

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Laboratorio de composición para la comprensión e  
incorporación de elementos musicales característicos de la  
“walina”

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

*Illa Yarina Pinto Monrroy*

Asesor:

*Benjamin Augusto Bonilla Garcia*


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Benjamin Augusto Bonilla Garcia**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Laboratorio de composición para la comprensión e incorporación de elementos musicales característicos de la “walina”*, de la autora **Illa Yarina Pinto Monrroy**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **6%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **21-mar-2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 19 de noviembre del 2024.

Nombres y apellidos del asesor: Benjamin Augusto Bonilla Garcia	
DNI: 07629548	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0009-0002-8717-673X">https://orcid.org/0009-0002-8717-673X</a>	

## Resumen

Cada mes de octubre, en la comunidad de San Pedro de Casta (Huarochirí, Lima-Perú), se celebra la fiesta del agua. Para esta festividad, se componen cada año canciones específicas denominadas “walinas”. Estas canciones, parte integral de la tradición campesina, son una manifestación del patrimonio y la cultura viva del país. Este estudio busca determinar los elementos musicales distintivos de las walinas mediante el análisis musical neutro de ocho grabaciones recopiladas en la colección privada del investigador Arturo Pinto durante la fiesta del agua del año 1984. Además, se complementa con la composición de canciones que mezclan elementos de las walinas con las propuestas de la investigadora. Se espera que este trabajo profundice en la comprensión de los componentes esenciales que constituyen el género "walina" y cómo pueden ser reinterpretados y adaptados en nuevas composiciones musicales. La tesis propone un enfoque de investigación centrado meramente en aspectos musicales para el estudio de la música tradicional peruana. De esta manera, el material puede ser ejemplo para futuros investigadores que deseen incorporar dicha música desde la composición de canciones.

**Palabras clave:** walinas, laboratorio de composición, fiesta del agua, análisis musical.

## **Abstract**

Every October, in the community of San Pedro de Casta (Huarochirí, Lima-Peru), the water festival is celebrated. For this festivity, specific songs called "walinas" are composed every year. These songs, an integral part of the peasant tradition, are a manifestation of the country's heritage and living culture. This study seeks to determine the distinctive musical elements of the walinas through the neutral musical analysis of eight recordings collected in the private collection of researcher Arturo Pinto during the 1984 water festival. In addition, it is complemented with the creation of original music that mix elements of the walinas with the researcher's proposals. It is expected that this work will deepen the understanding of the essential components that constitute the "walina" genre and how they can be reinterpreted and adapted in new musical compositions. The thesis proposes a research approach focused merely on musical aspects for the study of Peruvian traditional music. In this way, the material can be an example for future researchers who wish to incorporate such music from song composition.

**Keywords:** Walinas, composition laboratory, water festival, musical analysis.

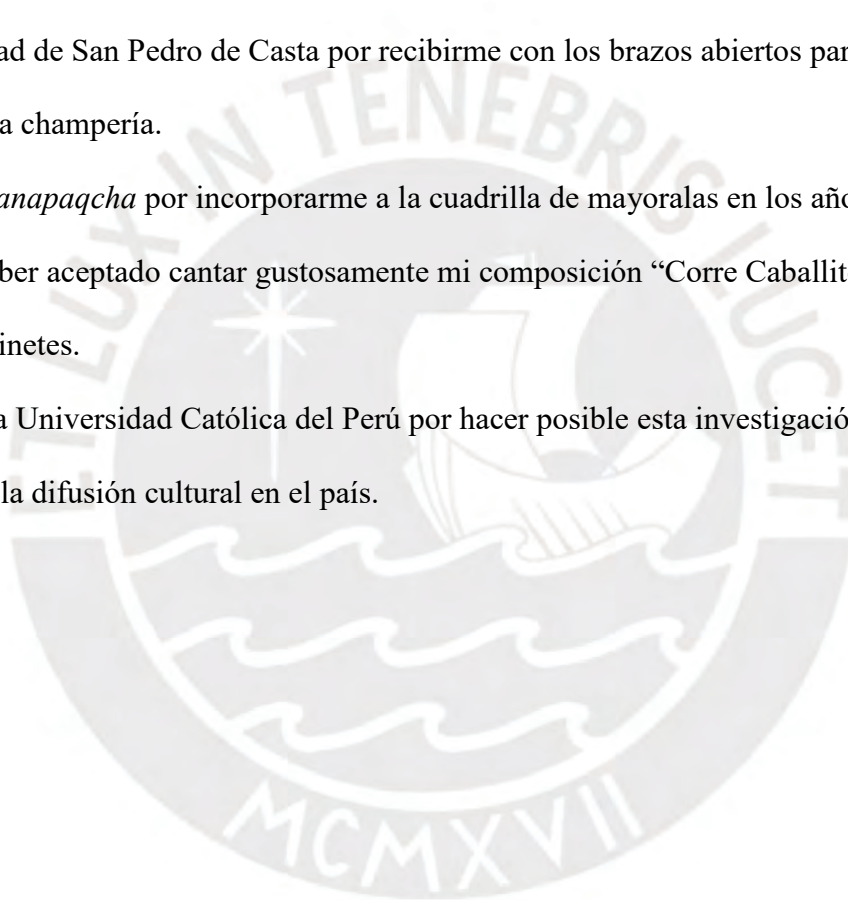
## Agradecimientos

A Arturo Enrique Pinto Cárdenas por inculcarme el amor y curiosidad por las tradiciones musicales andinas del Perú. Por apoyar incondicionalmente esta tesis brindando información valiosa para orientar el estudio. Por llevarme a la comunidad de San Pedro de Casta y facilitarme los contactos para realizar entrevistas. Por brindar las grabaciones recopiladas durante la fiesta del agua del año 1984 para usarlas como material de estudio en esta investigación.

A la comunidad de San Pedro de Casta por recibirme con los brazos abiertos para investigar y participar de la champería.

A la parada *Yanapaqcha* por incorporarme a la cuadrilla de mayoralas en los años 2022 y 2023 y por haber aceptado cantar gustosamente mi composición “Corre Caballito” para animar a sus jinetes.

A la Pontificia Universidad Católica del Perú por hacer posible esta investigación y ser promotora de la difusión cultural en el país.



## Índice

Resumen .....	ii
Agradecimientos.....	iv
Índice de figuras .....	ix
Índice de anexos .....	xii
Introducción .....	1
Motivación personal.....	2
Justificación.....	3
Planteamiento de la investigación .....	4
1. Pregunta de investigación .....	4
2. Objetivo principal .....	4
3. Metodología.....	4
Estado del arte .....	6
Marco teórico .....	10
Metodología .....	12
Capítulo 1. Las walinas: canciones originales para la champería .....	13
1.1 Sobre la comunidad de San Pedro de Casta y la fiesta del agua .....	13
1.1.1 Las walinas .....	17
1.1.2 La chirisuya.....	20
Capítulo 2. Análisis comparativo de walinas recopiladas en 1984.....	23
2.1 Análisis de la walina de Karwayuma .....	23
2.1.1 Aspecto de estructura y forma .....	23
2.1.2 Aspecto tonal y melódico .....	24
2.1.3 Aspecto rítmico.....	26
2.1.4 Aspecto cadencial .....	27
2.2 Análisis de la walina de Kumaopaqcha.....	28
2.2.1 Aspecto de estructura y forma .....	28
2.2.2 Aspecto tonal y melódico .....	29
2.2.3 Aspecto rítmico.....	30
2.2.4 Aspecto cadencial .....	32
2.3 Análisis de la walina de Yanapaqcha .....	32

2.3.1 Aspecto de estructura y forma .....	32
2.3.2 Aspecto tonal y melódico .....	33
2.3.3 Aspecto rítmico.....	35
2.3.4 Aspecto cadencial .....	36
2.4 Análisis de la walina de Walwalcocha.....	36
2.4.1 Aspecto de estructura y forma .....	36
2.4.2 Aspecto tonal y melódico .....	37
2.4.3 Aspecto rítmico.....	39
2.4.4 Aspecto cadencial .....	39
2.5 Análisis de la walina de funcionarios.....	40
2.5.1 Aspecto de estructura y forma .....	40
2.5.2 Aspecto tonal y melódico .....	41
2.5.3 Aspecto rítmico.....	42
2.5.4 Aspecto cadencial .....	43
2.6 Análisis de la Walina de lamperitos.....	44
2.6.1 Aspecto de estructura y forma .....	44
2.6.2 Aspecto tonal y melódico .....	45
2.6.3 Aspecto rítmico.....	46
2.6.4 Aspecto cadencial .....	48
2.7 Conclusiones .....	48
2.7.1 Aspecto de estructura y forma .....	48
2.7.2 Aspecto tonal .....	48
2.7.3 Aspecto melódico .....	49
2.7.4 Aspecto rítmico.....	49
2.7.5 Aspecto cadencial .....	50
2.7.6 Aspecto de simetría.....	50
Capítulo 3. Análisis comparativo de walinas de michicos recopiladas en 1984.....	52
3.1 Análisis de la walina de michicos 1 .....	52
3.1.1 Aspecto de estructura y forma .....	52
3.1.2 Aspecto tonal y melódico: .....	53
3.1.3 Aspecto rítmico.....	55
3.1.4 Aspecto cadencial .....	56
3.2 Análisis de la walina de michicos 2 .....	57

3.2.1 Aspecto de estructura y forma .....	57
3.2.2 Aspecto tonal y melódico .....	58
3.2.3 Aspecto rítmico.....	59
3.2.4 Aspecto cadencial .....	59
3.3 Conclusiones .....	60
3.3.1 Aspecto de estructura y forma .....	60
3.3.2 Aspecto tonal .....	61
3.3.3 Aspecto melódico .....	61
3.3.4 Aspecto rítmico:.....	61
3.3.5 Aspecto cadencial .....	61
3.3.6 Aspecto de simetría.....	62
Capítulo 4. Laboratorio creativo .....	63
4.1 “Corre Caballito”: .....	63
4.1.1 Aspecto poético.....	63
4.1.2 Aspecto de estructura y forma: .....	67
4.1.3 Aspecto tonal y melódico .....	68
4.1.4 Aspecto rítmico.....	71
4.1.5 Aspecto cadencial .....	72
4.1.6. Conclusiones.....	73
4.2 “Madre Kunyac” .....	74
4.2.1 Aspecto poético.....	75
4.2.2 Aspecto de estructura y forma .....	77
4.2.3 Aspecto tonal y melódico: .....	79
4.2.4 Aspecto rítmico.....	80
4.2.5 Aspecto cadencial .....	82
4.2.6 Aspecto armónico .....	83
4.2.7 Conclusiones.....	85
4.3 “Michico Caja”:.....	86

4.3.1 Aspecto poético.....	87
4.3.2 Aspecto de estructura y forma .....	89
4.3.3 Aspecto tonal y melódico: .....	90
4.3.4 Aspecto rítmico.....	91
4.3.5 Aspecto cadencial: .....	92
4.3.6 Conclusiones.....	93
4.3.7 Descripción del experimento sonoro del laboratorio.....	94
Conclusiones .....	95
Elementos musicales presentes en todos los tipos de walina .....	95
Walinas y canciones de cajas .....	97
Recomendaciones a compositores.....	98
Referencias bibliográficas.....	100
Anexos.....	102



## Índice de figuras

Figura 1 Escala usada en la walina de la parada de Karwayuma.....	24
Figura 2 Comparación de semifrases en la walina de Karwayuma.....	25
Figura 3 Corchea + negra.....	26
Figura 4 Semi cadencia en consecutivo de a en la walina de Karwayuma.....	27
Figura 5 Frase b de la walina de Karwayuma en 4 semifrases.....	27
Figura 6 Escala usada en la walina de Kumaopaqcha.....	29
Figura 7 Consecuente de a y antecedente de b en la walina de Kumaopaqcha.....	30
Figura 8 Ritmo base de frases de la walina de Kumaopaqcha.....	30
Figura 9 Comparación de frases b y d en la walina de Kumaopaqcha.....	31
Figura 10 Variación rítmica de la segunda estrofa en la walina de Kumaopaqcha.....	31
Figura 11 Semicadencia walina de Kumaopaqcha.....	32
Figura 12 Cadencia final de frase a de la walina de Kumaopaqcha.....	32
Figura 13 Escala usada en la walina de la parada de Yanapaqcha.....	34
Figura 14 Comparación de final de frase a e inicio de frase b en la walina de Yanapaqcha ...	34
Figura 15 Consecuente de a en la walina de la parada de Yanapaqcha.....	35
Figura 16 Consecuente de b en la walina de la parada de Yanapaqcha.....	35
Figura 17 Prolongación de cadencia en la walina de Yanapaqcha.....	36
Figura 18 Escala usada en la walina de la parada de Walwalcocha.....	37
Figura 19 Cadencia final de frases a y c en la walina de Walwalcocha.....	38
Figura 20 Inicio de frases b y d en la walina de Walwalcocha.....	38
Figura 21 Semicadencia 1 en la walina de Walwalcocha.....	39
Figura 22 Semicadencia 2 en la walina de walwalcocha.....	39
Figura 23 Cadencia final en la walina de Walwalcocha.....	39
Figura 24 Frases a, b, y c de la walina de funcionarios.....	41

Figura 25 Escala usada en la walina de funcionarios.....	41
Figura 26 Ejemplo diagramado de curva melódica.....	42
Figura 27 Dos corcheas seguidas por dos negras.....	42
Figura 28 Ostinato de bastón en la frase a de la walina de funcionarios. ....	43
Figura 29 Comparación entre consecuente de b y consecuente de c .....	43
Figura 30 Escala usada en la walina de lamperitos.....	45
Figura 31 Comparación entre frases a y c en la walina de lamperitos .....	46
Figura 32 Síncopa de quintillo .....	47
Figura 33 Quintillo presente en el ostinato de lampas. ....	47
Figura 34 Comparación entre diferentes repeticiones de secciones B.....	47
Figura 35 Cuadro comparativo entre walinas .....	51
Figura 36 Escala usada en la walina de Michicos 1 .....	53
Figura 37 Comparación de frases c y d de la walina de Michicos 1 .....	54
Figura 38 Comparación de frases a y b en la walina de Michicos 1 .....	55
Figura 39 Ritmo de frases de la walina de Michicos 1 .....	56
Figura 40 Semicadencia en la frase a de la walina de Michicos 1 .....	56
Figura 41 Cadencia final de la frase d en la walina de Michicos 1.....	56
Figura 42 Escala usada en la walina de Michicos 2.....	58
Figura 43 Comparación de frases b y e en la walina de Michicos 2.....	59
Figura 44 Semicadencia de frase d en la walina de Michicos 2.....	60
Figura 45 Cadencia final de frase c en la walina de Michicos 2.....	60
Figura 46 Cuadro comparativo de diferencias esenciales entre walinas y estribillos, y canciones de cajas .....	62
Figura 47 Escala usada en la canción Corre Caballito.....	69
Figura 48 Escala usada en la sección b de la canción ‘Corre Caballito’ .....	69

Figura 49 Comparación de versiones de antecedentes de frase a en la walina Corre Caballito .....	70
Figura 50 Frase b de la walina “Corre Caballito” .....	70
Figura 51 Frase d de la walina “Corre Caballito” .....	70
Figura 52 Concatenación de semifrases en la walina Corre Caballito .....	71
Figura 53 Motivo presente en frase b de la walina Corre Caballito .....	71
Figura 54 Primera versión de la frase c de la walina Corre Caballito .....	72
Figura 55 Frase c de “Corre Caballito” corregida por los comuneros de San Pedro de Casta .....	72
Figura 56 Escala usada en la canción Madre Kunyac .....	79
Figura 57 Movimiento melódico ondulante en la frase c de la canción Madre Kunyac .....	80
Figura 58 Motivo rítmico predominante en la canción Madre Kunyac .....	80
Figura 59 Ostinato rítmico en los primeros tres compases de la canción Madre Kunyac .....	81
Figura 60 Comparación de antecedentes de frases b y d en la canción Madre Kunyac .....	81
Figura 61 Comparación de consecuentes de frases c y e en la canción Madre Kunyac .....	81
Figura 62 Ostinato rítmico en el cambio de compás de la frase e de la canción Madre Kunyac .....	82
Figura 63 Ritmo armónico de la frase b en la canción Madre Kunyac .....	83
Figura 64 Ritmo armónico de la frase a en la canción Madre Kunyac .....	83
Figura 65 Comparación entre frases d y e en la canción Madre Kunyac .....	84
Figura 66 Comparación armónica entre frases c y e en la canción Madre Kunyac .....	84
Figura 67 Compases de silencio para pasar de sección A a B en la canción Madre Kunyac ..	85
Figura 68 Escala usada en la canción “Michico Caja” .....	91
Figura 69 Comparación entre consecuentes de frases c, e, y g en la canción “Michico Caja” ..	91
Figura 70 Inicio de frase a en la canción Michico Caja .....	92
Figura 71 Primera versión de consecuente de frase c en la canción Michico Caja .....	92

## Índice de anexos

Anexo 1. Enlaces a audios.....	102
Anexo 2. Entrevistas .....	103
Anexo 3. Partituras.....	109



## Introducción

Las walinas son canciones populares andinas de la comunidad de San Pedro de Casta (Huarochirí, Lima). Se componen para la fiesta del agua que se celebra durante la primera semana de octubre. Esta “festividad campesina tradicional dedicada a las divinidades del agua que habitan en los ríos, puquios y lagunas” (Fernández, 2003, p. 136) representa parte importante de la tradición de dicha comunidad, y forma parte del patrimonio cultural del Perú. A lo largo de esta fiesta, la comunidad realiza faenas de limpieza de los canales del agua, carreras de caballos, y componen distintas walinas que serán cantadas en diferentes momentos rituales de la fiesta.

Estas canciones forman parte del inmenso repertorio de géneros musicales originarios del Perú, demasiado diversos y extensos como para describirlos en un solo trabajo. El presente laboratorio busca estudiar los elementos musicales de la walina desde la exploración a través de la composición de canciones que incorporen elementos musicales de este género. Se intentará mezclar estos elementos con otros de dominio de la autora para lograr la transliteración musical desde una mirada actual sin perder elementos indispensables y representativos de las walinas tradicionales.

Esta investigación se desarrollará desde la creación, siguiendo como guía principal la metodología propuesta en el libro de López-Cano & San Cristóbal Opazo *Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Ello implica que los resultados y las conclusiones obtenidas se darán principalmente mediante el análisis musical y la exploración de laboratorio de composición de la autora, y su producto final consistirá principalmente en dichas composiciones en etapa de pre-producción (a modo de “maqueta”), así como el informe redactado de la investigación previa, el proceso, y las conclusiones finales.

## Motivación personal

La presente investigación está impulsada por la curiosidad y el aprecio que siento hacia la música tradicional del Perú. Dicha curiosidad nació desde muy temprana edad, cuando con tan solo cinco años, observaba las charlas sobre la música andina que ofrecía mi padre, Arturo Pinto, a los grupos de turistas. Son muchas las horas que he pasado escuchando música y observando curiosa diferentes instrumentos andino-amazónicos gracias a la investigación de mi padre.

Estas tempranas experiencias han dejado una fuerte influencia que posteriormente se vio reflejada en mi forma de componer, escribir, e incluso cantar. Por ello tengo el deseo de investigar más a fondo distintos géneros musicales de la tradición peruana dándoles la importancia que, considero, se merecen.

La elección de la walina en este trabajo se debe a la facilidad que tengo actualmente para recopilar información sobre estas canciones. Es importante mencionar que la comunidad de San Pedro de Casta ha sido lugar recurrente de los múltiples viajes de investigación que ha realizado mi padre a lo largo del Perú. Fue en los años 80, en uno de estos viajes, que recopiló doce walinas, de las cuales se usan ocho como fuente principal de análisis para este trabajo.

Con intención de conectar más con mi investigación, viajé a la comunidad De San Pedro de Casta para participar de la fiesta del agua que se dio en octubre del año 2022, y posteriormente a la del año 2023. Vivir esta experiencia de primera mano alimentó mi curiosidad y mis ganas por estudiar las walinas.

Mi interés radica sobre todo en el lenguaje musical, en las peculiaridades de la música andina, para poder aplicar dichos conocimientos en mis canciones propias e integrar así ese aspecto a mi identidad como artista, reflejando así la influencia que este género tiene sobre mí como compositora. Por ende, este laboratorio buscar crear canciones originales que mezclen dichos elementos.

## **Justificación**

La tradición de la fiesta del agua, así como otras tradiciones, representan parte del patrimonio cultural del Perú y por ello merecen ser conservadas, valoradas, y visibilizadas. Las investigaciones especializadas en walinas no se encuentran fácilmente hoy en día. Este trabajo pretende marcar un precedente para futuras investigaciones de diversos estilos musicales, así como animar a futuros músicos a conocer de manera más profunda la música andina en sus diferentes facetas, aunque en este caso solo se vaya a hablar de una pequeña parte (la walina). La riqueza de la música andina peruana es abrumadora y tratar de abordarla en un estudio tan corto sería imposible, pero por ello resulta tanto una necesidad para nuestra sociedad hacer estos estudios.

Así mismo, esta investigación busca abrir puertas para los lectores curiosos que deseen conocer más de las costumbres y tradiciones de la comunidad de San Pedro de Casta. Cabe mencionar que este trabajo enriquecerá el catálogo de estudios realizados por la PUCP, universidad que se enorgullece por sus aportes culturales al país desde la inclusión y el respeto.

## **Planteamiento de la investigación**

### **1. Pregunta de investigación**

¿Cómo pueden trasladarse los elementos musicales más representativos de las walinas de San Pedro de Casta a composiciones propias?

#### **a) Preguntas secundarias**

- ¿Qué es una walina?
- ¿Qué elementos musicales son los más representativos e indispensables para que una canción sea catalogada como “walina”?
- ¿Cómo se pueden utilizar dichos elementos en la composición de canciones agregando elementos externos a la estética musical del género, pero sin perder la sonoridad de walina?

### **2. Objetivo principal**

Trasladar los elementos musicales más representativos de las walinas de San Pedro de Casta a tres composiciones propias.

#### **b) Objetivos secundarios**

- Describir las walinas de San Pedro de Casta y definir los elementos musicales representativos de esta.
- Analizar musicalmente las melodías de las walinas (aspecto estructural, tonal y melódico, rítmico, cadencial).
- Componer música que contenga dichos elementos representativos como parte integral del producto.

### **3. Metodología**

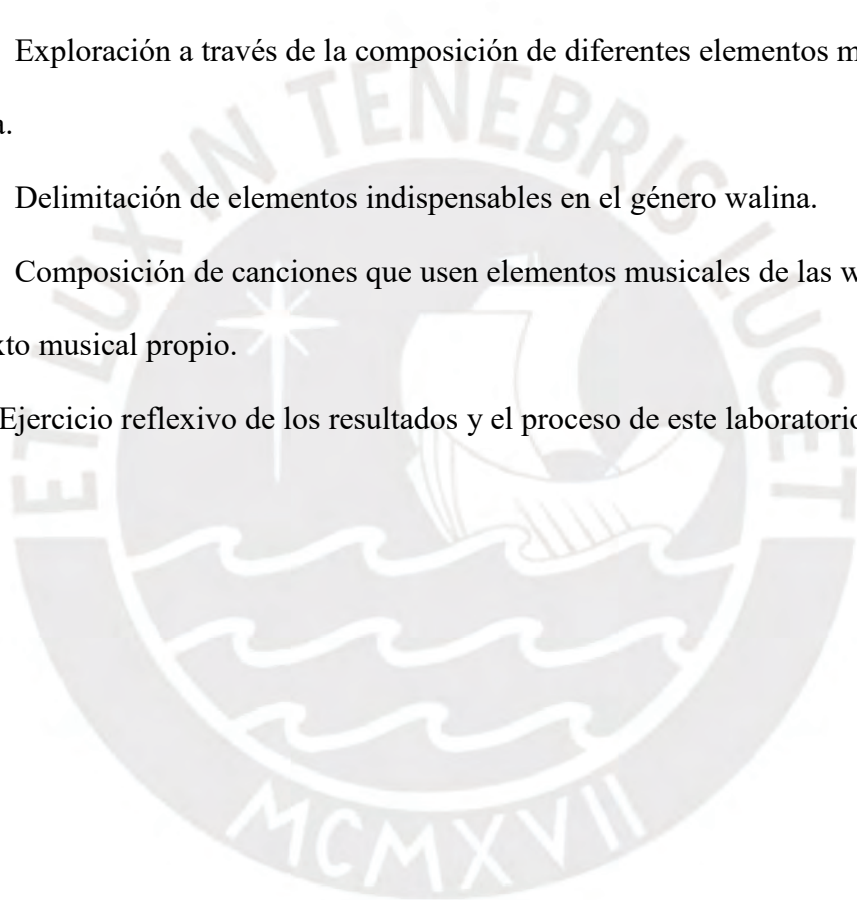
Esta investigación analiza la información teórica y práctica en dos secciones separadas:

#### **a) Teórica**

- Revisión documental de literatura previa respecto a los conceptos clave de esta investigación.
- Análisis musical de ocho walinas del año 1984 de la colección privada del investigador Arturo Enrique Pinto Cárdenas.
- Descripción del género musical “walina” y contextualización de este como parte de la tradición oral de San Pedro de Casta.

#### **b) Práctica**

- Exploración a través de la composición de diferentes elementos musicales de la walina.
- Delimitación de elementos indispensables en el género walina.
- Composición de canciones que usen elementos musicales de las walinas en un contexto musical propio.
- Ejercicio reflexivo de los resultados y el proceso de este laboratorio.



## Estado del arte

### Sobre la comunidad de San Pedro de Casta y las walinas

Respecto a la comunidad y sus tradiciones se habla en el documental realizado por el Instituto Riva Agüero *La fiesta del Agua* (1990), el cual da una descripción de esta fiesta. Contiene también material audiovisual de una serie de walinas del año 1990, en las cuales se puede observar a los comuneros cantando en conjunto y se puede apreciar el estilo más de cerca. Este documental es fundamental para entender la walina como género musical y las dinámicas de la comunidad.

Así mismo se ha explorado la importancia entre la música y la creación en el artículo “Las walinas de San Pedro de Casta: Construcción de identidades locales a través de canciones tradicionales” (2003), escrito por Fernández. En este artículo también se encuentra documentada la letra de una walina como objeto de estudio.

Otro documento valioso con este mismo fin, es la tesis de Rengifo (2008) *Letra Sagrada/Poesía Festiva: Relaciones Intertextuales en la Tradición Oral de San Pedro de Casta* (2008), la cual analiza la poesía y la estética en las letras de diversas walinas. A través de este estudio se podrá trabajar la creación de letras que se adapten a los propósitos de este laboratorio, con respeto hacia la estética y tradición de las walinas.

El artículo “La chirisuya andina: diáspora de la cultura árabe al Perú”, escrito por Robles y Flores para la revista *Alma Mater* en el año 2016, detalla la historia e importancia de la chirisuya dentro del contexto musical andino. Este artículo también narra brevemente la fiesta del agua de la comunidad de San Pedro de Casta y el rol simbólico y musical que la chirisuya cumple dentro de esta. Si bien la presente tesis no profundizará en la chirisuya, resulta primordial mencionarla ya que cumple un papel importante dentro de las expresiones musicales que se dan junto a las walinas.

Es importante mencionar el trabajo documental que realizó Arturo Pinto durante los años 80. A través de uno de sus numerosos viajes a San Pedro de Casta, en su afán por recopilar música e instrumentos musicales tradicionales, realizó una serie de grabaciones de walinas que guarda como parte de su colección privada de música. Estas grabaciones son quizás el material más importante para este trabajo, ya que con ellas se podrá definir un concepto de lenguaje y estética musical de las walinas y posteriormente transliterar estos elementos a un lenguaje musical más “moderno” o accesible a un público general actual.

### **Sobre la investigación desde las artes escénicas**

El artículo de Daza: “Investigación-Creación, un acercamiento a la investigación en las artes” (2009) establece la importancia de este tipo de creaciones en las carreras de artes creativas, ya que corresponden mejor a la práctica que se desarrolla en estas carreras.

### **Sobre métodos de análisis musical**

Jean-Jacques Nattiez escribe sobre el “análisis neutro” en *Semiología musical: el caso de Debussy* (2011). En esta breve reflexión ejemplifica como diferentes metodologías de análisis nos aproximan a la comprensión de diversas obras musicales. Sin embargo, resalta que el “análisis neutro” ofrece un acercamiento más especializado en los elementos musicales, por ejemplo: el análisis del ritmo. Este tipo de análisis nos permite acercarnos a la música como material de estudio científico más allá del contexto sociocultural en la cual se pueda haber desarrollado.

### **Sobre la investigación desde las artes escénicas aplicada al ámbito de composición musical**

La tesis de Rideout *Creativity and Songwriting* (2014) es un laboratorio que consistió en la composición de ciento setenta canciones diarias para sustentar cómo la creación constante incentiva y mejora la capacidad de composición musical. En este trabajo servirá como ejemplo para guiar el proceso creativo de la composición en este trabajo.

En el ámbito nacional existe el trabajo de Salazar *Aproximación a la creación musical improvisada a partir de la colaboración con la danza contemporánea* (2020). A través de la colaboración con otra facultad, Salazar nos relata el proceso de su laboratorio de creación musical desde la improvisación. Este trabajo deja un precedente de que este tipo de laboratorios ya han sido realizados en la Escuela de Música de la PUCP.

Finalmente, la tesis de Vallejo (2016) *Propuesta de Fusión de Géneros Musicales Ecuatorianos con Lenguajes de Jazz, Pop y Rock*. *Recital Para Grupo de Instrumentos Eléctricos, Electrónicos y Acústicos, Con Voz Solista* deja un precedente sobre la mezcla de géneros tradicionales latinoamericanos con géneros musicales modernos o comerciales a través de un estudio académico.

Cabe resaltar el proyecto musical de María del Son. Este proyecto consiste en la mezcla entre la “tunantada” (género peruano) y el “jazz”. A pesar de que el proyecto en sí no será directamente citado en la tesis, se debe reconocer la existencia de la propuesta que logra exitosamente la integración de estos dos géneros sin sacrificar la estética característica de ninguno y respetando la tradición y cultura de Jauja (hogar de la tunantada tradicional).

Se hace evidente que sí existen propuestas de fusión y valoración de géneros tradicionales con elementos de la música moderna y comercial actual. También destaca que el laboratorio desde la creación como un trabajo de tesis ha sido empleado con anterioridad por distintas personas en diversas instituciones universitarias.

Respecto al tema específico de esta investigación queda claro lo siguiente: La fiesta del agua en San Pedro de Casta ha sido objeto de estudio con anterioridad, por lo cual existe material que habla sobre la tradición en esta comunidad y sobre la comunidad misma, así como el contexto en el cual se componen las walinas. También existen registros de grabaciones de walinas con motivo de estudio, preservación, o colección de esta música, así como análisis estético de la poesía que la acompaña. Sin embargo, no existe antecedente de

un intento de composición usando elementos de la walina como base. Este trabajo pretende cubrir ese campo en la investigación.



## Marco teórico

La principal guía para este trabajo es el libro de López-Cano & San Cristóbal Opazo *Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, en el cual se describen diferentes formas para abordar esta investigación. En los capítulos 7, 8, 9, y 13, se describe la investigación en el ámbito musical y en la composición, así como el proceso de investigación desde la auto etnografía como una forma de recopilación de información.

Se usará también el análisis neutro, planteado por Nattiez (2011) en “Semiología musical: el caso de Debussy”, en el cual explica, y ejemplifica dicha metodología de análisis que busca enfocar el estudio del investigador en las configuraciones inmanentes de la obra a analizar por sobre el contexto socio cultural de esta, o las intenciones que pudo haber tenido el compositor al momento de crear dicha pieza musical. Este tipo de análisis más enfocado en un objetivo meramente musical resulta conveniente para esta investigación ya que las walinas son música de tradición oral que se renuevan cada año para la fiesta del agua. Cualquier otro tipo de análisis distraería mucho de los objetivos principales de este trabajo.

Para trabajar el proceso creativo de este laboratorio se usará *Creativity and Songwriting* (Rideout, 2014). La investigación llevada a cabo para potenciar la creatividad, así como el enfoque que usa el autor respecto a la composición como una herramienta para resolver problemas, servirá como base para el laboratorio creativo de este trabajo.

La investigación desde la creación resulta novedosa en Perú hoy en día, pero no completamente ajena. En la Pontificia Universidad Católica del Perú se dan este tipo de trabajos con regularidad dentro de la especialidad de danza y teatro, e incluso en música, aunque en esta especialidad existan hoy en día menos ejemplos. La tesis *Aproximación a la creación musical improvisada a partir de la colaboración con la danza contemporánea* de Salazar (2020) es un claro ejemplo de laboratorio de composición. Esta investigación explora el uso de una bitácora de registro de las sesiones de composición e improvisación en conjunto

con los danzantes. Aunque el presente trabajo se enfoque más en la composición como un proceso individual, el uso de bitácoras y documentación que plantea Salazar (2020) es el mismo que se pretende usar aquí. Dichas bitácoras, aunque no estén adjuntas al presente trabajo, son la base necesaria para estructurar el cuarto capítulo de la tesis titulado “Laboratorio Creativo”.



## **Metodología**

Este laboratorio se desarrollará a través de sesiones individuales de análisis, exploración, composición, y correcciones dentro del tiempo propuesto en el cronograma.

Se transcribirán y analizarán ocho walinas grabadas por Arturo Pinto durante la fiesta del agua de 1984 para delimitar qué elementos se llevarán al proceso de la transliteración. Posteriormente, y mediante el análisis musical neutro propuesto por Nattiez (2011), se compararán los hallazgos con las creaciones hechas por la autora de esta investigación durante la elaboración de este trabajo. Esta comparación ayudará a establecer más sólidamente cuáles son los elementos más característicos del género.

Es así como, en paralelo al proceso de análisis, se trabajará la composición de canciones que buscan transliterar elementos musicales de la walina dentro del lenguaje musical propio de la autora. A través de prueba y error se seleccionarán finalmente las canciones que conformarán el producto final de la tesis. El objetivo principal de la práctica es la familiarización e identificación de los elementos musicales que conforman la walina como género musical único.

## Capítulo 1. Las walinas: canciones originales para la champería

En el presente capítulo se describe brevemente la fiesta del agua de la comunidad de San Pedro de Casta, también conocida como champería, y cómo la música cumple un rol importante condicionado por el simbolismo mágico religioso que se da durante dicha fiesta. Se profundiza respecto a las siguientes preguntas: ¿Qué música e instrumentos acompañan los rituales de la fiesta del agua en San Pedro de Casta? ¿Qué son las walinas<sup>1</sup> y cómo son compuestas?

### 1.1 Sobre la comunidad de San Pedro de Casta y la fiesta del agua

En la meseta de Marcahuasi, a unos 80 kilómetros de la ciudad de Lima-Perú, se encuentra la comunidad de San Pedro de Casta. Cada mes de octubre, se celebra en ella la fiesta del agua, también conocida como “Champería”. Dicha fiesta cumple un rol simbólico importante dentro de la organización y mitología de la comunidad ya que “muestra la limpieza física de las acequias y del sistema hidráulico de la comunidad, a partir del cual es posible observar jerarquías sociales y el impacto del riego en su organización (...) Por otro lado, representa la limpieza espiritual y de renovación del pacto con los dioses protectores y dadores del agua” (Escalante, 1999, como se citó en Barriga, 2018, p. 44). Por esta razón la fiesta del agua es una de las festividades más importantes para la región.

Esta fiesta inicia la noche del primer domingo de octubre con una ceremonia secreta donde las autoridades de la localidad realizan diferentes rituales. El documental *La fiesta del agua* realizado por el Instituto Riva Agüero narra lo siguiente: “Durante esta ceremonia se realiza el graneo donde se comparte las hojas de coca, símbolo de solidaridad, además se brinda chicha y licor para regar simbólicamente los cuerpos” (1990, min 3:08).

---

<sup>1</sup> A lo largo de la bibliografía hay contradicciones respecto a cómo escribir esta palabra. Algunas fuentes la llaman “hualinas” y otras “walinas”. En este estudio se opta por usar la segunda forma de escritura por ser un término proveniente del quechua. Sin embargo, en las citas textuales, se respeta la manera en que se haya escrito la palabra originalmente en el texto citado.

A lo largo de la fiesta, los comuneros realizarán diversas faenas de limpieza y mantenimiento de los canales de riego de la comunidad, para las cuales se dividirán en cuatro grupos denominados “paradas”. “A través de las paradas se divide a la comunidad en cuatro grupos o ayllus. Esta división no está determinada por la ubicación espacial dentro del pueblo, sino por relaciones de parentesco” (Fernández, 2003, p.136). Las cuatro paradas a las que hace referencia Fernández son *Karwayuma*, *Kumaopaqcha*, *Walwalcocha*, y *Yanapaqcha*<sup>2</sup>. Cada parada tiene además un establecimiento donde se realizará la preparación de alimentos y usarán como punto de reunión y comedor. Estos establecimientos son llamados *wayronas* por los comuneros.

Estos grupos adoptan los nombres de lugares sagrados dentro de la comunidad y:

Su propósito principal es la limpieza ceremonial y física de los reservorios *Chusca*, *Lacan*, *Hualhual* y *Pampacocha*. También compiten en la composición de las “walinas” (cantos tradicionales de la Fiesta del Agua) y en la carrera de caballos de la fiesta. Estas paradas se conforman solo para la Fiesta del Agua (Gelles, 1984, p.313).

La competencia amistosa entre paradas resulta primordial a lo largo de la fiesta para asegurar que las actividades laborales y rituales mágico-religiosos sean realizados con éxito. En palabras de Fernández, “la fiesta, es pues un mecanismo para fortalecer la pertenencia, la integración del grupo” (2003, p.144).

Las principales actividades de limpieza de canales se dan durante los dos primeros días de la fiesta: domingo y lunes. Tal como se describe en el documental *La fiesta del agua* una vez finalizadas estas faenas se inician las principales actividades de competencia en la fiesta: la corrida de caballos y banderas, la preparación de alimentos para mesas comunales, y

---

<sup>2</sup> Así también lo menciona el comunero Filomeno Obispo Pérez durante la entrevista que se le realizó para este trabajo.

la competencia de cantos tradicionales denominados “walinas” (Instituto Riva Agüero, 1990, min 11:42).

El martes por la noche se realiza la ceremonia de cuenta, mediante la cual las autoridades llevan un registro de comuneros activos. Finalizada la ceremonia, los comuneros saldrán a cantar por el pueblo para animar a sus respectivos jinetes de puerta en puerta. La tradición dicta que esta actividad debe ser realizada hasta el amanecer. Durante los viajes realizados para esta investigación se pudo observar y participar de dicha tradición siguiendo a la parada *Yanapaqcha*. La canción “Corre Caballito”, compuesta para este trabajo, fue aceptada como walina de dicha parada para ser cantada la noche del martes 03 de octubre del 2023.

A la mañana siguiente, a primera hora, “los cuatro mayordomos, que desde este momento se les denominan Michicos, se encargarán de vigilar que las paradas cumplan sus obligaciones pues desde este día se recibirá el agua” (Instituto Riva Agüero, 1990, min 12:08). Los “mayordomos” mencionados serán los futuros funcionarios y autoridades encargadas de organizar la fiesta en años posteriores. Su trabajo es la supervisión de que las tradiciones y las faenas sean realizadas correctamente. A partir del miércoles se les llamará “Michicos” o coloquialmente “panzones”. Ellos estarán acompañados además de una o dos mujeres con un pequeño tambor llamadas “cajeras”. De estas y su música se habla con más detalle en el capítulo 3.

Durante la mañana del miércoles también se preparan los jinetes que participan en las diversas categorías de carreras de caballos. “La corrida de caballos es una transformación relativamente reciente, pues Tello no la contempla en su estudio de 1920” (Fernández, 2003, p.145). A pesar de no ser una tradición tan antigua como otras, la carrera de caballos ha ganado fama y gran importancia para los habitantes de las diversas comunidades de Santa Eulalia. Durante los viajes realizados para este estudio se pudo apreciar cómo el miércoles era

el día en el que más visitantes llegaban a la fiesta con el único objetivo de presenciar dicha carrera.

La música también cumple un rol importante en este suceso: se componen walinas especiales para alentar y celebrar a los jinetes de cada parada cuya letra hará alusión a la valentía y agilidad de los jugadores. Así mismo, las madres y abuelas de los jinetes interpretarán cantos conocidos como “yaravíes” para alentarlos y se interpretarán tonadas características para la fiesta con la chirisuya, de la cual también se explica más a detalle adelante.

El jueves se realiza la limpieza de reservorios y la mesa comunal para compartir almuerzo con toda la comunidad y visitantes. Durante las faenas de limpieza se pueden escuchar con claridad las walinas cantadas por trabajadores. A estas walinas, cuya letra hace alusión al trabajo, se les denomina “walinas de lamperitos”. “Terminada la limpieza de *Pampacocha* y concluida la gran comilona servida por las mujeres casteñas, cada parada, baja hacia el pueblo, cantando y bailando la hualina, simulando remolinos de agua que se precipitan cuesta abajo, siempre acompañado de las melodías de la chirisuya” (Robles & Flores, 2016, p. 116). Simular remolinos de agua al bajar de *Pampacocha* es un claro ejemplo de las muchas expresiones que se dan para honrar e imitar el movimiento del agua durante la fiesta.

Para finalizar la fiesta, “la noche del tercer lunes de octubre (los comuneros) salen a las afueras del pueblo para ejecutar sus últimos cantos e ingresar con los bailes típicos del lugar prohibidos durante la fiesta del agua” (Instituto Riva Agüero, 1990, min 34:25). Una vez realizada esta actividad, las walinas no podrán ser cantadas durante el resto del año.

Para mayor descripción de la fiesta y sus otras actividades se recomienda revisar el documental mencionado del Instituto Riva Agüero en el cual se da una narración más detallada de la fiesta y la comunidad de San Pedro de Casta.

### ***1.1.1 Las walinas***

Se ha mencionado anteriormente que los principales cantos tradicionales que se dan durante la fiesta del agua son denominados “walina”. En el programa de radio "Músicas del Perú: Fiesta del Agua en San Pedro de Casta" emitido el 29 de septiembre del 2017 por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se definen las walinas como:

género musical característico de las fiestas del agua en las comunidades en la quebrada alta en Santa Eulalia, y lo conforma un estribillo y varias estrofas alusivas a los contextos ceremoniales cuya composición recae en los miembros que los cantan y debe crearse e interpretarse para cada día de fiesta por sus cantautores (2017, min 2:25).

En esta definición se pueden inferir algunos requisitos que debe tener una canción para ser considerada una walina, sin embargo, no bastan para encapsular dicho género desde la mirada de un compositor que busque “crear su propia walina”. A continuación, se expresan y comentan dichos requisitos:

Contar con un estribillo y varias estrofas alusivas a los contextos ceremoniales de las fiestas del agua de la quebrada de Santa Eulalia: Si bien las walinas cuentan con una estructura binaria (como se expone a detalle en el capítulo 2 del presente trabajo), muchos géneros musicales pueden entrar en la particularidad de contar con la estructura propuesta.

Del mismo modo, contar con letra que haga alusión a los contextos ceremoniales de la fiesta del agua puede ser un requisito, pero no es suficiente para determinar si una canción cuenta con las particularidades musicales para ser considerada walina. Sin embargo, cabe resaltar que el aspecto poético es muy importante para los comuneros de San Pedro de Casta. Así lo expresó el señor Filomeno Obispo Pérez, casteño de 84 años reconocido por la comunidad por componer walinas para la parada de *Yanapaqcha*, cuando fue entrevistado

como parte de esta investigación: “(compongo la walina) Pensando en mi sentir, en la vida que yo llevo, en lo que pasan mis paisanos, en lo que nos protege el tiempo. Sobre todo, agradecemos que nunca se seque *Kunyac*” (ver anexo 2).

La composición musical y poética recae en los miembros de la comunidad que cantan walinas: Usualmente los compositores de walinas son los mismos miembros de las comunidades de Santa Eulalia que celebran fiestas del agua. Tal como mencionó el señor Obispo al ser entrevistado: los principales compositores son “aficionados” comuneros<sup>3</sup>. A pesar de ello, foráneos pueden presentar walinas a las diversas paradas e incluso dichas composiciones pueden ser aceptadas como parte del repertorio de canciones de la fiesta.<sup>4</sup>

Para definir con más precisión los elementos musicales característicos presentes en las walinas es primordial mencionar más parámetros, por ejemplo: el ritmo. En el siguiente fragmento de la entrevista con el señor Obispo se puede inferir también que los comuneros dentro de San Pedro de Casta reconocen tres tipos de walinas diferentes:

tres compases se puede decir... El compás de las autoridades que representan esta fiesta tienen un ritmo calmado. El otro es de los jóvenes que participan en la carrera de caballos tienen una walina desafiante, de valentía. Y hoy por hoy, la walina que estamos en grupo de nuestras paradas. (ver anexo 2 “entrevista a Filomeno Obispo Pérez”).

El señor Obispo llama “compases” a las diferentes métricas que pueden observarse en las walinas a través del análisis. En el capítulo 2 se ejemplifica la diferencia entre walinas de autoridades y walinas de paradas. Lamentablemente para este estudio no se pudo conseguir ningún ejemplo del tercer ritmo que menciona el señor Obispo: las walinas de jóvenes corredores.

---

<sup>3</sup> El señor Obispo se refiere como aficionados a quienes no sean músicos de profesión.

<sup>4</sup> Como se mencionó anteriormente, este fue el caso de la canción “Corre Caballito” presentada en este laboratorio.

Respecto a la melodía: durante la recopilación de entrevistas los comuneros mencionaron la presencia de “curvas” como algo necesario en las walinas. Ante la interrogativa respecto a qué significa el concepto de curvas se presentaron explicaciones mediante la ejemplificación en el canto<sup>5</sup>. La respuesta más común hizo alusión a un movimiento melódico ondulante a lo largo de las frases musicales de la canción.

En el capítulo 2 se explica y ejemplifica mediante el análisis musical cómo se manifiesta el movimiento melódico ondulante que los comuneros denominan “curva”. También, en el capítulo 4 del presente trabajo se explica cómo los comuneros realizaron correcciones en el tema “Corre caballito” para lograr que tenga “mejores curvas”. Dichas correcciones correspondían a adornos de bordadura sobre determinadas notas para favorecer el movimiento melódico ondulante.

Respecto a la interpretación: las walinas pueden ser cantadas por cualquier miembro de la comunidad que desee y deberán ser interpretadas a unísono u octavas en caso sea necesario. Sin embargo, es tradición que las “mujeres pertenecientes a una parada y encargadas de la elaboración de los alimentos los días de fiesta” (Fernández, 2003, p.137) sean las principales encargadas de cantar las walinas. Es tanta su importancia que incluso reciben el nombre de “mayorales”. No hay un límite de edad para ser mayorala, pero usualmente son mujeres jóvenes. Ellas son referenciadas constantemente en las letras de las walinas de paradas.

La interpretación de la walina dentro del contexto de la fiesta del agua se da siempre a capella en el caso de las walinas de paradas o con acompañamiento rítmico en las walinas de funcionarios y trabajadores. No se hace uso de acompañamiento armónico de ningún tipo. Actualmente existen grabaciones accesibles vía internet de walinas en las cuales se puede apreciar el acompañamiento a unísono de arpas o bajos eléctricos. Estas grabaciones

---

<sup>5</sup> Escúchese la entrevista con el señor Victor Bautista, chirisuyero reconocido dentro de la comunidad

responden a un intento de modernización de la walina pero se mantienen fieles a la estética de no usar acompañamiento armónico<sup>6</sup>.

Se puede argumentar que las walinas representan parte importantísima en el repertorio musical de la fiesta del agua de la comunidad de San Pedro de Casta. Es tanto el respeto y la importancia que se les da que los comuneros tienen restringida la escucha de cualquier otro género musical durante la fiesta. Así es narrado en el documental *La fiesta del agua* del Instituto Riva Agüero: "No se beberá fuera de las necesidades ceremoniales, ni se bailará o cantará otros tonos que no sean el de la champería" (1990, min 5:36). Sin embargo, se han mencionado tres excepciones a dicha regla: los yaravíes, las tonadas de chirisuya y las canciones interpretadas por las cajeras para acompañar a los michicos (walinas de michicos). Respecto a estas últimas se profundiza más en el capítulo 3.

### **1.1.2 La chirisuya**

La chirisuya andina es un "instrumento aerófono de madera, de doble lengüeta y de seis a once orificios, de 0.40 m de largo" (Robles & Flores, 2016, p.104). Originalmente llamado "chalta", este instrumento ha viajado a lo largo de los siglos por diversos continentes y "ha sido bautizado con distintos nombres, de acuerdo a las sociedades donde se ha afinado y a las lenguas correspondientes a cada nacionalidad" (Robles & Flores, 2016, p.104). En España fue adoptado con el nombre de "dulzaina" y "chirimía" y era usado para alentar a los soldados en conflictos bélicos o conquistas. Es así como llega a Latinoamérica, donde:

el instrumento se ha expandido con el nombre de *chirimía* y *chirimia*. Así se le conoce en México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia. En diferentes pueblos del norte peruano prevalece hasta hoy con ese nombre de *chirimia*. En cambio, en la región de la sierra central ha cambiado por el

---

<sup>6</sup> Así lo expresó la señorita Liliam Areli, casteña reconocida por su comunidad como cantante popular representante de las walinas. La señorita Areli accedió a ser entrevistada para este trabajo pero no dio autorización para ser grabada.

nombre genérico de chirisuya. En la vecina República de Bolivia se le llama chirituya (Robles & Flores, 2016, p.105).

En la comunidad de San Pedro de Casta se hace uso de chirisuyas de nueve orificios cuya lengüeta es fabricada con una pluma de cóndor. A pesar de no ser autóctona de la zona, la chirisuya ha sido incorporado a la tradición andina de forma tan exitosa que incluso algunos lugareños la consideran como parte de los instrumentos nativos ya que “Se ha adaptado mejor como instrumento emblema, en las fiestas-faena de la limpia acequia, que los campesinos celebran anualmente como parte de la ritualidad de sus tradiciones hidráulicas” (Robles & Flores, 2016, p.115).

No sería extraño que hoy en día se le atribuya un papel religioso dentro de la fiesta del agua. Como mencionan Robles y Flores: “Su principal función durante la Colonia ha sido sostener las voces de los oficiantes y grupos corales de las catedrales fundadas por los colonizadores” (2016, p. 110) acompañando eventos de carácter religioso. Hoy en día sigue dándose esa función ya que los funcionarios de la comunidad de San Pedro de Casta han de estar acompañados en todo momento por un chirisuyero. Un claro ejemplo de ello es la “llevada de cruz”, parte de las actividades del día jueves en la fiesta. Durante este evento, el alcalde campo tendrá que transportar una pesada cruz desde la plaza central del pueblo hasta el reservorio de *Pampacocha* totalmente descalzo. Para este evento existe una tonada específica que el chirisuyero deberá interpretar acompañando al funcionario.

El papel de la chirisuya durante la fiesta del agua es el de acompañamiento a las diferentes actividades desde el primer día. Cada parada debería contar con un chirisuyero contratado. Si bien se pueden apreciar las tonadas de la chirisuya por todo el pueblo, no deben ser consideradas como acompañamiento de las walinas sino como sucesos musicales que coexisten en un mismo espacio independientemente entre sí.

Para un mayor estudio y descripción de la chirisuya se recomienda al lector revisar el artículo de Robles y Flores llamado “la chirisuya andina: Diáspora de la cultura árabe al Perú” donde se explica a detalle la historia de este instrumento y su importancia en las comunidades andinas del Perú.

A lo largo de este capítulo se ha establecido el contexto respecto a la comunidad de San Pedro de Casta y la fiesta del agua o Champería. Se ha hecho también una descripción y definición general de las walinas y otras expresiones musicales permitidas en la fiesta. A continuación, se hace el análisis musical detallado de ocho canciones recopiladas durante la fiesta del agua del año 1984 por Arturo Enrique Pinto: músico compositor y estudioso de la música andino-amazónica del Perú<sup>7</sup>.



---

<sup>7</sup> Cabe resaltar que Arturo Pinto ha sido reconocido por los miembros de la comunidad de San Pedro de Casta como “comunero honorario” por sus aportes de difusión y preservación cultural.

## Capítulo 2. Análisis comparativo de walinas recopiladas en 1984

En este capítulo se analizan y comparan las walinas de las cuatro paradas:

*Karwayuma*, *Kumaopaqcha*, *Yanapaqcha*, *Walwalcocha*, la walina de funcionarios y la de lamperitos. Este análisis precisa cuatro aspectos: estructura y forma, tonal y melódico, rítmico, y cadencial.

### 2.1 Análisis de la walina de *Karwayuma*

#### 2.1.1 Aspecto de estructura y forma

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y B se repiten con alteraciones en la letra, e internamente se organizan de la siguiente manera:

- Sección A:
  - Tiene una duración de 28 compases incluido el compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: a de 12 compases y b de 15 compases.
    - Frase a (1-12) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 1-6)
      - consecuente (compás 7-12)
    - Frase b (13-27) está dividida a su vez en:
      - antecedente(compás13-19)
      - consecuente(compás20-27)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 27 compases incluido el compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: c de 11 compases y d de 15 compases<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Por razones didácticas de este análisis se denominará c y d a las frases a y b que conforman la sección B.

- Frase c (29-39) está dividida a su vez en:
  - antecedente(compás29-33)
  - consecuente(compás34-39)
- Frase d (40-54) está dividida a su vez en:
  - antecedente(compás40-46)
  - consecuente (compás 47-54)

Se puede observar una asimetría ocasionada por la duración de compases que varía entre secciones, frases, y semifrases. Sin embargo, a nivel de estructura y forma existe un sentido de simetría debido al proceso de pregunta y respuesta ya que cada frase tiene antecedente y consecuente. Otro aspecto que ayuda con esta simetría es el hecho de que la frase b y la frase d sean rítmica y melódicamente iguales.

### 2.1.2 Aspecto tonal y melódico

Para la construcción melódica de esta canción, se hace uso de una escala pentatónica con estructura de: tono y medio - tono - tono - tono y medio (ver figura 1), lo cual sugiere una sonoridad de modalidad menor como puede apreciarse a continuación.

**Figura 1**

*Escala usada en la walina de la parada de Karwayuma*



Esta canción está transcrita usando “do” como nota tónica. La melodía se compone principalmente de notas repetidas y pasos conjuntos, siempre considerando la pentatonía, y cuenta con una amplitud de registro de una novena menor que va desde "si 3" hasta "do 5". La nota cima (do 5) aparece en el compás 3, mientras que la nota sima (si 3) aparece en el

compás 20. Además, se observa que la nota inicial de la sección A es Sol 4, mientras que la nota inicial de la sección B es Fa 4, lo que indica que B comienza en una nota más grave que A.

La mayoría de semifrases empiezan en una nota aguda y descienden por paso conjunto. Para pasar a la siguiente semifrase es necesario entonces hacer otro salto que devuelva la melodía a las notas agudas. El único salto fuera de esta tendencia es un salto de octava que aparece en la nota tónica y es seguido por un movimiento descendente de la melodía. Este salto se da al inicio de la semifrase antecedente de a y se repite en el consecuente de c.

Se puede apreciar también como se hace uso de la repetición de elementos musicales a lo largo de la canción. Tal es el caso de las frases b y d que son iguales tanto a nivel rítmico como melódico. Otro momento clave de repetición se puede observar comparando antecedente de a, consecuente de a, y consecuente de c ya que son la misma frase con pequeñas variaciones (ver figura 2).

**Figura 2**

*Comparación de semifrases en la walina de Karwayuma*

The image displays a musical score for the song 'Walina de Karwayuma'. It consists of three staves of music, each with lyrics underneath. The first staff is labeled 'Antecedente frase a' and contains the lyrics 'Lu - gar - ci - to de Pam - pa - co - cha'. The second staff is labeled 'Consecuente frase a' and contains the lyrics 'E - res be - lla co - mo las ro - sas'. The third staff is labeled 'Antecedente frase c' and contains the lyrics 'con los ver - sos de es - ta hua - li - na'. The music is written in a 3/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is primarily descending, with occasional leaps, particularly at the beginning of phrases 'a' and 'c'.

Observando dicha imagen, se pueden resaltar los siguientes puntos:

- El antecedente de a empieza en “sol 4” y desciende hacia “do 4”. Inmediatamente aparece un salto de octava y la melodía continúa con un movimiento descendente que culmina en una semicadencia<sup>9</sup>.
- Para pasar al consecuente de a, la melodía requiere hacer un salto hacia “do 5”. En el segundo compás de esta semifrase aparecen las notas “mi 5” seguida por un “do 5”. Dicho movimiento apareció en la semifrase anterior pero una octava más abajo. Desde el tercer compás ambas semifrases son iguales.
- El consecuente de c solo se diferencia del antecedente de a por la nota inicial: comienza en “fa 4” en vez de “sol 4”.

### 2.1.3 Aspecto rítmico

Esta walina fue compuesta en compás de 3/8. El motivo rítmico principal consiste en: corchea + negra (ver figura 3).

**Figura 3**

*Corchea + negra*



Las cadencias en las frases internas están marcadas por el aspecto rítmico debido a que, al final de cada frase, el ritmo cambia a dos negras con punto. Dicho ritmo señala el término de la frase pero, en ocasiones, puede presentarse a la mitad de la misma marcando un corte.

---

<sup>9</sup> El término semicadencia es usado en este análisis para determinar movimientos rítmico-melódicos característicos de final de frase o semifrase

### 2.1.4 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- “Semicadencia”: Consiste en alargar el ritmo de las dos últimas sílabas en la última palabra de cada frase mediante una nota larga (negra con punto) seguida por una corchea ligada a una negra que generan un melisma (ver figura 4).

**Figura 4**

*Semi cadencia en consecuente de a en la walina de Karwayuma*



- Las frases b y d son iguales a nivel rítmico melódico. A su vez, se pueden dividir en cuatro semifrases marcadas por la misma cadencia rítmica (ver figura 5):

**Figura 5**

*Frase b de la walina de Karwayuma en 4 semifrases*



The image displays four musical staves, each representing a semi-phrase of a phrase in G minor. The lyrics are: 'Quie-ro yo lle - var - te en mi pe - cho pa-ra re-cor - dar - te\_ to-da mi e-xis - ten - cia'. Each staff ends with a half note and a fermata, indicating a melisma. The staves are labeled 'Semi frase 1' through 'Semi frase 4'.

- El final de estas cuatro semifrases consiste en dos notas negras con punto. La tercera semifrase hace un melisma al final, pero rítmicamente es la misma idea.

- Las cadencias finales están marcadas melódicamente por la reiteración de la nota de reposo, como se ejemplificó anteriormente (ver figura 5: “semifrase 4”).

## **2.2 Análisis de la walina de *Kumaopaqcha***

### **2.2.1 Aspecto de estructura y forma**

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y B se repiten con alteraciones en la letra, e internamente se organizan de la siguiente manera:

- Sección A:
  - Tiene una duración 11 compases incluyendo un compás de silencio indefinido. El primer compás puede interpretarse como una anacrusa de pulso y medio.
  - Se divide en dos frases: a de 6 compases y b de 4 compases.
    - Frase a (1-6) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 1-4)
      - consecuente (compás 5 y 6)
    - Frase b (7-10) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 7 y 8)
      - consecuente (compás 9 y 10)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 8 compases incluido el compás de silencio indefinido y tiene una anacrusa de pulso y medio.
  - Se divide en dos frases: c de 3 compases y d de 4 compases.
    - Frase c (12-14)
    - Frase d (15-18) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 15 y 16)
- consecuente (compás 17 y 18)

Se puede observar una asimetría ocasionada por la duración de compases que varía entre secciones, frases, y semifrases. La ausencia de una semifrase que funcione de consecuente para la frase c genera también una sensación de asimetría interna. El uso de anacrusas de frase y cambios de compás también potencia dicho fenómeno.

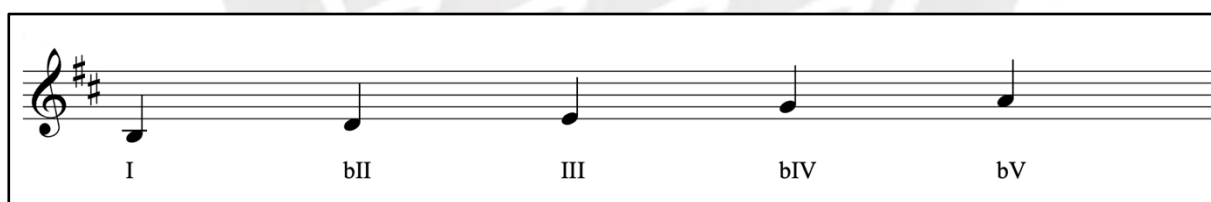
Como se expone en la sección de conclusiones del presente capítulo, esta walina tiene una rítmica diferente a las otras walinas de paradas del presente análisis, lo cual ocasiona que las frases ocupen menos compases en comparación.

### 2.2.2 Aspecto tonal y melódico

En esta composición, se emplea una escala pentatónica con una estructura de "tono y medio - tono - tono y medio - tono" (ver figura 6), lo que sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 6**

*Escala usada en la walina de Kumaopaqcha*



Para la transcripción de este trabajo, se ha usa "si" como nota tónica. La amplitud de registro abarca una doceava, desde "sol 3" hasta "re 5". La nota cima (re 5) aparece en el primer compás. La nota sima (sol 3) aparece en el compás 3 como final de la frase a e inicio de la frase b. Este mismo hecho ocurre en el cambio de frase c a frase d, tal y como se aprecia en la figura 7.

**Figura 7**

Yo quie - ro que tú me lle - ves

Consecuente frase a

En - tre me - dio de tus co - rrien - tes

Antecedente frase b

La melodía cuenta con pocos saltos, se compone mayormente de notas repetidas y pasos conjuntos (considerando la pentatonía). El mayor salto es un intervalo de sexta menor que aparece en el antecedente de b<sup>10</sup>, y posteriormente en antecedente de d. La nota inicial de A es el Si 4, y la nota inicial de B Mi 4. En conclusión, B empieza más grave que A.

### 2.2.3 Aspecto rítmico

Esta walina fue transcrita mayormente en compás de 3/4, dando la impresión de tener una estructura más pequeña que las otras. A diferencia de la anterior, no hay un núcleo rítmico predominante. Sin embargo, las frases están compuestas por un mismo ritmo base que se repite con ligeras variaciones que consisten en ligaduras de notas para acomodar la letra (ver figura 8). Importante mencionar que las frases de la presente walina hacen uso de anacrusas.

#### Figura 8

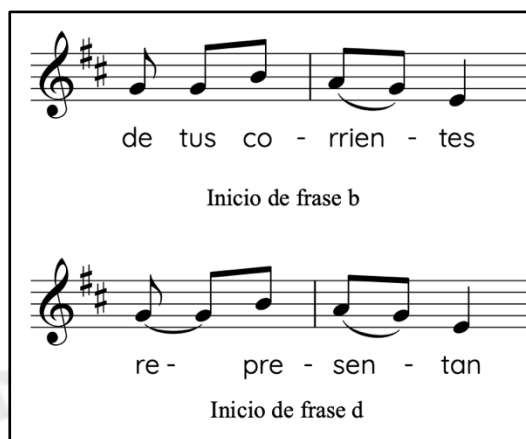
Ritmo base de frases de la walina de Kumaopaqcha

<sup>10</sup> Véase figura 7

Las frases b y d son iguales a nivel rítmico melódico, pero al inicio se da una ligera variación rítmica para acomodar la letra (ver figura 9). Esta variación consiste en alargar mediante una ligadura la nota “sol”, que de lo contrario sería una nota repetida.

**Figura 9**

*Comparación de frases b y d en la walina de Kumaopaqcha*



En la segunda estrofa de la canción, se da una variación rítmica para acomodar la palabra *Wanakirma* (ver figura 10)<sup>11</sup>. Esta variación se ve reflejada en la transcripción como un compás de 2/4 seguido por uno de 3/8 que rompe con la simetría<sup>12</sup>. Tanto la existencia de este fenómeno como el punto anterior proponen que el ritmo de la walina está condicionado por la letra de la canción.

**Figura 10**

*Variación rítmica de la segunda estrofa en la walina de Kumaopaqcha*



<sup>11</sup> Si bien el audio no refleja las demás estrofas, se puede argumentar este punto observando la letra recopilada por Arturo Pinto en el año 1984 y en cuyo documento está basado este análisis.

<sup>12</sup> Se intentó transcribir el compás mencionado de 3/8 como un tresillo pero la rítmica no calzó correctamente como se escuchaba en el audio.

### 2.2.4 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencia (ver figura 11): presente en consecuente de a y en c.

**Figura 11**

*Semicadencia walina de Kumaopaqcha*



- Cadencia de final de sección: consiste en una pequeña escala descendente que culmina en la reiteración de la nota de reposo (ver figura 12).

**Figura 12**

*Cadencia final de frase a de la walina de Kumaopaqcha*



## 2.3 Análisis de la walina de Yanapaqcha

### 2.3.1 Aspecto de estructura y forma

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y b se repiten con alteraciones en la letra e internamente se organiza de la siguiente manera:

- Sección A:
  - Tiene una duración de 22 compases que incluye un compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: a de 11 compases y b de 10 compases.
    - Frase a (1-11) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás1-3)
- consecuente(compás4-11)
- Frase b (12-21) está dividida a su vez en:
  - antecedente(compás12-15)
  - consecuente(compás16-21)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 22 compases incluido el compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: c de 11 compases y d de 10 compases.
    - Frase c (23-33) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 23-27)
      - consecuente (compás 28-33)
    - Frase d (34-43) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 34-38)
      - consecuente (compás 39-43)

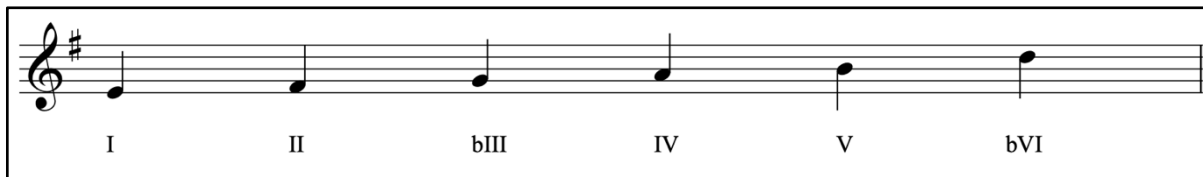
Se puede observar una relación simétrica entre sección A y B. Sin embargo, internamente las frases generan una sensación de asimetría ya que algunas semifrases cuentan con un compás adicional en comparación a otras. A nivel estructural también existe un sentido de simetría donde cada antecedente tiene un consecuente en respuesta.

### ***2.3.2 Aspecto tonal y melódico***

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura:“ tono - semitono - tono - tono - tono y medio” (ver figura 13). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 13**

*Escala usada en la walina de la parada de Yanapaqcha*



En la transcripción para este trabajo se usa “mi” como nota tónica. La amplitud de registro es de una treceña menor que va de “si 3” a “sol 5”. La nota inicial de A es el mi 3, y la nota inicial de B sol 4. Al igual que en las walinas anteriores, la sección B empieza más grave que la sección A.

La nota cima (sol 5) aparece en el primer compás cumpliendo una función de bordadura para la nota “mi 5”, a la cual regresa en el segundo compás. La melodía no vuelve a subir al "sol 5". La nota sima (si 3) cumple función de dominante ya que cada vez que la melodía desciende hacia esta es para hacer una cadencia rota al final de a y c, en consecuencia, las frases b y d empiezan desde el punto más bajo (ver figura 14).

**Figura 14**

*Comparación de final de frase a e inicio de frase b en la walina de Yanapaqcha*

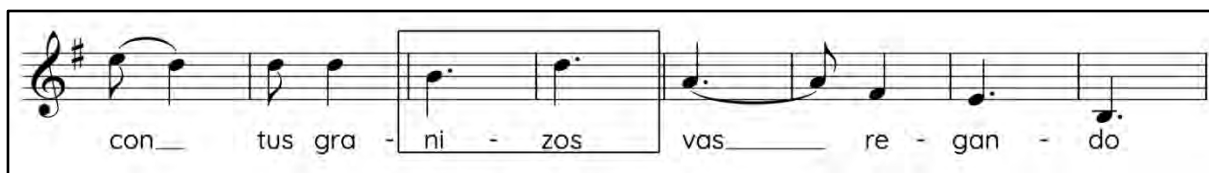


La melodía cuenta con pocos saltos, se compone mayormente de notas repetidas y pasos conjuntos. El mayor salto es de quinta justa ascendente y se da a mitad del antecedente de b. Este salto se repite posteriormente en antecedente de d.

El consecuente de a (ver figura 15) comparte motivos rítmico-melódicos con el consecuente de b (ver figura 16). Sin embargo, el primero introduce una cadencia rítmico-melódica que alarga la frase (ver recuadrado marcado en la figura 15):

**Figura 15**

*Consecuente de a en la walina de la parada de Yanapaqcha*



**Figura 16**

*Consecuente de b en la walina de la parada de Yanapaqcha*



### 2.3.3 Aspecto rítmico

Esta walina fue transcrita en compás de 3/8 y el motivo rítmico principal es de corchea+negra. También se puede observar que las cadencias en las frases internas están marcadas por el aspecto rítmico ya que al final de cada frase el ritmo cambia a dos negras con punto. Este ritmo puede presentarse en ocasiones a mitad de frase marcando un corte como se ejemplificó previamente para el consecuente de a.

Esta walina cuenta también con un motivo al cual se le denominará “prolongación de cadencia”. Consiste rítmicamente en ligar una de las negras con punto a una corchea, trayendo en consecuencia que la siguiente nota dure solo una negra (ver figura 17). Este motivo está presente en los compases 8-9,18-19, 30-31, 40-41. Inmediatamente después de este motivo rítmico melódico aparecen las respectivas cadencias de frases.

**Figura 17**

*Prolongación de cadencia en la walina de Yanapaqcha*



### **2.3.4 Aspecto cadencial**

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencia: Presente en consecuente de a, así como en antecedente y consecuente de c, y en el antecedente de d. Esta semicadencia consiste en dos notas largas descendentes que marcan el final de frase.
- Las cadencias finales están marcadas melódicamente por la reiteración de la nota de reposo con dos notas largas, y aparecen solo al final de cada sección.

## **2.4 Análisis de la walina de *Walwalcocha***

### **2.4.1 Aspecto de estructura y forma**

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y B se repiten con alteraciones en la letra.

- Sección A:
  - Tiene una duración de 23 compases incluido el compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: a de 11 compases y b de 11 compases.
    - Frase a (1-11) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 1-5)
      - consecuente (compás 6-11)
    - Frase b (12-22) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 12-16)
- consecuente (compás 17-22)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 17 compases incluido el compás de silencio indefinido.
  - Se divide en dos frases: c de 5 compases y d de 11 compases.
    - Frase c (24-28)
    - Frase d (29-39) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 29-33)
      - consecuente (compás 34-39)

Se puede observar bastante simetría en duración de frases en comparación a las walinas anteriores. Sin embargo, la ausencia de un consecuente para la frase c rompe con dicha simetría, similar al caso de la walina de *Kumaopaqcha*.

#### 2.4.2 Aspecto tonal y melódico

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono y medio - tono - tono - tono y medio” (ver figura 18).

**Figura 18**

*Escala usada en la walina de la parada de Walwalcocha*



Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor. En la transcripción para este trabajo se usa “mi” como nota tónica, de este modo la amplitud de registro es de una novena mayor que va de “re 4” a “mi 5”.



### 2.4.3 Aspecto rítmico

Esta walina fue transcrita en compás de 3/8. El motivo rítmico principal es de: corchea+negra. Las cadencias en las frases internas están marcadas por el aspecto rítmico. Al final de cada frase el ritmo cambia a dos negras con punto.

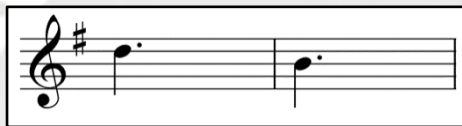
### 2.4.4 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos.

- Semicadencia 1: Presente en antecedente de a, b y d (ver figura 21).

**Figura 21**

*Semicadencia 1 en la walina de Walwalcocha*



- Semicadencia 2: Presente en el consecuente de a y en c (ver figura 22).

**Figura 22**

*Semicadencia 2 en la walina de walwalcocha*



- Las cadencias finales están marcadas melódicamente por la reiteración de la nota de reposo (ver figura 23).

**Figura 23**

*Cadencia final en la walina de Walwalcocha*



## 2.5 Análisis de la walina de funcionarios

### 2.5.1 Aspecto de estructura y forma

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y b se repiten con alteraciones en la letra.

- Sección A:

- Tiene una duración de 11 compases. Se divide en tres frases: a de 3 compases, b de 4 compases y c de 4 compases.

- Frase a (1-3) está dividida a su vez en:

- Frase b (4-7) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 4 y 5)

- consecuente (compás 6 y 7)

- Frase c (8-11) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 8 y 9)

- consecuente (compás 10 y 11)

- Sección B:

- Tiene una duración de 8 compases. Se divide en dos frases: d de 4 compases y e de 4 compases.

- Frase d (12-15) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 12 y 13)

- consecuente (compás 14 y 15)

- Frase e (16-19) está dividida a su vez en:

- antecedente (compás 16 y 17)

- consecuente (compás 18 y 19)

Se puede observar una asimetría ocasionada por la distribución inicua de frases por sección ya que A cuenta con una frase más que B. La frase a tiene una duración menor a las demás frases de la canción que a su vez es acortada por un cambio de métrica en el segundo compás (ver figura 24).

**Figura 24**

*Frases a, b, y c de la walina de funcionarios*

Cuan - do lle - ga el mes de oc - tu - bre  
Frase a

te re - cuer - do Kun - ya por tus lin - das a - guas  
Frase b

e - res el te - so - ro en es - ta vi - da  
Frase c

### 2.5.2 Aspecto tonal y melódico

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono y medio - tono - tono - tono y medio” (ver figura 25). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad mayor.

**Figura 25**

*Escala usada en la walina de funcionarios*

I II III IV V

En la transcripción para este trabajo se optó usar “mi” como nota de reposo. La amplitud de registro es de una octava que va desde el “do 3” a “fa 5”. La nota cima (fa 5) aparece en el segundo compás. La nota sima (do 3) aparece en el compás 8 como nota inicial de la frase c.

La mayoría de semifrases están compuestas por un movimiento que será denominado “curva melódica” y consiste en: un movimiento ascendente seguido por un descenso que culmina en la misma nota donde se empezó o una cercana (ver figura 26).

**Figura 26**

*Ejemplo diagramado de curva melódica*



La nota inicial de A es el Si 4, y la nota inicial de B Mi 4. En conclusión, B empieza más grave que A. Las frases c y e son idénticas a nivel rítmico y melódico.

### **2.5.3 Aspecto rítmico**

Esta walina fue transcrita en compás de 3/4. El motivo rítmico predominante es: dos corcheas seguidas por dos negras (ver figura 27).

**Figura 27**

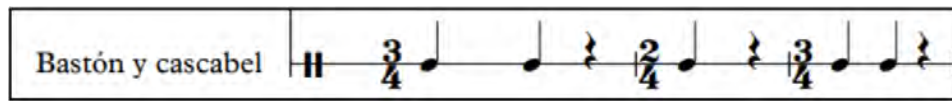
*Dos corcheas seguidas por dos negras*



La walina de funcionarios está acompañada por el sonido de cascabeles atados a los bastones que llevan las autoridades de la comunidad. Con estos bastones, los funcionarios marcan un ostinato de dos pulsos para acentuar el inicio de compás ternario o posibles cambios de compás (ver figura 28).

**Figura 28**

*Ostinato de bastón en la frase a de la walina de funcionarios.*



#### 2.5.4 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencia: consiste en una nota negra seguida de una blanca que no resuelve en la nota de reposo marca el final de las semifrases.
- Semicadencia invertida: consiste en la inversión del motivo rítmico de las semicadencias. Está presente en antecedente de c y en antecedente de e.
- Cadencia final: consiste en dos notas negras seguidas que reiteran la nota de reposo y son seguidas por un silencio indefinido representado en la partitura como un silencio de negra con calderón. Esta cadencia aparece en los finales de sección.

El consecuente de b es idéntico melódicamente al consecuente de c y, por consiguiente, también al consecuente de e. Este fenómeno crea una sensación de “falso final” que refuerza la asimetría de la sección A (ver figura 29).

**Figura 29**

*Comparación entre consecuente de b y consecuente de c*

por tus lin - das a - guas  
Consecuente de frase b

en es - ta vi - da  
Consecuente de frase c

## 2.6 Análisis de la Walina de lamperitos

### 2.6.1 Aspecto de estructura y forma

Esta walina es de estructura binaria. Las secciones A y B se repiten con alteraciones en la letra.

- Sección A:
  - Tiene una duración de 12 compases. Se divide en: a de 6 compases y b de 6 compases.
    - Frase a (1-6, incluida la anacrusa) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 1-4)
      - consecuente (compás 5 y 6)
    - Frase b (7-12) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 7-10)
      - consecuente (compás 11 y 12)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 12 compases. Se divide en: c, de 6 compases; y d, de 6 compases.
    - Frase c (13-18) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 13-16)
      - consecuente (compás 17 y 18)
    - Frase d (19-24) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 19-22)
      - consecuente (compás 23 y 24)

Esta walina es estructuralmente simétrica ya que la distribución de compases por secciones y frases es igual en todos los casos. Sin embargo, es internamente asimétrica por las siguientes razones:

- Los antecedentes de frase son dos compases más largos que sus respectivos consecuentes.
- La walina mantiene un patrón de cambio de compás internamente que genera una sensación desigual. Dicho patrón consiste en: un compás de anacrusa de 1/4, seguido por dos compases de 2/4, culminante con tres compases de 3/4.
- El punto anteriormente mencionado se repite para todas las frases excepto a, la cual cuenta con un compás más de 2/4<sup>13</sup>. Otra consideración importante para la frase a es que el ritmo de su anacrusa variará dependiendo de la letra de la estrofa a cantar.

### 2.6.2 Aspecto tonal y melódico

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono y medio - tono - tono y medio - tono” (ver figura 30): Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 30**

*Escala usada en la walina de lamperitos.*



En la transcripción para este trabajo se usa “mi” como nota tónica. La amplitud de registro es de una doceava que va desde el “do 3” a “sol 5”. La nota cima (fa 5) aparece en la anacrusa a la frase a. La nota sima (do 3) aparece en el compás 6 como nota final de la

<sup>13</sup> Considerando que las anacrusas de a no están contabilizadas en la cantidad de compases de esta frase.

presente frase e inicio de la siguiente (frase b). La nota inicial de A es el mi 5, y la nota final de esta misma sección es mi 4. Este movimiento evidencia una tendencia descendente de la melodía. En la frase B ocurre el mismo movimiento descendente: la nota inicial es do 5, y la nota final es un mi 4. La frase B empieza más grave que A.

Las frases b y d son idénticas a nivel rítmico y melódico. El antecedente de la frase c es una variación del antecedente de la frase a, y a su vez, los consecuentes de ambas frases son iguales a nivel rítmico y melódico (ver figura 31).

**Figura 31**

*Comparación entre frases a y c en la walina de lamperitos*

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Frase a', consists of three measures: 4/4, 2/4, and 3/4. The lyrics are 'Nues-tros ce-rrros cuan-do se\_ cu bren de nie - bla en mes de oc - tu - bre'. A box highlights the third measure, showing a quintillo syncopation. The bottom staff, labeled 'Frase c', also consists of three measures: 4/4, 2/4, and 3/4. The lyrics are 'Es pa - ra to - dos no - so - tros u - na es - pe - ran - za'. The notes in the final measures of both phrases are identical.

En la imagen se puede observar, como los cuatro últimos compases de ambas frases son iguales. Incluso el inicio es similar a nivel rítmico. La mayor diferencia entre frase a y frase c radica en el tercer compás de a, donde aparece una síncopa de quintillo que rompe la simetría (señalada en la Fig. 31).

### 2.6.3 Aspecto rítmico

Esta walina cuenta con varios cambios de métrica. El motivo rítmico más llamativo es la síncopa de quintillo (Fig. 32). Este ritmo puede ser confundido con una síncopa tradicional o con un tresillo, sin embargo, escribirlo con quintillo da la aproximación más exacta al audio.

**Figura 32**

*Síncopa de quintillo*

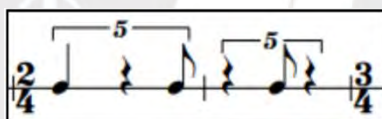


La walina de lamperitos está acompañada por el sonido de lampas<sup>14</sup> chocando con el suelo. Con estas herramientas los trabajadores acentúan el inicio de compás ternario o posibles cambios de compás.

La síncopa de quintillo, anteriormente mencionada, aparece también en el patrón que los walineros ejecutan con sus herramientas. Este fenómeno ocurre en el antecedente de las frases b y d, y se da a lo largo de toda la canción (ver figura 33).

**Figura 33**

*Quintillo presente en el ostinato de lampas.*



En las diferentes repeticiones de B<sup>15</sup>, la rítmica de inicio de frase se ve afectada para hacer encajar la letra (ver figura 34).

**Figura 34**

*Comparación entre diferentes repeticiones de secciones B*

Musical notation comparing two phrases, B2 and B1. The notation is presented on two staves. The first staff, labeled 'Frase a de B2', shows a sequence of notes with lyrics 'Es pa-ra to - dos no - so - tros u-na es - pe - ran - za'. The second staff, labeled 'Frase a de B1', shows a sequence of notes with lyrics 'No ten-go\_ más co - mo a-do - rar - te ma-nan-tial de Kun-ya'. The notation includes various time signatures (4/4, 2/4, 3/4) and a quintillo syncopation in the first staff.

<sup>14</sup> Herramientas de trabajo similares a la pala

<sup>15</sup> La numeración de estas repeticiones está condicionada por la letra documentada por Arturo Pinto durante la fiesta del agua del año 1984.

#### **2.6.4 Aspecto cadencial**

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencia: consiste en una nota negra seguida de una blanca que no resuelve en la nota de reposo marca el final de las semifrases.
- Semicadencia invertida: consiste en la inversión del motivo rítmico de las semicadencias. Está presente en antecedente de a y en antecedente de c.
- Cadencia final: consiste en dos notas negras seguidas que reiteran la nota de reposo y son seguidas por un silencio indefinido representado en la partitura como un silencio de negra con calderón. Esta cadencia aparece en los finales de sección.

### **2.7 Conclusiones**

#### **2.7.1 Aspecto de estructura y forma**

Las seis walinas están divididas en dos secciones: A y B, cuyo final, en ambos casos, está marcado por un silencio indefinido representado en la partitura por un silencio con calderón. Esta estructura binaria se repite con alteraciones en la letra en los cuatro casos.

Internamente, las frases de cada sección suelen ser diferentes en duración entre sí, generando una sensación de asimetría. Usualmente la prolongación de estas frases es de compases impares. Cada frase está dividida a su vez en dos semifrases denominadas antecedente y consecuente. En algunos casos la primera frase de B (denominada c) no cuenta con un consecuente, recurso que enfatiza la sensación de asimetría. En el caso de la “walina de funcionarios” hay tres frases en A y dos en B.

#### **2.7.2 Aspecto tonal**

Podemos observar que existe una preferencia por el uso de la pentatonía menor. Tanto la walina de *Karwayuma* como la de *Walwalcocha* usan la escala pentatónica de modalidad

menor de estructura “Tono y medio - Tono - Tono - Tono y medio”. La walina de *Kumaopaqcha* y la walina de lamperitos también usan una pentatónica de modalidad menor que altera el cuarto grado de su escala para que corresponda a una sexta menor en relación con la tónica, omitiendo así el sonido de quinta justa. Por lo tanto, su estructura es “Tono y medio - Tono - Tono y medio- Tono”. Por otro lado, la walina de funcionarios es la única de las seis que usa una escala pentatónica de modalidad mayor cuya estructura es: “Tono - Tono y medio - Tono - Tono” Finalmente se puede observar que en la walina de *Yanapaqcha* existe el uso de una escala hexatónica que mantiene notas características que sugieren el modo menor. La estructura de esta es: “Tono - Semitono - Tono - Tono - Tono y medio”.

### **2.7.3 Aspecto melódico**

La amplitud de registro varía entre la novena menor (walina de *Karwayuma*) y la trecena menor (walina de *Yanapaqcha*). La nota cima (o cumbre) aparece en los primeros compases. Por otro lado, la nota sima (anticumbre) nunca es la nota de reposo, y suele aparecer en las semicadencias o como nota de impulso en las frases b o d. Este fenómeno genera que la sensación general del movimiento melódico sea descendente.

Las melodías cuentan con pocos saltos, y se compone mayormente de notas repetidas o pasos conjuntos. El salto de octava en la walina de *Karwayuma* es el de mayor extensión registrado en este análisis. La sección B empieza usualmente en alguna nota más grave que la sección A. Por otro lado, es común que haya repetición de inicios de frase a lo largo de la canción. La última frase de la sección A suele ser igual a la última frase de la sección B, con excepción de la walina de *Yanapaqcha*.

### **2.7.4 Aspecto rítmico**

Para este análisis se usará la distinción entre “estribillo” y “walina” proporcionada por el señor Eufonio Obispo, quien señala en su entrevista la diferencia rítmica entre walinas “modernas” o “estribillo” y walinas “tradicionales”.

Las walinas de las paradas *Karwayuma*, *Yanapaqcha*, y *Walwalcocha* son las denominadas “estribillo”, y pueden ser escritas en compás de 3/8. En dichos casos, el núcleo rítmico es: corchea + negra. Como menciona el señor Filomeno Obispo<sup>16</sup>, estas walinas tienen una rítmica más rápida y animada, quizás con el objetivo de apelar a una población juvenil. La walina de la parada *Kumaopaqcha*, la walina de funcionarios, y la walina de lamperitos son las “walinas tradicionales”<sup>17</sup>, y pueden ser escritas en compás de 3/4. Estas tienen la característica de ser más pausadas y tener frases más cortas. La walina de lamperitos oscila entre 3/4 y 2/4 durante toda la canción.

### **2.7.5 Aspecto cadencial**

A lo largo de las walinas aparecen semicadencias que consisten en dos notas de duración larga pero no resuelven en la nota de reposo. El movimiento de estas notas puede ser ascendente o descendente. Las cadencias de final de sección en cambio siempre están marcadas por dos notas largas que reiteran la nota de reposo de la canción. Estas cadencias son seguidas por un silencio de duración indeterminada en todos los casos y es representado por un compás de silencio con calderón en la partitura. Al finalizar cada sección se da un silencio de duración indefinida.

### **2.7.6 Aspecto de simetría**

Por diferentes motivos, todas las walinas de este análisis pueden ser consideradas “asimétricas”. Las causas encontradas en este análisis fueron:

- Cantidad desigual de compases por frases y semifrases.
- Falta de “consecuente” para alguna de las frases de la canción, usualmente en la frase c.

---

<sup>16</sup> No confundirlo con Eufronio Obispo

<sup>17</sup> El señor Eufronio Obispo las denominan “verdaderas walinas”

- Cambios en la métrica musical por el indicador de compás dentro de las frases de la canción.
- Variaciones rítmicas para acomodar la letra en alguna estrofa.

Este fenómeno evidencia que la asimetría es parte del canon estético presente en las walinas. En el siguiente cuadro comparativo se pueden observar las similitudes y diferencias de las walinas analizadas (ver figura 35).

**Figura 35**

*Cuadro comparativo entre walinas*

	Recopilación 1984					
	Karwayuma	Kumaopaqcha	Yanapaqcha	Walwalcocha	Funcionarios	Lamperitos
Tipo de canción	Estribillo	Walina	Estribillo	Estribillo	Walina	Walina
Estructura	:A:     :B:	:A:     :B:	:A:     :B:	:A:     :B:	:A:     :B:	:A:     :B:
Duración promedio de frases (compases)	11 - 15 comp.	3 - 5 comp.	10 - 11 comp.	5 u 11 comp.	3 - 4 comp.	6 comp.
Cantidad de frases por sección	2	2	2	2	3	2
¿Todas las frases tienen antecedente y consecuente?	Si	No	Si	No	No	Si
¿Las últimas frases de sección son iguales entre sí?	Si	Si	No	Si	Si	Si
Estructura de escala (semitonos)	3-2-2-3	3-2-3-2	2-1-2-2-3	3-2-2-3	2-3-2-2	3-2-3-2
Tipo de escala y modalidad	Pentatónica menor	Pentatónica menor	Hexatónica menor	Pentatónica menor	Pentatónica mayor	Pentatónica menor
Amplitud de registro	novena menor	docena	trecena menor	novena mayor	oncena	docena
Indicador de compás predominante	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$
Acompañamiento rítmico	No	No	No	No	Si	Si
Mayor factor de asimetría	Cantidad desigual de compases por frases	Falta de consecuente para frase "c"	Cantidad desigual de compases por frases	Falta de consecuente para frase "c"	Falta de consecuente para frase "a"	Cambios de indicador de compás

### **Capítulo 3. Análisis comparativo de walinas de michicos recopiladas en 1984**

A continuación, se analizan y comparan dos grabaciones de canciones denominadas “walinas de michicos” recopiladas en el año 1984 por el investigador Arturo Pinto. En este capítulo se muestran, mediante el análisis, las diferencias y similitudes presentes entre estas canciones y las walinas analizadas en el capítulo 2. Finalmente, se determina si estas canciones entran dentro del género musical walina o no.

#### **3.1 Análisis de la walina de michicos 1**

##### **3.1.1 Aspecto de estructura y forma**

Esta canción es de estructura binaria. Las secciones A y B pueden repetirse con alteraciones improvisadas en la letra, e internamente se organizan de la siguiente manera:

- Sección A:
  - Tiene una duración de 9 compases sin contar el compás de solo cajas ni la anacrusa de la primera casilla.
  - Se divide en dos frases: a de 5 compases y b de 5 compases
    - Frase a (2-6) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 2-4)
      - consecuente (compases 5 y 6)
    - Frase b (6-10) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 6-8)
      - consecuente (compases 9 y 10)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 9 compases (contando la anacrusa de la segunda casilla)

- Se divide en dos frases: c de 5 compases y d de 5 compases
  - Frase c (12-16) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 12-14)
    - consecuente (compases 15 y 16)
  - Frase d (16-20) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 16-18)
    - consecuente (compases 19 y 20)

Se puede observar una asimetría ocasionada por el hecho de que los consecuentes son más cortos que los antecedentes en todas las frases. Sin embargo, a nivel estructural existe un sentido de simetría, ya que cada frase tiene antecedente y consecuente.

### 3.1.2 Aspecto tonal y melódico:

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura: “tono y medio - tono - tono - tono y medio” (ver figura 36). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 36**

*Escala usada en la walina de Michicos I*



En la transcripción para este trabajo se usa “do#” como nota tónica. La amplitud de registro es de una octava justa que va de “sol 3” a “sol 4”.

La melodía se compone de notas repetidas y pasos conjuntos, considerando la pentatonía. El único salto que se da es de “do# 4” a “sol 3” en las cadencias de las frases a y c. La nota cima (sol 4) aparece en el compás 3. La nota sima (sol 3) aparece en el

compás 6. La nota inicial de A es el do# 4, y la nota inicial de b sol 3. En conclusión, B empieza en una nota más grave que A.

Las frases b y d son iguales a nivel rítmico melódico. La frase c es igual a las frases mencionadas con excepción de la última nota que determina la cadencia final de frase (ver figura 37).

**Figura 37**

*Comparación de frases c y d de la walina de Michicos I*

The image shows two musical staves in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff, labeled 'Frase c', contains the melody for the lyrics 'O-ye a-pu - ra - te - y a-pu - ra - te ya mi- chi/ kun - ya-llay'. The second staff, labeled 'Frase d', contains the melody for the lyrics '\* - \* - \* \* - \* \* - \* - \* - \* chi-co - ti - llo - llay'. Both phrases have an identical rhythmic and melodic structure, with the only difference being the final note of each phrase.

En la imagen anterior se puede observar también dos fenómenos importantes para la construcción melódica de la canción:

- El movimiento melódico es ondulante ya que la melodía sube hacia el “fa 4” en los dos primeros compases, se mantiene en el “mi 3” durante gran parte de tercer y cuarto compás, y resuelve en la respectiva cadencia en el consecuente de frase. Un movimiento similar se da en la frase a, pero los dos primeros compases se desarrollan una quinta más aguda (ver figura 38).
- Las notas “fa 4” y “si 3” aparecen como notas de paso o bordaduras en la canción. Este fenómeno podría sugerir que la canción se construye sobre una escala tritónica que hace uso de notas libres de adorno.

**Figura 38**

*Comparación de frases a y b en la walina de Michicos 1*

The image shows two musical staves in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff, labeled 'Frase a', contains the melody for the phrase 'oh Cha-ni - co-chay Lo-ro - co-cha-llay a-guay puk - lla-llay'. The second staff, labeled 'Frase b', contains the melody for the phrase '\* - \* - \* \* - \* \* - \* - fon-do-llay Pa-ria - pun - ku-llay'. The notes in both phrases are rhythmically identical, consisting of a quarter note followed by two eighth notes, then a quarter note, and finally a quarter note followed by two eighth notes.

En el audio referencial, el oyente podrá notar también que muchas veces las notas “mi 4” y “si 3” son cantadas ligeramente más agudas, generando así un fenómeno similar al de las notas blues<sup>18</sup>.

### **3.1.3 Aspecto rítmico**

Esta canción fue transcrita en compás de 3/4. A diferencia de las walinas anteriormente analizadas, esta canción es interpretada por una o dos mujeres cantando al unísono que son acompañadas sus respectivos tambores denominados “cajas”. La función de las cajas es la de marcar el pulso de la canción. Se puede apreciar al inicio del audio que ambas cajas tienen un ligero desfase en la forma de tocar el pulso que luego es igualado cuando empieza el canto.

Las frases son rítmicamente iguales entre sí en todos los casos (ver figura 39), por ello, la configuración rítmica estable en esta canción da libertad a la cajera para improvisar poéticamente al momento del canto.

<sup>18</sup> Escúchese audio “walina de michicos 1 de 1984” en el anexo de audios.



## 3.2 Análisis de la walina de michicos 2

### 3.2.1 Aspecto de estructura y forma

Esta canción es de estructura binaria. Las secciones A y B pueden repetirse con alteraciones improvisadas en la letra. La cantidad de repeticiones de cada sección es libre.

Internamente las frases se organizan de la siguiente manera:

- Sección A:
  - Tiene una duración de 10 compases sin contar el primer compás de anacrusa.
  - Se divide en tres frases: a de 3 compases, b de 4 compases y c de 4 compases
    - Frase a (0-2)
    - Frase b (3-6) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compases 3 y 4)
      - consecuente (compases 5 y 6)
    - Frase c (7-10) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compases 7 y 8)
      - consecuente (compases 9 y 10)
- Sección B:
  - Tiene una duración de 7 compases contando la anacrusa de la segunda casilla.
  - Se divide en dos frases: d de 3 compases y e de 5 compases
    - Frase d (11-13) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 11)
      - consecuente (compases 12 y 13)
    - Frase e (16-17) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compases 14 y 15)

- consecuente (compases 16 y 17)

Se puede observar una asimetría ocasionada por los siguientes factores:

- La sección A cuenta con una frase más que sección B. Esta frase a tiene la particularidad de solo ser un antecedente.
- Por lo general, cada semifrase dura dos compases, con excepción del antecedente de d.

### 3.2.2 Aspecto tonal y melódico

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono y medio - tono - tono” (ver figura 42). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 42**

*Escala usada en la walina de Michicos 2*



En la transcripción para este trabajo se optó usar “la” como nota de reposo. La amplitud de registro es de una quinta justa que va de “la 3” a “mi 4”. La melodía se compone de notas repetidas y pasos conjuntos, siempre considerando la pentatonía. El único salto que se da es de “la 3” a “mi 4” al inicio de la frase a.

La nota cima (mi 4) aparece en el compás 1. La nota sima (la 3) aparece en el compás 0. La nota inicial de A es el la 3, y la nota inicial de B mi 4. En conclusión, A empieza en una nota más grave que B, este fenómeno marca una excepción a las canciones anteriormente analizadas. Las frases c y e son iguales a nivel rítmico. La frase b es igual a las frases mencionadas con excepción de las últimas notas que determina la cadencia de frase (ver figura 43).

**Figura 43**

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'Frase b', consists of three measures. The first two measures are in 2/4 time and contain quarter notes on the notes 'ay', 'ma', 'yor', 'do', 'mo', and 'del'. The third measure is in 3/4 time and contains quarter notes for 'mis', 'mo', and 'Kun', followed by a half note for 'ya' and a quarter note for 'llay'. The second staff, labeled 'Frase c', also consists of three measures. The first two measures are in 2/4 time and contain quarter notes for 'el', 'Ka', 'ma', 'chi', 'co', and 'el'. The third measure is in 2/4 time and contains quarter notes for 'ka', 'ma', 'chi', 'co', and 'llay'.

La nota “re 3” aparece como nota de paso o nota de adorno en la canción. Este fenómeno podría sugerir que la canción se construye sobre una escala tritónica que hace uso de notas “libres” de adorno.

En el audio referencial, el oyente podrá notar también que la cantidad de repeticiones de la sección A es libre a diferencia de las walinas analizadas donde cada sección suele repetirse dos veces antes de pasar a la siguiente.

### 3.2.3 Aspecto rítmico

Esta canción fue transcrita en compases de 3/4 y 2/4 ya que la métrica de la canción va alternando entre estos. Esta canción hace uso también de las “cajas” cuya función es marcar el pulso. Se hace mucho uso de ritmos de síncopa y la mayoría de frases cuentan con el mismo patrón rítmico melódico. La configuración rítmica estable en esta canción da libertad a la cajera para improvisar poéticamente al momento del canto.

### 3.2.4 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos.

- Semicadencia: La melodía sube del tercer grado de la escala hacia el quinto grado para luego descender con un pequeño adorno de vuelta al tercer grado. Este es un movimiento ondulante. Esta semi cadencia se da en las frases a, b, y d (ver figura 44).

**Figura 44**

*Semicadencia de frase d en la walina de Michicos 2*



- “Cadencia final”: Las cadencias finales están marcadas melódicamente por la reiteración de la nota de reposo. Estas aparecen al final de cada sección, en las frases c y e (ver figura 45).

**Figura 45**

*Cadencia final de frase c en la walina de Michicos 2*



### 3.3 Conclusiones

A continuación, se expone las similitudes y diferencias importantes en las dos walinas de Michicos analizadas.

#### 3.3.1 Aspecto de estructura y forma

Ambas canciones están divididas en dos secciones: A y B. Esta estructura binaria se repite con alteraciones en la letra que corresponden a improvisaciones de las cajeras. Estas improvisaciones marcan una diferencia importante en contraposición a las primeras seis walinas analizadas cuya poética es más fija. En estas canciones también hay un sentido de asimetría como parte importante de la estética. Cada frase generalmente está dividida a su vez en dos semifrases denominadas antecedente y consecuente. Por otro lado, estas canciones tienen estructuras más pequeñas que las primeras seis walinas analizadas.

### **3.3.2 Aspecto tonal**

Podemos observar que existe una preferencia por el uso de escalas de sonoridad menor. A diferencia de las anteriores walinas, las walinas de Michicos se sostienen en escalas tritónicas que hacen uso libre de notas de paso o adornos.

### **3.3.3 Aspecto melódico**

La amplitud de registro varía entre la octava justa (walina de Michicos 1) y la quinta justa (walina de Michicos 2). La nota cima (o “cumbre”) aparece en los primeros compases, y a diferencia de las seis primeras walinas, la nota sima (“anticumbre”) sí puede ser la nota de reposo. Las melodías cuentan con pocos saltos, y se compone mayormente de notas repetidas o pasos conjuntos. Los movimientos ondulantes son comunes.

### **3.3.4 Aspecto rítmico:**

Se hace uso de repeticiones rítmicas para formar frases. En el caso de la walina de Michicos 2, existen variaciones que agregan interés a la canción, pero predomina el uso de síncopas. Una o más cajas marcan el pulso que puede variar entre compás de 3/4 a compás de 2/4.

### **3.3.5 Aspecto cadencial**

En las walinas de Michicos también aparece una diferencia entre “semi-cadencias” y “cadencias finales”. Esta diferencia es marcada solo por el movimiento melódico. Este fenómeno genera una gran diferencia con las otras walinas analizadas cuyas cadencias estaban marcadas por la aparición de notas de larga duración. Las cadencias de final de sección siempre están marcadas por la reiteración de la nota de reposo. En las walinas de Michicos no se dan los silencios de duración indefinida al final de cada sección.

### 3.3.6 Aspecto de simetría

Ambas walinas de Michicos pueden ser consideradas “asimétricas”. Las causas encontradas en este análisis fueron:

- Cantidad desigual de compases por frases y semifrases.
- Falta de consecuente para alguna de las frases de la canción.
- Cambios en el indicador de compás dentro de las frases de la canción.

Este fenómeno evidencia que la asimetría es parte del canon estético presente en las walinas de Michicos.

Estas conclusiones dejan en evidencia que las “walinas” y las “walinas de Michicos” no pertenecen a un mismo género musical. Por este motivo se denominará “canciones de cajeras” a las “walinas de Michicos” en los siguientes capítulos. A continuación, se muestran las diferencias mencionadas en el siguiente cuadro comparativo (ver figura 46):

**Figura 46**

*Cuadro comparativo de diferencias esenciales entre walinas y estribillos, y canciones de cajeras*

Tipo de canción	Diferencias entre canciones de cajeras y walinas	
	Walinas y estribillos	Canciones de cajera
Estructura	:A:     :B:	:A:     :B:
Duración promedio de secciones (compases)	8 - 28 comp.	7 -10 comp.
Cantidad de frases por sección	2 a 3	2 a 3
¿Es asimétrica?	Sí	Sí
Escala usada	Pentatónicas o hexatónicas	Tritónicas con notas libres de adorno
Modalidades usadas	Mayor y menor	Menor
Amplitud de registro	Mayor a la novena menor	Menor a la octava justa
Tipos de compases usados	$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
Acompañamiento rítmico	A veces	Obligatorio
Estructura poética	Composición con letra y temática fija	Improvisación libre
Contexto de canto	Grupal	Solista o en dúo

## Capítulo 4. Laboratorio creativo

En esta sección se analizan las walinas “Corre Caballito”, “Madre *Kunyac*” y “Michico Caja” compuestas para el laboratorio de este trabajo. Mediante el análisis se determina qué elementos de walinas previamente mencionados están presentes en estas composiciones. Así mismo, se resaltan diferentes versiones y propuestas para la transliteración de dichas composiciones a través del estilo musical propio de la compositora.

### 4.1 “Corre Caballito”:

“Corre Caballito” fue la primera canción compuesta para el laboratorio del presente trabajo. El objetivo de este ejercicio fue imitar el estilo de las walinas de estribillo características en las cuatro paradas. Esta canción en específico hace referencia a la parada de *Yanapaqcha* (tercera en descender de sus labores de faena el día miércoles), a la cual se siguió con motivo de estudio durante el primer viaje de esta investigación en el año 2022.

A continuación, se analizan diferentes aspectos de la canción para entender el proceso creativo y determinar si los elementos vistos en las walinas de estribillo se manifiestan correctamente. Así mismo, se resaltan los elementos agregados libremente a criterio de la compositora.

#### 4.1.1 Aspecto poético

La primera versión de la canción contaba con una sola sección A y una sola sección b:

**A:**

Corre corre caballito

De *Yanapaqcha*

Persiguiendo el camino

Camino del agua

**B:**

Mayoralía canta alegre

Y con cariño

Que va a comenzar

La fiesta del agua

En base a esta primera estructura se construyeron las estrofas posteriores. En la letra se pueden apreciar aspectos importantes de la fiesta del agua:

- La primera línea de A hace referencia a la carrera de caballos que se da anualmente en la comunidad. Dicha carrera tiene como escenario un delgado camino que va desde *Laqopampa* hasta la plaza central del pueblo. Dicho camino sigue el recorrido del canal de agua que alimenta San Pedro de Casta.
- La segunda línea de A hace referencia a la parada de *Yanapaqcha*. La presencia de este verso evidencia que esta es una walina compuesta especialmente para ser cantada por una de las paradas de la comunidad (*Yanapaqcha*) como parte de la competencia de walinas anuales. Esta walina fue interpretada por la parada de *Yanapaqcha* el martes en la noche<sup>19</sup> con ligeras correcciones realizadas por los mismos comuneros que se exponen más adelante a fondo.
- La sección B hace alusión a la participación de las mayoralías en la fiesta: mujeres cuya principal tarea es cantar las walinas de sus respectivas paradas. El canto que la comunidad realiza es parte de las ofrendas inmateriales a las deidades de la localidad para garantizar la presencia del agua un año más.

---

<sup>19</sup> Escúchese audio referencial “Corre Caballito *Yanapaqcha* Martes Noche”

En esta primera versión también se puede observar cómo la estructura poética es desigual para propiciar la asimetría característica en las walinas. A continuación, la primera letra de la canción con su respectivo conteo silábico al lado:

**A:**

Corre corre caballito (8)

De *Yanapaqcha* (5)

Persiguiendo el camino (8)

Camino del agua (6)

**B:**

Mayorala canta alegre (8)

Y con cariño (5)

Que va a comenzar (5)

La fiesta del agua (6)

El uso de frases silábicamente cambiantes, así como el uso de frases silábicamente impares, propicia a la construcción melódica asimétrica deseada en este estilo musical. Esta misma estructura silábica se da a lo largo de las estrofas compuestas posteriormente. A continuación, se analiza la estrofa que quedó como primera en la versión final de la composición:

Trepa mi carrito rojo (8)

Subiendo a Casta (5)

Desafiando el camino (8)

(Y) las piedritas blancas (6)

En esta estrofa se hace referencia a lo siguiente:

- El carro en el cual se realizaron los dos viajes de investigación a la comunidad de San Pedro de Casta en los años 2022 y 2023 es de color rojo. La referencia al color

del carro hace alusión también al color designado para la parada de *Yanapaqcha* (rojo) a la cual está dedicada esta composición.

- El camino hacia la comunidad de San Pedro de Casta aún no ha sido asfaltado en su totalidad, por ello la canción hace alusión a “trepar” y “desafiar”, que a su vez hace un paralelo con la carrera de caballos que se da durante el día miércoles de la fiesta, en la cual los jinetes “desafían” el camino hacia la comunidad.

A continuación, se analiza la estrofa que quedó como segunda en la versión final de la composición:

Lagunita *Chanicocha*

Yo siempre sueño

Con tus aguas cristalinas

Mi única esperanza

En esta estrofa se hace referencia a la laguna de Chanicocha, que es una de las principales que alimentan el sistema de regadíos de la comunidad de San Pedro de Casta a través de filtraciones subterráneas de agua. En la walina de lamperitos, analizada en el capítulo 2, también se hace referencia a esta misma laguna llamándola “esperanza”.

Finalmente, se analiza la estrofa que propuesta por los comuneros de San Pedro de Casta para cantar durante la fiesta del agua del año 2023:

Esta noche hemos venido (8)

Hasta tu puerta (5)

Recordando la costumbre (8)

De nuestros ancestros (6)

Se puede apreciar como los comuneros aceptaron y respetaron la configuración rítmica silábica propuesta originalmente al momento de hacer correcciones en esta estrofa. Este suceso evidencia que las walinas sí deben contar con una estructura asimétrica, de lo contrario

habrían ocurrido intentos por regularizar el ritmo. En esta estrofa se hace referencia a la costumbre de la noche del martes previa a la carrera de caballos. Durante esta noche, los integrantes de cada parada que lo deseen deberán recorrer las calles de la comunidad animando a sus jinetes con el canto.

Queda en evidencia que la construcción poética jugó un rol importante en la composición de esta walina tanto por las referencias a la fiesta y la comunidad, como también por la configuración silábica que propicia la asimetría deseada.

#### **4.1.2 Aspecto de estructura y forma:**

Para esta sección de análisis se usa la versión final de la canción reflejada en el anexo con nombre “Corre Caballito *Yanapaqcha* Martes Noche”. Esta versión incorpora las correcciones realizadas por los mismos comuneros durante la fiesta del agua del 2023.

La canción está dividida en dos secciones: A y B, cuyo final, en ambos casos, está marcado por un silencio indefinido (representado en la partitura por un silencio con calderón). Esta estructura binaria se repite con alteraciones en la letra.

- Sección A:
  - Tiene una duración de 18 compases (incluido el compás de silencio indefinido).
  - Se divide en dos frases: a de 8 compases y b de 9 compases.
    - Frase a (1-8) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 1-5)
      - consecuente (compás 5-8)
    - Frase b (9-17) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 9-13)
      - consecuente (compás 14-17)

- Sección B:
  - Dura 15 compases (incluido el compás de silencio indefinido).
  - Se divide en dos frases: c de 9 compases y d de 7 compases.
    - Frase c (19-27) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 19-23)
      - consecuente (compás 24-27)
    - Frase d (28-34) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 28-30)
      - consecuente (compás 31-34)

Esta walina tiene frases más cortas que las walinas anteriormente analizadas, y sigue un patrón similar en cuanto a asimetría de frases. Sin embargo, a nivel estructural sí existe un sentido de simetría ya que cada antecedente tiene un consecuente de respuesta. Otro aspecto que ayuda con esta simetría es el hecho de que el consecuente de la frase b y el consecuente de la frase c son rítmica y melódicamente iguales. Este último fenómeno queda en evidencia también a través del análisis silábico anteriormente visto.

La canción “Corre Caballito” originalmente contaba con tres secciones A diferentes en letra y dos secciones B. En las correcciones de la fiesta del agua del 2023 quedaron solo dos estrofas A diferentes y se optó por repetir B con ligeras correcciones de letra.

#### **4.1.3 Aspecto tonal y melódico**

Se hace uso de dos escalas pentatónicas:

1. En la sección A se usa una escala de estructura “tono y medio - tono - tono - tono y medio” (ver figura 47).

**Figura 47**

*Escala usada en la canción Corre Caballito*



2. En la sección B se usa una escala de estructura “tono y medio - tono - tono - tono” (ver figura 48)

**Figura 48**

*Escala usada en la sección b de la canción “Corre Caballito”*



En ambos casos, la relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor. En la transcripción para este trabajo se usó “mi” como nota tónica, y la amplitud de registro es de una trecena menor que va de “si 3” a “sol 5”.

La melodía se compone mayormente de notas repetidas y pasos conjuntos así que cuenta con pocos saltos. La mayoría de estos se dan en los finales de semi-frases de B. El mayor salto es de una octava (de mi 4 a mi 5) que aparece en el cambio del antecedente al consecuente de c. Cabe resaltar que tras este salto la melodía desciende por grado conjunto.

La nota cima (sol 5) aparece en el compás 3. La nota sima (si 3) aparece en el compás 8 como parte de la semicadencia de a y posteriormente reaparece para iniciar con un movimiento ascendente las frases b y d. No obstante, la tendencia melódica es la de descender hacia la tónica. Así mismo, la sección B empieza en una nota más grave (la 4) que A (mi 5).

El antecedente de la frase a fue modificado por los comuneros de San Pedro de casta para lograr un movimiento melódico parecido al movimiento del agua. A este movimiento lo denominaron “curva”. A continuación, la comparación de antecedentes de la frase a inicial y la frase a corregida (ver figura 49).

**Figura 49**

*Comparación de versiones de antecedentes de frase a en la walina Corre Caballito*

Tre - pa mi ca - rri - to ro - jo

Antecedente de frase a en la primera versión

Tre - pa mi ca - rri - to ro - jo

Antecedente de frase a corregido por los comuneros de San Pedro de Casta

Se puede apreciar que la única diferencia entre ambas versiones es el primer compás. Invertir la direccionalidad de las primeras dos notas crea el movimiento melódico deseado.

La frase d es una variación de b, ya que empieza y termina igual, pero tiene dos compases menos, como se ve ejemplificado a continuación (ver figura 50 y figura 51): Las únicas diferencias entre ambas frases son las señaladas por los recuadros de las imágenes.

**Figura 50**

*Frase b de la walina "Corre Caballito"*

re - cor - dan - do la cos - tum - bre  
de - sa - fian - do el ca - mí - no

de nues - tros an - ces - tros  
ca - mi - no del a - gua

**Figura 51**

*Frase d de la walina "Corre Caballito"*

que ya co - men - zó

Nues - tra cham - pe - ri - a

#### 4.1.4 Aspecto rítmico

Esta walina fue compuesta en compás de 3/8, por lo tanto, puede ser denominada como un “estribillo”, y su motivo rítmico principal es de: corchea+negra. Además, cuenta con dos momentos importantes que marcan la asimetría interna de frases:

- El consecuente de la frase a contiene una anacrusa de negra. Esta figura ocasiona que las semifrases de a estén concatenadas entre sí (ver figura 52). Este caso no se repite en las frases posteriores.

**Figura 52**

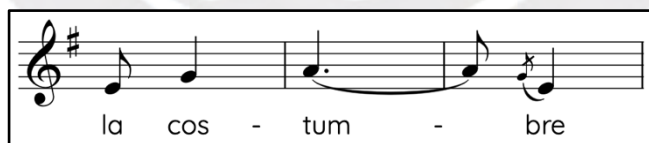
*Concatenación de semifrases en la walina Corre Caballito*



- El motivo de la frase b marcado en el recuadro de la Fig. 50, se basa en: una repetición del compás 10, y una prolongación de cadencia (compases 12 y 13) como la analizada en la parada de *Yanapaqcha* (ver figura 53).

**Figura 53**

*Motivo presente en frase b de la walina Corre Caballito*



En la imagen anterior se puede observar cómo los dos primeros compases son la repetición mencionada, y los dos últimos son la prolongación de cadencia. En la frase d, este motivo será simplificado por una sola nota “la 4” larga (compás 30).

La frase c fue modificada por los comuneros de San Pedro de casta para acomodar los cambios realizados a nivel (ver figura 54 y figura 55):

**Figura 54**

*Primera versión de la frase c de la walina Corre Caballito*

Ma - yo - ra - la y ju - ga - do - res  
can - te - mos a - le - ges

**Figura 55**

*Frase c de "Corre Caballito" corregida por los comuneros de San Pedro de Casta*

Ma - yo - ra - la can - ta a - le - gre y  
con ca - ri - ño

Se pueden observar los siguientes cambios importantes:

- El final del antecedente de c originalmente estaba concatenado con el inicio de su respectivo consecuente, similar al caso de la frase a anteriormente visto. En la corrección, se optó por dejar la semi-cadencia en una nota larga que agrega un ligero respiro antes del consecuente de c.
- El consecuente de c originalmente constaba de tres compases. Para la corrección se agregó un compás extra inicial que usa la célula rítmica base de la canción:  
corchea+negra.

#### **4.1.5 Aspecto cadencial**

Internamente, cada frase y semifrase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencias: consiste en dos notas largas descendentes que marcan el final de cada semifrase (excepto en el antecedente de d). En esta canción, casi todas las semicadencias son diferentes entre sí melódicamente.
- Cadencias finales: marcadas melódicamente por la reiteración de la nota de reposo con dos notas largas. Aparecen solo al final de cada sección.

#### **4.1.6. Conclusiones**

La canción “Corre Caballito”, compuesta como parte del laboratorio de este trabajo, contiene los siguientes elementos de las walinas denominadas “estribillo”:

- Referencias poéticas a la parada que la cantará.
- Referencias poéticas al agua, la fiesta del agua, y a la comunidad.
- Frases y semifrases asimétricas.
- Uso de escalas pentatónicas con notas que evocan la sonoridad menor.
- Una amplitud de registro superior a la octava.
- Melodía compuesta mayormente por notas repetidas o pasos conjuntos. Saltos escasos y no mayores a saltos de octava.
- Tendencia melódica descendente.
- Inicio de sección B más grave que sección A.
- Uso del compás de 3/8.
- Núcleo rítmico de negra con corchea. Preferencia por uso de ritmos asincopados.
- Frases b y d similares (casi iguales).
- Uso de semicadencias de frase consistente en dos notas largas seguidas.
- Uso de la cadencia rítmico-melódica característica de la walina que consiste en la reiteración de la nota de reposo.

Otros elementos (no indispensables) que ayudan a construir la sensación de walina son:

- El uso de la anacrusa del consecuente de la frase a.
- Cambio de escala entre A y B.
- Poesía que hace referencia a sucesos de la fiesta del agua.

#### 4.2 “Madre *Kunyac*”

“Madre *Kunyac*” fue la segunda canción compuesta para el laboratorio del presente trabajo. El objetivo de este ejercicio fue imitar el estilo de la walina de funcionarios tomando elementos de la walina de lamperitos. Esta canción hace referencia a: la adoración del manantial de *Kunyac*, principal deidad para la comunidad de San Pedro de casta; la ofrenda inmaterial que se manifiesta a través del canto de la comunidad; las cuatro paradas de la fiesta y sus respectivos colores.

Es importante recalcar las palabras del señor Filomeno Obispo Pérez, quien describe a *Kunyac* de la siguiente manera:

“Casta solo tiene un manantial que se llama *Kunyac*. Y en toda la música, los versos de las cuatro paradas mencionan a *Kunyac*. Ese ser que nos da nuestra agua, ese manantial bota la misma cantidad de agua todo el año, no aumenta ni disminuye” (parafraseado nuestro).

A continuación, se analizan diferentes aspectos de la canción para entender el proceso creativo y determinar si los elementos vistos en las walinas “antiguas” se manifiestan correctamente. Así mismo, se resaltarán los elementos agregados libremente a criterio de la compositora.

#### 4.2.1 Aspecto poético

La canción se compone de una parte A que se repite como un coro que es seguida por diferentes versos B. Cada B hace alusión a una de las cuatro paradas de la comunidad. A continuación, se analiza A:

A:

Madre *Kunyac* (4)

Madre del agua (5)

Quisiera ofrendarte (6)

Dulces melodías (6)

Eres la esperanza (6)

De nuestras vidas (5)

En esta primera sección se puede apreciar como la estructura silábica oscila entre 4, 5, y 6 sílabas por verso. Este fenómeno fomenta la asimetría de la canción. Se puede observar también como el aspecto de rima no cumple una función marcada en esta canción. La principal rima se da entre las palabras “melodías” y “vidas” y es de carácter asonante.

En la letra se pueden apreciar referencias importantes:

- Se hace mención a *Kunyac* como una madre ya que es la principal deidad del agua. *Kunyac* también es mencionada en la walina de funcionarios analizada previamente.
- Se hace mención al canto como ofrenda inmaterial para las deidades de la fiesta del agua

A continuación, se analizan las diferentes letras para la sección B de esta canción. El orden elegido para estas estrofas es el mismo en el que estas deberán bajar de sus faenas del día miércoles:

**B1 (*Karwayuma*):**

Fresca muña verde (6)

Verde *Karwayuma* (6)

Pintas el paisaje (6)

Con tu dulce aroma (6)

En este caso se puede observar que la estructura silábica sí es simétrica. La letra de esta estrofa hace referencia a la primera parada: *Karwayuma*. Los integrantes de esta parada deberán subir más lejos que las demás paradas para realizar sus faenas de limpieza. El color designado para ellos es el verde. La referencia usada en esta canción es la de las hojas de muña: una hierba que crece de forma silvestre en los alrededores de la comunidad de San Pedro de Casta, caracterizada por ser aromática como la menta con un sabor similar. Esta planta es usada en infusiones por los comuneros.

**B2 (*Kumaopaqcha*):**

Botoncito de oro (6)

Oro *Kumaopaqcha* (6)

Eres el tesoro (6)

De los casteñitos (6)

La letra de esta estrofa hace referencia a la segunda parada: *Kumaopaqcha*. El color designado para esta parada es el amarillo. La referencia usada en esta canción es “la flor de zapatito”. A pesar de no ser mencionada directamente, la flor de zapatito se caracteriza por tener una estructura esférica similar a un botón de color amarillo. Esta también crece de forma silvestre en los alrededores de la comunidad de San Pedro de Casta.

**B3 (*Yanapaqcha*):**

*Pachawaita* roja (6)

Roja *Yanapaqcha* (6)

Creciendo en el frío (6)

De las alturas (6)

La letra de esta estrofa hace referencia a la tercera parada: *Yanapaqcha*. El color designado para esta parada es el rojo. La referencia usada en esta canción es “la flor de *Pachawaita*”. Esta flor crece únicamente en las zonas más altas de los cerros desafiando el frío, por ejemplo, a los alrededores de la laguna *Chanicocha*.

**B4 (*Walwalcocha*):**

Linda nieve blanca (6)

Blanca *Walwalcocha* (6)

Dale vida al campo (6)

Con tus lagrimitas (6)

La letra de esta estrofa hace referencia a la cuarta y última parada: *Walwalcocha*. Los integrantes de esta parada realizan sus faenas de limpieza más cerca de la comunidad que el resto de paradas. El color designado para ellos es el blanco. En esta estrofa se referencia cómo el agua que alimenta a la comunidad de San Pedro de Casta proviene en su mayoría de manantiales y filtraciones de agua provenientes de los nevados cercanos.

#### **4.2.2 Aspecto de estructura y forma**

Esta canción busca emular una walina de funcionarios, las cuales deben ser compuestas anualmente por el alcalde campo de turno y el resto de funcionarios, tal y como menciona el señor Obispo Pérez en su entrevista. Por esta razón, esta canción no contó con correcciones por parte de los comuneros de San Pedro de Casta.

En lugar de usar un cascabel, esta canción hace uso de un acompañamiento rítmico armónico realizado con una guitarra. La adición de la guitarra y la propuesta armónica parten enteramente de la libertad creativa de la compositora.

La canción está dividida en dos secciones: ||:A:|| y ||:B:||, cuyo final, en ambos casos, está marcado por un silencio representado en la partitura por uno o dos compases de silencio

durante los que solo suena la guitarra. Esta estructura binaria se repite con alteraciones en la letra.

- Sección A:

- Tiene una duración 13 compases incluyendo los compases de silencio
- Se divide en tres frases: a de 3 compases, b de 4 compases y c de 4 compases.
  - Frase a solo cuenta con antecedente (1-3)
  - Frase b (4-7) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 4 y 5)
    - consecuente (compás 6 y 7)
  - Frase c (8-11) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 8 y 9)
    - consecuente (compás 10 y 11)

- Sección B:

- Dura 8 compases que son repetidos con diferente letra y agregan un compás de silencio antes de regresar a A
- Se divide en dos frases: d, de 4 compases; y d, de 4 compases
  - Frase d (14-17) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 14 y 15)
    - consecuente (compás 16 y 17)
  - Frase e (18-21) está dividida a su vez en:
    - antecedente (compás 18 y 19)
    - consecuente (compás 20 y 21)

La asimetría en esta canción se da principalmente gracias a la existencia de la frase a, la cual cuenta con tres compases y está conformada únicamente por un antecedente. En contraste, el resto de frases se conforman de cuatro compases que se dividen equitativamente en antecedente y consecuente.

En las walinas anteriormente analizadas usualmente la sección B se repite sin alteraciones en la letra generando así una sensación de “coro”. Sin embargo, en este caso, la sección que se repite sin alteraciones de letra es A. Este fenómeno se da como parte de la licencia creativa de la compositora y cabe resaltar que no es parte del canon estético previamente establecido.

#### 4.2.3 Aspecto tonal y melódico:

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono - tono y medio - tono - tono” (ver figura 56). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad mayor.

**Figura 56**

*Escala usada en la canción Madre Kunyac*



Esta composición fue hecha usando “mi” como nota tónica. La amplitud de registro es de una octava justa que va de “si 3” a “mi 5”.

La melodía se compone mayormente de notas repetidas y pasos conjuntos así que cuenta con pocos saltos. El mayor salto es de una quinta (de fa# 4 a do 5) que aparece en el cambio de frase a hacia frase b. La nota cima (mi 5) aparece en el compás 1. La nota sima (si 3) aparece en el compás 7 como parte de la semicadencia de b. Posteriormente reaparece para iniciar con un movimiento ascendente las frases c. La sección A empieza con un movimiento

ascendente de bordadura hacia la nota cima. En comparación, la sección B empieza en la misma nota que A (do 5) pero desciende por paso conjunto hacia la tónica.

Las frases b y c son casi iguales a las frases d y e respectivamente con ligeros cambios rítmicos que serán explicados más adelante<sup>20</sup>. Las frases c y e tienen una construcción melódica ondulante para enfatizar las “curvas” deseadas y mencionadas por los comuneros. Estos movimientos ondulantes buscan enfatizar la prosodia que guía la composición general de las walinas: el movimiento del agua (ver figura 57).

**Figura 57**

*Movimiento melódico ondulante en la frase c de la canción Madre Kunyac*

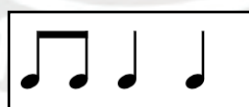


#### **4.2.4 Aspecto rítmico**

Esta walina fue compuesta en compás de 3/4 con un cambio de compás a 2/4 emulando las walinas “antiguas”. El motivo rítmico predominante es: dos corcheas seguidas por dos negras (ver figura 58).

**Figura 58**

*Motivo rítmico predominante en la canción Madre Kunyac*



Esta canción está acompañada por una guitarra que marca un ostinato de dos pulsos para acentuar el inicio de compás ternario o posibles cambios de compás (ver figura 59). El uso de la guitarra es también licencia creativa y emula el sonido de los cascabeles que tradicionalmente hacen este ostinato en las walinas de funcionarios. En la siguiente imagen

<sup>20</sup> (Ver anexo llamado “Madre Kunyac”).

queda evidenciado un cambio de compás de 3/4 a 2/4 que usualmente se da en este tipo de walinas “antiguas”.

**Figura 59**

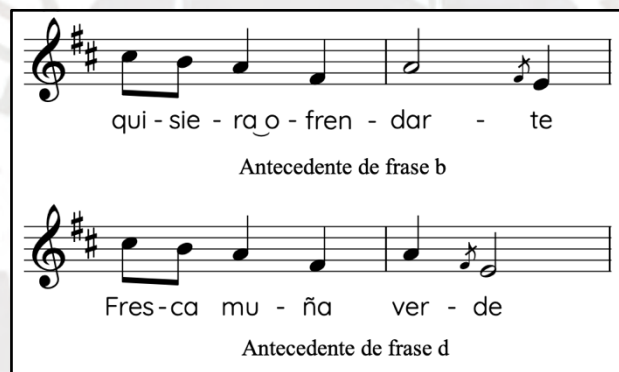
*Ostinato rítmico en los primeros tres compases de la canción Madre Kunyac*



Las frases b y d son iguales a nivel rítmico melódico con excepción de las semicadencias de sus respectivos antecedentes (ver figura 60) donde la única diferencia entre ambos antecedentes es la inversión rítmica del segundo compás.

**Figura 60**

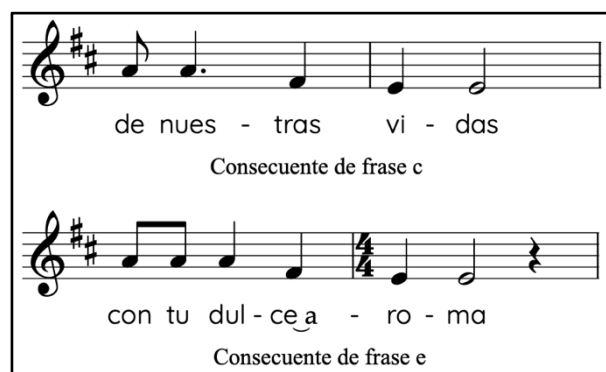
*Comparación de antecedentes de frases b y d en la canción Madre Kunyac*



Las frases c y e son iguales a nivel rítmico melódico con excepción del inicio de sus respectivos consecuentes (ver figura 61).

**Figura 61**

*Comparación de consecuentes de frases c y e en la canción Madre Kunyac*



En esta comparación se pueden apreciar dos fenómenos interesantes: La modificación rítmica del consecuente de e es efectuada para hacer calzar la letra, y el consecuente de e termina con un cambio de compás a 4/4 que rítmicamente será expresado por el ostinato de guitarra como se ejemplifica en la figura 62:

**Figura 62**

*Ostinato rítmico en el cambio de compás de la frase e de la canción Madre Kunyac*



Este cambio de compás se da cuando va a darse la repetición de la sección B (primera casilla). En los cambios de sección no se genera la sensación de silencio indefinido a través de agregar un compás extra de solo ostinato. El mismo cambio rítmico puede apreciarse al final de la sección A y su función es emular el silencio indefinido de final de sección característico de las walinas.

#### 4.2.5 Aspecto cadencial

Internamente, cada frase y semi-frase está marcada por diferentes motivos cadenciales rítmicos o melódicos:

- Semicadencia: consiste en una nota negra seguida de una blanca que puede o no resolver en la nota de reposo y marca el final de las frases a y b, así como del antecedente y consecuente de c.
- Semicadencia invertida: consiste en la inversión del motivo rítmico de las semi cadencias. Está presente en los antecedentes de b, c” y e. En esta canción específica siempre resuelven a la nota de reposo (re 4).
- Cadencia final: consiste en la reiteración de la nota de reposo y son seguidas por un silencio melódico. En este caso, la guitarra continúa haciendo su ostinato rítmico. Esta cadencia aparece en los finales de sección.

#### 4.2.6 Aspecto armónico

El aspecto armónico en esta canción es una adición específicamente hecha para este laboratorio. Es importante recordar que las walinas no tienen acompañamiento de carácter armónico; incluso en las walinas modernas que son grabadas con acompañamiento de arpa y bajo eléctrico se hace uso del recurso de la monodia: los instrumentos agregados siguen la línea melódica con algunos adornos ocasionales. Para hacer el acompañamiento armónico en esta canción se optó por usar la guitarra como instrumento acompañante. Este instrumento cumplirá rítmicamente la función de los cascabeles: marcar los cambios de compás.

Para esta composición se decidieron usar los siguientes tres acordes: Mi menor, correspondiente al primer grado; La mayor, correspondiente al cuarto grado; y Sol mayor, correspondiente al tercer grado. La parte A de la canción solo usa el cuarto y primer grado que van alternando entre ellos en un ritmo armónico de dos compases.

El ritmo armónico no es igual entre frases ya que sigue la asimetría planteada por la melodía de la canción. Por ejemplo, se puede observar el siguiente ritmo armónico en la frase b (ver figura 63).

**Figura 63**

*Ritmo armónico de la frase b en la canción Madre Kuniyac*



Este mismo ritmo armónico se repite en la frase c. En comparación, la frase a se diferencia únicamente por empezar desde el La mayor, como se ve en la siguiente imagen (ver figura 64).

**Figura 64**

*Ritmo armónico de la frase a en la canción Madre Kuniyac*



La parte B, incorpora el uso del Sol Mayor. Las frases d y e son diferentes entre sí armónicamente (ver figura 65). En la siguiente imagen se puede observar como la diferencia entre ambas frases radica en el acorde inicial usado.

**Figura 65**

*Comparación entre frases d y e en la canción Madre Kunyac*

The image shows two musical staves in G major, 3/4 time. The first staff, labeled 'Frase d', has the lyrics 'Fres-ca mu - ña ver - de ver-de Kar - wa - yu-mac' and chords G, G, G, Em. The second staff, labeled 'Frase e (primera repetición)', has the lyrics 'pin-tas el pai - sa - je con tu dul-ce a - ro - ma' and chords Em, G, G, Em, G. Both phrases share the same melodic line.

A pesar de ser esencialmente iguales a nivel rítmico melódico, las frases c y e usan diferentes acordes para acompañar el segundo y tercer compás de estas. La primera (c) hace uso de La mayor. A su vez, la frase e hace uso de un Sol mayor para acompañar el mismo pasaje (ver figura 66):

**Figura 66**

*Comparación armónica entre frases c y e en la canción Madre Kunyac*

The image shows two musical staves in G major, 3/4 time. The first staff, labeled 'Frase c', has the lyrics 'e-res la es-pe - ran - za de nues - tras vi - das' and chords Em, A, G, Em. The second staff, labeled 'Frase e (primera repetición)', has the lyrics 'pin-tas el pai - sa - je con tu dul-ce a - ro - ma' and chords Em, G, G, Em, G. Both phrases share the same melodic line.

Esta walina no cuenta con los compases de silencio característicos. Por esta razón, la sensación de silencios indefinidos se crea gracias a cambios de compás durante los cuales solo

suenan la guitarra marcando el ostinato. Este recurso ayuda a reforzar la sensación de asimetría en la canción.

En el cambio de la sección A hacia la sección B, se añade un compás extra que cambia de 3/4 a 4/4. En el último pulso de dicho compás se realiza el cambio de mi menor a la mayor, rompiendo así el ritmo armónico (ver figura 67).

**Figura 67**

*Compases de silencio para pasar de sección A a B en la canción Madre Kunyac*

The musical score for 'Madre Kunyac' shows a transition from 3/4 to 4/4 time signature. The score is written for Voice (Voz) and Guitar (Guit.). The key signature is one sharp (F#). The score starts with a measure number of 12. The Voice part has a whole rest in the first measure, followed by a slash indicating a section change. The Guitar part plays a series of chords: a triad of G, B, and D in the first measure, a whole rest in the second measure, a triad of G, B, and D in the third measure, a whole rest in the fourth measure, and a triad of G, B, and D in the fifth measure. The time signature changes from 3/4 to 4/4 in the third measure. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature, with the chord Am indicated above the staff.

#### 4.2.7 Conclusiones

La canción “Madre *Kunyac*”, compuesta como parte del laboratorio de este trabajo, contiene los siguientes elementos de las walinas “antiguas”:

- Referencia a la adoración a *Kunyac* característica en la walina de funcionarios.
- Inclusión de una frase “extra” para generar asimetría estructuralmente (frase a).
- Uso de escalas pentatónicas con notas que evocan la sonoridad mayor observada en la walina de funcionarios.
- Una amplitud de registro superior a la octava.
- Melodía compuesta mayormente por notas repetidas o pasos conjuntos. Saltos escasos y no mayores a saltos de octava.
- Tendencia melódica descendente u ondulante.
- Uso del compás de 3/4, así como uso de cambios de compás a compases binarios (2/4 y 4/4).

- Melodía construida sobre un ostinato rítmico predominante.
- Uso de un elemento externo rítmico que marque los cambios de compás.
- Frases b y d similares.
- Frases c y e similares.
- Uso de rítmico característico para marcar cadencias y semicadencias.
- Uso de la cadencia rítmico-melódica característica de la walina que consiste en la reiteración de la nota de reposo.

Otros elementos (no indispensables) que ayudan a construir la sensación de walina son:

- Cambio de compás a 4/4 para generar la sensación de silencio indefinido.
- Poesía que hace referencia a sucesos de la fiesta del agua.

Elementos que rompen el canon estético de las walinas “antiguas”:

- Repetición poética de la sección A como coro y variaciones poéticas en cada sección b.
- Uso de la guitarra como acompañamiento rítmico armónico para acentuar la sonoridad del modo mayor.
- Uso del compás de 4/4 para evitar hacer silencios indefinidos y facilitar la grabación.

En caso de agregar elementos como armonía, estos deben acomodarse al canon estético en la medida de lo posible.

### 4.3 “Michico Caja”:

“Michico Caja” fue la tercera y última canción compuesta para el laboratorio del presente trabajo. El objetivo de este ejercicio fue imitar el estilo de las walinas de michicos (canciones de cajera). Esta canción representó un desafío mayor a las anteriores debido a la

naturaleza improvisatoria que suelen tener las walinas de michicos en el aspecto poético. Finalmente, y como experimento para el laboratorio, se trabajó una propuesta auditiva que pone esta canción en un contexto sonoro que busca emular diferentes aspectos de la fiesta del agua: el sonido de cohetes, una grabación de chirisuya del año 1984, golpes de guitarra que emulan los golpes de las cajas, sonidos del agua grabados del río *Karwayuma*.

A continuación, se analizan diferentes aspectos de la canción para entender el proceso creativo y determinar si los elementos vistos en las walinas de michicos (canciones de cajera) se manifiestan correctamente. Así mismo, se resaltarán los elementos agregados libremente a criterio de la compositora.

#### **4.3.1 Aspecto poético**

A diferencia de todas las walinas analizadas, se optó por crear esta canción con una estructura ternaria (A, B, y C). Es importante resaltar que usualmente las canciones de cajera se componen en una estructura binaria, la implementación de la sección C en esta ocasión es una decisión de libertad creativa.

A continuación, se analiza la letra de la canción:

**A:**

¡Ay apúrate, apúrate! (9)

*Mayordomollay* (5)

¡Ay! Cuida las agüitas (7)

De nuestra *Kunyac* (5)

¡Ay! Cumple tu trabajo (7)

Con alegría (5)

Muy *alegrellay* (5)

Las primeras líneas hacen referencia a los mayordomos, encargados de supervisar que las tradiciones de la fiesta sean cumplidas correctamente. Las cajeras acompañan a estos personajes y tienen como uno de sus trabajos animarlos mientras realizan su labor.

**B:**

¡Ay wayayayallay (6)

wayayallay! (4)

Ay, madre *Kunyac* (5)

*Cantaremosllay* (5)

Muy alegres yay (5)

La sección b hace uso de la expresión “wayaya” como en la walina de michicos de *Yanapaqcha* que fue analizada anteriormente.

**C:**

Michico tayta (5)

*Michicollay* (4)

Ay wayayayallay (6)

*Takisunchikllay* (5)

Muy alegres yay (5)

Esta walina cuenta con una sección C que rompe el canon estético ya que las walinas son de estructura binaria. La adición de esta sección es por libertad creativa. La letra hace alusión a los “*Michicos*”, quienes son los encargados de repartir la chicha entre los miembros de la comunidad. Se usa la expresión “*takisunchik*” que significa “cantaremos” en quechua.

La letra fue escrita con intención de representar actividades cotidianas de la fiesta y a comparación de las otras canciones compuestas no hace uso de imágenes poéticas más complejas o descriptivas. Esta canción tiene la mayor asimetría a nivel silábico entre las tres composiciones del laboratorio y es la que más libertad creativa aplica. El objetivo de esta

decisión fue por respetar el carácter improvisatorio que usualmente tienen las walinas de michicos.

#### **4.3.2 Aspecto de estructura y forma**

Para esta sección de análisis se usará la versión simplificada escrita para fines de estudio. El experimento sonoro previamente mencionado usa elementos de dicha versión escrita pero no cuenta con partitura ni requiere un análisis detallado para los objetivos de esta investigación.

La canción está dividida en tres secciones: ||:A:||, ||:B:||, y ||:C:||. Esta estructura se puede repetir libremente con alteraciones en la letra. En la partitura escrita para este trabajo se repiten A y B.

- Sección A:
  - Tiene una duración de 13 compases incluyendo el compás 0 de anacrusa
  - Se divide en tres frases: a de 5 compases, b de 4 compases y c de 4 compases
    - Frase a (0-4) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 0-2)
      - consecuente (compás 3 y 4)
    - Frase b (5-8) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 5 y 6)
      - consecuente (compás 7 y 8)
    - Frase c (9-12) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 9 y 10)
      - consecuente (compás 11 y 12)

- Sección B:
  - Tiene una duración de 7 compases
  - Se divide en dos frases: d de 2 compases y e de 5 compases.
    - Frase d (16-17)
    - Frase e (18-22) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 18 y 19)
      - consecuente (compás 20-22)
- Sección C:
  - Tiene una duración de 8 compases
  - Se divide en dos frases: f de 2 compases y g de 3 compases
    - Frase f (27-30) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 27 y 28)
      - consecuente (compás 29 y 30)
    - Frase g (31-34) está dividida a su vez en:
      - antecedente (compás 31)
      - consecuente (compás 32-34)

Esta walina tiene frases cortas, y, en comparación a las demás canciones del laboratorio, es la walina más asimétrica de todas.

#### **4.3.3 Aspecto tonal y melódico:**

Se hace uso de una escala pentatónica de estructura “tono y medio - tono - tono - tono y medio” (Fig. 68). Dicha relación interválica sugiere una sonoridad de modalidad menor.

**Figura 68**

*Escala usada en la canción “Michico Caja”*



En la transcripción para este trabajo se optó usar “si” como nota de reposo. La amplitud de registro es de una octava justa que va de “si 3” a “si 4”. La melodía se compone de notas repetidas y pasos conjuntos, considerando la pentatonía. La nota sima (si 3) aparece en el compás 0 (anacrusa). La nota cima (si 4) aparece en el compás 28.

Los consecuentes de las frases c, e, y g son iguales a nivel rítmico melódico (ver figura 69). En la siguiente imagen, podemos observar como las únicas diferencias entre ambas frases son: la nota “re” en el tercer tiempo del primer compás, y el cambio de compás en frases e y g.

**Figura 69**

*Comparación entre consecuentes de frases c, e, y g en la canción “Michico Caja”*

A musical score comparing three melodic phrases (c, e, g) from the song "Michico Caja". Each phrase is written on a staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "con a - le - grí-a muy a - le - gre-llyay", "can-ta - re - mos yay muy a - le - gres yay", and "ta - ki - sun - chí yay muy a - le - gres yay". The phrases are labeled "Consecuente de frase c", "Consecuente de frase e", and "Consecuente de frase g". The score shows a change in time signature from 4/4 to 3/4 for the second and third phrases.

**4.3.4 Aspecto**

**rítmico**

Esta canción cuenta con varios cambios de compás: alterna entre 3/4, 2/4, y 4/4. Dichos cambios de compás están escritos así para marcar la acentuación de las palabras y

reflejar la asimetría por frases. Teniendo en cuenta este factor, podemos argumentar que esta es una canción multimétrica. La excepción es la palabra “apúrate” presente al inicio de la frase a, que, debido al cambio de compás, suena “apu/rá/te” (ver figura 70).

**Figura 70**

*Inicio de frase a en la canción Michico Caja*



#### **4.3.5 Aspecto cadencial:**

Cada sección en esta canción está marcada por el mismo motivo rítmico melódico cadencial que consiste en la reiteración de la nota de reposo con bordaduras ocasionales. Este motivo es el presente en los consecuentes de las frases c, e, y g ejemplificado en la figura 69 (previamente explicada).

Durante el proceso compositivo se realizó una primera versión de dicho motivo cadencial que hacía uso de la nota “fa 3” cumpliendo una función de dominante para la nota de reposo “si 3” (ver figura 71).

**Figura 71**

*Primera versión de consecuente de frase c en la canción Michico Caja*



Tras un análisis más detallado de las walinas de michicos y consultas a los comuneros de San Pedro de Casta, se llegó a la conclusión que el uso de dicha nota “fa 3” escapaba del canon estético deseado. El uso de esta nota originalmente fue por intuición siguiendo influencias de otros estilos musicales andinos que siguen escalas similares, por ejemplo: los toriles de la zona central del Perú. Finalmente se optó por reemplazar dicha nota por un “re 4” para:

- Evitar la función “dominante” que puede generar confusión con otros géneros musicales parecidos.
- Continuar la tendencia melódica con pocos saltos.
- Respetar el canon estético planteado durante este estudio.

#### **4.3.6 Conclusiones**

La canción “Michico Caja”, compuesta para este laboratorio, contiene los siguientes elementos de las canciones denominadas “walinas de michicos”:

- Referencias poéticas a actividades cotidianas de la fiesta del agua.
- Frases y semi-frases asimétricas.
- Uso de una escala pentatónica con notas que evoca la sonoridad “menor”.
- Una amplitud de registro menor o igual a la octava.
- Melodía compuesta por notas repetidas o pasos conjuntos y pocos saltos.
- Tendencia melódica ondulante.
- Uso de la cadencia rítmico melódica que consiste en la reiteración de la nota de reposo.

Otros elementos (no indispensables) que ayudan a construir la sensación de walina son:

- Uso de las anacrusas.
- Uso de cambios de compases que alternan entre 2/4, 3/4, y 4/4.
- Elementos que rompen el canon estético de las walinas “antiguas”:
  - Estructura no binaria que incluye una sección C.

#### ***4.3.7 Descripción del experimento sonoro del laboratorio***

La canción empieza con una grabación realizada por el investigador Arturo Pinto en el año 1984. En esta grabación se puede escuchar a lo lejos una chirisuya sonando seguida por la explosión de fuegos artificiales. Estos fuegos artificiales son usados durante la fiesta por los comuneros para avisar inicios o finales de actividades importantes, tales como la finalización de alguna parada de sus respectivas faenas.

A continuación, se escuchan sonidos de golpes en la caja de la guitarra que emulan los tambores de las cajas. Se optó por usar esta opción ya que dichos golpes generan una sutil vibración de las cuerdas de las guitarras que acompañarán la canción como fondo sonoro.

Posteriormente entran dos melodías de forma simultánea. El primero es un yaraví recopilado durante la fiesta del agua del año 2023 para este estudio e interpretado por una de las mujeres de la comunidad. El segundo audio son fragmentos de la canción “Michico caja” compuesta específicamente para esta investigación.

Finalmente, el experimento cierra con el sonido de la grabación del sonido del río *Karwayuma*. Dicho río baja de las aguas que son limpiadas durante las faenas de la fiesta del agua y es de este que proviene el nombre de la parada de *Karwayuma*. Esta grabación también fue recopilada durante el viaje a San Pedro de Casta en el año 2023.

Como se mencionó brevemente en el capítulo 1, las actividades y la música de la fiesta buscan emular y representar el movimiento del agua: desde cosas tan evidentes como el tipo de baile en remolinos al bajar de *Pampacocha* hacia la comunidad el día jueves hasta la construcción melódica ondulante de las walinas. En el presente experimento se busca emular también dicha sonoridad de agua a través de diferentes elementos como: la eliminación de ciertas frecuencias agudas para emular la sensación de estar bajo el agua, la mezcla de sucesos musicales simultáneos tal y como se puede escuchar durante la fiesta en vivo, el uso literal de la grabación del sonido del Río *Karwayuma*.

## Conclusiones

El presente trabajo tuvo como principal objetivo trasladar elementos musicales representativos de las walinas de San Pedro de Casta en composiciones originales de la autora. Dicho objetivo fue logrado satisfactoriamente gracias al análisis musical, la recopilación de información a través de trabajo de campo, y el laboratorio compositivo que arrojó resultados a través de la prueba y error como fue expuesto durante el capítulo 4. A continuación se resume lo aprendido mediante este estudio y se darán recomendaciones para futuros compositores que deseen incorporar elementos musicales de las walinas en sus canciones.

### Elementos musicales presentes en todos los tipos de walina

Todas las walinas analizadas en este estudio cumplen con algunas características estéticas en común. Posteriormente, mediante el laboratorio se ha intentado romper con dichos parámetros, pero manteniendo otros para no perder del todo la esencia de la walina. Estos elementos musicales son:

1. Estructura binaria: Todas las walinas analizadas tienen una estructura A B. Cada una de estas secciones se repite dos veces antes de pasar a la siguiente. Usualmente hay un compás de silencio indefinido entre secciones. Este fenómeno puede darse debido al hecho de que las walinas tradicionalmente se cantan en grupo y a capella, por ello pueden empezar y terminar de forma aleatoria conforme el grupo se sume o deje de cantar. Por otro lado, dentro de la estructura binaria la sección B suele repetirse con la misma letra en cada vuelta cumpliendo así una función de coro. La frase B suele empezar en un registro más bajo que la sección A, y su movimiento suele ser descendente en comparación a su antecesora.
2. Uso de escalas pentatónicas o hexatónicas: Cinco de seis walinas analizadas han hecho uso de la escala pentatónica. Se recomienda este tipo de escalas para compositores

que recién estén explorando con este género. Así mismo se recuerda que no hay una preferencia específica para la modalidad de las escalas usadas en las walinas, estas pueden ser de sonoridad mayor o menor indistintamente.

3. Amplitud de registro mayor a la octava: Todas las walinas analizadas en este estudio han tenido una amplitud mayor a la novena menor. La excepción a este punto podría ser la walina de michicos, sin embargo, se ha establecido previamente que estas canciones no entran dentro del género walina incluso si tienen dicho nombre.

4. Curvas melódicas: Este término hace referencia a los movimientos melódicos ondulantes presentes en la walina para emular el movimiento del agua como parte de la prosodia musical. Este elemento es tan importante que inconscientemente los comuneros buscan enfatizarlo. De no encontrarse dicho elemento los miembros de la comunidad no reconocen una canción como walina o la catalogan como “no agradable”. La expresión máxima de este fenómeno se puede observar en las correcciones que se efectuaron para la canción “Corre Caballito” por los mismos integrantes de la parada de *Yanapaqcha*, quienes mencionaron que lo hacían para “enfatizar las curvas”.

5. Uso de métricas ternarias: Ya sea haciendo uso del compás de 3/8 en las walinas estribillo o de 3/4 en la walina de funcionarios, la predominancia de métricas ternarias resulta evidente en este género musical. Si bien se pueden hacer cambios a otras métricas como en el caso de la walina de lamperitos, siempre predomina el uso del compás ternario.

6. Ausencia de acompañamiento armónico: Este canon estético ha sido probado por su predominancia hasta hoy en día incluso tras los intentos de modernización de la walina. Como se mencionó en el capítulo 1, las walinas grabadas para su comercialización a veces son acompañadas por arpas o bajos eléctricos que siguen la melodía principal a unísono. No obstante, en este laboratorio se intentó romper dicho

canon al agregar acompañamiento armónico a la canción “Madre *Kunyac*”. Para ello fue importante tomar en cuenta que la melodía debía condicionar el acompañamiento armónico y no al revés.

7. Asimetría: Por diversos factores, todas las walinas de este estudio generan una sensación de asimetría, la cual se buscó replicar en las canciones del laboratorio. Los intentos de composición que no cumplieron con dicho parámetro fueron fallidos y no lograban incorporar la walina correctamente. Se podría argumentar quizás que este es el parámetro musical más representativo del género walina.

8. Poesía que haga referencia a la fiesta del agua: Como mencionó el señor Filomeno Obispo en su entrevista, el principal motivo de las walinas es la adoración a las deidades locales del agua. La gratitud por la presencia del agua y la vida es una temática muy presente en estas canciones y usar dicha poesía, a pesar de no ser un elemento musical indispensable, ayuda a contextualizar las walinas correctamente.

### **Walinas y canciones de cajeras**

Si bien son llamadas “walinas de michicos”, a través del análisis este estudio ha demostrado que las canciones de cajeras no forman parte de las walinas como género musical. Las razones para esta conclusión son las siguientes:

1. La amplitud de registro es menor a la octava en comparación a las walinas cuya amplitud es mayor.

2. Las escalas usadas son tritónicas que hacen uso de notas libres de adorno en comparación de las walinas que sí usan escalas de cinco a seis notas.

3. El acompañamiento rítmico de la caja es obligatorio en las canciones de cajera. Este acompañamiento consiste en marcar el pulso a lo largo de la canción para favorecer la danza de los michicos a quienes acompañan las cajeras. En comparación, en las walinas no es obligatorio contar con un acompañamiento rítmico. En caso de darse dicho

acompañamiento, este consistirá en marcar los inicios de compás con un ostinato rítmico y haciendo uso de bastones o herramientas de trabajo (objetos no necesariamente musicales).

4. La improvisación poética es primordial para las cajeras ya que irán narrando los sucesos de la fiesta en momento presente mientras cantan. Para favorecer dicha improvisación las melodías cuentan con pocos cambios. De esta manera las cajeras “heredarán” su música a lo largo de los años. En contraste, las walinas son composiciones con letra y temáticas fijas que no dan espacio a la improvisación momentánea de sus intérpretes. Dicho fenómeno obliga a que cada año se compongan nuevas walinas.

5. Las walinas son cantadas en grupos y se busca que dichos grupos sean numerosos ya que toda la comunidad puede participar de ellos. Por el contrario, las canciones de cajeras son interpretadas por mujeres contratadas específicamente para cumplir este rol y solo hay una o dos cajeras por parada. Estas canciones no están pensadas para ser cantadas de forma colectiva.

### **Recomendaciones a compositores**

El presente laboratorio ha demostrado que es posible incorporar elementos musicales propios del compositor a canciones que busquen acercarse a las walinas. Para ello se recomienda a futuros compositores que tengan en cuenta los elementos anteriormente mencionados e intenten respetarlos de forma consciente, de esta manera se podrán incorporar nuevas propuestas musicales sin perder la esencia de la walina.

Cabe resaltar que esta investigación abre la posibilidad para futuros trabajos de análisis musical en la música andina del Perú. Este trabajo académico invita a compositores y musicólogos a realizar un análisis musical detallado. Ello brindará un mejor entendimiento de diversas expresiones musicales y su correcta incorporación en contextos modernos respetando la estética y el simbolismo que estos géneros tradicionales traen consigo. Un estudio así ayuda

a revalorizar costumbres y expresiones culturales a un nivel académico, abriendo la posibilidad de desarrollar estudios más profundos y con una bibliografía más variada. Se recomienda encarecidamente a futuros compositores e investigadores a aplicar esta metodología de análisis al momento de incorporar música nueva en sus influencias musicales.



## Referencias bibliográficas

- Barriga, L. (2018) *Aportes de la Institucionalidad Tradicional Comunal a la Nueva Institucionalidad del Agua en el Perú. Estudio de Caso en la Comunidad Campesina de San Pedro de Casta (Provincia de Huarochirí, Lima)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universitaria Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12892>
- Daza, S. (2009). Investigación-Creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes pedagógicos*, 11 (1), 87-92. <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>
- Fernández, P. (2003). Las hualinas de San Pedro de Casta: Construcción de identidades locales a través de canciones tradicionales. En G. Espino (Ed.), *Tradición Oral, Culturas Peruanas: Una Invitación al Debate* (pp. 133-146). Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.
- Gelles, P. (1984). Agua, faenas y organización comunal: San Pedro de Casta - Huarochirí. *Antropologica*, 2 (2), 305-334. <https://doi.org/10.18800/antropologica.198401.012>
- Instituto de Etnomusicología (2017, septiembre 29) *MÚSICAS DEL PERÚ: Fiesta del Agua en San Pedro de Casta*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 10/03/2023 de <https://ide.pucp.edu.pe/programa-radial-musicas-del-peru/musicas-del-peru-fiesta-del-agua-en-san-pedro-de-casta-2/>
- Instituto Riva Agüero (1990). *La fiesta del agua* [VAMTA-5]. Recuperado el 17/10/2021 de <https://ide.pucp.edu.pe/catalogo-de-producciones/la-fiesta-del-agua-vamta-5/>
- López-Cano, R. & San Cristóbal, Ú. (eds.) (2014). *Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México. CONACULTA.

- Nattiez, J. (2011). *Semiología Musical: el caso de Debussy*. En S. González y G. Camacho (Coord.). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (pp. 1-38). Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Música.
- Pinto, A (1984). *Recopilación privada de 12 hualinas de la fiesta del agua de 1984 en San Pedro de Casta*. Recuperado el 17/10/2021
- Rengifo, E. (2008). *Letra Sagrada/Poesía Festiva: Relaciones Intertextuales en la Tradición Oral de San Pedro de Casta* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].  
<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/593?show=full>
- Rideout, R. (2014). *Creativity and Songwriting* [Tesis de maestría, The University of Huddersfield].  
<https://core.ac.uk/display/30733536?source=2>
- Robles, R., & Flores, R. (2016). La chirisuya andina: Diáspora de la cultura árabe al Perú. *Alma Mater*, volumen (3), 103–120.
- Salazar, F. (2020) *Aproximación a la creación musical improvisada a partir de la colaboración con la danza contemporánea* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universitaria Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16630>
- Vallejo, J. (2016). “*Propuesta de Fusión de Géneros Musicales Ecuatorianos con Lenguajes de Jazz, Pop y Rock*”. *Recital Para Grupo de Instrumentos Eléctricos, Electrónicos y Acústicos, Con Voz Solista*. [Tesis de maestría, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional Universidad de Cuenca.  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23697>

## Anexos

### **Anexo 1. Enlaces a audios**

Todos los audios usados para esta investigación pueden ser encontrados en las siguientes carpetas:

#### ***Audios walinas 1984 usadas en análisis:***

[https://drive.google.com/drive/folders/1p\\_ch3Q113jNWPbilggVB3P-t5RyhhLkc?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1p_ch3Q113jNWPbilggVB3P-t5RyhhLkc?usp=drive_link)

#### ***Audios laboratorio de composición:***

[https://drive.google.com/drive/folders/14hWiudu8-F7SVd7FYMCAQ50lV81AGb\\_G?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/14hWiudu8-F7SVd7FYMCAQ50lV81AGb_G?usp=sharing)

#### ***Audios entrevistas:***

[https://drive.google.com/drive/folders/1\\_Y764k7JY-7U4rosXh\\_pzpKxadifCkTr?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1_Y764k7JY-7U4rosXh_pzpKxadifCkTr?usp=sharing)

## Anexo 2. Entrevistas

### *Entrevista a Filomeno Obispo Pérez<sup>21</sup>*

Entrevistado: Filomeno Obispo Pérez

Edad: 84 años

Lugar de nacimiento: San Pedro de Casta

Entrevistadora: Illa Pinto

Pregunta: ¿Usted es de *Yanapaqcha*?

- En esta costumbre del mes de octubre, el pueblo está en cuatro grupos. El primer grupo se llama *Karwayuma*; el segundo grupo *Kumaopaqcha*; el tercero grupo (al cual yo pertenezco) es *Yanapaqcha* y el tercero (cuarto) es *Walwalcocha*. Los colores que llevamos como símbolo: la primera parada lleva el color verde, la segunda parada lleva amarillo, mi parada lleva rojo, y el último lleva blanco

Pregunta: ¿cuándo ha empezado a componer walinas?

- En mi juventud había un músico competente en el pueblo que pertenecía a mi parada. Como yo tenía un poquito de voz me llamaba para cantar sus composiciones. Pasados los años murió y se me habían quedado algo de sus composiciones. De ahí he comenzado a componer mis propios temas

Pregunta: ¿De qué habla la walina? ¿Cuál es la temática?"

- Esto que hacemos es como una veneración, como una cosa infaltable porque Casta sufre de agua. Casta solo tiene un manantial que se llama *Kunyac*. Y en toda la música, los versos de las cuatro paradas mencionan a *Kunyac*. Ese ser que nos da nuestra agua, ese manantial bota la misma cantidad de agua todo el año, él no aumenta ni disminuye. Entonces esa es la

---

<sup>21</sup> Se han parafraseado algunas respuestas para facilitar el entendimiento de la entrevista. Para referencias más exactas revisar el audio anexo llamado "entrevista Filomeno Obispo Pérez".

razón por la que todo el pueblo lo venera: con nuestras canciones, haciendo la limpieza de nuestros canales, de nuestros repertorios pequeños que tenemos. Así es la champería. La walina es en agradecimiento a esas aguas y lo que nos da

Pregunta: ¿Qué pasa si un año no se hace la fiesta del agua? ¿Qué pasaría

- Quién sabe, que se pueda secar o nos veríamos en crisis. Ha habido épocas donde no querían hacerlo y nuestros canales se derrumbaban. Se caían. Entonces nosotros hemos tenido que siempre venerar y conservar...

Pregunta: Cuando usted compone la walina ¿cómo compone?

- Pensando en mi sentir, en la vida que yo llevo, en lo que pasan mis paisanos, en lo que nos protege el tiempo. Sobre todo, agradecemos que nunca se seque *Kunyac*... ese es nuestro lema

Pregunta: ¿Cuántas walinas tiene que sacar la parada cada año?

- Depende de los aficionados a la composición, porque no todos son músicos, sino aficionados. Pueden sacar varias como ahorita. El día de ayer (miércoles) que era la carrera han salido como dos walinas. Yo no he participado porque ya a mi edad tenía que descansar. Hoy día, allá arriba, han estado cantando mi composición. Llegan mis hijos, tienen otra composición y eso es lo que ahora están cantando. Para el próximo sábado de repente salga otra.

Pregunta: ¿Se tiene que hacer una walina para cada día?

- No, no es obligatorio. Depende de los aficionados de la música.

Pregunta: ¿Hay alguna diferencia entre las walinas de las paradas y las walinas de funcionarios?

- Sí, eso sí... tres compases se puede decir... El compás de las autoridades que representan esta fiesta tienen un ritmo calmado. El otro es de los jóvenes que participan en la carrera de

caballos tienen una walina desafiante, de valentía. Y hoy por hoy, la walina que estamos en grupo de nuestras paradas.

Pregunta: ¿Y la de los lamperitos?

- Es el mismo ritmo casi de los funcionarios que llamamos nosotros

Pregunta: ¿Por qué hay ritmos diferentes?

- No sé... me imagino que por la edad. Ya los viejitos como participamos en los mayores no podemos bailar, ya necesitamos un ritmo más lento...

Pregunta: ¿Quién tiene que componer la walina de los funcionarios?

- Eso pende de los comuneros que están nombrados como una autoridad interna de nuestra comunidad. Son: campo, regidor campo, regidor mayor, y alguacil mayor. Ellos son quienes, organizan o vigilan la fiesta...

Pregunta: ¿Ellos deben componer su walina?

- Si entre los cuatro hay una persona que pueda componer lo aceptan y cantan. Si no, el campo, que es el principal, busca a un aficionado compositor para que le haga la música.

Pregunta: ¿Se tiene que preparar la walina con anticipación o va saliendo en el momento?

- Entre los trabajadores (lamperitos) casi es momentáneo. Pero la walina del funcionario, si no hay una persona que saque, tienen que contratar a alguien que les prepare con tiempo.

Pregunta: ¿Las paradas también preparan o en el momento?

- En las paradas somos personas participantes de esa parada para defender nuestro grupo y si tenemos esa afición de sacar nos comprometemos.

Pregunta: ¿La walina vendría a ser como una ofrenda también parte de la fiesta?

- Puede ser... Sobre todo, para *Kunyac*.

## ***Entrevista a Victor Bautista***

Entrevistado: Victor Bautista

Edad: Desconocida

Lugar de nacimiento: San Pedro de Casta

Entrevistadores: Arturo Pinto e Illa Pinto

Arturo Pinto: Para que la walina por ejemplo salga bonita, debe tener curvas ¿no es cierto?

También digamos la chirisuya tiene que saber hacer ¿no? El canto tiene que tener. Entonces, ¿cuál sería su opinión como músico, como una persona mayor? ¿Qué significa eso de curva? ¿Por qué se llama así? ¿Qué significa?

- La curva significa donde hay aliento, hay ánimo para poder bailar, y el gusto para poder festejar lo que cantas, el sentimiento. Es al agua, es un wayno, o es costumbres... la música es lo que orienta al que baila y da gusto, eso es la curva. Es un relleno que apoya porque la música hay bastantes cositas ¿no? En contraste las semicorcheas, la negra, la blanca... pero la curva es donde da aliento tipo rutino porque antes nuestros padres, nuestros abuelos, no sabían mucha música, pero por ejemplo el tono sí.

Arturo Pinto: Eso... por ejemplo él explica: rutino se llama aquí a una persona que no necesariamente ha hecho un estudio académico de la música, que no sabe escribir, pero conoce la música, toca al oído. Entonces, cuando escribes la música, como él dice corcheas y semi corcheas, no puedes representar esas curvas nota a nota y ahí es donde se pierde.

Entonces el rutino, encima de eso, hace esos adornos...

Illa Pinto: ¿como que arrastras la nota? ¿Jalas la nota?

- Claro, alegría...

Arturo Pinto: él lo está asociando más que nada con el gusto, con el sabor de la música... si no hay esas curvas es como... chama ¿no? Está todo amargo digamos

- Claro claro

Illa Pinto: no tiene sabor... no puede ser walina sin curvas...

Arturo Pinto: Algo así está intentando explicar... lo que pasa es que la explicación técnica y teórica es difícil para la gente, no conocen la teoría musical... ¿cómo sería digamos una melodía cuando no tiene curvas?

- Sin gusto. El que va a participar en el baile no tiene ese para poder cantar o alinear o bailar.

Arturo Pinto: está asociado con el baile entonces

- Si, con el baile porque la música hace bailar. Entonces, si no hay esa curva y de frente nomás toca no hay gusto pues... tiene que haber algo con el... (canta) Entonces ahí está la curva

Illa Pinto: (canta un portamento ascendente antes de cantar la melodía propuesta por el entrevistado)

- ¡Ahí está!

Illa Pinto: Claro, sino sería (canta sin el portamento)

- De frente nomás no hay curva

Arturo Pinto: Eso es... es lo que digamos técnicamente llamaríamos inflexiones, portamentos... obviamente ¿no? Tiene la imagen de la curva

Illa Pinto: Importantísima entonces para la walina y para la chirisuya también ¿no?

- Para todo... en toda la música debe haber

Arturo Pinto: ¿Para todo? ¿También puede ser por ejemplo pastora?

- Todo todo... cuando bailan se agachan un poquito y tienen el gusto para bailar

Illa Pinto: Osea, sin eso, no hay sabor, no es la música

- No hay sabor, el que baila también no tiene sabor...

### ***Entrevista a Eufronio Obispo***

Entrevistado: Eufronio Obispo

Edad: Desconocida

Lugar de nacimiento: San Pedro de Casta

Entrevistadores: Arturo Pinto e Illa Pinto

Inicio en min 0:58 del audio

Illa Pinto: Señor, disculpe que no le entendí bien... ¿la walina y el estribillo son cosas diferentes?

- Sí. No. El estribillo es una cosa y la walina es otra... la walina tiene ritmo (procede a marcar un ritmo en compás de 3 de negra+blanca)

Illa Pinto (canta el ritmo propuesto para que se oiga en la grabación)

- Esa es walina, y el estribillo (canta un ritmo más movido) se mueve la cola ¿no?

Illa Pinto: ¡más movidito! ¿Como lo que canta la parada?

- Así es

Illa Pinto: ¿Y la walina lo que canta el funcionario?

- Exactamente... eso hay que interpretarlo, hay que conocerlo. Y eso es lo que me dijeron los viejos músicos

Comunero presente: Dos cosas que parecen igual pero no son ¿no?

Illa Pinto: Se parecen, pero es diferente...

Comunero: ¿Has visto? El de los funcionarios es más pausado...

## Anexo 3. Partituras

### Walina de la parada de Karwayuma

# Walina de la parada de Karwayuma

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

**A**

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto  
Transcripción: Yarina Pinto

♩ = 260

Voz

Lu - gar - ci - to de Pam - pa - co - cha

7

Voz

E - res be - lla co - mo las ro - sas

13

Voz

Quie - ro yo lle - var - te en mi pe - cho

20

Voz

pa - ra re - cor - dar - te to - da mi e - xis - ten - cia

29

**B**

Voz

Ma - nan - tial de lin - da Kun - ya

34

Voz

con los ver - sos de es - ta hua - li - na

40

Voz

Kar - wa - yu - ma can - ta muy a - le - gre

47

Voz

por - que tú e - res siem - pre la fuen - te de vi - da

Walina de la parada de Kumaopaqcha

# Walina de la parada de Kumaopaqcha

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

**A**

$\text{♩} = 100$

Voz

A - güi - ta que pa - sa por Wa - na - kir - ma Yo quie -  
ro que tú me lle - ves En - tre  
me - dio de tus co - rrien - tes Quie - ro  
lle - gar a Pam - pa - co - cha

**B**

Voz

Ay ban - de - ri - ta de Ku - mao - paq - cha Tus co -  
lo - res re - pre - sen - tan Sie - te  
dí - as fies - ta del a - gua

*Walina de la parada de Yanapaqcha*

# Walina de la parada de Yanapaqcha

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto

Transcripción: Yarina Pinto

**A**

$\text{♩} = 260$

Voz   
Nu - be blan - ca y ne - gra

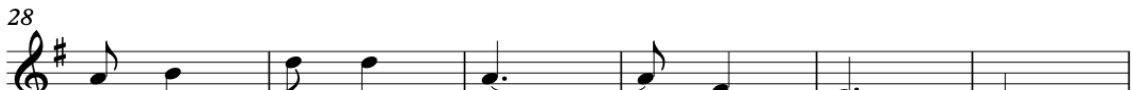
4  
Voz   
con tus gra - ni - zos vas re - gan - do


12  
Voz   
lin - das plan - tas de los ce - rros

16  
Voz   
que ya se van se - can - do

**B**

23  
Voz   
Ma - yo - ra - las Ya - na - paq - cha  
Cha - ni - co - cha y Lo - ro - co - cha

28  
Voz   
por qué tan - to ya sus - pi - ras  
me tra - en mu - chos re - cuer - dos

34  
Voz   
ro - dea - di - to en Pam - pa - co - cha  
al can - tar las tra - di - cio - nes

39  
Voz   
can - tan - do wa - li - na  
mi co - ra - zón sien - te

*Walina de la parada de Walwalcocha*

# Hualina de la parada de Walwalcocha

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta  
Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto  
Transcripción: Yarina Pinto

**A**

$\text{♩} = 260$

Voz   
Kar - wa - yu - may Ku - mao - paq - cha

6  
Voz   
Ya - na - paq - cha y mi Wal - wal - co - cha

12  
Voz   
son flo - res de pri - ma - ve - ra

17  
Voz   
que flo - re - cen por to - do el cam - po

**B**

24  
Voz   
Ma - yo - ra - la Wal - wal - co - cha

29  
Voz   
con pa - ñue - los en las ma - nos

34  
Voz   
voy can - tan - do es - ta mi hua - li - na

Walina de funcionarios

# Walina de los funcionarios

Lima, Huarochiri- Comunidad de San Pedro de Casta  
Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto  
Transcripción: Yarina Pinto

**A**

♩ = 140

Voces

Cuan-do lle-ga el mes de oc - tu-bre te re-cuer-do Kun - ya  
La - gu-ni-ta de Cha - ni - co-cha yo qui-sie - ra lle - gar

Bastón y cascabel

6

V.

por tus lin - das a-guas e-res el te - so - ro en es - ta vi-da  
a tu bor-de hoy dí - a y llo-rar con - ti - go por tu a-ban - do-no

B y C.

**B**

12

V.

A - la - be - mos to - dos al a - gua de Kun - ya  
En mi pen - sa - mien - to yo te es-toy mi - ran - do

B y C.

16

V.

por-que so - lo en e - lla es - tá la vi - da  
pe - ro so - lo es sue - ño en es - ta vi - da

B y C.

25

V. 

En es-te dí-a de la lim-pia de a - ce - quia del mes de oc - tu - bre

Lam. 

32

V. 


pa - sa - re - mos a - le - gre - men - te can - tan - do al a - gua

Lam. 

38

V. 

No ten-go más co - mo a - do - rar - te ma - nan - tial de Kun ya

Lam. 

44

V. 

por tus a - guas que to - do el tiem - po nos va brin - dan - do

Lam. 

Walina de lamperitos

# Walina de Lamperitos

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto

Transcripción: Yarina Pinto

♩ = 140

Voces

Nues-tros ce-rros cuan-do se cu-bren de nie-bla en mes de oc-tu-bre

Lampa

7

V.

va lle-gan-do a-gua-ce-ri-to des-de los an-des

Lam.

13

V.

Es pa-ra to-dos no-so-tros u-na es-pe-ran-za

Lam.

19

V.

en sus vien-to tra-e el a-lien-to de nues-tras vi-das

Lam.

Walina de michicos 1

# Walina de Michicos de la parada de Yanapaqcha

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto  
Transcripción: Yarina Pinto

**A**

♩ = 130

Voz

O - ye a - pú - ra - te - ya - pu - ra ay

Caja clara

3

Voz

ma - yor - do - mo del mis - mo Kun - ya - llay el

Caj. c.

7

Voz

Ka - ma - chi - co el ka - ma - chi - co - llay Ay

Caj. c.

**B1**

11

Voz

wa - ya - ya - ya - llay wa - ya - ya - llay ay

Caj. c.

14

Voz

wa - ya - ya - llay el ka - ma - chi - co - llay Ay

Caj. c.

18 **B2**

Voz

wa - ya - ya - ya - llay wa - ya - ya - llay \*

Caj. c.

21

Voz

\* - \* - \* - \* \* - \* - \* - \* \* - \*

Caj. c.



Walina de michicos 2

# Walina de Michicos

Lima, Huarochirí- Comunidad de San Pedro de Casta

Octubre 1984

Grabación (1984): Arturo Enrique Pinto

Transcripción: Yarina Pinto

$\text{♩} = 130$

**A**

Voces

oh Cha - ni -

Caja 1

Caja 2

3

Voz

co - chay Lo-ro - co-cha-llay a-guay puk - lla - llay ay \* - \*

Caj

Caj. c.

7

Voz

\* - \* ri - o al fon - do - llay Pa - ria - pun - ku -

Caj

Caj. c.

10

Voz

llyay oh Cha - ni -

Caj

Caj. c.

**B**

12

Voz

O-ye a-pu - ra - te - y a-pu - ra - te ya mi-chi/ kun - ya - llay \* - \* - \*

Caj

Caj. c.

17

Voz

\* - \* \* - \* - \* - \* - \* chi-co - ti - llo - llay

Caj

Caj. c.

# Corre caballito

Yarina Pinto  
Lima, Octubre 2023

$\text{♩} = 210$

Voz



Es - ta no - che he - mos ve - ni - do has -  
Co - rre co - rre ca - ba - lli - ro de

6

Voz



ta - tu puer - - - ta  
Ya - na - - paq - - - cha

9

Voz



re - cor - dan - do la cos - tum - - bre  
de - sa - fian - do el ca - mi - - no

14

Voz



de nues - tros an - ces - tros  
ca - mi - no del a - gua

19

Voz



Ma - yo - ra - la y ju - ga - do - res

24

Voz



can - te - mos a - le - - ges

28

Voz



que ya co - men - zó

31

Voz



Nues - tra cham - pe - rí - a

Madre Kunyac

# Madre Kunyac

Yarina Pinto  
Lima, Octubre 2023

♩ = 120

A / Em

Voz

Ma - dre Kun - ya ma - dre del a - gua

Guitarra

4 / A / Em

Voz

qui - sie - ra o - fren - dar - te dul - ces me - lo - dí - as

Guit.

8 / A / Em / Am

Voz

e - res la es - pe - ran - za de nues - tras vi - das

Guit.

14 / G / Em

Voz

Fres - ca mu - ña ver - de ver - de Kar - wa - yu - mac  
Bo - ton - ci - to de o - ro o - ro Cu - mao - paq - cha

Guit.

18  $\text{G}$   $\text{Em}$   $\text{G}$   $\text{Em}$

Voz

pin - tas el pai - sa - je con tu dul - ce a - ro - ma  
e - res el te - so - ro de los cas - te - ñi - tos

Guit.

24  $\text{A}$   $\text{Em}$

Voz

Ma - dre Kun - ya ma - dre del a - gua

Guit.

27  $\text{A}$   $\text{Em}$

Voz

qui - sie - ra o - fren - dar - te dul - ces me - lo - dí - as

Guit.

31  $\text{A}$   $\text{Em}$   $\text{Am}$

Voz

e - res la es - pe - ran - za de nues - tras vi - das

Guit.

37 G / Em

Voz

Pa - cha - wai - ta ro - ja ro - ja Ya - na - paq - cha  
 Lin - da nie - ve blan - ca blan - ca Wal - wal - co - cha

Guit.

41 / 1. Em G 2. Em

Voz

cre - ce pe - se al frí - o de las al - tu - ras  
 da - le vi - da al cam - po con tus la - gri - - mi - tas

Guit.

46 A / Em

Voz

Ma - dre Kun - ya ma - dre del a - gua

Guit.

49 / A / Em

Voz

qui - sie - ra o - fren - dar - te dul - ces me - lo - dí - as

Guit.

53 / A / Em / Am

Voz

e - res la es - pe - ran - za de nues - tras vi - das

Guit.

# Michico Caja

Yarina Pinto  
Lima, Octubre 2023

**A**

$\text{♩} = 130$

Voz

Ay a-pú - ra-te a-pú - ra - te ma-yor-do-mo-llay ay cui da las a-

Caja clara

6

Voz

güi - tas de nues - tra Kun - ya ay cum-ple tu tra -

Caj. c.

10

Voz

ba - jo con a - le - grí - a muy a - le - gre-llay

Caj. c.

13

Voz

1.

Ay a - pú -

Caj. c.

**B** **B**

15

Voz

2.

Ay wa-ya-ya-ya-llay wa-ya - ya-llay ay ma-dre Kun-ya

Caj. c.

2

20

Voz

can - ta - re - mos yay muy a - le - gres yay Ay

Caj. c.

23

Voz

yay

Caj. c.

27

Voz

Mi - chi - co tay - ta mi - chi - co - llay Ay wa - ya - ya - ya - llay

Caj. c.

32

Voz

ta - ki - sun - chi yay muy a - le - gres yay

Caj. c.