilado por Cesar Huapaya en 1997 en Mala, Cañete, Lima (utilizada con su autorización). Décimas cantadas *a capella*⁸² por Alejandro Mendoza Ávila, quien indica que aprendió el estilo de su padre Marino Mendoza Yaya⁸³ y que es parte de la tradición de Mala.

⁸²Mendoza indica que recuerda que también se cantaba esa melodía con el acompañamiento de guitarra. Y Wendor Salgado [comunicación personal, 2015] comenta y prueba la posibilidad de que haya sido acompañado como socabón.

⁸³Huapaya (recopilador), comunicación personal, 2015.

2. “Me dicen que hay un pacay” extraído del programa de televisión *El Señor de la Jarana*, conducido por el Dr. José Durand. Décima cantada en socabón por Augusto Áscuez Villanueva con el acompañamiento de la guitarra de Vicente Vásquez; estilo de Santiago Villanueva.
3. “Trovadiez”, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*. Décima de presentación del piurano Miguel Reinoso, cantada con acompañamiento de guitarra similar al de la marinera norteña⁸⁴.
4. “El canto del pueblo”, décimas publicadas en *Socabón Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*, interpretadas por Nicomedes Santa Cruz con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez.
5. “Buenas noches caballeros”, del disco que acompaña al libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*. Décimas cantadas a *capella* por Víctor Gamarra Gil, escritas por su padre Víctor Gamarra Beltrán. Melodía de la tradición de Zaña.
6. “Saludo y presentación”, publicadas con el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*. Décimas de David Alarco Hinostriza, música de Fernando Rentería. Cantadas en “punto zamacueca”⁸⁵, con acompañamiento instrumental de guitarra, cajón y bajo.

⁸⁴ Reinoso, Miguel (2016), comunicación personal, 13 de julio del 2016.

⁸⁵ Nombre colocado por los creadores de esta melodía.

7. “Cuatro en la Cruz” – [Fragmento], publicada por el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*. Décimas de David Alarco Hinostroza, música de Fernando Rentería, cantadas en “Tonada Landó 1” con el acompañamiento de una guitarra.
8. “Cuatro en la Cruz” – [Fragmento], publicada por el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*. Décimas de David Alarco Hinostroza, música de Fernando Rentería, cantadas en “Tonada Landó 2” con el acompañamiento de una guitarra.
9. “Todo lo llevo en el canto”, publicada en el disco *Adioses y Bienvenidas* de Omar Camino el año 2015. Tonada basada en el socabón tradicional, adaptada y cantada a *capella* en el estilo del interprete desde el 2010⁸⁶.
10. “Don Pedro Farfán”, obtenida de una entrevista realizada el 13 de julio del 2016 a Alejandro Bisetti. Composición cantada con acompañamiento instrumental de guitarra, siguiendo la estructura tradicional de triste con fuga de tondero.

Fichas de análisis y descripción de cada ejemplo de la muestra⁸⁷

En las siguientes páginas se presentan las fichas de análisis y descripción de cada ejemplo de la muestra. Las transcripciones se encuentran en los anexos 1-10.

⁸⁶ Camino, comunicación personal, 2016.

⁸⁷ Transcripciones en anexos n° 1-10.

“LA MALEÑA”⁸⁸

(Ejemplo n° 1⁸⁹)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

- 1.1. Título: “Un canario apresionado⁹⁰”
- 1.2. Décima cantada con el estilo de Marino Mendoza Yaya
- 1.3. Melodía de la tradición de Mala
- 1.4. Lugar recolección: Mala, Cañete, Lima
- 1.5. Intérprete: Alejandro Mendoza Ávila
- 1.6. Décima creada por Marino Mendoza Yaya
- 1.7. *A capella*⁹¹

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. Modal, mixolidio
- 2.2. Sin modulación
- 2.3. Ámbito vocal: *Re 4 – La 5*



- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 6^a mayor



⁸⁸ César Huapaya Amado, (recopilador), *La Maleña*, Mala-Cañete, cantada por Alejandro Mendoza Ávila, quien manifestó que cantaba en el estilo de su padre el decimista Marino Mendoza Yaya, 1997.

⁸⁹Ver anexo n° 1

⁹⁰El intérprete pronuncia “apr[e]sionado” y no “apr[i]sionado”.

⁹¹El ejemplo de la muestra está cantado *a capella* pero el intérprete informó al recopilador, que alguna vez había visto que se interpretaba con guitarra. [César Huapaya, comunicación personal, 2015]

2.5. Sonidos utilizados:



La escala utilizada es del tipo completa. Modo mixolidio (*sol natural*) y emplea 9 sonidos.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
Sol4	19
Re5	15
Sol5	14

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases.

La frase A concluye con un intervalo de 3^a menor descendente (*re-si*), la B y C, con unísono en *sol*, la D con intervalo de 3^a mayor ascendente y la E con unísono en *sol*. Las frases se entrelazan entre sí por intervalos 6^a menor ascendente, 3^a mayor ascendente, 4^a justa descendente y 6^a mayor descendente. Los finales de semifrase indican unísonos en su mayoría, excepto “b” (3^a menor descendente) y “g₁” (3^a mayor ascendente).

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 3/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipos de inicios y finales de frases y de periodos

		Tipos	
Periodo	Frase	INICIO	FINAL
PM 1	A	Anacrúsico	Femenino
	B	Anacrúsico	Masculino
	C	Anacrúsico	Masculino
	D	Anacrúsico	Femenino
	E	Anacrúsico	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

	<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Gozaba de su libertad en el campo una paloma cuando la aurora se asoma gustosa cantaba ya. En busca de sustento va un pájaro desgraciado Ni un árbol le ha ligado a descansar se paró un cazador se lo llevó un canario apresionado.</i>	1	a		A
	2	b		
	3	c		B
	4	d		
	5	e		C
	6	f		
	7	g		D
	8	g ₁		
	9	g ₁		E
	10	h		

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo está formado por 5 frases musicales. Cada frase cuenta con 4-6 compases y está compuesta por dos semifrases que corresponden a un verso cada una. El periodo presenta 10 versos sin repeticiones.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico.

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

6. OBSERVACIONES:

Este ejemplo corresponde a una glosa. Es decir, presenta una cuarteta (recitada) de planta que se desarrollan en 4 décimas y que en este caso es recitada por el intérprete.

Para este análisis se utiliza la primera décima como modelo melódico, pero se tiene en cuenta la melodía de las otras como parte de la transcripción.

En cada décima se pueden apreciar cambios rítmicos en la interpretación, lo cual hace que una frase que, por ejemplo, en la primera décima abarcaba 5 compases, en otra tenga 6.

En la décima 1 es la única vez en la que las dos semifrases de la frase D corresponden a la misma idea musical. Es decir, se encuentran las semifrase “g” y “g₁” mientras que, en las otras décimas, “g₁” correspondería a otra semifrase distinta.

“SOCABÓN 1”

(Ejemplo n° 2⁹²)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

1.1. Título: “Me dicen que hay un pacay”⁹³

1.2. Socabón

1.3. Socabón al estilo de Santiago Villanueva

1.4. Lugar recolección: Lima

1.5. Intérprete: Augusto Áscuez Villanueva

1.6. Décima creada por Santiago Villanueva

1.7. Con acompañamiento instrumental de guitarra.⁹⁴

2. ASPECTOS MELÓDICOS

2.1. *Sol* mayor

2.2. Sin modulación

2.3. Ámbito vocal: *fa* sostenido 4 – *sol* 5



2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 5^a justa



2.5. Sonidos utilizados:

⁹² Ver anexo n° 2

⁹³ *El Señor de la jarana*, José Durand Flores (conducción), Lima, Telecentro, 1979, archivo personal de Chalena Vásquez, usado con autorización.

⁹⁴ Ver anexo n° 16



La escala utilizada la de *sol* mayor y emplea 9 sonidos.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
<i>Re</i> 5	30
<i>Si</i> 4	22
<i>Sol</i> 4	11

2.7. Estilo melódico: La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases.

Las frases A y D terminan con un intervalo de 2^a mayor descendente (*mi-re*), B con un intervalo de 3^a menor descendente, C y E, con 2^a mayor ascendente y se entrelazan entre sí con intervalos de 5^a justa (A-B), 3^a menor ascendente (B-C) y con unísono (C-D y D-E). Las semifrases terminan con intervalos de 2^a menor descendentes y ascendentes, 4^a justa descendente y unísonos y se enlazan con unísonos e intervalos de 2^a menor ascendente y 2^a mayor descendente.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 3/4

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de las frases.

Frase	Tipos	
	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Masculino
B	Tético	Femenino
C	Anacrúsico	Masculino
D	Anacrúsico	Femenino
E	Anacrúsico	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

<i>Planta</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Me dicen que hay un pacay que su tiempo ha sido bueno de la guerra a los chilenos el Perú está muy fatal.</i>	1	a	A
	2	b	
	3	c	B
	4	c	
<i>Décima</i>			
<i>En el campo de la Alianza formaron su división, Chile tomó posición donde la vista alcanza El peruano se abalanza hasta la cumbre de Umay</i>	Verso	Semifrases	Frases
	1	a	A
	2	b	
	3	c	C
	4	d	
	5	e	D
6	f		
<i>Interludio instrumental corto</i>			
<i>Con el ejército que hay ningún Chileno existiese donde murió Bolognesi me dicen que hay un pacay.</i>	7	g	E
	8	h	
	9	g ₂	F
	10	I	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

Cada décima corresponde a un periodo musical dividido en dos partes y formado por cinco frases musicales que no se repiten. Una frase abarca entre 4 y 5 compases y está formada por dos semifrases, un antecedente y otra consecuente correspondientes a un verso cada una.

En el ítem 4.1 se presentó la cuarteta de planta que este ejemplo utiliza al inicio, pero solo se utilizará para indicar la relación entre las semifrases de dichos versos y las de la décima. Así, la primera frase de la cuarteta es utilizada como primera frase de la décima 1.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico.

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

6. OBSERVACIONES

-La transcripción de la línea melódica de este socabón en algunas partes puede ser aproximada por la inteligibilidad del material audiovisual.

-Los versos de la glosa se obtuvieron gracias a los archivos de César Huapaya Amado.

- El análisis presentado corresponde a la primera décima de la glosa “Me dicen que hay un pacay” aunque se colocaron en paralelo las transcripciones de las líneas melódicas con las otras 3 décimas de la glosa.

- El intérprete cantor de este ejemplo cambió algunos versos del texto original, lo cual quizá sea el motivo por el que algunas semifrases musicales no coinciden entre décima y décima.

-Algunas características aquí descritas varían ligeramente entre una décima y otra debido a la libertad que tiene el cantor sobre la línea melódica. Por ejemplo, el tipo de inicio de frase puede ser tético o anacrúsico cambiando de una décima a otra o los finales pueden ser masculinos o femeninos, indistintamente.



“TONADA TROVADIEZ”⁹⁵

(Ejemplo n° 3⁹⁶)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

1.1. Título: “Décima de presentación de Miguel Reinoso”⁹⁷

1.2. Estilo de marinera norteña⁹⁸

1.3. Compuesto por Miguel Reinoso Córdova

1.4. Lugar recolección: Piura

1.5. Décima creada por Miguel Reinoso Córdova

1.6. Con acompañamiento de guitarra.

2. ASPECTOS MELÓDICOS

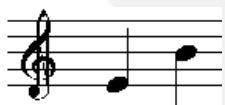
2.1. La menor

2.2. Sin modulación

2.3. Ámbito vocal: Re4 – Re5



2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 5^a justa



2.5. Sonidos utilizados:



⁹⁵ Nombre designado por el creador

⁹⁶ Ver anexo n° 3

⁹⁷ Perú: *Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 463° Aniversario*, DVD, edición no venal, Lima, RTV San Marcos, 2014.

⁹⁸ Reinoso indica que él ha llamado “Tonada Trovadies” a su melodía.

La escala utilizada es la de *la menor* del tipo defectiva y 8 sonidos.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
<i>La</i> 4	24
<i>Do</i> 5	23
<i>Si</i> 4	22

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

La frase A y sus variantes concluyen con un intervalo de 3ª menor (*do-la*), unísonos y una de ellas, con 2ª menor descendente (*fa-mi*). Las semifrases terminan por lo general en intervalos de 3ª mayor, menor y en unísono. Las semifrases en están enlazadas por 3ª menor ascendente, unísonos, 3ª mayor ascendente y 5ª justa.

En la frase (A), la primera semifrase es antecedente de función dominante y la segunda funciona como consecuente que resuelve en la tónica.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 6/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de frase

Periodo	Frase	Tipos	
		INICIO	FINAL
PM 1	A ₁	Anacrúsico	Femenino
	A ₂	Anacrúsico	Masculino
	A ₃	Anacrúsico	Femenino
	A ₁	Anacrúsico	Masculino
	A ₄	Anacrúsico	Femenino
	A ₅	Anacrúsico	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

	<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Para hacer mi poesía Dios me ha dado un seso enorme también luzco el uniforme de un modesto policía. Y hasta aquí he llegado hoy día a disfrutar de estos lares Y con hermosos azares hoy me presento gustoso mi nombre es Miguel Reinoso el juglar de los juglares mi nombre es Miguel Reinoso el juglar de los juglares.</i>	1	a ₁	A	
	2	b ₁		
	3	a ₂	A ₂	
	4	b ₂		
	5	a ₃	A ₃	
	6	b ₁		
	7	a ₁	A ₄	
	8	b ₁		
	9	a ₂	A ₅	
	10	b ₃		
	9	a ₄	A ₆	
	10	b ₃		

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo musical está formado por una sola frase condicionada por lo armónico. Así, la frase se repite con algunas variantes, corresponde a dos

versos y abarca entre 4 y 5 compases. Está compuesta por dos semifrases (1 verso cada una). La totalidad del periodo presenta 12 versos incluyendo la repetición de los versos 9-10, como última frase conclusiva. No presenta interludio instrumental

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

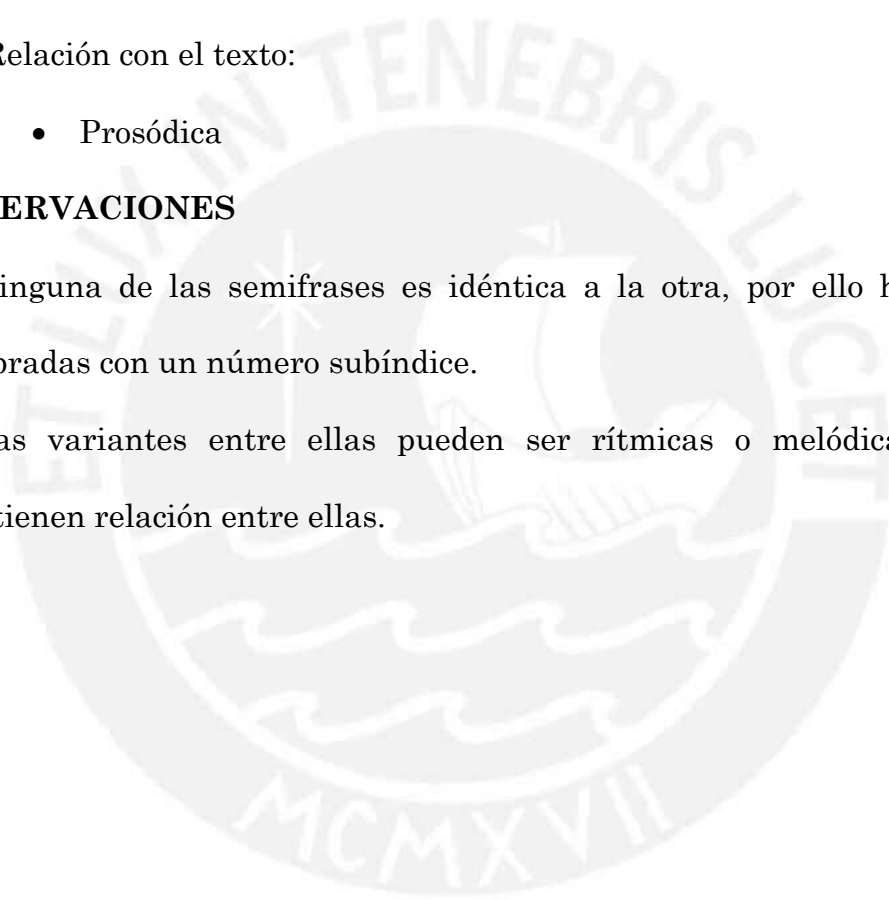
5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

6. OBSERVACIONES

Ninguna de las semifrases es idéntica a la otra, por ello han sido nombradas con un número subíndice.

Las variantes entre ellas pueden ser rítmicas o melódicas, pero mantienen relación entre ellas.



“SOCABÓN 2”

(Ejemplo n° 4⁹⁹)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

- 1.1. Título: “El canto del pueblo”¹⁰⁰
- 1.2. Socabón
- 1.3. Melodía de la tradición
- 1.4. Lugar de recolección: Lima
- 1.5. Intérprete: Nicomedes Santa Cruz
- 1.6. Décima creada por Nicomedes Santa Cruz
- 1.7. Con acompañamiento de guitarra. ¹⁰¹

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. *Do* mayor
- 2.2. Sin modulación
- 2.3. Ámbito vocal: *Sol* 3 – *Re* 5



- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 7^a menor



- 2.5. Sonidos utilizados:

⁹⁹ Ver anexo n° 4

¹⁰⁰ Nicomedes Santa Cruz, “El canto del pueblo”, *Socabón Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*, audio, <https://www.youtube.com/watch?v=hEDQfgPe7w4>, consultado el 05 de abril de 2016.

¹⁰¹ Ver anexo n° 16



La escala utilizada es la de *do mayor* y emplea 13 sonidos.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
Sol4	40
Mi4	27
Re4	18

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

Todas las frases concluyen en las notas del acorde de *do mayor* (*do, mi o sol*) con intervalos de 3ª menor descendente (A), 2ª menor ascendente (B, C, E) y 7ª menor (D). Los enlaces de frases se dan por intervalos de 3ª menor ascendente (A–B), 8ª justa ascendente (B–C), 4ª justa ascendente (C–D) y por unísono (D–E). Las semifrases terminan con intervalos de 2ª mayor descendente (a, i), unísono (c), 3ª menor descendente (b, e), 2ª menor ascendente (d, g, j), 2ª mayor ascendente (f) y 7ª menor descendente (h) y se enlazan entre sí por unísonos (a-b, c-d, e-f), 3ª menor descendente (g–h) y 4ª justa ascendente (i–j).

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 3/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de frase.

Frase	Tipo	
	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Femenino
B	Acéfalo	Femenino
C	Anacrúsico	Femenino
D	Anacrúsico	Femenino
E	Acéfalo	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>El canto es como un pañuelo que enjuga el llanto a la vida cuando esta es paloma herida que no puede alzar el vuelo. Puede el canto ser consuelo que mitigue la aflicción Mas nunca resignación para el pueblo que la escucha pues canto que impide lucha no es verdadera canción.</i>	1	a	A
	2	b	
	3	c	B
	4	d	
	5	e	C
	6	f	
	7	g	D
	8	h	
	9	i	E
	10	j	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo musical correspondiente a la décima está formado por 5 frases musicales, cada una de las cuales abarca entre 3 y 4 compases. La frase está compuesta por dos semifrases, una antecedente y otra consecuente donde cada una corresponde a un verso.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

6. OBSERVACIONES

- El análisis presentado corresponde a la primera décima, pero en la transcripción también se presenta la décima número dos.

- Algunas características aquí descritas varían ligeramente entre una décima y otra debido a la libertad que tiene el cantor sobre la línea melódica.

“BUENAS NOCHES CABALLEROS”¹⁰²

(Ejemplo n° 5¹⁰³)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

- 1.1. Título: “Buenas noches caballeros”
- 1.2. Décima cantada en el estilo de Víctor Gamarra Beltrán
- 1.3. Melodía de la tradición de Zaña
- 1.4. Lugar de recolección: Zaña, Lambayeque
- 1.5. Intérprete: Víctor Gamarra Gil
- 1.6. Autor de la décima: Víctor Gamarra Beltrán
- 1.7. *A capella*

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. *Mib* mayor
- 2.2. Sin modulaciones
- 2.3. Ámbito vocal: (*si* bemol 3 – *mi* bemol 5)



- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 4^a justa



- 2.5. Sonidos utilizados:

¹⁰² “Buenas noches caballeros”, CD que acompaña al libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*, Primera Edición, Zaña-Lambayeque, Edición de Museo Afroperuano, 2011, pista n° 21.

¹⁰³ Ver ejemplo n° 5



La escala utilizada dentro de la tonalidad de *mi bemol mayor* es del tipo defectiva y emplea 6 sonidos.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
<i>Sol</i> 4	42
<i>Sib</i> 4	22
<i>Mib</i> 5	22

2.7. Estilo melódico:

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

Todas las frases concluyen en unísono de *si* o de *mi* y se entrelazan entre sí por intervalos de 3^a menor (A–B), 4^a justa descendente (B–C), 3^a mayor ascendente (C–A). Las semifrases terminan en unísonos y están enlazadas del mismo modo.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 3/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico.

3.3. Tipo de inicios y finales de frases.

	Tipos	
Frase	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Masculino
B	Anacrúsico	Femenino
C	Anacrúsico	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

	<i>Cuarteta de planta</i>	Verso	Semifrases	Frases
<i>(ay) Buenas noches caballeros saludo con atención a los dueños de la casa y a toda la reunión.</i>		1	a	A
		2	b	
		3	c	B
		4	d	
	Décima	Verso	Semifrases	Frases
<i>Los saludo muy contento porque así es mi proceder del hombre hasta la mujer los saludo, muy contento Pues véanme en este momento como un amigo sincero. Porque a todos yo los quiero quien les habla es poesía saludo con alegría buenas noches caballeros</i>		1	e	C
		2	b	
		3	c	B
		4	d ₁	
		5	f	D
		6	d ₂	
		7	e	C
		8	b	
		9	c	B
		10	d ₁	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo musical correspondiente a la décima está formado por 4 frases musicales que abarcan 4 compases cada una. Cada frase está compuesta por dos semifrases que corresponden a un verso cada una. La

totalidad del periodo presenta 10 versos sin repeticiones. La frase C (versos 1-2, 7-8) funciona como antecedente mientras que la B (versos 3-4, 9-10) viene a ser una frase consecuente. La frase D es distinta a los demás y coincide con el “puente” de los versos en la décima. La estructura total queda como CBDCB.

Lo importante en este trabajo son las décimas, pero se ha colocado en el cuadro anterior la cuarteta inicial de este ejemplo para poder ver su relación con la melodía de la primera décima como modelo. Así se aprecia que la segunda semifrase de A, está presente en la décima 1, igual que la frase B y sus dos semifrases.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico.

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica.

6. OBSERVACIONES

- El análisis presentado corresponde a la primera décima, pero en las transcripciones están consideradas las 2 décimas siguiente.

- Probablemente esta composición haya sido una glosa con cuarteta de “planta”, pero en el ejemplo aquí presentado el desarrollo sólo utiliza el verso 1 de la cuarteta inicial para hacer un pie forzado.

- Algunas características aquí descritas varían ligeramente entre una décima y otra debido a la libertad que tiene el cantor sobre la línea melódica.

Por ejemplo, el tipo de inicio de las frases puede ser tético o anacrúsico

cambiando de una décima a otra, o los finales pueden ser masculinos o femeninos, indistintamente.

-Es importante mencionar que la cuarteta inicial es similar a los primeros 4 versos de la décima 1. Así, tenemos dos frases musicales donde la primera frase podría ser A_1 formada por una semifrase a la que llamaríamos “x” –que es la única diferencia con la frase A de la décima 1– y una semifrase “b”. La frase B está formada por las semifrases “c” y “d”.



“PUNTO ZAMACUECA¹⁰⁴”

(Ejemplo n° 6¹⁰⁵)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

1.1. Título: “Décimas de saludo y presentación”¹⁰⁶ (Fragmento pista 1 Disco Amebeo Urbano).

1.2. Zamacueca

1.3. Compuesto por Fernando Rentería

1.4. Lugar recolección: Lima

1.5. Décima creada por David Alarco Hinostroza

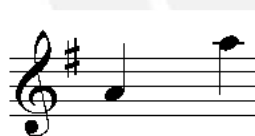
1.6. Con acompañamiento de guitarra, cajón y bajo

2. ASPECTOS MELÓDICOS

2.1. *Sol* mayor

2.2. Sin modulación

2.3. Ámbito vocal: *la* 4 – *la* 5



2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 4^a justa.



¹⁰⁴ Nombre elegido por sus creadores

¹⁰⁵ Ver anexo n° 6

¹⁰⁶ Alarco Hinostroza y Fernando Rentería, “Saludo y presentación”, *Amebeo Urbano*, Taller de la Kontroversia, Lima, CD s/n, 2012, pista 1.

2.5. Sonidos utilizados: La escala utilizada es de tipo defectiva y emplea 8 sonidos.



2.6. Notas más utilizadas en la melodía:

Notas	Número de apariciones
<i>Re 5</i>	34
<i>Mi 5</i>	12
<i>Sol 5</i>	15

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases.

La frase A concluye un intervalo de 3^a menor descendente (*re-si*) y la frase B lo hace por grado conjunto descendente y ascendente (*do-si*, en B₁ y *la-si*, en B₂). Ambas frases se enlazan entre sí por un intervalo de 4^a justa ascendente. Las semifrases terminan en grados conjuntos descendentes y ascendentes, 4^a justa descendente y unísono y están enlazadas por unísonos e intervalos de 2^a mayor ascendente.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 6/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de frases

	Tipos	
Frase	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Femenino
B	Anacrúsico	Femenino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases

	<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>La comida preferida</i>	1	a ₁		A
<i>muestra un plato diferente</i>	2	b		
<i>La comida preferida</i>	1	a ₂		A
<i>muestra un plato diferente</i>	2	b		
<i>que un poeta de repente</i>	3	c ₁		B
<i>da en la divina comida</i>	4	d ₁		
<i>que un poeta de repente</i>	3	c ₂		B
<i>da en la divina comida.</i>	4	d ₂		
[Interludio instrumental]				
<i>Ella trina enaltecida</i>	5	a		A
<i>con la décima sabrosa</i>	6	b		
<i>Ella trina enaltecida</i>	5	a		A
<i>con la décima sabrosa.</i>	6	b		
<i>que prueban Cucho La Rosa</i>	7	c ₁		B
<i>y el maestro Raúl Vargas</i>	8	d ₃		
<i>cuando del verso te encargas</i>	9	c ₁		B
<i>David Alarco Hinostroza.</i>	10	d ₄		

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

Modelo melódico con acompañamiento instrumental básico de guitarra, bajo, cajón y voz. El periodo musical queda dividido en dos partes iguales, cada una con 8 compases –sin contar repeticiones de frases–, 8 versos y dos frases musicales que se repiten (4 compases cada una). La primera parte se desarrolla del verso 1 al 4 –repitiéndose

con ligeras variantes en las semifrases– de tal manera que queda AABB. Luego presenta un interludio instrumental. Y la segunda parte corresponde a los versos 5-10, repitiéndose 5-6 quedando AABB.

La frase “A” está formada por las semifrases “a” y “b” –con variantes en a_{1,2}– que corresponden a los versos 1-2 en la primera parte y 5-6 en la segunda. La frase “B”, formada por las semifrases “c” y “d” –con variantes en c_{1,2}, d_{1,2,3,4}– que corresponden a los versos 3-4 en la primera parte y 7-8, 9-10 en la segunda.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Tipo de relación música-texto:

- Fundamentalmente silábica. Sin embargo, se encuentran melismas hacia el final del periodo, correspondientes a la última sílaba.



5.2. Relaciones con el texto:

- Prosódica

“TONADA LANDÓ 1”¹⁰⁷

(Ejemplo n° 7¹⁰⁸)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

- 1.1. Título: “Cuatro en la Cruz”¹⁰⁹ [fragmento]
- 1.2. Landó
- 1.3. Compuesto por Fernando Rentería
- 1.4. Lugar recolección: Lima
- 1.5. Intérprete: Taller de la Kontroversia, 2003.
- 1.6. Décima creada por David Alarco Hinostroza
- 1.7. Con acompañamiento de guitarra.

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. Re menor
- 2.2. Sin modulación
- 2.3. Ámbito vocal: 8^a justa (*re 4 – re 5*)



- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 3^a menor



¹⁰⁷ Nombre otorgado por sus creadores teniendo de referencia la clasificación del punto cubano. Así, el género landó equivaldría al punto y una melodía de landó sería una “tonada”.

¹⁰⁸ Ver anexo n° 7

¹⁰⁹ Alarco Hinostroza y Fernando Rentería, “Cuatro en la Cruz”, *Amebeo Urbano*, Taller de la Kontroversia, Lima, CD s/n, 2012, pista 4.

2.5. Sonidos utilizados:

La tonalidad empleada es la de *re menor*, basada en una escala de tipo defectiva que emplea 7 sonidos y no presenta la nota *do*.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
<i>Sol</i> 4	21
<i>La</i> 4	16
<i>Fa</i> 4	15

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

La frase A concluye con un intervalo de 2ª mayor ascendente (*sol-la*), mientras que la frase B lo hace por grado conjunto descendente (*sol-fa* en la primera parte y *mi-re* en la segunda). Las semifrases terminan por lo general con grados conjuntos descendentes y ascendentes, a excepción del intervalo de 3ª mayor que se forma al final de la semifrase “b₃”.



En su mayoría, las semifrases están enlazadas por unísonos y sólo se presenta un intervalo de 3ª mayor en la unión de las semifrases pertenecientes a la frase “B” de la primera parte.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 6/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico.

3.3. Tipos de inicios y finales de frases

Frase	Tipos	
	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Femenino
B	Anacrúsico	Femenino
B' y B''	Anacrúsico	Masculino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Mi Jesús, si tú sanaste al siervo de un centurión</i>	1	a	A
	2	b	
<i>Mi Jesús, si tú sanaste al siervo de un centurión</i>	1	a	A
	2	b	
<i>de esta cruel crucifixión por qué tú no te salvaste.</i>	3	b ₁	B
	4	c	
<i>de esta cruel crucifixión por qué tú no te salvaste.</i>	3	b ₂	B
	4	c'	
Interludio Instrumental			
<i>Por qué a María dejaste sufriendo de tanto amor</i>	5	a	A
	6	b	
<i>Por qué a María dejaste sufriendo de tanto amor</i>	5	a	A
	6	b	
<i>Si te crees el Señor, por qué no sueltas tus huesos</i>	7	b ₁	B
	8	c	
<i>Si te crees el Señor, por qué no sueltas tus huesos</i>	7	b ₁	B
	8	c	
<i>y la levantas en besos respeto a Dios, redentor</i>	9	b ₃	B'
	10	c	
<i>y la levantas en besos respeto a Dios, redentor</i>	9	b ₃	B''
	10	c'	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo se divide en dos partes y está formado por dos frases. La primera parte corresponde a los versos 1 al 4, agrupados en dos frases musicales “A” y “B” que se repiten, quedando la estructura AABB de 8 versos. Luego presenta un interludio instrumental. Y la segunda parte corresponde a los versos 5-10 con repeticiones, de tal manera que queda AABBB’B” con 12 versos.

La frase “A” está formada por las semifrases “a” y “b” que corresponden a los versos 1-2 en la primera parte y 5-6 en la segunda.

La frase “B” comprende las semifrases “b” y “c”, versos 3-4 en la primera parte y 7-8, 9-10 en la segunda, con algunas variantes en los finales de frase.

La armonía indica las siguientes relaciones: tónica-subdominante-dominante en la frase A y una secuencia de quintas descendentes de acordes dominantes que resuelven en la tónica en la frase B.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

“TONADA LANDÓ 2”¹¹⁰

(Ejemplo n° 8¹¹¹)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

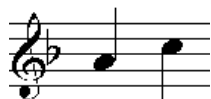
- 1.1. Título: “Cuatro en la Cruz”¹¹² [fragmento]
- 1.2. Landó
- 1.3. Compuesto por Fernando Rentería
- 1.4. Lugar recolección: Lima
- 1.5. Intérprete: Francois Rodríguez y Taller de la Kontroversia
- 1.6. Décima creada por David Alarco Hinostroza
- 1.7. Con acompañamiento instrumental de guitarra.

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. Re menor
- 2.2. Sin modulación
- 2.3. Ámbito vocal: *mi* 4 – *fa* 5



- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 3ª menor



- 2.5. Sonidos utilizados:



¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Ver anexo n° 8

¹¹² Alarco Hinostroza y Fernando Rentería, “Cuatro en la Cruz”, *Amebeo Urbano*, Taller de la Kontroversia, Lima, CD s/n, 2012, pista 4.

La tonalidad empleada es la de *re menor*, basada en una escala de tipo defectiva que emplea 9 sonidos. La nota *do*, es utilizada con alteración (*do#*) y sin ella.

2.6. Notas más utilizadas en la melodía:

Notas	Número de apariciones
<i>Re 5</i>	13
<i>Do 5</i>	12
<i>La 4</i>	11

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases.

La frase A concluye con unísono, B con 2^a mayor ascendente en la primera parte del periodo (*si-la*), 3^a menor y 2^a menor descendente (*sol-mi / sol-fa*) en la segunda parte. Las semifrases terminan con grados conjuntos, unísonos e intervalos de 3^a menor, tanto descendentes y ascendentes.

Los intervalos usados para enlazar las frases son unísono, 2^a mayor descendente, 3^a menor ascendente y 5^a justa. Para el enlace de semifrases: 3^a menor ascendente y descendente y 5^a justa.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 6/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de frase.

Frase	Tipo	
	INICIO	FINAL
A	Anacrúsico	Femenino
B	Anacrúsico	Femenino
B' y B''	Anacrúsico	Masculino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

<i>Décima</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Si me pudiste salvar de lo carnal del pecado</i>	1	a	A
	2	a ₁	
<i>Si me pudiste salvar de lo carnal del pecado</i>	1	a	A
	2	a ₁	
<i>por qué a mi alma tú has dejado dolida en su cavilar</i>	3	c	B ₁
	4	d	
<i>por qué a mi alma tú has dejado dolida en su cavilar</i>	3	c	B ₁
	4	d	
<i>Interludio Instrumental</i>			
<i>A quién le podré otorgar Esos deseos tan míos</i>	5	a	A
	6	a ₁	
<i>A quién le podré otorgar esos deseos tan míos</i>	5	a	A
	6	a ₁	
<i>en los bacanales ríos donde todo es frenesí</i>	7	c	B ₁
	8	e	
<i>acuérdate tú de mí Cristo, rey de los judíos</i>	9	c	B ₂
	10	f	
<i>acuérdate tú de mí Cristo, rey de los judíos</i>	9	c	B ₂
	10	f	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

El periodo musical abarca doce compases, sin contar repeticiones, está dividido en dos partes y comprende dos frases musicales. La primera

parte corresponde a los versos 1 al 4, agrupados en dos frases musicales “A” y “B” de 4 compases cada una. Las frases se repiten quedando la estructura AABB de 8 versos. Luego presenta un interludio instrumental. Y la segunda parte corresponde a los versos 5-10 con repeticiones de tal manera que queda AAB₁B₂B₂ con 10 versos.

La frase “A” está formada por una semifrases antecedente “a” y una semifrase consecuente “a₁” que corresponden a los versos 1-2, en la primera parte y 5-6 en la segunda.

La frase “B” comprende por las semifrases “c” y “d” que corresponden a los versos 3-4 en la primera parte y 7 -10, en la segunda. En esta última, se presentan dos semifrases nuevas como parte de la frase B, por lo que se les ha llamado frase B₁, B₂, B₂.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

“TONADA DE PIE FORZADO”¹¹³

(Ejemplo n° 9¹¹⁴)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

1.1. Título: “Todo lo llevo en el canto”¹¹⁵

1.2. Tonada basada en el socabón tradicional y recreada al estilo de Omar Camino¹¹⁶

1.3. Adaptada por Omar Camino

1.4. Lugar recolección: Lima

1.5. Intérprete: Omar Camino

1.6. Décima creada por Omar Camino (2010).

1.7. *A capella.*

2. ASPECTOS MELÓDICOS

2.1. *Do mayor*

2.2. Sin modulación

2.3. Ámbito vocal: *sol 3 – re 5*



2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas: 7^a menor



¹¹³ Nombre otorgado para el presente trabajo por la característica de la décima del ejemplo (tres décimas de pie forzado).

¹¹⁴ Ver ejemplo n° 9

¹¹⁵ Omar Camino, “Todo lo llevo en el canto”, *Adioses y Bienvenidas*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=0DQ7RGCngE8>, consultado el 15 de mayo del 2016.

¹¹⁶ Camino, comunicación personal, 8 de junio del 2016.

2.5. Sonidos utilizados:



La escala utilizada es la de *do* mayor, y la melodía emplea 12 sonidos

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Notas	Número de apariciones
<i>Sol</i> 4	18
<i>Mi</i> 4	16
<i>La</i> 4	10

2.7. Estilo melódico

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

La frase A concluye con un intervalo de 2^a menor ascendente (*fa#-sol*), la B en unísono (*do*), C y E con un intervalo de 2^a mayor descendente (*re-do*) y la D con intervalo de 7^a mayor descendente (*fa-sol*). Las frases se entrelazan entre sí por intervalos de: 4^a justa ascendente (A-B), 8^a (B-C-D) y unísonos (D-E). Los finales de semifrase presentan intervalos de 2^a mayor y menor descendentes y ascendentes, de 3^a menor ascendente y descendente, un unísono y un intervalo de 7^a mayor.

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 2/4

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipo de inicio y final de frase

Periodo	Frase	Tipos	
		INICIO	FINAL
PM 1	A	Tético	Femenino
	B	Tético	Masculino
	C	Tético	Masculino
	D	Acéfalo*	Femenino
	E	Tético	Femenino

*Es acéfalo sólo en la décima 1, luego es tético.

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: semifrases y frases [en relación a los versos]

	Décima	Verso	Semifrases	Frases
<i>Voy por el mundo viajero</i>		1	a	A
		2	b	
<i>que se impregna del cantar</i>		3	c ₁	B
		4	d	
<i>que de la selva hasta el mar</i>		5	e	C
		6	f	
<i>Decidí viajar ligero</i>		7	c ₂	D
		8	g	
<i>de la cuna al campo santo.</i>		9	h	E
		10	i	
<i>Cargo la risa y el llanto</i>				
<i>que recogí en el paisaje</i>				
<i>para qué más equipaje</i>				
<i>todo lo llevo en el canto.</i>				

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y

en relación a la estructura poética]

El periodo musical está formado por 5 frases musicales que corresponden cada una a un número de compases que varía entre 4 y 5. Cada frase está compuesta por dos semifrases que corresponden a un verso cada una siendo 10 versos sin repeticiones.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

5.2. Relación con el texto:

- Prosódica

6. OBSERVACIONES:

-Este ejemplo presenta 3 décimas de pie forzado, es decir, utiliza una frase octosílaba que se repite como último verso de cada una de las décimas (“Todo lo llevo en el canto”).

-Para este análisis se utiliza la primera décima como modelo melódico, pero se tienen en cuenta las otras décimas como parte de la transcripción.

-En cada décima se pueden apreciar cambios rítmicos en la interpretación, lo cual hace que una frase pueda tener más o menos compases en las décimas 2 y 3.

-Solamente se repite una frase musical (E) a modo de cierre en la última décima.

-Está basada en un socabón tradicional de compás ternario pero en su recreación presenta compás binario.

“TRISTE CON FUGA DE TONDERO”

(Ejemplo n° 10¹¹⁷)

1. ASPECTOS BÁSICOS O GENERALES

- 1.1. Título: “Don Pedro Farfán”¹¹⁸
- 1.2. Triste con fuga de tondero
- 1.3. Compuesta por Alejandro Bisseti Pinedo
- 1.4. Lugar recolección: Lima
- 1.5. Décima creada por Alejandro Bisseti Pinedo
- 1.6. Con acompañamiento de guitarra.

2. ASPECTOS MELÓDICOS

- 2.1. La menor
- 2.2. En la décima 3 modula a la relativa mayor de la tonalidad original (de *la menor a do mayor*).
- 2.3. Ámbito vocal:




The image displays four musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes shown are G4, A4, and B4. The staves are labeled as follows:

- Top-left: "Planta" Cumanana
- Top-right: Décima 3 Glosa
- Bottom-left: Décima 1-2 Triste
- Bottom-right: Décima 4 Dulce y fuga

- 2.4. Intervalo mayor producido entre notas sucesivas:

¹¹⁷ Ver anexo n° 10

¹¹⁸ “Don Pedro Farfán”, [décimas compuestas e interpretadas por Alejandro Bisetti como triste con fuga de tondero, acompañamiento de la guitarra de Camilo Calderón Vallejos], comunicación personal, 13 de julio del 2016.

<p>"Planta" Cumanana</p> 	<p>Décima 3 Glosa</p> 
<p>Décima 1-2 Triste</p> 	<p>Décima 4 Dulce y fuga</p> 

2.5. Sonidos utilizados:

"Planta"
Cumanana



La escala utilizada en la cuarteta de planta ("cumanana") es *la* menor del tipo defectiva y emplea 6 sonidos.

Décima 1-2
Triste



En la décima 1–2, correspondiente al "triste", la escala utilizada es *la* menor de tipo defectiva y emplea 7 sonidos.

Décima 3
Glosa



En la décima 3, correspondiente a la "glosa", la escala empleada es de tipo defectiva y emplea 8 sonidos.

Dulce
Décima 4 - Versos 1-4



La décima 4 responde al “dulce” y a la “fuga” del tondero. En el “dulce”, la tonalidad utilizada es *do* mayor (relativa mayor de la tonalidad inicial) y está basada en una escala de tipo defectiva que emplea 5 sonidos.

Fuga
Décima 4 - versos 5-10



La “fuga” (versos 5-10) regresa a la tonalidad inicial de *la* menor y está basada en una escala del tipo defectiva que emplea 8 sonidos.

En toda la composición no se presenta el cuarto grado de la escala (*fa*).

2.6. Notas más utilizadas en la melodía

Cuarteta “planta” (cumanana)	
Notas	Número de apariciones
<i>Mi</i> 4	28
<i>La</i> 4	13
<i>Do</i> 4	12
Décima 1 y 2 (Triste)	
Notas	Número de apariciones
<i>Mi</i> 4	28

<i>Sol 4</i>	13
<i>Do 4</i>	12
Décima 3 (Glosa)	
Notas	Número de apariciones
<i>Mi 4</i>	24
<i>Sol 4</i>	20
<i>La 4</i>	14
Décima 4 (Dulce y fuga)	
Notas	Número de apariciones
<i>Sol 4</i>	32
<i>Mi 4</i>	31
<i>La 4</i>	20

2.7. Estilo melódico:

La tipología es quebrada, la melodía se desarrolla cambiando de dirección y en algunos momentos mantiene el unísono.

2.8. Análisis de los finales de las frases y semifrases e intervalos utilizados para enlazar entre sí las frases y semifrases

CUMANANA

La frase A concluye con un intervalo de 3^a menor descendente (*sol-mi*), la B con un *glisando* entre *re* y *do*. Los finales de semifrase presentan intervalos de 3^a menor ascendente (x), 3^a menor descendente (e₁) y 2^a mayor ascendente (c₂) y descendente (d₁).

TRISTE

Las frases del triste terminan con intervalos de 4ª justa descendente (C y F), 2ª mayor descendente (B) y 3ª menor descendente (D,E). Se enlazan entre sí con intervalos de: 3ª mayor descendente (C–B, D–B, E–B, F–D), unísono (B–D y B–B).

Los finales de semifrase presentan unísono (a), 2ª mayor ascendente (c) y descendente (d), 3ª menor descendente (e₄) y 4ª justa descendente (b, e₄). Los enlaces entre semifrases por lo general son de 3ª menor en ambas décimas, a excepción de dos intervalos: 8ª justa (d₂–e₂), y 4ª justa ascendente (e₃–e₄).

GLOSA

En la décima 3 o glosa, los finales de frase presentan intervalos de 2ª mayor descendentes (G, J) y ascendentes (H) y un unísono (I). Se enlazan con 6ª mayor ascendente (G-H), 8ª justa descendente (H-I) y 7ª menor ascendente (I-J).

Las semifrases terminan con intervalos de 4ª justa descendente (f), 3ª menor descendente (h), unísono (j, k), 2ª mayor descendente (g) y 2ª mayor ascendente (i). Se enlazan con intervalos de 3ª mayor descendente (f-g, h-i), unísono (j-k₁) y 2ª mayor ascendente (k₂-g₂).

DULCE Y FUGA

En la décima 4, las frases terminan con intervalos de 3ª menor descendente (K) y ascendente (L). Se enlazan con intervalos de 3ª menor ascendente (K-K) y descendente (M-M), 4ª justa ascendente (K-L) y 5ª justa descendente (L-M).

Las semifrases terminan con intervalos de 2ª mayor descendente (l, p) y ascendente (o₂), y 3ª menor descendente (m, n) y ascendente (o₁). Se enlazan con unísono (l-m) y 3ª menor ascendente (n-o₁, o₂-p₁).

3. ASPECTOS RÍTMICOS

3.1. Compás utilizado: 6/8

3.2. Tipologías métricas:

- Isométrico

3.3. Tipos de inicios y finales de frases

	Tipos	
Frase	INICIO	FINAL
Cumanana		
A	Anacrúsico	Femenino
B	Anacrúsico	Masculino
Triste (décimas 1-2)		
C	Anacrúsico	Femenino
B ₁	Acéfalo	Femenino
B ₂	Anacrúsico	
D ₁	Anacrúsico	Femenino
D ₂	Acéfalo	
E	Anacrúsico	Femenino
F	Acéfalo	Femenino
Glosa (décima 3)		
G	Acéfalo	Femenino
H	Anacrúsico	Masculino
I	Anacrúsico	Masculino
J	Anacrúsico	Femenino
Dulce y fuga (décima 4)		
K	Anacrúsico	Femenino
L	Anacrúsico	Masculino
M	Anacrúsico	Masculino

4. ASPECTOS FORMALES:

4.1. Estructura formal: compases, semifrases y frases [en relación a los versos]

<i>Cumanana</i>	<i>Verso</i>	<i>Semifrases</i>	<i>Frases</i>
<i>Con tesón y con afán bailando con mucho esmero, se adorna con su pañuelo el señor Pedro Farfán.</i>	1	a	A
	2	b ₁	
	3	c ₂	B
	4	d ₁	
<i>Décima 1 (Triste)</i>	Verso	Semifrases	Frases
<i>Ay, tondero de mi tierra en mi cuerpo vibras tú, por las costas del Perú y los pueblos de mi sierra.</i>	1	a	C
	2	b	
	3	c ₁	B ₁
	4	d ₁	
<i>Todo tu ritmo se encierra en la cadencia que dan esos bordones que están insinuando al cadereo, comenzando el coqueteo con tesón y con afán.</i>	5	c ₂	D ₁
	6	e ₁	
	7	c _{1'}	B ₂
	8	d ₁	
	9	c ₁	B ₂
	10	d ₁	
<i>Décima 2 (Triste)</i>	Verso	Semifrases	Frases
<i>Tum, tum, tum; suena el bordón y la china buena moza con su gracia me destroza el sentir del corazón.</i>	1	d ₂	E
	2	e ₂	
	3	c ₂	B ₁
	4	d ₁	
<i>El checo como cajón acompaña mi tondero, el cholo con su sombrero va venteando la pollera; corteja de esta manera bailando con mucho esmero.</i>	5	e ₃	F
	6	e ₄	
	7	c ₂	D ₂
	8	e ₄	
9	c ₂	B ₂	
10	d ₁		
<i>(bordón de tondero)</i>			
<i>Décima 3 (Glosa)</i>	Verso	Semifrases	Frases
<i>El cantor con su guitarra</i>	1	f	G

<i>el dulce lo va cantando,</i>	2	g ₁	
<i>un rodeo va marcando</i>	3	f	G
<i>la vuelta que al canto amarra.</i>	4	g ₁	
<i>la vuelta que al canto amarra.</i>	4	g ₁	
<i>Interludio instrumental (bordón de tondero)</i>			
<i>La chicha en pote o de jarra</i>	5	h	H
<i>junto al seco de chabelo,</i>	6	i	
<i>ven a los pies en el suelo</i>	7	j	I
<i>como empiezan a marcar</i>	8	k ₁	
<i>esos pasos que al bailar</i>	9	k ₂	J
<i>se adorna con su pañuelo.</i>	10	g ₂	
<i>Ay sí....</i>			
<i>Décima 4 (Dulce y fuga)</i>	Verso	Semifrases	Frases
<i>Revolviendo las polleras</i>	1	l	K
<i>con la vuelta y su revuelta,</i>	2	m	
<i>la china chola se suelta</i>	3	l	K
<i>sin copando sus caderas.</i>	4	M	
<i>(Corte y paso a la fuga)</i>			
<i>Así de buenas maneras</i>	5	n	L
<i>el cholo todo galán</i>	6	o ₁	
<i>nos muestra con su ademán</i>	7	o ₁	M
<i>el tondero morropano;</i>	8	p ₁	
<i>que enseña pañuelo en mano</i>	9	o ₂	M
<i>el señor Pedro Farfán.</i>	10	p ₁	
<i>El cholo todo galán</i>	6	o ₁	L/2
<i>nos muestra con su ademán</i>	7	o ₁	M
<i>el tondero morropano;</i>	8	p ₁	
<i>que enseña pañuelo en mano</i>	9	o ₂	M
<i>el señor Pedro Farfán.</i>	10	p ₁	

4.2. [Descripción del modelo melódico atendiendo a un esquema formal y en relación a la estructura poética]

Presenta una cuarteta de planta (cumanana) desarrollada en 4 décimas, de las cuales las dos primeras (triste) fueron interpretadas *a capella* y las últimas dos (glosa, dulce y fuga de tondero), con acompañamiento de guitarra. Este ejemplo está formado por 5 periodos musicales, que responden a la estructura de un tondero tradicional. Cuenta con 49 versos (sólo se repiten los versos 6-10 de la última décima) y por 13 frases musicales, cada una de las cuales está dividida en dos semifrases correspondientes a un verso cada una. La primera semifrase siempre funciona como antecedente y la segunda como consecuente.

El primer periodo corresponde a la cuarteta de planta o “cumanana” y está formado por dos frases musicales: A (3 compases) y B (4 compases).

El segundo y tercer periodo responden a las dos primeras décimas o el “triste”. Se desarrollan en la tonalidad de *la* menor y presentan cinco frases musicales: C (4 compases) y B, D, E y F (3 compases). Ambas décimas presentan en su estructura, las siguientes características:

Versos	Décima 1	Décima 2	Nota de inicio de frase	Nota de cierre de frase
1-2	C	E	Do (Tónica)	Mi (Dominante)
3-4	B	B	Do (Tónica)	Do (Tónica)
5-6	D	F	Do (Tónica)	Mi (Dominante)
7-8	B	C	Do (Tónica)	Do (Tónica) Mi (Dominante) ¹¹⁹
9-10	B	B	Do (Tónica)	Do (Tónica)

¹¹⁹ En la frase C de la décima dos, para terminar el triste.

De esta manera se crea un modelo melódico y estructural donde los versos 1–2 van de tónica a dominante; los versos 3–4, de tónica a tónica; 5–6, de tónica a dominante; 7–8, de tónica a tónica en la décima 1 y de tónica a dominante en la décima 2; y por último los versos 9–10, de tónica a tónica. Esto se relaciona con la estructura de la décima como forma poética pues en ella, los versos 1–4 corresponden a la primera redondilla que es la idea introductoria y en este caso, la idea musical inicia con la tónica, va hacia la dominante y resuelve en la tónica tal como lo hacen los versos con los signos de puntuación. En los versos 5-6, la décima presenta un “puente” –que es la conexión entre los primeros cuatro versos y los cuatro últimos– y en este ejemplo, estos versos corresponden a una frase musical que va de tónica a dominante y que resuelve en los últimos cuatro versos de la décima que serían la conclusión poética de la estrofa.

Ambas décimas utilizan la segunda frase musical de la cuarteta de planta (B) para culminar el periodo y las semifrases e ideas musicales que comparten, presentan entre ellas algunas variantes rítmicas o utilizan notas de paso.

El segundo periodo musical corresponde a la “glosa” y presenta dos partes entre las cuales hay un interludio musical correspondiente al bordón de la guitarra en el tondero.

$\text{♩} = 70$
Bordón tondero

30

La primera parte presenta sólo una frase musical (G) que se repite y corresponde a los versos 1-4, de los cuales se repite el verso 4 antes del interludio. Luego del bordón, se presenta la segunda parte del periodo (versos 5-10) con 3 frases musicales distintas (H, I, J). La característica común entre las frases de este período es su comienzo en tónica (*do, la*), similar al periodo anterior.

Al final de este periodo encontramos la expresión “ay sí” que marca la entrada al dulce.

El tercer periodo corresponde a la última décima y consta de dos partes. La primera presenta una frase musical (K) que se repite (versos 1-4) y en la estructura del tondero, es el “dulce” y cuya característica principal en la armonía es la modulación a la relativa mayor de la tonalidad, en este caso a *do mayor*. La segunda parte, regresa a la tonalidad inicial y está formada por 2 frases musicales (L, M) correspondientes a los versos 5-10 con los que se desarrolla la “fuga”. Al terminar el verso 10, en este ejemplo, el intérprete vuelve a cantar desde el verso 6 o semifrase o_1 hasta el final para cerrar el tondero. Este último periodo presenta un modelo de estructura, similar a la del triste. Es decir, los 4 primeros versos –que en la estructura de la décima, plantean la introducción temática– utilizan una sola frase musical. Luego tendríamos “el puente” de la estrofa que responde a una frase musical nueva (M) y la conclusión presenta otra frase musical que se repite.

5. TEXTO Y MÚSICA

5.1. Estilo de canto respecto a la relación música-texto:

- Silábico

5.2. Relaciones con el texto:

- La mayor parte de este ejemplo se desarrolla en una relación prosódica, aunque hay algunos versos cuya acentuación natural no corresponde con las acentuaciones de las melodías y ritmos en los que se desarrollan.

6. OBSERVACIONES.

Es el único ejemplo en que se han analizado más de una décima debido a que este modelo es un todo en sí y responde a la estructura propia del género tondero, pero desarrollado en décimas.



CONCLUSIONES FINALES

En esta tesis se demostró la existencia de modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú en el siglo XX y en la actualidad. Para ello, se identificó una muestra representativa de diez modelos melódicos recopilados de grabaciones de campo, material audiovisual, material fonográfico y grabaciones de entrevistas a cultores de la décima.

1. “La Maleña”, grabación de campo, recopilada por Cesar Huapaya en 1997 en Mala, Cañete, Lima y utilizada con su autorización.
2. “Me dicen que hay un pacay” extraído del programa de televisión *El Señor de la Jarana*, conducido por el Dr. José Durand, obtenido del archivo personal de “Chalena” Vásquez y usado con autorización.
3. “Trovadiez”, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*.
4. “El canto del pueblo”, décimas publicadas en *Socabón Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*.
5. “Buenas noches caballeros”, del disco que acompaña al libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*.
6. “Saludo y presentación”, publicadas con el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*.
7. “Cuatro en la Cruz”, Tonada landó 1, publicada por el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*.
8. “Cuatro en la Cruz”, Tonada landó 2, publicada por el Taller de la Kontroversia, en el disco *Amebeo Urbano*

9. “Todo lo llevo en el canto”, publicada en el disco *Adioses y Bienvenidas* de Omar Camino el año 2015.

10. “Don Pedro Farfán”, grabación obtenida de una entrevista realizada el 13 de julio del 2016 a Alejandro Bisetti.

Además, se analizó, mediante los métodos comparativo, analítico y deductivo, cada uno de los ejemplos de la muestra, teniendo en cuenta aspectos como género musical o estilo utilizado para el canto, modalidades de la décima, canto *a capella* o con acompañamiento instrumental, aspectos melódicos, rítmicos y formales y, por último, el tipo de relación entre el texto y la música obteniéndose los siguientes datos.

Géneros musicales y estilos de la muestra

- ✦ Socabón: “Me dicen que hay un pacay” y “El canto del pueblo” (ejemplos n°2 y 4)
- ✦ Melodía de la tradición de Mara: “La Maleña” (ejemplo n° 1)
- ✦ Melodía de la tradición de Zaña: “Buenas noches caballeros” (ejemplo n° 5)
- ✦ Punto Zamacueca: “Saludo y presentación” (ejemplo n° 6)
- ✦ Tonada Landó 1 y 2: “Cuatro en la Cruz” (ejemplos n° 1 y 5)
- ✦ Triste con fuga de tondero: “Don Pedro Farfán” (ejemplo n° 10)
- ✦ Tonada Trovadies –estilo de Miguel Reinoso: “Décima de presentación de Miguel Reinoso” (ejemplo n° 3)
- ✦ Tonada de pie forzado–por socabón, estilo de Omar Camino: “Todo lo llevo en el canto” (ejemplo n°9)

Modalidad de la décima

Las diez décimas de la muestra, pertenecen a la modalidad de décima creada o “décima memorial”.

Canto a capella o con acompañamiento instrumental

La mayor parte de los ejemplos de la muestra presentan acompañamiento instrumental. Así, sólo los ejemplos 1, 5 y 6 son cantados *a capella* mientras que los ejemplos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10¹²⁰ son con acompañamiento instrumental. De estos últimos, todos cuentan con la guitarra como instrumento principal de acompañamiento y sólo el ejemplo n° 6 presenta cajón y bajo eléctrico además de guitarra.

Sólo los ejemplos 6, 7, 8 y 10¹²¹ presentan un interludio instrumental corto dentro de una décima y éste siempre está después del cuarto verso.

En el caso del ejemplo n° 2 y 4, ejemplos de socabón, el bordón de la guitarra aparece como introducción y luego como interludio instrumental de la segunda décima para dar paso a la tercera.

Aspectos melódicos:

Nueve de los ejemplos son tonales y sólo uno es modal mixolidio.

Sólo el ejemplo correspondiente al tondero presenta una parte donde modula a la relativa mayor de la tonalidad.

Todos los ejemplos de la muestra son de tipología quebrada, pues la melodía se desarrolla cambiando de dirección, aunque algunas semifrases pueden mantenerse en unísono.

¹²⁰ Sólo la cuarteta de “planta” de este ejemplo se realizó a *capella*.

¹²¹ En el ejemplo 10, el interludio sólo se encuentra en la décima n° 3 correspondiente a la glosa.

El intervalo mayor producido entre notas sucesivas de los diez ejemplos es el intervalo de 7ª menor que presentan los ejemplos 4, 9 y 10.

El ámbito vocal de máximo rango es la 12ª justa, presente en los ejemplos 1, 4 y 9.

Aspectos rítmicos

Los compases encontrados en las muestras son binarios-compuestos en 6/8 para los ejemplos 3, 6, 7, 8 y 10. Simples-ternarios en 3/8 para los ejemplos 1 y 5 y en 3/4 en los ejemplos 2 y 4. Se encontró un solo ejemplo binario-simple en 2/4 para el ejemplo 9. Todos los ejemplos de la muestra son de tipología isométrica.

Aspectos formales

El ejemplo n°1 de la muestra (“La Maleña”) presenta la cuarteta de planta declamada y las 4 décimas de desarrollo son cantadas.

Los ejemplos 2 y 5 (“Me dicen que hay un pacay” y “Buenas noches caballeros”) presentan la cuarteta de planta y las décimas cantadas.

Los ejemplos 3, 4, 6, 7, 8 y 9 no presentan cuarteta de planta. Todas las décimas son cantadas y el modelo melódico se mantiene sin importar el número de décimas que tenga la composición. Sin embargo, es necesario aclarar que, en algunos casos, el orden de las semifrases y de las letras se ven alterados, quizá por olvido del cantor o por un error del momento.

En los ejemplos del 1 al 9, cada décima corresponde a un periodo musical.

El ejemplo número 10 (“Don Pedro Farfán”) es un caso distinto a los demás porque fue creado bajo las reglas estructurales de un tondero tradicional. Presenta una cuarteta de planta cantada y el desarrollo en 4

décimas. Está compuesto por 3 periodos musicales con características propias cada uno de ellos.

En todos los ejemplos de la muestra, una frase musical corresponde a dos versos octosílabos y la frase está compuesta por dos semifrases, cada una de las cuales corresponde a un verso de la décima.

Relaciones entre el texto y la música

Todos los ejemplos de la muestra pertenecen al estilo silábico, aunque en algunos finales de frase se encuentran algunas notas ligadas. Si bien la relación principal entre acentuación rítmico-musical y acentuación de las palabras es de tipo prosódica, en algunos ejemplos se encuentran palabras sobre las que prevalece la acentuación musical.

Posibilidad del uso de los modelos melódicos para la modalidad de décima creada e improvisada

En base a los datos del análisis, el testimonio de los cultores y por comparación de experiencias, se exploró la posibilidad del uso de los modelos melódicos de la muestra, tanto para el canto de la décima creada como para el repentismo o improvisación.

Así, se indicó que los ejemplos “Me dicen que hay un pacay” (ejemplo n° 2) y “El canto del pueblo” (ejemplo n° 4) pueden haber sido usados para el canto de la décima improvisada porque son cantados en socabón y según la información obtenida, el socabón se utilizaba también para la improvisación. Por ende, estos modelos melódicos serían útiles también en la actualidad.

En cuanto a “Buenas noches caballeros” (ejemplo n° 5) y “La Maleña” (ejemplo n° 1), aunque no se cuentan con datos acerca de a su empleo para la

improvisación presentan características similares a las de los ejemplos de socabón y ello podría sugerir la posibilidad de uso para el repentismo.

En el siglo XXI, cuatro de los modelos recogidos (ejemplos n° 3, 6, 7, 8 y 9) para la muestra son aptos para la práctica del canto improvisado excepto el ejemplo n°10 (“Don Pedro Farfán”).

“Todo lo llevo en el canto” (ejemplo n° 9), por ser una tonada adaptada del socabón, mantiene características del mismo y podría ser utilizada para la improvisación, aunque no fue ideada con ese objetivo.

Las tonadas “landó” (ejemplos 7 y 8) y “zamacueca” (ejemplo 6), fueron compuestos con el objetivo de emplearlos para la improvisación de la décima.

La “tonada trovadiez” (ejemplo n° 3) también es utilizada por su cultor y compositor, para ambas modalidades.

“Don Pedro Farfán” (ejemplo n° 10) sólo puede ser cantado con la modalidad de décima creada pues para respetar su estructura de tondero, el cantor no puede repetir ningún verso ni detenerse a pensar.

La práctica decimística en el Perú y su presencia en el ámbito Iberoamericano

Por último, se mostró la vigencia de la práctica decimística en el Perú y su participación en el ámbito iberoamericano mediante una compilación cronológica de sucesos ocurridos tanto a nivel nacional como internacional.

Así, a nivel nacional, la décima como práctica poética ha permanecido vigente, se ha fortalecido, desarrollado y revitalizado gracias a los esfuerzos de los cultores e investigadores con publicaciones, encuentros, recitales y reuniones. Sin embargo, la décima cantada no ha tenido mucha presencia como parte del movimiento generado en torno a la estrofa. Recién en el siglo

XXI se puede ver un creciente interés por la práctica cantada y, en el caso de algunos cultores, por su aplicación al repentismo o canto del verso improvisado.

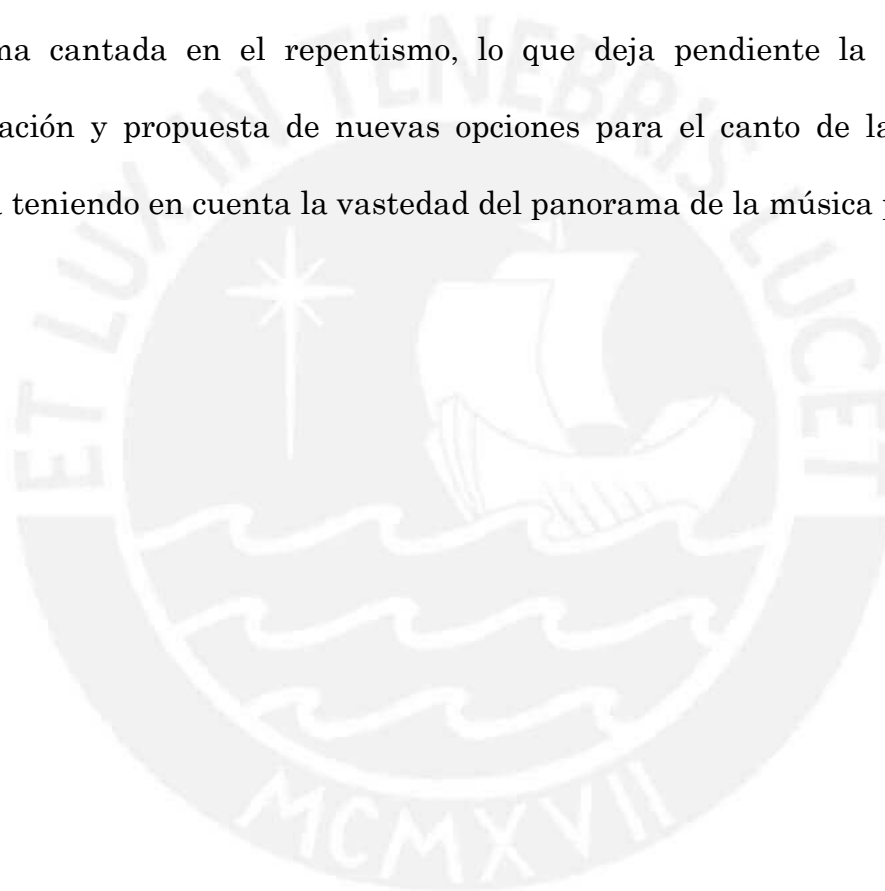
En el ámbito internacional se mostró que el Perú ha estado presente desde los inicios del movimiento Iberoamericano de la décima, tanto en la modalidad de décima creada como en la de verso improvisado.

Los datos indican que Nicomedes Santa Cruz y su grupo Cumana fueron los primeros representantes del país en la *Jornada Cucalambeana* de 1974 en Cuba. Luego, en 1993 el investigador y cultor César Huapaya Amado participa en el *Encuentro con la décima del sur*, realizado en Chile quien luego participó como representante del Perú en encuentros, festivales y eventos académicos en Chile, Cuba, México y Venezuela, en los años 1995, 2009 y 2013. En el año 2001, David Alarco Hinostriza participa de la *Jornada Cucalambeana* como repentista peruano. En el año 2007 el Taller de la *Kontroversia* liderado por Alarco, representa al Perú en tres eventos realizados en Chile, Ecuador y México. Y, este año una delegación de decimistas, versadores, repentistas y músicos representa al Perú en tres actividades realizadas en México.

En este sentido, los encuentros, festivales, jornadas, simposios y otros esfuerzos de esta índole, son enriquecedores pues generan espacios de difusión, intercambio y generación de conocimientos, mostrando y visibilizando la vigencia de cada práctica cultural y sus tradiciones. Además, permite el intercambio de métodos, propuestas, técnicas, investigaciones realizadas y otros conocimientos que favorecerán al desarrollo de la décima tanto a nivel personal del cultor, nacional e internacional.

Si bien, se han alcanzado los objetivos de la investigación, aún quedan aspectos por investigar en torno a la décima cantada. La muestra aquí presentada sólo presenta un panorama, pero existen más melodías que podrían funcionar como modelos melódicos.

De manera que quedan pendientes algunos puntos que serían interesantes de desarrollar en otro momento, como el acompañamiento instrumental de la décima y una investigación más profunda en el ámbito de la décima cantada en el repentismo, lo que deja pendiente la labor de investigación y propuesta de nuevas opciones para el canto de la décima peruana teniendo en cuenta la vastedad del panorama de la música peruana.



BIBLIOGRAFÍA

De Vichy, Eugenio (1960), “Décimas de Santa Cruz”, *La Prensa*, <http://www.nicomedessantacruz.com/prensa/prensa/25.jpg>, consultado el 20 de diciembre del 2015.

Díaz-Pimienta, Alexis (1998), *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Guipúzcoa, Sendoa Editorial.

_____, (2014), *Teoría de la Improvisación Poética*, segunda edición, Almería, España, Scripta Manent.

Durand, José (1979), “Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico”, *Revista de la Universidad Católica*, Lima, Nueva serie, N°6, diciembre, pp. 79-106.

Esquenazi, Martha (2008), “La décima cantada en América Latina y El Caribe”, *Paideia Latina. Revista de investigación del Centro Interuniversitario de Estudios Latino-americanos y Caribeños de la Universidad Politécnica de Nicaragua CIELAC-UPOLI*, N°3.

Esteve Faubel, José María (1998), *Análisis Musicológico del romancero de tradición oral y de la canción estrófica de Ciego de la Ciudad de Lliria (Valencia)*, Tesis para optar al grado de doctor en filosofía y letras, Departamento de Humanidades Contemporáneas, Universidad de Alicante.

Feldman, Heidi Carolyn (2009), “La negritud peruana de Nicomedes Santa Cruz”. *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical Africana*, Lima, Instituto de Etnomusicología e Instituto de Estudios Peruanos.

Fernández Oyarzo, Guillermo Andrés, Claudio Esteban González Ávila e Ignacio Alberto Reyes Guzmán (2009), “*La Décima Espinela en Latinoamérica*”, extracto de la memoria para optar al título de profesor de educación musical, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Freja de La Hoz, Adrián Farid (2012), *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia*, Tesis para optar al título de Magíster en Estudios Literarios, Bogotá D. C., Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Huapaya Amado, César (2007), *La décima en Chile y Perú: antología: homenaje a Lázaro Salgado*, Lima, Embajada de Chile: Gobierno de Chile, Ministerio de Relaciones Exteriores.

_____, (2014) “César Huapaya: «La afirmación de que no había decimistas en el Perú no era exacta»”, en *La República*, 25 de febrero de 2014, <http://larepublica.pe/25-02-2014/cesar-huapaya-la-afirmacion-de-que-no-habia-decimistas-en-el-peru-no-era-exacta>, consultado el 30 de agosto del 2016.

_____, (2015), *Flores de la Décima, Mujeres de Iberoamérica*, Lima, edición del autor.

Leyva, Waldo (2016), *La décima en la tradición Lírica de Hispanoamérica*, Dirección de Publicaciones y Literatura de la Secretaría de Cultura del Gobierno de San Luis de Potosí, México.

Linares, María Teresa (1994), “Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 110-131.

Muñoz Erasmo (1974), Jorge Carbajal H. y José Matos Mar (coordinadores), *Erasmo Muñoz: yanacón del valle de Chancay*, Proyecto de Estudios Etnológicos del Valle de Chancay, Lima, IEP, Monografía N° 4, 1ª edición agosto 1974.

Nava Lopez, Fernando (1994), “La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-309.

Posada, Consuelo (2003), “La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad”, *Revista de Literaturas Populares*, año III, N° 2, pp. 141-154.

Rodríguez Guirao, Inmaculada (2012), *La música del pueblo. Una educación de raíz*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Colección Etnografía y Cultura Popular N° 13, Serie Estudios, Edición digital, Julio, [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-MPUPEP/\\$File/MusicadelpuebloB.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-MPUPEP/$File/MusicadelpuebloB.pdf) , consultado el 30 de marzo de 2016.

Rodríguez Ramírez, Jesús-Mario (1994), “Modelos melódicos en la décima canaria”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-309.

Rohner Stornaiuolo, Fred (2006), “Notas para la edición y el estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)”, *Pontificia Universidad Católica del Perú*, Vol. 30, Núm. 2, pp. 291-308.

_____, (2014), “Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon”, *Los afrodescendientes en el Perú republicano*, Capítulo 3, Lima, Instituto Riva-Agüero- Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 65-83

Sáenz Coopat, Carmen María (1994), “La décima cantada y los conjuntos instrumentales del punto cubano”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, pp.133-139.

Santa Cruz Gamarra, Nicomedes, (1971), *Décimas y poemas, antología*, Lima, CAMPODÓNICOediciones S.A.

_____, (1982), *La Décima en el Perú*, Primera edición, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

_____, (2004), *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, Pedro Santa Cruz Castillo, compilador.

Santa Cruz Urquieta, Octavio (2001), “De la métrica de Espinel al temple Maulío: antecedentes y evolución de la décima criolla”. *Historia y Cultura* N° 24, pp. 139-150.

_____, (2009), *Escritura y Performance de los decimistas de hoy: la actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo XXI*, tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de letras y ciencias Humanas.

Siemens Hernández, Lothar (1994), “Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero, editor, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 341-359

Tompkins, William D. (2011), *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Lima, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Trapero, Maximiano (1994), *La Décima Popular en la Tradición Hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular de Gran Canaria.

_____, (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria/UNELCO.

_____, (2001), “Introducción”, *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora-Centro de la Cultura Popular Canaria.

_____, (2001), “La décima popular en la tradición Hispánica”, *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora-Centro de la Cultura Popular Canaria, pp.61-100.

_____, (2002), “Poesía improvisada cantada en España”, *La palabra: Expresiones de la tradición oral*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, pp. 95-120, consultado el 18 de abril de 2016 de: http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/improvisada_Espana.pdf

_____, (2006), “Entre la tradición y la improvisación: La décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico”, <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/asmtloc/id/6806>, consultado el 28 de marzo de 2016.

_____, (2008), “El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión”, *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica/Simposio sobre Patrimonio Inmaterial*, 1ª edición, Ureña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz.

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena “Chalena” (2007), “Algunos géneros musicales que se cantan en el Perú en la actualidad”, *Fascículo Ministerio de Educación - 2007 - para Educación Secundaria*, p.24-28.



FUENTES DE LOS EJEMPLOS MUSICALES DE LA MUESTRA

Grabación de campo

- “La Maleña” (1997), [décimas de Marino Mendoza Yaya, cantadas a *capella* por Alejandro Mendoza Ávila, estilo de Marino Mendoza Yaya], grabación de campo de Cesar Huapaya, inédita, grabada en Mala, Cañete, Lima, utilizada con autorización.

Material audiovisual

- “Me dicen que hay un pacay” (1979), [décima cantada por Augusto Áscuez Villanueva con el acompañamiento de la guitarra de Vicente Vásquez, estilo de Santiago Villanueva] programa de televisión conducido por José Durand, *El Señor de la Jarana*, Lima, Telecentro, archivo personal de “Chalena” Vásquez Rodríguez, usado con su autorización.

Material fonográfico

- “Décima de presentación de Miguel Reinoso” (2014), [décima creada e interpretada por Miguel Reinoso, cantada con acompañamiento de guitarra, por marinera norteña], *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 463° Aniversario*, DVD, edición no venal, Lima, RTV San Marcos.
- “El canto del pueblo” (1975), [décimas de Nicomedes Santa Cruz, interpretadas por Nicomedes Santa Cruz con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez, socabón], *Socabón Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*, audio, <https://www.youtube.com/watch?v=hEDQfgPe7w4>, consultado el 05 de abril de 2016.

- “Buenas noches caballeros” (2011), [décimas de Víctor Gamarra Beltrán, cantadas *a capella* por Víctor Gamarra Gil, estilo de Víctor Gamarra Beltrán], CD que acompaña al libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú*, Primera Edición, Zaña-Lambayeque, Edición de Museo Afroperuano, pista n° 21.
- “Saludo y presentación” (2012), [décimas de David Alarco Hinostroza, música de Fernando Rentería, cantadas en “tonada zamacueca”, acompañamiento instrumental de guitarra, cajón y bajo], *Amebeo Urbano*, Taller de la Kontroversia, Lima, CD s/n, pista 1.
- “Cuatro en la Cruz”, [décimas de David Alarco Hinostroza, música de Fernando Rentería, cantadas en “tonada landó”, con acompañamiento de guitarra], *Amebeo Urbano*, Taller de la Kontroversia, Lima, CD s/n, pistas 4.
- “Todo lo llevo en el canto” (2015), [décimas creadas e interpretadas por Omar Camino, “tonada” adaptada del socabón tradicional], *Adioses y Bienvenidas*, de Omar Camino, <https://www.youtube.com/watch?v=0DQ7RGCngE8>, consultado el 15 de mayo del 2016.

Comunicación personal

- “Don Pedro Farfán” (2016), [décimas compuestas e interpretadas por Alejandro Bisetti como triste con fuga de tondero, acompañamiento de la guitarra de Camilo Calderón Vallejos], comunicación personal, 13 de julio del 2016.

GLOSARIO

Canto a lo divino: Décimas de temática religiosa.

Canto a lo humano: Décimas cuyos temas son de la realidad cotidiana, asuntos amorosos, sociales, paisajes naturales, etcétera.

Cuarteta: “En general, estrofa de cuatro versos, con independencia del orden y tipo de rima que tengan.”¹²²

Cumanana: “Coplas en contrapunto que se cultivan en Tumbes, Piura y Lambayeque. Se dice que el término puede ser de procedencia afro kúmana que significa «esperar una respuesta».”¹²³

Décima: Estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante, con una distribución ABBAACDDC.

Decimista: Poeta cultor de la décima.

Décima creada o “décima memorial”:

Décima improvisada: Modalidad específicamente hispánica (extendida a las zonas de habla portugués)

Espinela: “Décima, por antonomasia. Toma su nombre de Vicente Espinel, el poeta rondeño que, a partir de 1591, estableció su forma definitiva y actual, con la estructura: abba.ac.cddc. [...] .”¹²⁴

¹²²Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la Improvisación Poética*, segunda edición, Almería, España, Scripta Manent, 2014.

¹²³Chalena Vásquez, “Algunos géneros musicales que se cantan en el Perú en la actualidad”, *Fascículo Ministerio de Educación - 2007 - para Educación Secundaria*, p.24.

¹²⁴ Díaz-Pimienta, *Op. cit.* 767

Heterométrico: *mus.* combinación de varios metros o compases.

Huayno, wayno o wayñu: “Es el género musical más popular en el Perú; cantado y bailado en todo tipo de ocasiones, fiestas, en cualquier época del año y tocado por diversidad de instrumentos musicales. Adquiere muy distintos estilos de acuerdo a la región, a los sectores sociales, a zonas rurales y zonas urbanas. Se canta en varios idiomas: castellano, quechua, aymara, etc. [...] Las formas de acompañamiento, las velocidades, los timbres y balances sonoros perfilan identidades culturales distintas.”¹²⁵

Isométrico: *mus.* un solo metro o compás.

Jarana: Reunión jovial, amical o familiar con música en vivo, que “[...] usualmente empieza alrededor de las once o doce de la noche y continúa hasta el amanecer. [...]”¹²⁶

Landó: “Forma de la costa peruana, de creación en las últimas décadas del siglo XX. Toma de modelo el toro mata y el zamba malató landó.”¹²⁷

Octosílabo: Verso de ocho sílabas métricas.

Pie forzado: Verso octosílabo con el que el poeta debe terminar su décima.

Planta: Nombre que recibe la cuarteta, redondilla, y décima en algunos casos, cuyos versos son usados como *pie forzado* en el desarrollo de cada una de las décimas de la composición.

¹²⁵ Vásquez Rodríguez, *op. cit.*, p.28.

¹²⁶ William Tompkins, “Desarrollos musicales en el siglo XX”, *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Capítulo III, Lima, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2011, pp.51-52.

¹²⁷ Vásquez Rodríguez, *ibidem*, p.26

Primera redondilla: “Parte de la décima que corresponde a los versos 1-4 (abba).”¹²⁸

Puente o bisagra: “Parte de la décima que corresponde a los versos 5 y 6 (ac).”¹²⁹

Punto: Forma de acompañamiento musical para el canto de la décima en Cuba, las Islas Canarias y en Venezuela.¹³⁰

Repentismo: “Improvisación. Arte de improvisar versos, con diferentes formas estróficas y distinta música, con o sin acompañamiento instrumental.”¹³¹

Segunda redondilla: “Parte de la décima que corresponde a los versos 7-10 (cddc).”¹³²

Socabón: Canto de la décima y acompañamiento de guitarra para la misma. La décima puede ser libre o de pie forzado.

Tonada: 1. *cuba*. Formas musicales con se cantan las décimas ya sean improvisadas o no. Puede presentar o no estribillos.¹³³ 2. *Perú*. Pieza de diferentes estructuras musicales y de versos. Se tocan como parte de las danzas de Navidad o waylías y wailijas, danza de tijeras, etcétera. ¹³⁴

¹²⁸ Díaz-Pimienta, *op.cit.* p.778

¹²⁹ Díaz-Pimienta, *Op. cit.* P.778

¹³⁰ *Ibidem*, p.778-779

¹³¹ *Ibidem*. p.780

¹³² *Ibidem*. p.781

¹³³ *Ibidem*. p.783

¹³⁴ Vásquez Rodríguez, *op.cit.*, p.27.

Tondero: “Canción en 6/8 de marcada influencia indígena costeña, con melodías pentatónicas. Con frecuencia tiene tres partes glosa (en menor), dulce (en mayor) y fuga (menor).”¹³⁵

Triste: “Tipo de yaraví de la costa norte con melodía preferentemente pentatónica.”¹³⁶

Vals: “Género musical importado de Europa, que se criolliza haciéndolo en polirritmia (cajón, palmas, guitarra, voces), fenómeno realizado por los afrodescendientes.”¹³⁷

Zamacueca: “Género musical y coreográfico que fue muy popular en el siglo XIX, base de la marinera peruana, la cueca boliviana, la cueca chilena y la zamba argentina.”¹³⁸

¹³⁵*Idem.*

¹³⁶ Vásquez Rodríguez, *op.cit.*, p.27

¹³⁷ *Ibidem.*, p.28.

¹³⁸ *Ibidem.*, p.27.

Anexo n° 1: "LA MALEÑA"

Fragmento de décimas de Marino Mendoza Yaya
 Interpretadas por Alejandro Mendoza Ávila
 Grabada por César Huapaya en 197
 Mala, Cañete, Lima
 Transcripción: María Guerra

$\text{♩} = 140$

Versos 1-2 *Décima 1*

Go - za - ba de su li - ber - ta - en el cam - po u - na pa - lo - ma

Décima 2

Co - mi - da tu - vo a mon - tón y mu - cho don - de se ba - ña - ba

Décima 3

No hay du - da que ex - tra - ña - ba del cam - po la ver - du - ra de

Décima 3

Siem - pre de cuan - do en cuan - do bus - ca - do a la puer - ta al

Versos 3-4

9 **cu**an - do **la** au - ro - ra **se** a - so - ma **gus** - to - sa **can** - ta - ba **ya**.
 10
 11
 12
 13
 14

E - sa **tris** - te - za **guar** da - ba **de** ver **se** ñen a - **flic** - ción
 15
 16
 17
 18
 19
 20

ver su **her** - re - re - mo - su - ra **por** don - de **siem** - pre vo - la - ba
 21
 22
 23
 24
 25

tiem - po **lo** ha - lló a - **bier** - ta al **cam** - po **se** fue **vo** - lan - do
 26
 27
 28
 29
 30

Versos 5-6

15 **En** bus - ca **de** sus - ten - to **va** un **pá** - ja - ro **des** - gra - cia - do
 16
 17
 18
 19
 20

mal - di - ce **que** lle - ga a **pri** - sión **nom** - bre y **pi** - car - dí - a
 21
 22
 23
 24
 25

E - sa **cs** - ran - za **guar** - da - ba - y **su**cr - te **sc** - rí - a
 26
 27
 28
 29
 30

gus - to - sa **se** fue **can** - tan - do **al** va - lle **so** - li - ta - río **a**
 31
 32
 33
 34
 35

Versos 7-8

21 Ni un 22 ár 23 bol le ha li - ga - do 24 a de' - can - sar 25 se pa - ró

mas en su can - to de - cí - a si he na - ci - do pa - ra vo - lar

to - ca - ba con a - le - grí - a go - za - ba su pri - ma - ve - ra

don - de re - cord - ó el ca - na - rio de las pc - nas que ahí pa - só

Versos 9-10

26 un ca - za - dor se lo lle - vó un ca - na - rio a - pre - sio - na - do 27 28 29 30

un ca - za - dor me ha de po - sar en u - na jau - la con por - fi - a

sin que un do - lor de ve - ras a - que - llos pri - me - ros dí - as

de cau - ti - vo se fió su - frió un - do - lor te - me - ra - rio

Anexo n° 2: "ME DICEN QUE HAY UN PACAY"

Décima de Santiago Villanueva
Interpretada por Augusto Ascuez, 1979
Transcripción: María Guerra

Socabón 1

Cuarteta de planta

$\text{♩} = 120$

Me di - cen que hay un pa - cay que su tiem - po ha si - do bue no
que la gue - rray los Chi - le - nos el Pe - rú es - tá muy fa - tal

Versos 1-2

11 Décima 1

En el cam - po de la a - lian - za for - ma - ron su di - vi - sión
Die - ron la se - ñal de a - vi - so to - da la es - cua - dra Chi - le - na
y la lan - cha Pill - co ma - yo
El Huás - car y La U - niòn com - pro - mi - so hi - zo fue - go con - - es - truen - do
el Huás - car en com - pro - mi - so hi - zo fue - go con - - es - truen - do

Versos 3-4

17 18 19 20 21

Chi - le to - mó po - si - ción don - de la vis - ta al - can - za

Di - cien - do que en ho - ra bue - na el Huas - car cae - ra - pre - ci - so el

par - tie - ron - co - mo un ra - yo cuan - do Grau di - jo a - ten - ción

el Huás - car en com - pro - mi - so - y me - jor ar - ti - lle - rí - a

Versos 5-6

22 23 24 25 26

el pe - rua - no sea - ba - lan - za has - ta la cum - bre de - may

Huas - car en - com - pro - mi - so hi - zo fue - go - con es - truen - do

To - da la tri - pu - la - ción pri - sio - ne - ra - la te - ne - mos

se - ñal de fue - go le ha - cí - a has - ta per - der re - sis - ten - cia

27 *Versos 7-8*

28

29

30

31

Con el e - jer - ci - to que hay nin - gún Chi - le - no e - xis - tie - se
 el mar es - ta - - ba se - re - no cuan - do em - pe - zó a com - ba - tir a -
 bor - da que nos i - re - mos, le res - pon - dió La U - nión,
 se per - dió la In - de - pen - den - cia di - jo el bra - vo Car - ba -

32 *Versos 9-10*

33

34

35

36

don - de mu - rió Bo - log - ne - si me di - cen que hay un pa - cay -
 ho - ra se o - ye de - cir que su tiem - po ha si - do fue - no
 a pe - dir la ren - di - ción de la gue - ra a - los Chi - le - nos
 jal ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - - tá muy fa - tal
 Reptición de versos 9-10 (décima 4)
 Ay ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - - tá muy fa - tal

To Pno. [Melopea de sorabón]

Anexo n° 3: "TROVADIEZ"

Por marinera norteña

Décima de presentación
Autor y compositor: Miguel Reinoso Córdova
Transcripción: María Guerra 2016

$\text{♩} = 75$ Versos 1 - 2



Para ha - cer mi po - e - sí - a Dios me ha da - do un se - so e - nor - me

Versos 3 - 4



también luz - co el u - ni - for - me de un mo - des - to po - lí - cí - a

Versos 5-6



y has - ta a - qui he lle - ga do hoy di - a a ví - si - tar es - tos la - res

Versos 7-8

VOZ

15 y con her - mo - sos a - za ha - res
 16 hoy me pre - sen -
 17 to gus - to - so
 18

Versos 9-10

19 mi nom - bre es Mi - guel Rei - no -
 20 so el ju - glar de los ju - gla -
 21 res
 22

Repetición versos 9-10 (cierre)

23 mi nombre es Mi - guel Rei - no -
 24 so el ju - glar de los ju - gla -
 25 res
 26

Anexo n° 4: "EL CANTO DEL PUEBLO"

Décimas de Nicomedes Santa Cruz
Transcripción: María Guerra

Socabón 2

♩ = 80

Décima 1

El can - to es co-mo un pa-ñue-lo que en-ju-ga el llan - to a la vi - da

Décima 2

Hay que can - tar al a-mor con la me - jor po - e - sí - a

cuan - do es-ta es pa-lo-ma he-ri - da que no pue de al-zar el vuc - lo
por-que a-mar es e - ner-gí - a de un ac - to li - be - ra - dor

Pue-de el can - to ser con-sue-lo que-mi - ti - gue la a-lic-ción
pe - ro nun-ca ha-ga el can - tor de su can - tar un se - ñue - lo

mas nun - ca re-sig-na-ción pa-ra el pue blo que la es cu - cha
lo mis - mo que el a-ve en ce - lo que can - ta lin - chan do el - plu - ma - je

Pues can - to que im-pi-de lu - cha no es ver-da-de-ra can-ción
y no bus - ca - ma-ri-da-je si - no pi - sa y al - za el vuc - lo

Anexo n° 5: "BUENAS NOCHES CABALLEROS"

Décima de Victor Gamarra Beltrán,
Interpretada por Victor Gamarra Gil
Zaña, Lambayeque
Transcripción: María Guerra

$\text{♩} = 110$

Cuarteta inicial (solo el primer verso
es desarrollado como pie forzado)

1

Ay bue - nas no - ches ca - ba - lle - ros sa - lu - do con a - ten - ción
a los due - ños de la ca - sa ya to - da la re - u - nión

Versos 1-2

Décima 1

Los sa - lu - do muy con - ten - to por - que a - sies mi pro - ce - der
que es - tu - dios ni es - cue - la ten - go

Décima 2

A - mi - gos per - do - na - rán ted mi que - ri - do a - go
Le - voy a re - co - no - cer a us - ted mi que - ri - do a - go

Décima 3

Le - voy a re - co - no - cer a us - ted mi que - ri - do a - go
Le - voy a re - co - no - cer a us - ted mi que - ri - do a - go

Versos 3-4

del hom - bre has - ta la mu - jer
 los sa - lu - do muy con - ten - to
 y es - te do - lor que man - ten - go yo soy Ga - ma - rra Bel - trán
 no quie - ro ser sue - ne - mi - go su a - mis - tad qui - ro te - ner

Versos 5-6

pues vean - me en es - te mo - men - to co - mo un a - mi - go sin - ce - ro
 ba - ran ba - rán ba - rán ba - ran ban ban bán.
 su nom - bre quie - ro sa - ber dí - ga - me - lo por - fa - vor

En este momento se binariza el ritmo

[El intérprete sustituye los versos 5-6, es decir 16 sílabas, por "barán.."]

Versos 7-8

por - que a to - dos yo los [que - ro] quien le ha - bla es po - e - sí - a -
 Y aun - que no ten - go el ho - nor de co - no - cer - lo pai - sa - no
 Ga - ma - rra soy su ser - vi - dor yo soy un a - mi - go a ten -

Versos 9-10

— sa - lu - do con a - le - gría - bue - nas no - ches ca - ba - lle ros
 Ga - ma - rra yo soy pe - rua - no poe - com - po - si - tor
 to a us - ted se - ñor me pre - sen - to y aun - que no ten - go el ho - nor.

Anexo n° 6: "PUNTO ZAMACUECA"

Zamacueca

$\text{♩} = 75$

Versos 1-2

Versos 5-6

Décima de saludo y presentación,
Letra de David Alarco Hinoestroza
Música de Fernando Rentería, 2011
Transcripción: María Guerra, 2016

Musical notation for Versos 1-2 and Versos 5-6. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two staves. The first staff covers measures 2 through 5, and the second staff covers measures 6 through 9. The lyrics are: La co - ci - na pre - fe - ri - da muestra un pla - to di - fe - ren - te; E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa.

Verso 1-2

Verso 5-6

Musical notation for Verso 1-2 and Verso 5-6. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two staves. The first staff covers measures 6 through 9, and the second staff covers measures 10 through 13. The lyrics are: la co ci - na pre - fe - ri - da muestra un pla - to di - fe - ren - te; E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa.

Versos 3-4
10
que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na - co - mi - da

Versos 7-8
12
13
que prue - ban, Cu - cho la Ro - sa y el ma - es - tro Ra - úl Var - gas

Luego del verso 4:
Interludio
instrumental de 6cc.
18 para ir al verso 5

Versos 3-4
14
que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na co - mi - da -

Versos 9-10
15
16
17
18
cuan - do del ver - so te en - car - gas Da - vid A - lar - co Hi - nos - tro - za.

Anexo n° 7: "TONADA LANDÓ 1"

Fragmento de "Cuatro en la Cruz"
 Décimas de David Alarco H.
 Música de Fernando Rentería, 2003.
 Transcripción: María Guerra, 2016.

Landó (punto landó)

$\text{♩} = 75$

Versos 1-2

Versos 5-6



1. 2.

2 3 4 5 6

Mi Je - sús sí tú sa - nas - te te al sier - vo de un cen - tu - rión Mi Je. - rion
 Por - qué a Ma - rí - a de - jas - te te su - frien - do de tan - to a - mor - por que a mor

Versos 3-4

Versos 7-8

1. 2.

7 8 9 10 11

de - es - ta si te que tú no - te sal - vas - te de es - ta si - te
 por que no suel - tas tus hue - sos que no suel - tas tus hue - sos de es - ta si - te

Segunda repetición.

cruel cru - ci - fi - xión por
 cre - es el se - ñor



Versos 9 - 10

1. 2.

12 13 14 15 16 17

cruel cru - ci - fi - xión por Y la le - van - tas en be - sos res - pe - ta a Dios - re - den - tor

Anexo n° 8: "TONADA LANDÓ 2"

Fragmento de "Cuatro en la Cruz"
 Décimas de David Alarco H.
 Música de Fernando Rentería, 2003.
 Transcripción: María Guerra, 2016.

Landó (punto landó)

$\text{♩} = 75$

Versos 1-2

Versos 5-6



Versos 3-4

2. D.S. al Coda

Versos 9-10



Anexo n° 9: "TODO LO LLEVO EN EL CANTO" (Tonada de pie forzado)

♩ = 70

Versos 1-2

Tonada estilo socabón - estilo de Omar Camino

Décimas de pie forzado de Omar Camino

Transcripción: María Guerra

Décima 1



Voy por el mundo via - jer-ro que se impreg - nadelcan - tar

Décima 2



Al cónsul de la em - ba - ja - da no le gus - ta - - la son - ri - sa

Décima 3



Cuan - do fi - na - li - ce el via - je y la muer te ha - ga re - qui - sa

Versos 3-4

7

que de la selva hasta el mar fue escu - chan - do en el sen - de ro
con que le pi - do la vi - sa que me de - cla - ra ne - ga - da
con mi tí - mi - da son - ri - sa me entre - ga - ré a su ar - bi - tra - je



12 Versos 5-6

de - ci - dí via - jar li - ge - ro de la cu - na al cam - po san - to
to - do por - que di - je: "na - da" an - te su ca - ra de es - pan - to
pro - hi - bi - do el e - qui - pa - je me a - se - gu - ra - rá en - tre tan - to

16 Versos 7-8

car - go la ri - sa___ y el llan-to que re-co-gí en el pai - sa - je___
 pues me pregun-tó que auán-to ascien-de mi pa-tri - mo - nio
 va en-vol-viéndome en su man - to la muere y to - do___ su ol - vi - do___



22 Versos 9-10

pa-ra qué más___ e-qui-pa - je to - do lo lle-vo en el can - to
 yo a - gre-gué en mi tes - ti - mo - nio___
 le di - ré lo que he que - ri - do
 le di - ré lo que he que - ri - do

Verso 10 siempre igual

Repetición verso 10 en última décima.

Anexo n° 10: "DON PEDRO FARFÁN"

Composición y décimas de Alejandro Bisseti Pinedo

Transcripción: María Guerra

Triste con fuga de tondero

CUMANANA

♩ = 40

Con te - són y con a-fán bai-lan-do con mu-cho es-me-ro con-te me-ro

se a - dor - na con su pa-ñue lo el se - ñor Pe-dro Far fán se a-dor

♩ = 50

TRISTE

11 Décima 1

Ay, ton - de - ro de mi tie-rra en mi cuer - po vi-bras tu

Décima 2

tún tun tún sue - na el bor - dón y la chi - na bue na mo za

por las cos - tas del Pe - rú y los pue - blos de mi sie - rra.

con su gra - cia me des - tro - za el sen - tir del co - ra - zón

19

To-do tu rit-mo se a - fe - rra en la ca - den - cia que dan
el the - co co - mo ca - jón - - a - com - pa - ña ní too - de - ro

23

E-sos bor - do - nes que es tan in - si - nuan - do el ca - de - re - o
el cho - lo con su som - bre - ro va ven - te - an - do la po - lle - ra

co - men - zan - do el co - que - te - o con - te - són y con a - fán
cor - te - ja de es - ta ma - ne - ra bai - lan - do con mu - chos me - ro

♩ = 70

Bordón tondero

30

TONDERO

Décima 3

Glosa

35

El can-tor con su gui-ta - rra el dul - ce lo va can-tan - do.

43

un ro - de - o va mar-can - do la vuel - ta que al can-to a - ma - rra.

49

la vuel - ta que al can - to a - ma - rra.

Bordón tondero

Bordón tondero



53

57

La chi cha en po - to de ja - rra jun - to al se - co de cha - be - lo,

ven a los pies en el sue - lo có - mo em - pie - zan a mar - car

e - sos pa - sos que al bai - lar se a - dor - na con su pa - ñue - lo ay sí

Décima 4*Dulce o
canto**Fuga*

ANEXO N° 11

ENTREVISTA A ALEJANDRO BISETTI

1. Nombre completo: Alejandro Humberto Bisetti Pinedo

2. Lugar y fecha de nacimiento: Lima, 13 de agosto de 1957 (59 años)

3. Lugar de residencia actual: Pueblo Libre, Lima

4. ¿A qué se dedica actualmente?

–Soy administrador de empresas retirado y vivo de rentas. Actualmente me dedico al folclore. Enseño baile, canto y composición de marinera limeña, norteña y tondero y también escribo décimas y poemas diversos

5. ¿Cómo llegó a la décima?

–Por el camino de la jarana. De joven, yo cantaba valeses y así conocí a Juan Urcariegui, él me lleva al ambiente criollo, me presenta y me reconocen por el apellido pues algunos de los asistentes habían conocido a mi abuelo. A los 13 años comenzaron a enseñarme a cantar marinera limeña. Por el año 80, en la peña Cambalache, Juan Urcariegui me presenta a Ernesto López Soto, otro decimista alumno suyo. Allí, él nos daba cuartetos y debíamos desarrollar la glosa para luego declamarla frente a los de la peña y ellos decidían cuál de las dos glosas eran la mejor.

6. ¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?

–Ambas. Prefiero escribirlas que declamarlas, pero eso depende del público y del ambiente. Cuando uno canta la décima, el ambiente se hace más ceremonioso. En cambio, cuando las rezas, el público debe estar muy atento y debe ser culto para que te escuche. Lamentablemente los ámbitos donde la

décima se mueve no son de nivel cultural alto, hablando de peñas, por ejemplo. Cuando escuchan ‘décima’, la gente quiere chacota.

El decimista, de acuerdo a su estilo, debe decidir si es escritor o va a declamarlas y si va a declamarlas debe tener un sello distintivo. Este sello es el que empleaban mucho los cantores de décimas que se dedicaron exclusivamente a una tonalidad que dominaban. Carlitos Hayre me decía: “No intentes aprender todo tema de socabón, especialízate en uno.” Con el tiempo le doy la razón. No es que se pierda lo otro, sino que tienes que tener tu personalidad decimista. Por eso el socabón es *ad libitum*, se canta y se suelta la melodía a donde te lleve la nota. Por eso [mismo] el canto es lento y el guitarrista sigue al cantante y esa es la expresión nuestra. El decimista peruano suelta la décima y atrás está la guitarra, tanto escénica como musicalmente. Al no haber repeticiones en los versos, el decimista no tendría tiempo de improvisar en socabón, por lo tanto, el socabón se trabajaría con décimas hechas y no serviría para la improvisación.

Me he preocupado por investigar las raíces de los cantos. En cuanto al socabón, yo encuentro que es un canto tristón que tiene que ver mucho con el campo, así como el panalivio. Habría que buscar sus raíces en el campo y, si no está en los bolsones negros de Chincha, tendríamos que indagar en el otro bolsón recurrente que es Zaña y encontrar vertientes del socabón en esos campos para analizar sus estructuras musicales y sus armonías. En el caso de los cantos de socabón, en Lima lo hemos tenido en tonalidad mayor. Carlos Pizarro me lo enseñó en tonalidad menor. No lo he encontrado así en otro lado. Adolfo Zelada canta en dos melopeas, una que es la de Nicomedes y otra, bien

tristona, que es la que encuentras con Carlos Carrión. Él me contaba que la aprendió de unas sahumeras. Entonces tendríamos que buscar en los cantos de ellas para encontrar melopeas que se asemejen. Clara Bosseta me explicaba que muchos de los cantos de “Moros y cristianos”, se han conservado en los de las procesiones. Esa fue una de las formas con las que se catequizaban a los indios, generalmente en décimas. Así que me parece que de allí podría haber salido el socabón.

En el siglo XXI está apareciendo una nueva corriente de decimistas motivados por la tradición de Nicomedes, que creen que declamar una décima es hacerla en su estilo y hasta utilizan las mismas inflexiones de su voz. Declamar una décima es, más bien, poner tu sentir y eso significa tener dominio escénico, dominio de público. Entonces, ¿qué está trayendo el siglo XXI? La décima para este siglo tiene un reto muy bonito: es su temática. Muy aparte del canto, que estamos tratando de recuperar, me parece importante poner atención a la temática.

7. ¿Cómo surgió su interés por la décima cantada?

–Me gustó el canto porque es una forma de lograr un mayor lirismo en nuestra obra y me motivó el querer ser distinto. Tuve referentes porque eso es importante. Por un lado, la manera en que Nicomedes lo hacía y, por otro, escuchar “El canto de Luis Pardo”. Y fue importante también creer que nosotros tenemos la capacidad de cantar décimas, aunque se piense lo contrario. Acá en el Perú se cantaba la décima, aunque se ha dejado de hacerlo por aceptar lo extranjero en todo momento. Yo tengo amigos decimistas que no cantan décima, pero les pones una milonga y lo hacen en ese género.

Encuentran al socabón muy solemne, muy tristón, pero considero que deberían buscar otras alternativas de canto. En un encuentro de decimistas hice mi primera decima cantada en balada y fui criticado por Octavio [Santa Cruz] por no usar música criolla. Entonces le dije: “Y ¿por qué tengo que hacer sólo música criolla, música negra? ¿Cuál es la vertiente para cantar la décima peruana? ¿La tradición? ¿Cuál es la tradición en el caso del Perú? ¿Cuál es la música original?”

Abelardo [Vásquez] me decía: “es negra”. Nicomedes decía que es negra. Sin embargo, luego Abelardo dijo: “tienes razón, es mestiza y criolla, pero los negros fuimos los únicos que supimos cultivarla para que llegara al siglo XXI.” Está bien, pero eso no significa que todo sea negro y en el criollismo, el negro es una parte fuerte, pero es sólo una parte. También están el cholo, el blanco, y el asiático en algunos casos, y allí están las tradiciones.

8. ¿Cultiva la décima creada o la improvisa?

–Yo, la décima creada. Antes hacíamos repentismo, pero a Juan Urcariegui no le gustaba. Él decía que prefería ser decimista que perder calidad siendo repentista.

Yo considero que los decimistas peruanos que tuvieron la mejor calidad poética en la prensa escrita en el tiempo de Nicomedes, fueron Juan Urcariegui, el gato Burnes, Valera de la Cuadra y Sofocleto. Para mí, Nicomedes fue el mayor difusor de la décima en el Perú, pero los mejores decimistas, por la calidad de su composición, diría que fueron Higinio Quintana, Carlos Vásquez, Manolando (de Ferreñafe), Juan Leiva, los Colchado, Blanca Nava, Serafina Quinteras y muchos más. Pero hay que

tener en cuenta que muchos de ellos tuvieron en Nicomedes el primer referente de su producción.

9. ¿Qué estilo o género musical utiliza? ¿podría mostrar algún ejemplo?

–Me agrada más emplear música con ascendencia afro. Por la cadencia y por los diferentes matices que me permite. Generalmente, me gusta el ritmo del landó y zamacueca porque es recurrente y entra en una constante. También he hecho décimas en tondero y en carnavales.

10. ¿Para cada una de ellas, crea una melodía propia?

–Arreglo la melodía en base al ritmo de cada una.

“La virreinal” es una melodía adaptada de la música virreinal limeña, música popular de aquella época. La escogí porque no tiene muchos cambios. La original era con clavecín y yo la adapté para acompañarla con guitarra.

En el tondero cada vez es diferente y tiene que ver con el ánimo con el que estoy. La estructura que empleo consiste en que la primera parte, es decir la cuarteta de planta, la hago en cumanana. Luego divido el desarrollo de la glosa. La primera y segunda décima, corresponden al triste. Cada décima corresponde a dos armonías con una melodía cada una. La tercera décima es la glosa y el dulce y la cuarta décima corresponde a la fuga. Me parece que la parte más laboriosa es el triste porque es la base tonal para hacer el tondero. Si sale mal el triste, entonces declamo el tondero. Esa es la estructura que he encontrado y me gusta para tonderos en mayor y menor.

Yo adapto la forma de cantar cumanana. Hice una glosa en honor a Pedro Farfán, “papá tondero”. Pedro Farfán fue campeón de tondero y enseñaba a

los niños de manera gratuita en una plaza con el objetivo de que no se perdiera la tradición. Los niños lo conocían como “papá tondero”. Es necesario aclarar que don Pedro no tenía ninguna relación con Teresa Olaya o “mamá tondero” que es la esposa de Ulises Mendoza, conocido como “papá cumanana” en Morropón (que también cultivaba la décima). Ella es actualmente la directora de la Dirección Desconcentrada de Cultura, filial Morropón (DDCM) y se le dice “mamá tondero” porque llevaba a sus hijos a los concursos del Club Grau de Piura donde fueron campeones de tondero. En mi estilo es importante la relación con el músico, porque así ambos podemos imbuirnos en el tema y yo puedo soltar la melodía en el momento (*canta un ejemplo de tondero: décima compuesta a papá tondero por su fallecimiento*).

El canto debe estructurarse de la misma manera que la forma poética de la décima y lo que me parece adecuado es organizar los versos en el orden 4-4-2. Teniendo esto en cuenta, puedo decir que muchos géneros de música peruana pueden adaptarse y cada una de ellas sugiere una temática. La muliza, que es contestataria, indica un camino social, una décima social. La música criolla te circunscribe en un ambiente de ciudad. El tondero lleva al campo, la fauna, las costumbres, los dichos. Un carnaval como “La Matarina” puede sugerir hablar de disfraces; el carnaval marqueño, al mercado de los animales; el carnaval arequipeño, al contrapunto de la mujer campesina o yanahuara con la mujer citadina o mirafloresina, las de ciudad que usan botas y las del campo que usan ojotas, entre otros temas. Cuando yo quiero hacer una composición, primero entro en una etapa de investigación y luego trabajo.

11. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?

–Últimamente no me presento. Me es difícil encontrar guitarristas y por ello no puedo cantar las décimas con mi estilo; así que prefiero declamarlas o poner una pista como fondo musical.

12. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quién o quiénes?

–Tuve alumnos que quisieron aprender marinera limeña y les enseñé jarana.

13. ¿Conoce otras personas que todavía practiquen o cultiven la décima cantada? ¿Quiénes son? ¿Sabe qué melodías o qué estilo utilizan?

–El Taller de la Kontroversia en Lima, Miguel Reynoso en el norte, Randy Figueroa, “el zorro chinchabajino”, que también canta en huayno, en chicha. Hay un chico de San Juan de Lurigancho que hace sus décimas y cuyo fundamento o temática es, según veo, de inclusión porque habla de la realidad de los migrantes de Lima, de los pueblos jóvenes; es otro sentir. Él no quería cantarlas, pero ahora está probando con chicha, con reguetón, porque en ambas puede funcionar el octosílabo. El resto de decimistas las declama por la seguridad de decir bien el verso.

ANEXO N° 12

ENTREVISTA A DAVID ALARCO HINOSTROZA

1. **Nombre completo:** Luis Fernán David Alarco Hinostroza
2. **Lugar y fecha de nacimiento, edad:** Lince, Lima. 61 años.
3. **Lugar de residencia actual:** Lince, Lima
4. **¿A qué se dedica actualmente?**

–Soy Abogado y un amante de la cumanana. Para mí, decir cumanana significa hablar de la raíz de la décima y el verso improvisado peruano.

5. **¿Cómo llegó a la décima?**

–A la edad de casi 40 años, en la Universidad empecé escribiendo en prosa, sobre hechos que eran de mi desagrado, en una revista semanal que se llamaba *Punto de vista*. A partir del tercer artículo comencé a escribir en versos de cuatro o cinco líneas. Hasta ese momento no tenía nociones ni sobre métrica ni rima. Un día hice de casualidad una décima espinela y se lo mostré a los profesores de derecho y ciencias políticas, pero como no sabían de qué se trataba, solo le decía: “¡qué bonito!”. Posteriormente encontré el libro de *La Décima en el Perú*, de Nicomedes Santa Cruz y aprendí más sobre esta estrofa. Luego tuve presentaciones cuando aun no sabía muy bien cómo era una décima así que me fui instruyendo poco a poco.

6. **¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?**

–Cultivo la décima cantada, la décima rezada y la décima declamada a ritmo, que es lo más importante. Cultivo la seguidilla dentro del repentismo y una décima que tiene un ritmo y una forma diferente, creada en el Taller de la Kontroversia, que es la décima en dislate. Es un ritmo distinto que se creó

dentro del taller a iniciativa del que habla. Enseñándoles toda la historia del dislate logramos situaciones muy interesantes. Aún más, considero que una buena práctica del dislate te puede acercar a lo abstracto, que está un poquito más lejos y lo más cercano es a las figuras poéticas dentro de una décima bien lograda. Dislate significa dislocar la realidad.

7. ¿Cómo surgió ese interés por la décima cantada? ¿Cómo la aprendió?

–Partiendo de la propia raíz de la décima (...). Cuando estuve en la agrupación, había una inquietud en pos de nuevas tonadas, o sea un canto para la décima. Ya existía un canto para la décima, el socabón, aunque a mí me parecía demasiado triste. A esa fecha yo no tenía el mínimo conocimiento, ni podía entender que dentro de la décima había un ritmo. En la agrupación de decimistas me decidí a cantar a pesar de que no sabía nada de música y a demás cantaba muy mal. Cuando estuve en la ADEP yo cantaba en son cubano porque me parece más sencillo y atractivo. El año 2002 creo El Taller de la Kontroversia, conformado inicialmente por Francois Rodríguez, que era la cantora de los Kipus; Fernando Rentería, compositor y cantautor y, Antonio Silva García que es otro repentista y que radicaba en Chincha, siendo natural de Chancay.

8. ¿Cultiva la décima creada o la improvisa?

–Ambas.

9. ¿Qué estilo o género musical utiliza? En el caso de que improvise, ¿Emplea alguna melodía específica para ello? ¿Podría mostrar algún ejemplo?

–Me parecía demasiado triste el socabón, necesitaba una música alegre (...), por eso cantaba el son cubano. Pero necesitábamos una música inherente al Perú. Luego de estar en búsqueda de una melodía, encontramos con Fernando Rentería una posibilidad muy interesante con la zamacueca. Luego probé cantándola en distintos centros musicales.

Grabamos un primer tema con la voz de Francois Rodríguez que es “Pisco Piscoy pajarillo”. Luego hice una obra que tiene por nombre “Cuatro en la cruz” que son décimas dialogadas, el tema fue nombrado así porque los personajes son: Jesús (interpretado por Ricardo Torres Bravo), el ladrón bueno (interpretado por Fernando Rentería), el ladrón malo (interpretado por David Alarco) y María Magdalena (interpretado por Francois Rodríguez). Estas décimas no funcionaban con zamacueca, se lo comenté a Fernando Rentería y allí comenzó una travesía con el landó. El landó tiene una maravillosa exquisitez, el landó ¡caramba!, es inigualable. Y de allí empecé a improvisar en ese ritmo.

10. Tengo entendido que a las dos melodías que usa para la décima, les ha puesto un nombre.

–Sí, en Cuba llaman tonadas a las melodías que utilizan, entonces me pregunté cómo llamarlo en el Perú. Para no decir “voy a cantar en landó” mejor que se diga “voy a cantar en tonada landó”.

Me califico como un cantor del verso, no como un intérprete cantor. Cuando Fernando crea la melodía para “Cuatro en la cruz”, comencé a cantarla. Entonces, ya tenía mi propia tonada. Y si tuviera cuatro o cinco distintas composiciones y cada una con una tonada distinta dentro del género landó,

tendría cinco tonadas. El mejor repentista del mundo, El Indio Naborí, tenía veinte tonadas para el punto cubano. Del Punto Cubano derivan las tonadas (...) y cada poeta tiene distintas tonadas. O sea, mirando ese lugar donde la décima se ha desarrollado más, me pareció importante tomarlo como ejemplo para denominar “tonada” a la tonada zamacueca y a la tonada landó. También saqué un tipo de vals pero faltó darle más impulso, cantarlo más. Dentro de la música se puede hacer mucho. La décima es el conductor ideal para manejar el vehículo musical dentro de la música peruana.

11. ¿Utiliza estas tonadas para la improvisación?

–Sí, pero más trabajo con landó. En una ocasión en casa del maestro Wendor Salgado, probé improvisando sobre el acompañamiento del vals “La Andarita” y funcionaba perfectamente. Por esta y por otras anécdotas, creo que los momentos del repentismo tienen magia.

12. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?

–Una vez a la semana en el Centro Musical Vallejos.

13. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quién(es)?

–Claro. Fundé en mi casa, *La casa peruana de la décima y el verso improvisado* y todos los miércoles o no sé qué día nos reuníamos. Llegaban Iván Abanto, Francois Rodríguez, Omar Camino, Fernando Rentería, Ketty, etcétera y les enseñaba. Y la obligación que tenían era entrar diciendo una décima. Todo eso les ha servido porque aparte de la décima misma, lo más importante era la eufonía en los versos y el juego de las vocales para que el

verso de la composición, valeses o lo que fueran a componer, resulte eufónica, sea agradable al oído.

14. ¿Qué pasó con la *Casa de la décima y el verso improvisado*?

–Estuve enseñándoles como 12 o 14 meses y en algún momento decidí que hubiera un aporte porque al inicio, mi esposa y yo comprábamos algo de comer para compartir con los asistentes, pero ya no podía ser así. Entonces pedí un aporte mínimo y desde ese momento comenzó a disminuir la cantidad de asistentes hasta que todos se fueron.

15. ¿Conoce a más personas que todavía practiquen o cultiven la décima cantada? ¿Quiénes son? ¿Sabe qué melodías o qué estilo utilizan?

–Acá en el Perú, tenemos en Chiclayo al señor Iván Santamaría, director del grupo *Herencias*, en Chiclayo. Ivan Santamaría estuvo logrando el interés de centros educativos, hoteles, restaurantes y empresas que lo apoyaban para que él pudiera llevar a cabo un encuentro nacional y a veces internacional de decimistas. Hasta que, en el tercer o cuarto encuentro, le sugerí: “Iván esto tiene que ir de menos a más. (...) Y como tiene que ir *increscendo*, tiene que ser cada vez mejor. Qué te parece si en esta oportunidad, que va a ser en Zaña y con lo que se ha conseguido con la invitación del propio alcalde, hacemos una convocatoria a todos aquellos que canten las décimas. De repente aparece algo.” Así, fueron decimistas de Lima y nosotros y, efectivamente, aparecieron algunos señores. Eran personas mayores que no sabemos de dónde serían. Llegaron y tenían una propia melodía, un propio canto. ¿Ahora dónde estarán?, no lo sé. Pero qué pena porque no hay un investigador o

investigadora en Chiclayo que prosiga esto. O sea, todavía nos quedan allí rezagos de melodías que probablemente vienen de sus ancestros (...) o de que la escucharon de terceros, pero sí las hay.

En la ciudad de Chiclayo también hay un señor que es efectivo de la policía nacional del Perú, Miguel Reynoso. Lo que él pretendía era una actuación (...) y a mí me parece excelente para que un decimista sea escuchado, es algo lógico. Y entonces salía con su poncho, con una vestimenta típica.

Respecto a Lima, Fernando Rentería tiene una obra, una muestra de temas respecto a nuevo canto.

Con Fernando hicimos también un huayno, yo creé las décimas y él creó la música para el canto de “Soy el desaparecido”, que es una décima en la que hablaba el desaparecido, como personaje.

16. ¿Lo ha llamado *punto o tonada huayno*?

–Claro, por qué no llamarlo Punto Huayno cuando de allí pueden salir cien mil tonadas.

17. ¿Lo ha utilizado para otras décimas a parte del desaparecido?

–No, porque yo no canto huayno. Para atreverme a hacerlo, necesitaría tener la melodía en la cabecita. Me parecería maravilloso. La melodía usada para “Brisas de ensueños dorados” –creada para el 50 aniversario del Brisas del Titicaca– también da las pautas para hacer otra tonada huayno. De tal manera que hasta allí, como cosa antigua, ancestral, maravillosamente peruana tenemos el socabón. Ahora, ¿solamente hay un tipo de socabón que cantamos? Lamentablemente sí. Alguien está cantando en un socabón distinto, por supuesto que sí. Tengo entendido que Omar canta un socabón y

ese es muy distinto al originario porque no tiene esa caída [la bajada a la nota más grave de la melodía que forma parte de la interpretación tradicional]. Creo que él utiliza su sabiduría y experiencia de cantor. Me han dicho que tú también cantas en socabón. ¿Y quién más lo hace? Don Octavio Santa Cruz. Él mantiene el respeto por el socabón tradicional. No conozco otra persona que cante el socabón. En el Taller de la Kontroversia hemos estado ensayando décimas que son declamadas, pero necesitamos que haya uno o dos músicos, que ejecuten la guitarra para poder intentar cosas nuevas [que manejen géneros tanto de la costa como andinos].

Entonces, tenemos un socabón tradicional, que se canta sólo de una forma y que ahora se hace, por ustedes, con otros bríos y me parece interesante. Don Octavio Santa Cruz sigue manteniendo su canto dentro de lo tradicional, me parece perfecto y está muy bien. Eso es correcto. ¿Tenemos nuevo canto? Sí, ya tenemos nuevo canto en la zamacueca y en el landó. En el norte, ojalá se pueda salvar algo. En el sur, que ese es supuestamente el lugar de lo negro no pasa nada. Además, la décima estaba arcaica. Yo he ido a dar clases a Chíncha Baja. ¿Habían decimistas? Pues claro que habían decimistas, y buenos decimistas. Pero de canto, absolutamente nada, cuando debería ser al revés. Si allí está la negritud, debería haber salido por allí el canto de la décima.

ANEXO N° 13

ENTREVISTA FERNANDO RENTERÍA

1. **Nombre completo:** Fernando Enrique Rentería Salgado
2. **Lugar y fecha de nacimiento:** Jesús María, Lima, 30 de mayo de 1959.
(57 años).
3. **Lugar de residencia actual:** Jesús María, Lima
4. **¿A qué se dedica actualmente?**
–Soy arquitecto, pero tengo un negocio en el que administro casas de alquiler.
Y soy cantautor, me dedico a la música.
5. **¿Cómo llegó a la décima?**
–David Alarco me llamó para musicalizar décimas. Como yo las tocaba, me llevó a presentaciones en diferentes sitios y no era lógico que yo estuviera sólo tocando. Entonces hice mi primera décima de presentación y vi que la cosa era más sencilla y comencé a hacer décimas.
6. **¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?**
–Ambas
7. **¿Cómo surgió ese interés por la décima cantada? ¿Cómo la aprendió?**
–Musicalizando décimas con David Alarco Hinostroza. Esos fueron mis inicios en la décima entre el 2001 y el 2002, y luego fui haciendo mis propias décimas.
8. **¿Cultiva la décima elaborada o la improvisada?**
–La elaborada más que la otra.
9. **¿Qué estilo o género musical utiliza? En el caso de que improvise, ¿emplea alguna melodía específica para ello?**

–Con David desarrollamos “puntos” para improvisar décimas en géneros peruanos. Al principio, él ponía las letras y yo la música. Estábamos buscando un “punto” en el que fuera sencillo improvisar. Comencé a estudiar los “puntos” extranjeros, los otros géneros extranjeros, para ver cómo iba la línea melódica, cómo iba la secuencia de acordes, el círculo armónico para, si bien no imitar, buscar algo parecido en los géneros peruanos. El primer género que elegí, porque me pareció más cercano, fue la zamacueca. La primera décima a la que le puse música y que sirvió de base para este “punto zamacueca” fue “Pisco piscoy pajarillo”. Como la zamacueca y el landó tienen un compás parecido de 6/8, entonces dije: “si se puede hacer en zamacueca, se puede hacer en landó”. Como el landó es “por menor”, se presta más para la parte romántica; entonces las décimas que eran románticas, que eran al alma, filosóficas, las hacíamos en menor y las décimas que eran más alegres las hacíamos en mayor. Por allí surgió un “punto one step” y “fox trot” cuando comenzamos a desarrollar el dislate, que era muy jocoso.

10. ¿Y ahora ya no utilizan el fox trot?

–No lo usamos mucho porque no es tan simple para improvisar como en los otros géneros. Hacia el 2003 lo usábamos y tenía un estribillo cantado, pero la improvisación era hablada.

11. Entonces, ¿los “puntos” que crearon son zamacueca, landó, fox trot y huayno?

–El huayno no fue una tonada. David me trajo una letra muy simpática y yo le dije que la tonada tenía que ser de huayno ayacuchano y como no sabía del género, me puse a practicar. Te digo que no es una tonada porque no hemos

vuelto a hacer otra canción con esa melodía aparte de “El Desconocido”. Después sacamos un “punto panalivio” que dejamos de lado porque el landó y la zamacueca se nos acomoda bien.

12. ¿Cuál sería la dificultad del huayno como “punto”?

–Para desarrollar la décima, hay un cuerpo de armonía, que son tres acordes. En este caso, está en *re (re, sol, la)*. En el caso del landó, el cuerpo de la tonada se hace con *mi, la y si*. Y hay un ritmo de resolución basado en negras con puntillo. Es la variante que le podemos dar, aunque no ocurre siempre. La hago cuando el cantor o yo estamos seguros de la décima, porque adorna muy bien. Pero si veo que está inseguro, mantengo los tres acordes básicos. El cajón me va siguiendo y también hace conmigo las negras con puntillo. En el huayno no lo he encontrado, quizá debido a mi desconocimiento de la música andina. Por más que me puse a investigar no la pude desarrollar. Lo que he comprobado en las tonadas es que hay que buscar la simpleza. No pueden ser muchos acordes, pero sí puede haber riqueza en la línea melódica. Por ejemplo, en mis décimas de “el anonimato”, que está en “punto rap”, uso un compás binario y toda la noche puedes decir lo que quieras mientras mantengas la velocidad de un rapero. Ahora, improvisar allí es posible, pero un poco más complicado por la velocidad que mencionaba. Además, lo interesante del rap es no parar. Yo creo que cualquier género se presta para la décima, el vals, el bolero. Hicimos un vals siguiendo la misma idea del landó. Pero es muy rápido, no hay repeticiones y si te quedas, rompes el círculo armónico y tienes que esperar la siguiente entrada.

13. Entonces quizá no funcionaría como “punto”.

–Como “punto” no; solo que modifiquemos la idea repitiendo frases y cerrando con negras con puntillo, pero necesita tiempo.

14. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?

–Con bastante frecuencia, ya que soy cantautor. Tengo gran cantidad de décimas en mi repertorio. Olvidaba que en mi composición “Décimas de baño”, tenemos el “punto zapateo”. Que es un “punto” versado que yo combino con el canto y que puede ser en mayor o en menor. Es una combinación de décima con una cuarteta, que es el estribillo. En mi disco *Décimas Encantadas* tengo unas en “punto de zapateo” y en lugar de cajón tenemos al zapateador Lucho Vásquez. También intentamos un “punto marinera”, pero fue un desastre.

15. ¿Y han intentado un “punto tondero”?

–Tondero sí, pero con décima recitada. Quizá si buscamos una melodía se pueda conseguir un “punto tondero” y no sería tan complicado porque el bordón de la guitarra se presta para hacer una melopea.

16. ¿Ha enseñado a otras personas? ¿A quién o a quiénes?

–Sí, a todo el que se acerca a saber sobre décimas. Yo tengo el taller abierto. Hemos encontrado mucha reticencia con los decimistas, sobretodo con los viejos: “No, la décima no se canta, ¡ni hablar!”. Por eso es que nos alejamos de ellos y abrimos el taller con David. Todos los que han aprendido de nosotros han cantado la décima en los “puntos” creados por el Taller de la Kontroversia. Francois, Ketty, Araceli y tú.

17. ¿Conoce a más cultores de la décima cantada? ¿Quiénes son?

¿Sabe qué melodías o qué estilo utilizan?

–No, porque hay pocos cultores de la décima. La idea del taller era justamente que existieran más decimistas y otros que desarrollaran música para el canto de la décima, si era posible.



ANEXO N° 14

ENTREVISTA A MIGUEL REINOSO

1. **Nombre completo:** Miguel Reinoso Córdova

2. **Lugar y fecha de nacimiento:** Canchaque, Piura. 5 junio de 1964.

3. **Lugar de residencia actual:** Chiclayo

4. **¿A qué se dedica actualmente?**

–Soy policía de turismo y licenciado en idiomas extranjeros. Enseño inglés, francés, italiano y portugués. He sido maestro varios años en la Alianza Francesa y ahora lo soy de manera particular.

5. **¿Cómo llegó a las décimas?**

–Desde muy temprana edad me ha gustado la poesía y en el colegio participaba en actividades poéticas. En primaria y secundaria comencé con coplas y cuartetos. Luego estando en la institución policial estudié en el ICPNA y en la Alianza Francesa y compuse cuartetos en francés. En el 2000 llevé un curso-taller en la municipalidad de Chiclayo con el profesor César Huapaya Amado. Allí conozco a los demás decimistas y luego empiezo a presentarme en público y en el año 2001 participo en el Décimo Encuentro Internacional de la Décima que se realizó en la ciudad de Lima.

6. **¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?**

–Ambas.

7. **¿Cómo surgió su interés por la décima cantada? ¿De quién la aprendió?**

–A la par que la poesía, también me gustaba la música. Entonces decidí sumar música a la poesía y poesía a la música.

8. ¿Cultiva la décima creada o la improvisa?

–Ambas. A veces preparo todo y llevo décimas creadas para el evento específico al que asistiré. En otras ocasiones sólo improviso, juego con los datos, con el público y a veces las canto o sólo les pongo un fondo musical. Siempre hago décimas alusivas al evento en el que me estoy presentando y utilizo poco los temas ya preparados que tengo: al caballo de paso, a la comida, entre otros temas.

9. ¿Qué estilo o género musical utiliza? ¿emplea alguna melodía específica para improvisar? ¿Podría mostrar algún ejemplo?

–Cuando empecé, había el socabón que cantaba Nicomedes. Teniendo en cuenta de que mi voz no es de negro, veo que no puedo cantar como él. Yo soy cholo, soy indio, no soy blanco, pero tampoco soy negro. Mi inclinación musical ha sido más bien a las baladas. No canto música criolla, ni negra. Por lo tanto, el socabón no se adecuaba a mi voz y decidí cantar en milonga argentina. Luego creé melodías propias, a mi estilo. Una es “La decimera”, cuya melodía podría decirse que está en el estilo de una balada. Tengo otra con un rasgueo similar a una marinera o tondero, propio del norte, a la que llamo “trovadiez”. En cuanto al acompañamiento, suelo utilizar la guitarra porque me resulta más sencillo movilizarme con ella, a diferencia del acordeón, con el que me he acompañado algunas veces.

10. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?

–Tengo varias presentaciones mensualmente. La décima y la poesía popular me han permitido viajar, tener presentaciones en diversos lugares, conocer

personas en el extranjero, compartir experiencias y me parece importante resaltar esta característica y posibilidad de la poesía popular.

11. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quién o a quiénes?

–En una institución educativa de secundaria donde yo estudié, he enseñado a los niños poesía popular. Empecé con el romance, porque lo considero más sencillo por la rima asonante en los versos pares. También les he enseñado la melodía de “La decimera” para ayudarles con la métrica en los romances que aprendían, porque la melodía ayuda bastante en eso y pueden darse cuenta dónde faltan y dónde sobran sílabas. Más adelante, pienso enseñar la décima y la melodía, porque considero que es importante poner a disposición esta posibilidad, ya sea que la utilicen como herramienta para encontrar el octosílabo o para cantar las décimas. Y los que no quieran cantar, pueden declamar o recitar y quizá la melodía haga que algunos, a los que no les gusta la décima, terminen gustando de ella.

12. ¿Conoce a otras personas que todavía practiquen o cultiven la décima cantada? ¿Quiénes son? ¿Sabe qué melodías o qué estilo utilizan?

–Iván, le pone un fondo musical porque es músico criollo, pero no la canta mucho.

ANEXO N° 15

ENTREVISTA OMAR CAMINO

1. **Nombre completo:** Omar Camino Paredes

2. **Lugar y fecha de nacimiento:** Lima, 11 de enero de 1976 (41 años)

3. **Lugar actual de residencia:** Surco, Lima.

4. **¿A qué se dedica actualmente?**

–Soy compositor, intérprete, decimista, docente y gestor cultural

5. **¿Cómo llegó a las décimas?**

–Llegué a la décima por una reunión de compositores criollos a la que me invitaban a participar semanalmente. En estas reuniones se turnaban la guitarra, se mostraban las composiciones y se hacía crítica productiva, positiva. En una de esas reuniones invitaron a dos decimistas, al señor David Alarco y al señor Velásquez, octogenario. Me quedé sorprendido porque el señor Velásquez hizo su propia versión de “La pelona”, usó la misma cuarteta de pie forzado de Nicomedes, pero el desarrollo de las cuatro décimas lo hizo él y me sorprendió. Luego David Alarco improvisó décimas haciendo bromas sobre los participantes de la reunión. Entonces recordé algo que hacía en mi niñez: el octosílabo, que había intentado escribir en el colegio, aún sin saber nada. A partir de entonces empezó una búsqueda que se inició con el Taller de la Kontroversia. Aprendí la estructura de la décima y la técnica de la improvisación, pero al principio participé sólo como intérprete declamando décimas de otros. Esa experiencia me ayudó a entender la composición de canciones y luego empecé a escribirlas. El 2009 abandono el taller después de organizar un festival de decimistas y repentistas. Para entonces ya había

escrito algunas cosas. Allí inicio a conciencia una carrera de decimista y escribo continuamente historias en décimas y algunas a manera de epigrama, para decir algo concreto en ese género. El 2011 me sumo a una campaña del diario *La Primera* haciendo décimas de humor político. Al finalizar sigo publicando periódicamente décimas en las redes y en el 2013 publico un libro que se llamó *Todo lo llevo en el canto*, con las mejores décimas que había hecho.

6. ¿Cultiva la décima cantada, rezada o ambas?

–Cultivo la décima rezada, narrada, declamada. He grabado dos décimas cantadas. La primera con una melodía tradicional y la otra con una melodía mía. Ahora estoy escribiendo algunas décimas para ser actuadas. Es un proyecto en camino, décimas dramatúrgicas.

7. ¿Cómo surgió ese interés por la décima cantada?

–Por mi naturaleza de cantor. Vi la música que se hacía en otros países y me acerqué a los cantautores que habían hecho décimas y empecé a componer las mías. Además, aprendí algunas tonadas creadas para cantar décimas en el Taller de la Kontroversia. El taller llevaba a sus integrantes a esa práctica, que me parecía genial, y que los diferenciaba de otros decimistas que se habían quedado con la décima rezada, la cual muchas veces era sólo leída. En ese sentido, creo que la décima había perdido mucho. Pienso que el aporte del Taller de la Kontroversia es que se atrevió a improvisarla, a cantarla y a hacer las dos cosas a la vez. Eso ya es una renovación de la décima. Por mi lado, el del cantautor, compongo melodías específicas que incluso no tienen relación con la tradición directamente.

8. ¿Cultiva la décima creada o la improvisa?

–Creada, más que todo, pero a veces improviso en mis presentaciones musicales.

9. ¿Qué estilo o género musical utiliza para sus décimas? ¿emplea alguna melodía específica para improvisar?

–Las melodías que hice son “poperas”. Creo que a esas décimas les he atribuido su propia melodía para unir el sentido de ésta con la letra. Generalmente improviso coplas o cuartetas. Pero cuando improviso décimas lo hago sobre la melodía que me pongan. Alguna vez estuve con Christian Campiña, de Puerto Rico. Yo había tocado un huayno ayacuchano que compuse y él improvisó sobre esa melodía, así que tuve que hacer lo mismo. También se puede improvisar décimas en huayno, en landó, zamacueca y en festejo, pero éste es un poco más complicado porque te apura y todo lo que apura puede resultar difícil.

10. ¿Cuándo canta sus décimas y con qué frecuencia lo hace en la actualidad?

–Siempre, siempre estoy cantándolas. Canto en privado como en público. Me presento, como mínimo, una vez al mes con décimas y canciones.

11. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quiénes?

–Empecé haciendo talleres, primero particulares, después en el CEMDUC, luego en la Casa de la Literatura, la Escuela de las Palabras y hasta la fecha doy talleres o clases maestras en universidades y otros espacios.

12. ¿Conoce a más cultores de la décima cantada? ¿sabe que melodías o qué estilo utilizan?

–Creo que el más fructífero es Fernando Rentería. Ha hecho décimas en rap, landó, vals, zamacueca y huayno. Allí tenemos varios estilos. También está mi trabajo y el tuyo, que te he escuchado hacerlo en varias tonadas. No conozco otros cultores.

13. En el caso de sus décimas “Todo lo llevo en el canto”, ¿Cómo eligió esa melodía de socabón?

–Porque es la primera que aprendí, es la tonada con la que Nicomedes cantaba “A la muerte no le temas”, que después escuché con algunas variantes en “El canto del pueblo”. Y entonces, al aprenderme esta melodía y al escribir estas decimas “Todo lo llevo en el canto”, sentí filiación entre el texto y la melodía y empecé a cantar la tonada, pero a mi estilo. Yo creo que siempre le hago variantes. Primero, porque mi décima no es glosada y las décimas que solía cantar Nicomedes eran glosadas. Pero hay un patrón melódico que yo a veces cumplo y a veces no y que me parece bien porque para eso están las tonadas.

ANEXO N° 16

ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL DEL SOCABÓN

“Toques de socabón que Augusto Áscuez recuerda que se tocaban en las casas de Mateo Sancho Dávila y Santiago Villanueva. Fueron grabadas por W.D. Tompkins y Guillermo Durand A. en 1975. Luego son presentadas en el programa televisivo *El Festejo de Belén*, conducido por José Durand, ejecutados por los guitarristas Vicente Vásquez y Carlos Hayre.”¹³⁹



También esta:



¹³⁹ William D. Tompkins, *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Lima, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011, p. 81.

ANEXO N° 17

Cultores de décima cantada

De los ejemplos pertenecientes a la muestra de éste trabajo:

- Alejandro Bisseti Pinedo (nc. 1957 - ..., Lima)
- Alejandro Mendoza Ávila (sf. Mala, Cañete, Lima)
- Augusto Áscuez Villanueva (1892 – 1985, Lima)
- David Alarco Hinostroza (nc.1954 - ..., Lima)
- Fernando Rentería (nc.1959 - ..., Lima)
- Miguel Reinoso Córdova (nc. 1964 - ..., Piura)
- Nicomedes Santa Cruz (1925, Lima – 1992, España)
- Omar Camino Paredes (nc.1976 - ..., Lima)
- Víctor Gamarra Gil (sf. Zaña, Lambayeque)

Otros cultores y/o cantores en la actualidad (no mencionados en la muestra de la investigación):

- Adolfo Zelada Arteaga¹⁴⁰
- Octavio Santa Cruz Urquieta¹⁴¹
- María Haydeé Guerra Berríos

Fallecidos:

- Marino Mendoza Yaya (Mala, Cañete,Lima), Víctor Gamarra Mechán (Zaña, Lambayeque), Carlos Carrión¹⁴², Juan Urcariegui.¹⁴³

¹⁴⁰ “Chalena” Vásquez en un velorio lo escuchó cantar “en una melodía muy triste” que sólo se interpreta en momentos como el que refiere [comunicación personal, febrero, 2016].

¹⁴¹ Con el estilo de socabón de Nicomedes Santa Cruz.

¹⁴² César Huapaya, comunicación personal, 2016.

¹⁴³ *Idem.*

- Eduardo Oyarzabal, Salomón Zurita, Simón “el blanco”, A. Párraga (padre de Augusto), Eleuterio Muñoz, Marcelino Vásquez Aparicio, Elías Boza, Mariana Anchante, Clara Boceto, Mateo Sancho Dávila, entre otros.¹⁴⁴



¹⁴⁴ Augusto Áscuez Villanueva refiere que estas personas eran cantores de décima. [Manuscritos proporcionados por Guillermo Durand a David Alarco Hinostroza, usados con autorización.]

ANEXO N° 18¹⁴⁵

**DIEZ ENCUENTROS NACIONALES Y CINCO INTERNACIONALES DE LA DÉCIMA EN EL PERÚ
1991 - 2000**



**I Nac. e Int.
1991**



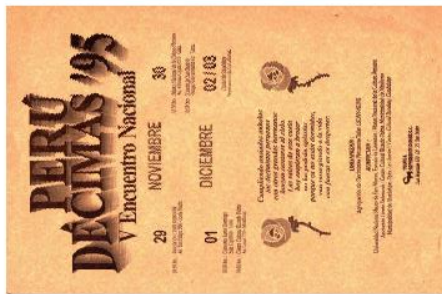
**II Nac. e Int.
1992**



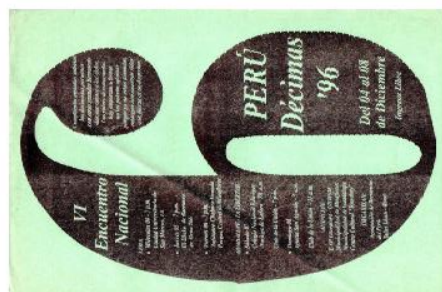
**III Nac.
1993**



**IV Nac.
1994**



**V Nac.
1995**



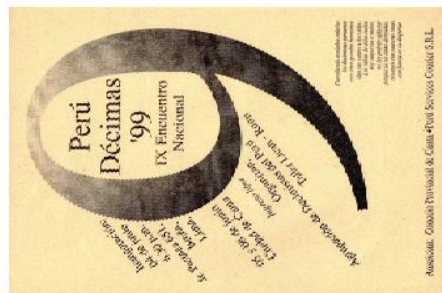
**VI Nac.
1996**



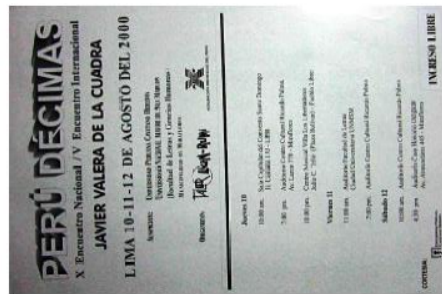
**VII Nac. - III Int.
1997**



**VIII Nac. - IV Int.
1998**



**XI Nac.
1999**



**X Nac. - V Int.
2000**

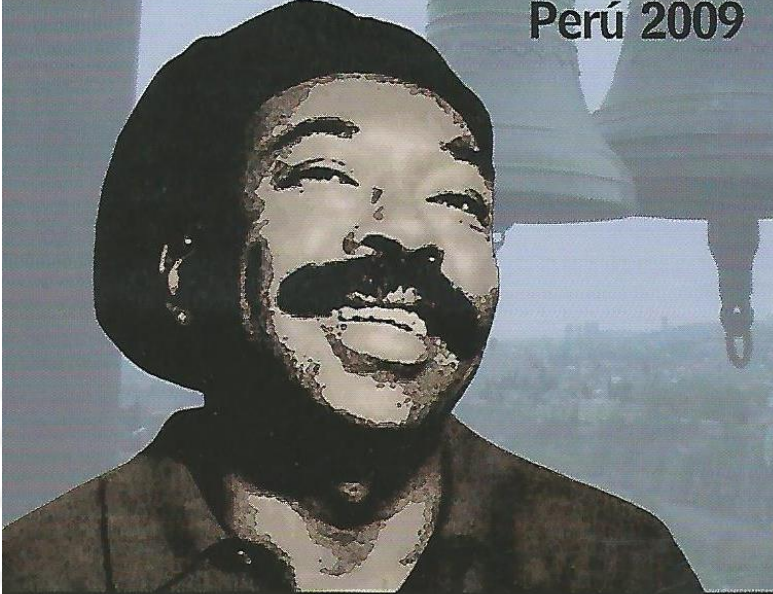
¹⁴⁵ Imagen del archivo personal de Cesar Huapya Amado, usada con autorización.

ANEXO N° 19¹⁴⁶

I Encuentro Internacional de la Décima y el Verso Improvisado

EL CANTO DE LAS CAMPANAS

Perú 2009



Homenaje a Nicomedes Santa Cruz

- ECUADOR
- E E . U U .
- M É X I C O
- P E R Ú

Del 4 al 8 de diciembre
Espectáculos, talleres y ponencias

¹⁴⁶ Imagen del archivo personal de David Alarco Hinostroza, usada con autorización.

ANEXO N° 20

Del 14 al 27 de agosto de 2016
 Dentro del Encuentro Latinoamericano de Formadores de Poesía Oral

GOBIERNO DEL ESTADO DE QUERÉTARO
 INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
 MUSEO HISTÓRICO DE LA SIERRA GORDA

8 Jornada Iberoamericana

de Niños y Jóvenes Poetas Troveros y Versadores



Dedicada a "La Marinera Limeña de Perú"

Países invitados: Panamá, Cuba, Colombia, Puerto Rico, Venezuela, Chile, Argentina, País Vasco, Perú y México
Queretaro • Parranda de Arista • Jajapan de Sierra • Landa de Matamoros • Pinal de Amoles • Peñamiller y San Joaquín
Sierra de Guanajuato • Xichú • Palomas y Atajca
San Luis Potosí • El Refugio • Río Verde • San Ciro y Ciudad Valles




INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES




SECRETARÍA DE CULTURA

"Esta obra, programa o acción es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los ingresos que aportan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de esta obra, programa o acción con fines políticos, electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de esta obra, programa o acción deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante la autoridad competente".



SECRETARÍA DE CULTURA

Séptimo Festival de Decimistas y Versadores

de Latinoamérica y el Caribe

Ciudad Valles, S.L.P., México
 25 al 27 de agosto, 2016



Puerto Rico Panamá Venezuela Argentina Chile
 País Vasco Perú Colombia Cuba México

