

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



El aporte de los instrumentos de viento metal a la cumbia
norteña peruana

Tesis para obtener el título profesional de licenciado en Música que
presenta

David Leonardo Manzo Reinoso

Asesor:

Danilo Fernando Yanac Talaverano

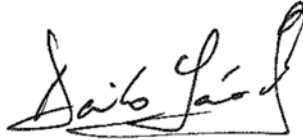
Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Danilo Fernando Yanac Talaverano**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *El aporte de los instrumentos de viento metal a la cumbia norteña peruana*, del autor **David Leonardo Manzo Reinoso** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **14%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-oct-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 13 de setiembre de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Danilo Fernando Yanac Talaverano	
DNI: 41735143	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-5906-3355	

Resumen

La presente investigación busca sustentar el cómo y el por qué los instrumentos de viento metal, específicamente la trompeta y el trombón, fueron incluidos en la cumbia norteña peruana. Como primer punto, analizo cómo estos instrumentos se han desarrollado en la cumbia colombiana, país en donde surgió el género musical, y, de este modo, establezco un punto de partida para evidenciar el desarrollo de estos en la cumbia norteña peruana. Posteriormente, indago en cómo estos instrumentos han sido utilizados previamente en la música tradicional de la costa norte del Perú. Así mismo, me baso en las investigaciones de autores que han abordado la historia de la cumbia en el Perú para sentar las bases de las principales características de la cumbia norteña peruana, así como del proceso de inclusión de la trompeta y el trombón en esta. En adición a lo anterior, las entrevistas que realicé tanto a los investigadores Raúl Renato Romero y Jesús Cosamalón, como a los maestros Jaime Chunga, Javier López y Héctor Purizaga –músicos nacidos en la zona norte del Perú que pudieron presenciar de primera mano la evolución de la cumbia en dicha región– sirvieron como base principal de la investigación para poder completar la información y tener un panorama más amplio respecto a las características de la cumbia norteña peruana, al igual que a la implementación de los instrumentos de viento metal. Una vez abordados los puntos anteriores, realizo un análisis musical a fragmentos musicales escritos para trompeta y trombón de uno de los temas característicos de este subgénero como lo es “El cervecero” de la orquesta Armonía 10. Esto con el objetivo de poder exponer los aportes de estos instrumentos a la cumbia norteña peruana por medio de los recursos musicales implementados dentro del tema.

Palabras clave: Cumbia norteña peruana, instrumentos de viento metal, bandas musicales.

Agradecimientos

A mi madre, Nilda María, por impulsarme a no rendirme en este largo camino, por su gran ayuda y colaboración en cada momento.

A mi padre, Jorge, por siempre apoyar mis metas y orientarme a ser mejor cada día.

A mi tía Raquel, por todo el apoyo incondicional brindado a lo largo de los años.

A mi tío Ángel, por enseñarme la importancia de la disciplina.

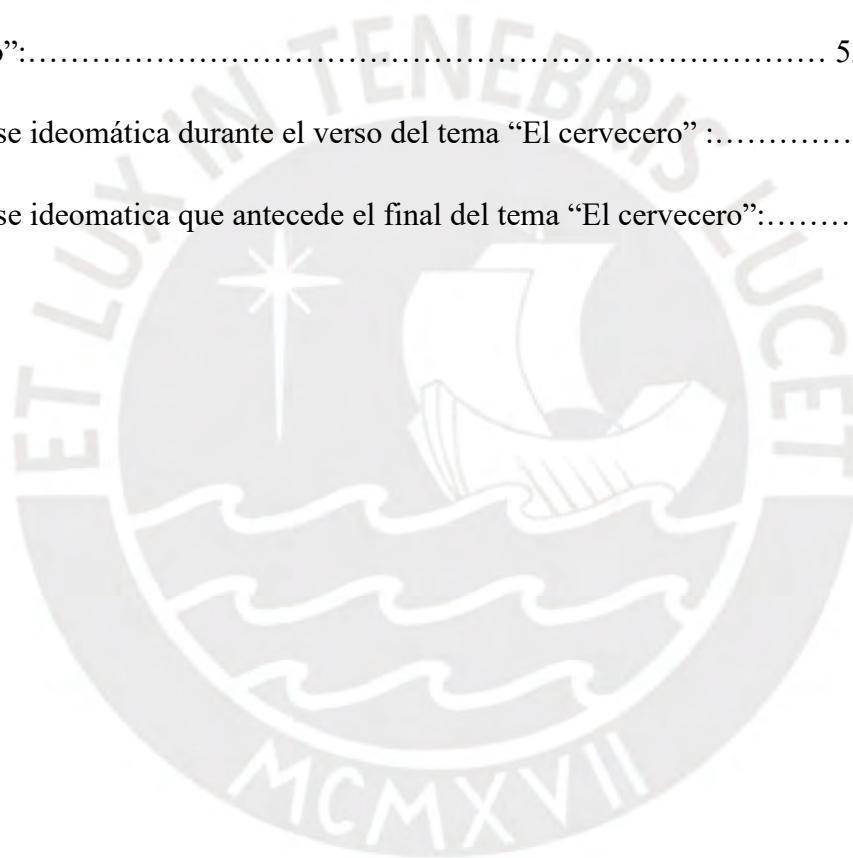


Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de figuras	v
Introducción	1
Capítulo 1. La cumbia y sus antecedentes respecto al uso de instrumentos musicales ..	24
1.1 Relación entre la cumbia colombiana y la cumbia peruana.....	24
1.2 La complejidad semántica de lacumbia: Sus multiples significados para una definición precisa	25
1.3 Instrumentos de viento en la cumbia colombiana y sus diferentes subgéneros musicales	26
Capítulo 2. La cumbia norteña y la importancia del trombón y la trompeta	32
2.1 La banda musical	32
2.2 Origen de la música orquestada en el norte del Perú.....	36
2.3 Características de la cumbia norteña peruana.....	38
2.4 Interacción entre las bandas musicales y la cumbia norteña peruana	42
2.5 Difusión de la cumbia norteña peruana	44
2.6 Proceso de grabación en los temas de cumbia norteña peruana	46
Capítulo 3. El desarrollo musical de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña ...	48
3.1 Sonoridad de la trompeta y el trombón.....	48
3.2 Enfoque musical de la cumbia norteña peruana	49
3.3 Análisis musical del arreglo de vientos del tema “El cervecero”	51
Conclusiones.....	57
Referencias Bibliográficas.....	61
Anexos	64

Índice de figuras

Figura 1. Instrumentación implementada por las bandas pelayeras:.....	28
Figura 2. Banda musical Santa Cecilia:.....	33
Figura 3. Frase ideomática introductoria del tema “El cervecero”:.....	52
Figura 4. Primera parte de la frase durante la segunda sección de la introducción del tema “El cervecero”:.....	53
Figura 5. Segunda parte de la frase durante la segunda sección de la introducción del tema “El cervecero”:.....	53
Figura 6. Frase ideomática durante el verso del tema “El cervecero” :.....	54
Figura 7. Frase ideomática que antecede el final del tema “El cervecero”:.....	55



Introducción

Justificación

La cumbia llegó desde Colombia al Perú y comenzó a ganar popularidad a mediados de la década de 1960; terminó de consolidarse a inicios de la década de 1970, y no tardó en fusionarse con los diversos géneros musicales ya existentes en el país. Gracias a este proceso, el Perú le da a la cumbia una esencia propia, adaptándola a su propio contexto y situación social. Como señala Renato Romero (2007), “mientras que el huayno comercial continuaba congregando multitudes, otro género musical de un país vecino empezó a ganar popularidad a finales de los sesenta: la cumbia de Colombia” (p. 197).

Esta apropiación y adaptación permitió que, con el tiempo, la cumbia se desarrollara en diferentes regiones del Perú dando origen a distintos sub géneros –con características específicas dependiendo de cada una–, cumpliendo las condiciones que requiere cualquier género musical para reinventarse y seguir vigente. Como ejemplos de este proceso tenemos a la cumbia amazónica, la cumbia costeña, la chicha, la tecnocumbia o la cumbia norteña. En el caso específico de la cumbia norteña en Perú, se introdujeron instrumentos de viento metal como la trompeta y el trombón, que han perdurado hasta la actualidad en este formato. Como señala Ramiro (2014): “Para ese cometido (cumbia norteña), se incrementa el juego de instrumentos musicales utilizados típicamente por una agrupación chichera, agregando una sección de trompetas y trombones, elementos adoptados de la música salsa” (pp. 34-35), punto que la presente investigación busca profundizar.

Autores como Arturo Quispe Lázaro, en el capítulo *Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades* perteneciente a *El libro de la cumbia. Resonancias, transparencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (2019), y Hubert Ramiro Cárdenas, en su libro *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco* (2014), han ubicado a la cumbia norteña, a la que también llaman chicha norteña, en

un sentido cronológico. Esta cumbia se considera la evolución de la chicha, subgénero de la cumbia peruana desarrollado en Lima que se caracteriza por el uso de la guitarra eléctrica, y la tecnocumbia, subgénero que fusiona sonidos de la música electrónica con elementos de la cumbia tradicional. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que estos investigadores tomaron esta cronología a partir de los “picos de popularidad” asociados a cada subgénero de la cumbia peruana a través de los años. En una entrevista realizada al investigador Renato Romero, señaló que es fundamental distinguir entre los momentos de mayor popularidad mediática y el desarrollo real de un género musical (Romero, comunicación personal, 2023). Por lo tanto, si un determinado subgénero de la cumbia peruana se encuentra en auge, esto no implica que los otros subgéneros hayan desaparecido.

El desarrollo de la cumbia en el Perú no ha sido lineal, sino que ha ocurrido de forma paralela en relación con los diversos subgéneros que han surgido y coexistido en distintas regiones del país, es así que cada subgénero ha tenido su turno para ocupar el primer lugar en popularidad. Esta coexistencia es más evidente en la actualidad debido al desarrollo de los medios de comunicación, como internet. Sin embargo, en los primeros años de la llegada de la cumbia al Perú, era más difícil acceder a la música de distintas regiones del país si no contaban con la difusión necesaria. Las orquestas de cumbia norteña peruana dieron sus primeros pasos en la zona norte del Perú de manera paralela a las agrupaciones de chicha en Lima. La diferencia radica en que las orquestas norteñas pasaron desapercibidas en el resto del Perú y no se expandieron a otras regiones del país hasta muchos años después.

A partir de testimonios de colegas músicos, así como de entrevistas realizadas a los maestros Jaime Chunga (2021), Héctor Purizaga (2021) y Javier López (2023), puedo dar fe de que orquestas como Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina se fundaron en 1972, 1973 y 1976, respectivamente, mientras que, en el caso de la chicha, como lo explicó Wilfredo Hurtado Suárez en su libro *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes* (1995), sus

cimientos iniciales se registran desde principios de la década de 1940, momento en el que comenzaron a llegar los primeros migrantes a la capital, aunque el género se termina de consolidar a mediados de la década de 1960 gracias a Enrique Delgado, director artístico del grupo de cumbia Los Destellos.

Debido a la escasa información académica acerca de la inclusión de los instrumentos de viento metal en el Perú –pese a su importancia para la cumbia peruana–, surgieron diversas interrogantes acerca de cómo se han desarrollado la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana.

Motivación

Esta investigación fue impulsada por la curiosidad de explicar el proceso de inclusión de la trompeta y en trombón en la cumbia peruana. Durante la primera etapa de mi investigación, en la que originalmente buscaba plasmar las principales características de estos instrumentos dentro del género musical, llamó en mí la atención que los primeros temas o manifestaciones de la cumbia peruana que se popularizaron en el país contaban con el protagonismo de la guitarra eléctrica y/o el teclado, como se puede apreciar en grupos como Los Destellos, Los Shapis, Grupo Celeste, Los Mirlos, entre otros. Esta situación me llevó a la interrogante de por qué los instrumentos de viento no tuvieron una participación tan visible en los inicios de la cumbia peruana sino hasta la popularización de agrupaciones como Armonía 10, Hermanos Yaipen o Grupo 5. En mi búsqueda de información pude percatarme de que, si bien existen datos que señalan a la trompeta y el trombón como instrumentos recurrentes dentro de las agrupaciones de cumbia norteña peruana, los mismos son escasos respecto al contexto y factores que llevaron a su proceso de inclusión y desarrollo en la historia de la cumbia peruana.

Debido a mi participación como trombonista en diferentes orquestas de cumbia, pude notar la importancia que tienen, en la actualidad, los instrumentos de viento en el género.

Esto me llevó a investigar y resolver las dudas acerca de la inclusión de los instrumentos de viento metal en la cumbia peruana por medio del subgénero cumbia norteña.

La inclusión de la trompeta y el trombón en las orquestas de cumbia del norte del Perú despertó mi curiosidad acerca del porqué los instrumentos de viento metal se emplearon bajo este contexto en específico y qué características han desarrollado, ya que estos instrumentos no se encuentran presentes en otros subgéneros de la cumbia peruana.

Planteamiento de la investigación

1. Preguntas de investigación

Preguntas generales

¿Cómo fueron incluidos la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana?,
¿qué le aportaron al género estos instrumentos?

Preguntas específicas

- **Subpregunta 1**

¿Qué rasgos comparten la cumbia colombiana y la cumbia norteña peruana respecto al uso de instrumentos de viento metal?

- **Subpregunta 2**

¿Qué relación se establece entre la música tradicional del norte del Perú y la cumbia cuando esta llegó al país?, ¿cómo influyó la inclusión de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana?

- **Subpregunta 3**

Teniendo en cuenta que la cumbia norteña se originó aproximadamente en la década de 1970, posterior a que la cumbia colombiana ingresara al Perú precisamente por esa zona, ¿qué factores explican que haya demorado tantos años en popularizarse en Lima y en todo el país?

- **Subpregunta 4**

¿Qué recursos musicales ha empleado la cumbia norteña respecto a la armonía, los arreglos musicales o el contrapunto en los instrumentos de viento metal, y de qué manera los ha aprovechado?

2. Objetivos

Objetivo principal

Explicar el proceso de inclusión de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana, la función que cumplieron estos instrumentos y sus aportes al género.

Objetivos específicos

- **Objetivo específico 1**

Explicar los rasgos en común entre la cumbia colombiana y la cumbia norteña peruana en cuanto al uso de los instrumentos de viento metal.

- **Objetivo específico 2**

Establecer la relación entre la banda musical –formato que ejecuta la música tradicional de la zona norte del Perú– y la orquesta de cumbia norteña peruana: los elementos que tienen en común, la forma en la que se influenciaron mutuamente al coexistir en un mismo espacio, y el resultado de este vínculo que llevó a que se incluyeran la trompeta y el trombón en las orquestas de cumbia norteña peruana.

- **Objetivo específico 3**

Explicar los factores que determinaron que la cumbia norteña peruana, a pesar de haberse originado casi a la par que la chicha –a mediados de la década de 1970–, tuvo muy poca difusión fuera de la zona norte del país y se popularizó en Lima y a nivel nacional recién desde inicios del año 2000.

- **Objetivo específico 4**

Exponer los recursos musicales de la trompeta y el trombón que utilizan las orquestas de cumbia norteña peruana –por ejemplo, el sonido que se produce al distribuir las voces de

cada uno de estos instrumentos—. Comprender –mediante la observación de los arreglos musicales, la armonía y el contrapunto–el desarrollo de los instrumentos de viento metal en la cumbia norteña.

3. Metodología

La investigación es de tipo descriptiva y analítica, pues busca describir cómo se incluyeron los instrumentos de viento metal en la cumbia norteña mediante la explicación de hechos y conceptos. A esto se sumó el análisis de piezas musicales de cumbia, para evidenciar los procesos de desarrollo musical presentes en este tipo de música e identificar los recursos armónicos y contrapuntísticos que empleaban estos instrumentos.

Esta investigación se sostiene principalmente en tres tipos de fuentes: (i) las académicas, que muestran el contexto de relaciones musicales de la cumbia norteña; (ii) las entrevistas con maestros especialistas en cumbia; y (iii) los fragmentos musicales que corresponden a las partituras de trompeta y trombón del tema “El cervecero” para evidenciar cómo se incluyeron los instrumentos de viento metal en la región y qué aportes le han brindado al género musical.

Estado del arte

La cumbia es un género musical nacido y desarrollado en Latinoamérica, específicamente en el país de Colombia, la cual se destaca por haberse popularizado en países como Colombia, México, Argentina, Venezuela, Ecuador, Chile y Perú durante principios y mediados del siglo XX. Debido a la popularidad del género, que ha mantenido su fuerza para permanecer vigente desde sus orígenes hasta la actualidad, es que tenemos investigadores como Juan Sebastián Ochoa, Federico Ochoa Escobar o Juan Diego Parra Valencia, los cuales han abordado los orígenes de la cumbia desde el estudio de la cumbia colombiana debido a que fue en dicho país que este género musical surgió.

Uno de los investigadores que abordaré en mi investigación es Juan Diego Parra Valencia, magíster en Literatura y doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, músico, investigador y docente de la Facultad de Arte y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Parra explica en la introducción de *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (2019) –recopilación de textos de diversos autores que abordan el género desde sus respectivos países– que la cumbia no se concibe de forma unitaria debido a que esta, al haberse expandido por diversos países y mezclado profundamente con otros estilos musicales en el proceso, posee diversas particularidades rítmico-expresivas que varían acorde al país latinoamericano en el que se desarrolla. En un sentido cultural es un medio de expresión popular que asume una identidad particular dependiendo del lugar y contexto en el que se desenvuelve.

Otro de los autores que ha investigado acerca de la cumbia es Juan Sebastián Ochoa, maestro de música, magíster en Estudios Culturales y doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. En su publicación *La cumbia en Colombia: invención de una tradición* (2016) la idea principal que sostiene es que la cumbia es tanto un género

musical como un constructo social, por lo que no es simplemente música que ha sido descubierta y documentada, sino que se encuentra en constante cambio y evolución acorde al entorno con el que interactúa.

La obra de Federico Ochoa Escobar también fue materia de investigación. Él es saxofonista y magíster en Antropología de la Universidad de Antioquia, en su publicación *La cumbia en el carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato* (2017) señala que, de los diversos estilos que ha desarrollado la cumbia colombiana, no se puede señalar a determinado estilo como el original o principal debido a que cada uno de estos aporta sus propias características y conceptos.

El Perú también cuenta con investigadores que han tratado el tema de la cumbia. Puedo destacar a los siguientes autores: Raúl Renato Romero (2007), Carlos Leyva (2005), Wilfredo Hurtado (1995), Arturo Quispe (2009) y Hubert Ramiro (2014).

El investigador Raúl Renato Romero Cevallos, licenciado en Sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, magíster en Etnomusicología de la Universidad de Columbia y doctor en Musicología de la Universidad de Harvard, explica en *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global* (2007) el desarrollo de la cumbia en la capital peruana y los factores sociales que dieron origen a la música chicha. La investigación de Romero también se refiere en forma detallada a la influencia de la cumbia andina y la cumbia amazónica, mencionando a varios de sus exponentes más importantes y ofreciendo varios testimonios directos de estos artistas. Respecto a la cumbia norteña, sólo señala de manera general sus características musicales más destacadas como inclusión de instrumentos de viento metal y un mayor número de cantantes encabezando la agrupación musical, muy al estilo de la salsa en cuestión de formato orquestal.

Carlos Leyva Arroyo, antropólogo egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y magíster en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, en

Música «chicha». Mito e identidad popular (2005) explica que la cumbia peruana no solo es un género musical nacido a partir de la cumbia colombiana, sino que es toda una cultura en sí misma, surgida sobre la base del flujo migratorio hacia la capital, que se construye en base de diversos estilos rítmicos y melódicos oriundos de otros géneros musicales.

Wilfredo Hurtado Suarez es otro de los investigadores que ha abordado la cumbia peruana. Si bien, él no cuenta con una biografía pública, su libro *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes* (1995) pone de manifiesto la connotación despectiva con la que se ha tratado a la cumbia en el Perú desde sus orígenes debido a los prejuicios sociales relacionados con sus raíces andinas. Hurtado divide la cumbia peruana por regiones –costeña, andina y selvática– y explica que los prejuicios hacia la cumbia peruana se originan en contra de los sectores populares migrantes que consumen esta música y no contra la cumbia en sí.

Arturo Quispe Lázaro, licenciado y magister en Sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y magister en Historia del Arte de la Universidad Mayor de San Marcos, en su texto *La chicha: un camino sin fin* (2009), señala que la chicha atravesó una etapa de crisis generada por la llegada de nuevos ritmos musicales que ganaron popularidad, factor que se sumó al ya mencionado rechazo y la discriminación de los sectores sociales más prestigiosos debido a sus elementos populares migrantes. Además, señala dos periodos muy marcados de apogeo del género, primero de la chicha costeña y luego de la andina.

En el ya mencionado *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (2019), Arturo Quispe dedica el capítulo IV titulado *Música tropical peruana: La chicha. Construcción de nuevas identidades* al desarrollo de la cumbia peruana. En él ~~cuente con~~ **hay** una sección referida a la cumbia norteña en donde señala las principales características de esta. Los grupos de cumbia norteña, que tienen que cubrir de cinco a seis horas sobre el escenario, se caracterizan por utilizar una instrumentación de

vientos –trompetas y trombones–, órgano, timbales, congas, guitarras eléctricas y bajo, y cuentan con varios cantantes que se alinean en fila.

La investigación de Hubert Ramiro Cárdenas, licenciado en antropología de la Universidad Nacional de San Antonio Abad y magíster en musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, complementa lo mencionado por Arturo Quispe al abordar los elementos culturales y sociales de la cumbia norteña peruana en su libro *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco* (2014). Él considera que la cumbia norteña es una vertiente más sofisticada respecto a sus antecesoras, debido a que rompe las marcadas tendencias regionalistas que se habían mantenido en la cumbia hasta ese momento.

Ramiro señala que este nuevo estilo es mucho más integral respecto a la fusión de distintos elementos musicales provenientes tanto de diversas regiones del Perú como de otros países. Otra característica que destaca el autor en la cumbia norteña peruana es la temática de sus letras, que en su mayoría se centran en el ámbito amoroso, alejándose y contrastando con el concepto de conciencia crítica presente en la chicha desde sus inicios.

Ya abordadas las principales investigaciones referentes a la cumbia en el Perú –con énfasis en la cumbia norteña peruana–, fue pertinente realizar el mismo acercamiento a los investigadores que estudiaron la música de las bandas musicales, formato musical más recurrente y siempre presente en las fiestas populares de la región norte del Perú.

Román Robles Mendoza, periodista, profesor de educación secundaria, licenciado y doctor en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, señala en su libro *La banda de músicos. Las bellas artes en los Andes del sur de Áncash* (2000) que su influencia viene principalmente de Europa y su formato en las bandas militares, el cual se destaca principalmente por el uso de los instrumentos de viento. El autor hace énfasis en que la diferencia entre el formato europeo y el peruano radica en que, en el primer caso, las

bandas tocaban sobre todo en un contexto militar, mientras que las bandas tradicionales peruanas se dedicaron principalmente a tocar en actividades religiosas.

Otro de los autores que aborda el tema de las bandas musicales es Leonidas Casas Roque, investigador que, a pesar de no contar con una biografía pública, en *Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque* (1993) indica que para estos pueblos –de la costa norte del Perú– las fiestas patronales representan los momentos más significativos del año, durante los cuales los pobladores expresan su unión como comunidad al expresar devoción hacia algún santo del panteón católico, entre los que se encuentran la Virgen de Las Mercedes, Cruz de Pañalá o San Juan por dar algunos ejemplos. El autor señala que en estas festividades se contratan a las bandas musicales para acompañar y animar los distintos momentos de las ceremonias.

También es preciso abordar las investigaciones de Manuel Ráez Retamozo, magíster y licenciado en antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien ejemplifica cómo el formato de banda musical se ha desarrollado en otras regiones fuera de la zona norte del Perú como el valle del Colca. Él señala en *Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)* (1993) que la presencia de instrumentos musicales indígenas tradicionales, tanto de viento como de percusión, fue mermando y reemplazado progresivamente a raíz de la popularización de instrumentos de banda. Ráez, además, en su libro *Los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca* (2002) señala que la música de banda, al igual que en el norte del Perú, cumple un rol importante en las ceremonias y fiestas religiosas.

Virginia Yep, guitarrista clásica de la Universidad Nacional de Música y del Real Conservatorio Nacional de Música de Madrid, donde concluyó sus estudios, además de ser doctora en Musicología Comparada en la Freie Universität Berlin, señala en *Vientos y latidos del pueblo. Estudio acerca de las bandas de músicos del Bajo Piura* (2015) que “las bandas

no solo cumplen un rol estructural en las fiestas patronales, sino que son consideradas la música más típica de la zona” (p.231). Del mismo modo, la autora enfatiza, tanto en el artículo ya mencionado como en su libro *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura* (2017), que estas bandas interpretaban géneros sumamente diversos, que iban desde huaynos, marineras y yaravíes hasta marchas, obras para órgano, valeses, misas de gloria y música clásica. También se menciona la presencia de arreglos musicales de cumbia colombiana que se tocaban en formato de banda musical, pero no se profundiza en cómo era el arreglo musical de este tipo de adaptaciones ni de qué manera la cumbia fue adquiriendo –cada vez más– una identidad propia en la región norte, al punto de adoptar los instrumentos de viento como una de sus características.

Sin embargo, las bandas musicales no fueron el único antecedente musical en la zona norte del Perú. El trabajo de investigación de Fernando Ríos Correa titulado *Entre congas y algarrobos: Una aproximación al estudio de la cumbia piurana* (2011) realiza un análisis al contexto –desarrollado entre las décadas de 1930, 1940 y 1950– sobre el cual se crearon las orquestas de cumbia norteña peruanas. El parámetro que establece el autor para el nacimiento de la música orquestada en el norte del Perú es la presencia norteamericana, centroamericana y británica en dicha zona gracias al auge petrolero que se dio en Talara.

Respecto a la trompeta y al trombón, instrumentos que son el eje central de la presente investigación, se han hecho materiales de estudio acerca de la orquestación de las cuales resalto a Walter Piston (1984) y a Samuel Adler (2006), los cuales han abordado sus principales características en sus libros de orquestación. Ambos señalan que estos instrumentos pertenecen a la familia de viento-metal. Además, explican que la característica principal de estos instrumentos es su composición en base a la combinación de tubos, cónicos y cilíndricos, y el uso de boquillas de metal en forma de copa para generar el sonido de los mismos mediante la vibración de los labios.

Marco Teórico

La cumbia colombiana

El primer aspecto relevante sobre el surgimiento de la cumbia norteña peruana se relaciona con el origen de la cumbia como género musical. En el contexto de esta investigación, consideré la cumbia como ‘género musical’ caracterizado por un conjunto de ritmos musicales con subdivisión binaria, con acentuación en el contratiempo.

Según Ochoa, la cumbia surge en Colombia como “una práctica social rural que engloba la música, el baile y fiesta” (2016, p.35). Por lo tanto, la definición previamente mencionada del término “cumbia” que se empleó en esta investigación está estrechamente ligada al baile y a conceptos musicales que, posteriormente, influenciaron en el desarrollo de la cumbia en el Perú. Desde una perspectiva conceptual, Ochoa describe la cumbia como un género que abarca conjuntos de gaitas, la flauta de millo, la música de acordeón y la música de “orquesta de salón”, que presenta similitudes instrumentales con las orquestas *big band* norteamericanas de la década de 1940. Este último estilo es precisamente el más afín a la cumbia del norte del Perú, caracterizado por el uso de la trompeta y el trombón. La característica común que comparten estos géneros musicales, aparentemente tan dispares, es, según Ochoa (2016), su “subdivisión binaria con sonoridad caribeña” (p. 35). Esta definición revela las influencias que ha recibido la música norteña peruana y las similitudes que comparte con otros subgéneros musicales de cumbia peruana, como la chicha, la tecnocumbia o la cumbia amazónica. No obstante, se debe señalar que la definición propuesta por Ochoa podría considerarse imprecisa. Esto se debe a que, según su enfoque, una canción es catalogada como cumbia únicamente en función de la presencia de un ritmo musical con sonoridad caribeña, lo cual puede resultar ambiguo y susceptible a diversas interpretaciones.

El desarrollo de la cumbia en el Perú

La información abordada en el estado del arte permite destacar a la cumbia como uno de los géneros musicales más populares en el Perú. Por lo tanto, no sorprende que se hayan llevado a cabo numerosas investigaciones sobre su origen y desarrollo. La relación de la cumbia con otros géneros musicales previamente existentes en el país, así como su evolución a lo largo de los años, junto con el estudio de sus exponentes más representativos, han sido temas de investigación musical.

En un artículo publicado en el diario Perú21 titulado “¡Güepajé!, al encuentro de la cumbia peruana”, Zenaida Condori destaca que el auge de la cumbia peruana tuvo lugar entre la década de los 60 y 80. En ese período, emergió una floreciente industria musical en la que convergieron no solo talentosos músicos y compositores, sino también, y como consecuencia, disqueras, sellos, asociaciones de artistas, distribuidores y tiendas de discos (Condori, 2022).

Condori también subraya que las investigaciones y la documentación realizadas por el periodista musical Lucho Pacora cobraron impulso debido a la escasa presencia de referencias bibliográficas tanto en textos impresos como en internet sobre los artistas de cumbia peruana. Además, Pacora señala que durante el apogeo del género de la chicha el Lima, llegaron a existir alrededor de 70 disqueras y cerca de 400 músicos dedicados a la cumbia.

No obstante, las investigaciones existentes se han enfocado principalmente en la “chicha”, un subgénero de la cumbia que se desarrolló en Lima y que alcanzó gran popularidad musical y cultural a principios de la década de 1970. Esto ha llevado a que otros subgéneros de la cumbia peruana, que se originaron en distintas regiones del país y que solo adquirieron relevancia cuando se popularizaron en la capital, quedaran en segundo plano. Por esta razón, el estudio de la historia, desarrollo, impacto cultural y difusión de la cumbia

peruana tiende a centrarse principalmente en Lima, como han señalado los investigadores de este género en mi revisión bibliográfica.

Este enfoque ha tenido como resultado que la cumbia norteña peruana, siendo un subgénero desarrollado fuera de Lima, solo haya comenzado a ser objeto de estudio y a adquirir relevancia a partir de su difusión en la capital. Esto ha relegado a un segundo plano las investigaciones de sus orígenes y las influencias sonoras de sus lugares de origen.

No obstante, es importante destacar que las investigaciones realizadas sobre la cumbia desarrollada en Lima, previas a la difusión de la cumbia norteña, proporcionan un marco para comprender las similitudes y diferencias entre estos subgéneros, así como el contexto en el que la cumbia norteña se popularizó por todo el país. Estas investigaciones permiten identificar los elementos que la hicieron innovadora durante su auge.

La investigación de Romero (2007) explica que la interacción entre el Huayno y la cumbia colombiana a finales de la década de 1960, combinada con la migración de las provincias hacia la capital limeña desde los años 50, dio origen a la cumbia peruana conocida como "chicha". Observar cómo esta interacción se desarrolló entre cumbia con otros géneros musicales, así como la relación entre los habitantes de la capital con los sectores populares migrantes que consumían esta música, puede servir como base para comprender el panorama futuro de la interacción de la cumbia norteña peruana en su llegada a la capital en años posteriores. Esta interacción, no solo abordada por Romero en relación con la chicha y el huayno, sino también complementada y profundizada por Carlos Leyva Arroyo, es fundamental para comprender cómo la cumbia peruana, especialmente la desarrollada en Lima, adopta nuevos elementos y los incorpora de manera única. Leyva Arroyo determina que la cumbia peruana, haciendo hincapié en la escena limeña, presenta una estética, sonoridad y coreografía específicas dirigidas a un público particular que la valora, consume y contribuye a su producción. En sus términos la cumbia peruana:

No puede ser considerada un nuevo género musical en sentido estricto, ya que está conformada por diferentes formas rítmicas y estilos vocales e instrumentales pertenecientes a varios géneros musicales tradicionales, los que en su mayoría no son oriundos del país, sino que provienen de otros lugares del planeta y que han llegado al público limeño en un tiempo prolongado (Leyva, 2005, p. 25).

De manera similar, se enfatiza que tanto la cumbia peruana como la colombiana son el resultado de una fusión de factores diversos, que abarcan lo musical, social y cultural. Ambos géneros han asimilado elementos externos, ya sean ritmos, voces o instrumentos, y los han transformado en elementos con identidad propia. Este proceso de asimilación musical es característico de la cumbia en general y, aunque no se haga referencia explícita a la cumbia norteña, sirve como punto de partida para entender la inclusión de instrumentos de viento metal en la cumbia peruana. Esto se debe a que la trompeta y el trombón, que desempeñaron un papel significativo en la cumbia norteña peruana, pueden considerarse como una de las consecuencias de este proceso de asimilación. No obstante, como señala Wilfredo Hurtado Suárez, estas fusiones musicales no siempre eran bien recibidas por el público limeño, especialmente por los estratos sociales más acomodados, debido a la influencia de elementos migrantes en la cumbia. El investigador explica que el prejuicio hacia la cumbia peruana no se dirigía tanto hacia la música en sí, sino más bien hacia los sectores populares y migrantes que eran sus consumidores.

Por tanto, a pesar de su enorme popularidad y difusión, la resistencia hacia los elementos de origen migrante presentes en la música chicha tuvo un impacto significativo en su consolidación en la capital, impidiendo un crecimiento lineal y, posiblemente, obligando a la cumbia peruana a reinventarse en diversas ocasiones para mantenerse relevante. La idea planteada por Hurtado es crucial, ya que guarda relación con la forma en que la cumbia

norteña peruana se difundió, recordando que esta tardó aproximadamente treinta años en ganar popularidad en todo el país. Esto me lleva a cuestionar si la aversión mencionada por el autor fue uno de los factores responsables de este fenómeno.

Arturo Quispe complementa lo mencionado por Hurtado al abordar las primeras etapas de desarrollo de la cumbia peruana y cómo las agrupaciones musicales que la conforman supieron mantener su relevancia. En ese sentido, Quispe explica que se produjeron “dos períodos marcadamente diferenciables en la historia de la chicha: el primero comprendería desde su origen en 1968 hasta aproximadamente 1977-78, con predominio de la chicha costeña. [...] El segundo período se dio desde 1980-81 hasta 1987-88 aproximadamente” (2009, p. 2).

El autor señala que la primera etapa de la chicha estuvo marcada por la participación de agrupaciones como Los Ecos, el grupo Celeste, Los Beta 5, Company Quinto y Los Destellos, este último grupo en el que Enrique Delgado, considerado por el autor como el fundador de la chicha, formaba parte. Por otro lado, la segunda etapa, caracterizada por un predominio de la chicha andina, tuvo como principal exponente a Los Shapis, liderados por Julio Simeón Chapulín el Dulce y Jaime Moreira El Caballero de la Guitarra. Quispe explica que para que las agrupaciones de cumbia mantuvieran su vigencia, solían realizar sus conciertos en formato de festivales, en los cuales se presentaban en promedio entre dos a cinco agrupaciones, aunque en ocasiones podían llegar a reunir hasta doce o trece de estos conjuntos.

En este contexto, tal como lo plantean Hurtado y Quispe, la cumbia peruana enfrentó una crisis de relevancia en la escena musical a finales de la década de 1980, ya que otros géneros musicales, como la salsa, comenzaron a ganar mayor fuerza. Esto implicó que la cumbia tuviera que reinventarse para mantenerse vigente. Quispe señala que “la chicha se ve sacudida; sus seguidores, los grandes sectores populares de los barrios, tampoco la

respaldaban. La asistencia a las fiestas disminuyó, y muchos locales cerraron” (2009, p. 5). Ante esta situación, las agrupaciones ya no podían permitirse organizar conciertos independientemente. Para adaptarse y buscar alternativas, decidieron unir esfuerzos y construir una comunidad. La situación había cambiado desde los inicios de los años noventa, cuando gracias a los festivales, varios grupos podían reunirse en un mismo concierto y, de esta manera, atraer a un público más numeroso.

Es fundamental considerar los periodos de reinvento que ha atravesado la cumbia en nuestro país debido a la llegada de nuevos ritmos, tal como lo plantea Quispe. Esto ha permitido que géneros como la tecnocumbia o la cumbia norteña, por mencionar algunos ejemplos, pudieran ganar popularidad y contribuir al desarrollo de la cumbia en el Perú. Sin embargo, considero que la información proporcionada por Hurtado, en la que se menciona que los sectores más acomodados de Lima manifestaban aversión hacia los sectores migrantes, influyó en la falta de difusión nacional de la cumbia norteña peruana en sus primeras etapas, dado que se trata de un subgénero que se desarrolló fuera de la capital.

Gracias a las investigaciones sobre cumbia peruana que se han abordado en el estado del arte, he podido observar que este género, desde sus inicios hasta la actualidad, ha logrado mantenerse relevante en la escena musical peruana a pesar de las adversidades, gracias a su constante evolución y su capacidad para reinventarse. En este sentido, considero que esta cualidad de la cumbia peruana está relacionada con la posterior llegada de la cumbia norteña a la capital. Como Quispe y Ramiro señalan en sus investigaciones, este subgénero presenta elementos característicos que los investigadores consideran como distintivos e innovadores para los oyentes de la cumbia.

La cumbia norteña peruana

Entre los investigadores que han abordado la cumbia norteña peruana se encuentran Hubert Ramiro Cárdenas (2014) y Arturo Quispe Lázaro (2019), quienes han delineado sus

principales elementos. De estos elementos, destaco la inclusión de los instrumentos de viento como la trompeta y el trombón, que son el tema principal de la presente investigación. Esta información bibliográfica es sumamente importante, ya que establece el antecedente de estos instrumentos como elementos significativos dentro de la cumbia norteña y sirve como punto de partida para profundizar en su proceso de inclusión y desarrollo dentro del género musical.

En una entrevista realizada el 2021, Jaime Chunga señala que la cumbia norteña peruana tiene la particularidad de haberse difundido primero en Ecuador, dada la cercanía de dicho país con la costa norte peruana, mientras que en el resto del territorio peruano tardó aproximadamente 30 años en popularizarse (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021). Ramiro Cárdenas (2014) señala que el auge de la cumbia norteña se dio posterior a la caída en popularidad de la tecnocumbia y el fallecimiento de los integrantes de la agrupación Néctar en un accidente el 13 de mayo del año 2007.

Quispe (2019) complementa esta información al explicar que, a inicios de la década del 2000, la cumbia norteña sucedió a la tecnocumbia con agrupaciones como Agua Marina, Armonía 10 y el Grupo 5 encabezando esta nueva corriente musical. Estas tres agrupaciones ya contaban con una amplia trayectoria musical que data desde los inicios de la cumbia en el Perú, a principios de la década de los setenta –en Piura se fundó Armonía 10 (1972), en Chiclayo el Grupo 5 (1973), y Agua Marina (1976), también de Piura–. Otras agrupaciones mencionadas son Los Hermanos Yaipén, Marisol y la magia del norte, Caribeños de Guadalupe, Tony Rosado, Internacional Privados, Hermanos Villacorta, Grupo Papillón, Sociedad Privada, etc. Asimismo, el autor sugiere que, en un primer momento, el género que cultivaban estas orquestas no se consideraba cumbia norteña, sino tecnocumbia, pero, conforme pasaron los años, este nuevo ciclo musical de la cumbia fue ganando su propia identidad. Lo mencionado por el autor respecto a la relación entre la tecnocumbia y la cumbia norteña no solo refuerza el concepto de reinención ya mencionada presente en la cumbia

peruana a lo largo de su historia, sino que también señala los elementos que implementó la cumbia norteña para resultar innovadora tanto en la escena musical limeña como en otras regiones fuera de la costa norte del Perú.

Entre sus características principales se encuentra el uso de una vestimenta más formal por parte de los músicos, la presencia de un animador, la participación ocasional de bailarinas y un cambio de formato consistente en que las agrupaciones pasan de bandas de cumbia a orquestas de cumbia, en la que participan un promedio de 10 a 15 músicos. Usualmente estas orquestas están conformadas por tres percusionistas, tres o cuatro cantantes, un pianista, un bajista, un guitarrista, dos trompetistas, y dos trombonistas.

La cumbia norteña presenta un formato instrumental que se asemeja más al que utilizan las orquestas de salsa frente a las agrupaciones chicheras de cumbia que se desarrollaron en Lima. Sin embargo, es importante mencionar que agrupaciones representativas de cumbia norteña peruana Como Armonía 10 y Grupo 5 no comenzaron su trayectoria implementando trompetas y trombones, sino que estos fueron añadidos posteriormente. En una publicación de la Revista Peruana de Educación Musical titulada *Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI*, Oscar Burgos y Víctor Ñopo señalan que Armonía 10, fundada por Juan de Dios Lozada Naquiche en 1972, se llamaba en un principio Walkers Star; y que Grupo 5, fundada en 1973 por Elmer y Víctor Yaipén Uypan, inicio su carrera musical tocando baladas como “Recuérdame” y “No pongas ese disco” para posteriormente, y debido al éxito de estos temas, migrar su estilo musical hacia los géneros tropicales con mayor énfasis en la cumbia, lo que derivó a la inclusión de instrumentos de viento en la agrupación (Burgos y Ñopo, 2023). La información proporcionada por los autores permitió entender que, si bien no existe una fecha o momento específico documentado que mostrase la inclusión de la trompeta y el trombón en las agrupaciones de cumbia en el norte del Perú, ha sido la influencia de la

música tropical caribeña como la salsa y la guaracha, sumado al sonido característico y popular de las bandas musicales, lo que dio origen a la inclusión de estos instrumentos en la cumbia norteña peruana. Esto genera muchas preguntas respecto al contexto musical de la costa norte antes de la llegada de la cumbia. Los aspectos mencionados, sumados a las similitudes presentadas en la cumbia norteña peruana y la cumbia colombiana respecto al uso de instrumentos de viento, presentaron un panorama llamativo para explorar los orígenes de la cumbia norteña peruana y el desarrollo de los instrumentos de viento metal dentro de la misma. Otra característica de la cumbia norteña peruana señalada por Quispe y Ramiro es la temática de sus canciones, enfocadas principalmente en la vida cotidiana con énfasis en el romance y el desamor, alejándose del mensaje social que aborda la música chicha.

Es necesario precisar que, respecto a la historia de la cumbia en el Perú, ambos autores establecen una cronología lineal. Es decir, consideran que la cumbia peruana nació con la chicha costeña, continuó con la chicha andina, luego la tecnocumbia y, posteriormente, siguió con la cumbia norteña peruana, a la que llegan a considerar chicha norteña o “la chicha del siglo XXI” (Ramiro, 2014, p.33). Si bien estas definiciones ayudan a precisar ciertos aspectos en la evolución y desarrollo de la cumbia en el Perú, se debe recordar que la cumbia norteña es casi tan antigua como la chicha: mientras esta última surge alrededor de la década de 1960, uno de los grupos más destacados de la cumbia norteña peruana, Armonía 10, se funda unos años después, en 1972.

Descripción del proceso de investigación

Por medio de esta investigación, busqué exponer los orígenes de esta rama de la cumbia, la evolución de sus músicos y de las agrupaciones más importantes, las particularidades de su peculiar difusión tardía en Lima y, sobre todo, la incorporación de los instrumentos de viento metal –como la trompeta y el trombón– en sus inicios.

Primero, definí el uso del término “cumbia” para los propósitos de la presente investigación, y luego procedí a establecer la conexión entre la cumbia colombiana –el género se originó en ese país– y la del norte del Perú a partir de los elementos que comparten ambas.

Como segundo tema, establecí la conexión entre la cumbia y la música tradicional de la zona norte del Perú, es decir, la interpretada por “la banda de música” y la música ejecutada por las orquestas fundadas a partir de la influencia británica, norteamericana y centroamericana de la actividad minera en la región. Como ya he señalado, la banda recoge diversos estilos musicales –entre ellos la cumbia– y los adecúa a su formato, caracterizado por el empleo de los instrumentos de percusión –la tarola¹, el bombo, los platillos– junto con diversos tipos de instrumentos de viento –entre ellos la trompeta y el trombón–, mientras que las orquestas fundadas y difundidas en las zonas de Talara, Negritos, Paita, Piura, Zorritos, Cabo Banco, Lobitos, Máncora y Los Órganos sirvieron para instaurar y popularizar el formato de música orquestada que posteriormente adoptarían las orquestas de cumbia.

A partir de esta intersección, desarrollé los elementos característicos de la cumbia norteña, como su formato, su contexto y la trayectoria de sus músicos, pero sobre todo las circunstancias que llevaron a las agrupaciones a incluir instrumentos como la trompeta y el trombón. Para realizar este recorrido, recurrí a los testimonios de músicos oriundos de la zona norte del Perú como Javier López, trombonista de la orquesta Grupo 5 con más de 20 años de experiencia tocando cumbia; Jaime Chunga, trombonista de la Sinfónica Nacional que ha participado en diversas orquestas de cumbia y que ha sido mi maestro de trombón; y Héctor Purizaga, pianista, compositor y arreglista, ganador del Latin Grammy 2019. Para complementar lo anterior, realicé también entrevistas a investigadores que han abordado la

¹ También conocida como “caja”, “redoblante” o “tambor”, es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos. Este instrumento es utilizado en orquestas, bandas de música y desempeña un rol fundamental en la batería.

historia de la cumbia en el Perú como Raúl Renato Romero, autor ya mencionado en el estado del arte, considerado uno de los pioneros en la investigación sobre cumbia peruana y autor del libro *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global* (2007); y Jesús Cosamalon, investigador y músico el cual recientemente publicó el libro *Historia de la cumbia peruana, de la música tropical a la chicha* (2022). Finalmente, para evidenciar el aporte de la trompeta y el trombón dentro de la cumbia norteña peruana, realicé un análisis musical a frases que estos ejecutan en el tema “El cervecero” de Armonía 10, uno de los más escuchados dentro del subgénero.



Capítulo 1. La cumbia y sus antecedentes respecto al uso de instrumentos musicales

Uno de los antecedentes más importantes de la cumbia norteña es la cumbia colombiana, considerada el punto de partida de este género musical.

Representativo género musical de Colombia. La cumbia abarca hoy un espectro tan amplio de fenómenos musicales a lo largo del continente americano que incluye formas sumamente folclóricas y locales, al mismo tiempo que otras híbridas y abiertamente internacionales. Así, la cumbia puede ser, en la actualidad, argentina, chilena, ecuatoriana, mexicana, peruana o venezolana, asumiendo, en cada uno de estos lugares, distintivos propios (Parra et al, 2019, p. 13).

Parra señala que el fenómeno de la cumbia nació en Colombia y que a partir de ahí se extendió por gran parte de América Latina, marcando su identidad propia en cada país. Del mismo modo, cuando la cumbia llegó al Perú, surgieron diversos estilos de este género en distintas regiones del país, cada una con características acordes a la zona que marcan una determinada tendencia como el caso de la cumbia norteña. Lo planteado por el autor coincide con las características de la cumbia descritas por los investigadores peruanos desde que esta llegó al país.

1.1. Relación entre la cumbia colombiana y la cumbia peruana

La primera relación que se establece entre la cumbia colombiana y la peruana es su concepto como “construcción social” (Ochoa, 2016, p. 31). Como lo explica Romero en su libro *Andinos y tropicales*, un proceso similar se produjo entre la cumbia y el huayno peruano:

Mientras que el huayno comercial continuaba congregando multitudes, otro género musical de un país vecino empezó a ganar popularidad a finales de los sesenta: la cumbia de Colombia. La cumbia había evolucionado en ese país de

una manera similar al huayno en Perú. Desde las comunidades locales y rurales, se convirtió en música urbanaailable, vendida en grabaciones comerciales y consumida ampliamente a lo largo de las ciudades de la nación (Romero, 2007, p. 197).

Esta reflexión muestra elementos muy característicos de la cumbia, como la difusión y la adopción de nuevos estilos de acuerdo con la región en la que se origina la música. Tanto en el Perú como en Colombia, la cumbia se desarrolló en formas distintas, dependiendo el contexto de cada región, creando diversos subgéneros. Si bien lo anterior es importante como concepto social, esta investigación se centró principalmente en el concepto musical de la cumbia colombiana para emplearlo como referente al momento de abordar la cumbia norteña peruana.

1.2. La complejidad semántica de la cumbia: Sus múltiples significados para una definición precisa

Como se mencionó anteriormente, el término *cumbia* abarca muchos conceptos. “Estos conceptos pueden incluir a la cumbia como una práctica cultural, un baile, un conjunto de ritmos musicales, un término de mercado en la industria cultural o un género musical” (Ochoa, 2016, p. 33). Esta investigación parte de este último concepto y, sobre esa base, define la cumbia y los elementos que comparte con la cumbia norteña en el Perú.

La cumbia, al igual que muchos otros géneros musicales, tiene sus orígenes en los ritmos africanos binarios y en melodías interpretadas por flautas indígenas. Esta cumbia era exclusivamente instrumental. Posteriormente, se le incluyó letra, acordeón, gaitas e instrumentos eléctricos, hasta que adquirió un formato de orquesta.

En tanto género musical, si bien la cumbia es un conjunto de ritmos, se caracteriza porque todos ellos cuentan con subdivisión binaria y acentuación en el contratiempo. Sin embargo, esta no es una definición absoluta, puesto que, como categoría de mercado, la

cumbia también abarca ritmos en 6/8 de subdivisión ternaria, porque solo basta que “el tema cuente con una esencia caribeña-colombiana” (Ochoa, 2016, p. 35). Si bien esto dificulta el tener un concepto preciso sobre lo que define a la cumbia, a su vez también nutre la versatilidad de la misma al momento de interactuar con nuevos ritmos y hacerlos propios. A falta de una definición más precisa, tomaré solamente los aspectos de esta que se acomoden a los objetivos de la presente investigación. Ochoa añade que “El uso del término [se refiere a *cumbia*] suele prestarse a ambigüedades y confusiones acerca de su origen, evolución y significado simbólico. Cuando se habla del origen y evolución de la cumbia, debe explicarse a qué sentido de cumbia se refiere” (2016, p. 35). Esta información acerca de la ambigüedad para definir a la cumbia podría explicar el por qué estilos como la chicha o la cumbia norteña peruana, catalogados dentro de un mismo género musical por investigadores como Ramiro (2014) y Quispe (2019) al momento de abordar los distintos subgéneros de cumbia peruana y sus características, pueden coexistir del mismo a pesar de sus marcadas diferencias.

En Colombia, el término *cumbia* como género musical se refiere a “algunos géneros específicos y bien delimitados musicalmente en la música de gaitas [...] en la música de la flauta de millo [...] en la música de acordeón [...] y en la música de orquestas de salón” (Ochoa, 2016, p. 33). Así es como se evidencian las primeras similitudes entre la cumbia colombiana y la cumbia del norte del Perú, puesto que lo primero que salta a la vista es el hecho de que, en ambos casos, con frecuencia se emplean instrumentos de viento, principalmente por parte de las orquestas de salón en Colombia, también conocida como raspa colombiana. La diferencia es que, en la cumbia colombiana, los instrumentos de viento madera, como el saxofón y el clarinete, son los que tienen una participación más pronunciada, mientras que los instrumentos de viento metal, como la trompeta y el trombón, a pesar de tener una participación destacada, están presentes en un rol de acompañamiento. Esto marca una clara diferencia frente a la cumbia norteña del Perú debido a que, a pesar de

que ambos estilos utilizan instrumentos de viento, en las orquestas peruanas el uso de instrumentos de viento es protagonizado por la trompeta y el trombón.

En este aspecto también se debe tomar en cuenta la evolución y estilos de la cumbia en Colombia puesto que no emplean la misma instrumentación. Ochoa menciona que “Primero existieron los conjuntos de gaitas y flauta de millo [...] luego se conformaron las bandas pelayeras [...] y por último aparecieron las orquestas de salón” (2016, p. 39). Es en estos dos últimos formatos en los que se aprecia la participación de los instrumentos de viento metal, que cumplen una función similar a la que desempeñan en las bandas musicales del Perú.

1.3. Instrumentos de viento en la cumbia colombiana y sus diferentes subgéneros musicales

Un elemento que ha caracterizado a la cumbia colombiana, y está presente en sus diversos estilos, es la presencia de instrumentos aerófonos –como, por ejemplo, la flauta de millo– en sus temas. Este rasgo podría haber influido en la cumbia norteña, considerando además que la cumbia instrumental en el Perú solía estar protagonizada por la guitarra o el teclado. En los inicios de la cumbia colombiana, el uso de las gaitas y la flauta de millo cumplía la función de conservar las tradiciones; estaba muy relacionado con la identidad, debido a que ambos instrumentos eran típicos de la región.

Si bien la inclusión de más instrumentos de viento significó una evolución en la cumbia, también implicó un alejamiento de sus raíces tradicionales, pues estos instrumentos eran de origen europeo. “Los instrumentos como el clarinete, el saxofón, la trompeta, son europeos, eso es una influencia que llegó aquí, pero los instrumentos del folklore los hacían los campesinos [...] esto los hacía los instrumentos tradicionales de aquí” (Ochoa, 2017, p. 51). Este rechazo hacia estos nuevos instrumentos, que se apartaban de la esencia tradicional de la región colombiana presenta un caso similar al de la cumbia en Perú debido a sus

elementos populares migrantes. Sin embargo, la historia de la cumbia, tanto en Colombia como en Perú, nos indica que estos componentes, que inicialmente llegan como elementos ajenos que generan rechazo, progresivamente pasan a ser propios, perdiendo su esencia externa y generando su propia identidad. Esto se ve reflejado en los instrumentos de viento, de origen europeo, que empleaban las *bandas pelayeras*², puesto que su sonido se convirtió en un elemento muy característico dentro de la cumbia colombiana pese a su rechazo inicial.

La formación instrumental de las bandas pelayeras constaba de un bombo, platillos, redoblante, trompetas, trombones, bombardinos y clarinetes. Estos últimos asumen la labor desempeñada por la flauta de millo respecto a la melodía. Este es el antecedente más antiguo respecto a la implementación de instrumentos de viento metal en la cumbia colombiana.

Figura 1

Banda pelayera 19 de marzo



Nota. Instrumentación implementada por las bandas pelayeras. Adaptado de *Bombo Mocho, la historia del hombre que internacionalizó el porro* [Fotografía], Laura Ramirez y Jimmy Cuadros, 2019,

<https://www.radionacional.co/cultura/bombo-mocho-la-historia-del-hombre-que-internacionalizo-el-porro>.

² Las bandas pelayeras son un tipo de agrupación musical típica del país de Colombia que se caracteriza por tocar música popular tradicional como cumbia, ballenato, porro, entre otros. El término “pelayeras” hace referencia al ambiente alegre y festivo de las fiestas en la región debido a que estas agrupaciones suelen amenizar fiestas populares, desfiles y carnavales.

Sin embargo, las bandas pelayeras no fueron el único formato que incluyó instrumentos de viento en la cumbia colombiana. También existió el formato denominado *orquesta de salón o raspa colombiana*.

Las orquestas de salón usan un formato muy similar al de las *big band* norteamericanas, debido a que cuentan con saxofones, trompetas, trombones y, en ocasiones, clarinete. Este estilo puede ser tanto instrumental como cantado. Entre sus exponentes más reconocidos se encuentran Edmundo Arias, Lucho Bermúdez y Pancho Galán. En cuanto al repertorio, los temas más representativos de este estilo son “Cumbia sabrosa”, “Danza negra” y “Yo me llamo cumbia”. Este estilo de cumbia es el que guarda mayor similitud con la cumbia norteña, tanto por el uso de la trompeta y el trombón como por el tipo de formato orquestal que emplea.

La cumbia de orquesta de salón presenta una clara influencia del *swing*³ norteamericano debido a cómo se distribuyen los músicos y a la orquestación que presentan los instrumentos de viento. Este estilo de tocar músicaailable latinoamericana en formato de grandes bandas atravesó también México, Puerto Rico y Venezuela. El maestro Purizaga explica que:

Este estilo de cumbia en Colombia también es conocido como “raspa colombiana” y, a diferencia de la cumbia con flauta de millo o gaitas –que era más folclórica (debido a que esta utilizaba instrumentos de percusión tradicionales de la región como el alegre, el llamador, la tambora, el maracón y el guasá)–, esta adapta al timbal y a la conga los ritmos que antes se interpretaban con la percusión folclórica (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021).

³ El swing es un estilo de jazz originario de Estados Unidos que se popularizó a principios de la década de 1930.

Lo señalado por Purizaga proporciona evidencia acerca de un antecedente instrumental sonoro respecto a los instrumentos empleados dentro en la cumbia y cómo estos varían dependiendo de la región o estilo. Es importante mencionar que los tres formatos mencionados –los grupos que tocan flauta de millo, las bandas pelayeras y las orquestas de salón–, si bien interpretaban cumbia, presentaban entre sí marcadas diferencias, ya sea por la armonía o los *modos musicales*⁴ utilizados.

Tanto las melodías de gaita como las [de flauta] de millo tienen, en su mayoría, una configuración que las acerca a la armonía modal, mientras que las melodías de los clarinetes, trompetas y bombardinos de las bandas pelayeras son casi siempre tonales y funcionales, de acuerdo con la progresión armónica de tónica y dominante (Ochoa, 2016, p. 41).

Lo que se mantiene en común en estos estilos es el ritmo con subdivisión binaria y la acentuación en los contratiempos. Lo mismo ocurre con la cumbia peruana con sus diferentes estilos y tendencias que permiten que el género siga vigente hasta la actualidad en distintos formatos. De esta manera, se comprende mejor que la cumbia es un “conjunto de géneros que comparten similitudes a nivel rítmico” (Ochoa, 2016, p. 34), y que, por ello, le resulta más fácil tanto asimilar rápidamente otros géneros como difundirse ampliamente. Ochoa pone en evidencia la versatilidad que caracteriza a la cumbia, que le permite cambiar de formato instrumental sin perder su esencia.

A partir de lo mencionado por el autor, es importante destacar que el repertorio que ejecuta cada estilo de cumbia no suele compartirse. Dicho de otro modo, los temas que se interpretan en determinado estilo de cumbia no suelen ser interpretados en otro, y se aprecia mucho cuidado en respetar esta división. Un caso similar ocurre con la cumbia en el Perú, ya

⁴ Los modos, en términos musicales, hacen referencia a escalas (están compuestas por siete notas) que emplean sonoridades alternativas partiendo de los siete grados una escala mayor respectivamente. Los siete modos musicales tienen por nombre jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio.

que, por ejemplo, el repertorio de la chicha no suele interpretarse en la cumbia norteña y viceversa.

Luego de haber establecido los antecedentes que dan origen a la cumbia y sus características, marcando una relación con la cumbia norteña peruana en el proceso, es preciso abordar los orígenes y desarrollo de esta última para esclarecer la inclusión de la trompeta y el trombón en este subgénero.



Capítulo 2. La cumbia norteña y la importancia del trombón y la trompeta

Para comprender la importancia del trombón y la trompeta en la cumbia norteña peruana es necesario abordar la variedad de elementos que enriquecen y diferencian el estilo de cumbia norteña de los otros desarrollados en distintos lugares del Perú. Es por ello importante conocer los antecedentes musicales de la zona norte del país. Por esta razón, en el presente capítulo explicaré dichos antecedentes mediante la información de autores señalados en mi estado del arte como Virginia Yep, Leonidas Casas Roque, Manuel Ráez Retamozo, Jesus Cosamalón, Renato Romero, Fernando Ríos o Román Robles Mendoza; y a la información proporcionada en las entrevistas concedidas por el trombonista Jaime Chunga, el pianista Héctor Purizaga, ambos músicos profesionales nacidos en Piura, y el trombonista Javier López, trombonista de la orquesta Grupo 5. Tanto los investigadores como los músicos mencionados coinciden en que uno de los elementos musicales más recurrentes e importantes del norte del Perú es la presencia de la banda musical. Es así que como primer punto a desarrollar en el presente capítulo explicaré la importancia de las bandas musicales y su relación con las orquestas de cumbia norteña peruana como base para la inclusión de la trompeta y el trombón dentro de estas agrupaciones.

2.1. La banda musical

La banda musical se caracteriza por interpretar música polifónica; es decir, no todos los instrumentos tocan lo mismo, sino que diferentes *voces*⁵ se hacen presentes cumpliendo distintos roles. Generalmente, cada instrumento está distribuido en pares (primera y segunda voz), exceptuando la tuba y la percusión.

La disposición física de los instrumentos generalmente está organizada por filas, distribuyendo de este modo a las familias instrumentales que conforman las bandas

⁵ En un contexto musical, se puede implementar el término de “voces” para referirse a las diferentes líneas melódicas que se entrelazan para crear armonía en una composición musical.

musicales. Los instrumentos de percusión son los que encabezan la banda ocupando la primera fila; los instrumentos melódicos suelen posicionarse al centro de la banda ocupando desde la segunda hasta la cuarta fila aproximadamente y, en las filas posteriores, los instrumentos de viento que marcan la armonía. La percusión está conformada por un par de platillos, bombo y tarola; la sección de vientos melódicos –denominada así porque siempre interpreta la línea melódica de los temas–, conformada por clarinetes, saxofones y trompetas; y finalmente, la sección de vientos contra melódicos –encargados de dar soporte armónico a la melodía principal–, conformada por eufonios⁶, trombones y tubas. Es importante tener en cuenta que, a pesar de que cada instrumento era propiedad de cada músico, debido a la situación económica⁷ de la zona norte del Perú, la mayoría de los mismos eran proporcionados por el director de la banda.

Figura 2

Banda musical Santa Cecilia



Nota. Banda Santa Cecilia tocando en la Plaza de Armas de Catacaos en 1993. Tomado de *Sin banda no hay fiesta. Música del bajo Piura* (p,49) [Fotografía], Virginia Yep, 2017.

⁶ También conocido como “bombardino” en algunos países, es un instrumento de viento metal similar en apariencia y técnica de ejecución al trombón o a la tuba, pero con un sonido más dulce y cálido. Suele ser implementado usualmente en bandas de viento, conjuntos de metales y música de cámara.

⁷ Los iniciantes, al recibir estos instrumentos, pasaban a encargarse de su cuidado y prácticamente se convertían en sus nuevos dueños a cambio de una exclusividad solicitada por directores de las bandas.

Robles señala que las bandas musicales del norte del Perú “son los grupos que producen música en su mejor expresión regional” (2000, p. 96), por lo que resulta plausible sostener que la cumbia norteña peruana incorporase elementos sonoros característicos de las bandas musicales como la trompeta y el trombón. Yep complementa lo explicado por Robles al plasmar la importancia de las bandas musicales en los eventos y festividades locales. La autora asevera que la banda musical se encuentra presente en los eventos oficiales y, mientras no toca, permanece disponible en la plaza, lista para atender las necesidades de los contratistas. La cantidad de músicos oscila entre 6 y 18 integrantes y está asociado proporcionalmente con el prestigio del contratante, el cual aumenta a mayor número de músicos.

Del mismo modo, la investigación de Ráez (1993) señala que las bandas musicales no se desarrollaron únicamente en la zona norte del Perú, sino también en otras regiones del país gracias a las bandas militares y escolares. Sin embargo, la particularidad de las bandas musicales norteñas radica en la cultura desarrollada en torno a ellas que va mucho más allá del fenómeno de la cumbia y ha permitido formar músicos vientistas sumamente versátiles. En una entrevista realizada a Romero, este menciona que posiblemente la banda no desarrolló una cultura tan masiva en otras regiones del Perú debido a que convive con otro tipo de elencos y formaciones musicales, como los que emplean instrumentos de cuerda (Romero, comunicación personal, 2023).

Si bien no existe documentación sobre la fecha exacta del nacimiento de la banda musical en el norte del Perú, su origen se remonta aproximadamente a finales del siglo XIX. Yep (2017, p. 52) indica que el músico ecuatoriano Mariano Díaz llevó a su primo a Catacaos en 1848 con la intención de establecer una banda musical, donde permaneció hasta su fallecimiento en 1895. No se puede confirmar con certeza si la banda que fundaron fue la

primera en la localidad; no obstante, alrededor de la misma época, se especula que el músico Antonio Taboada compuso las primeras marchas.

Esta tradición musical se ha mantenido vigente en las comunidades pese a su precariedad económica gracias a la versatilidad laboral de los músicos, los cuales optaron por dedicarse a otras ocupaciones paralelas a la música como la agricultura o la carpintería, y la religiosidad, la cual mantiene unida a las comunidades mediante las fiestas y actividades patronales. Las investigaciones de los autores coinciden en que el rol que asume la banda en estas ceremonias es de suma importancia desde sus melodías interpretadas en la plaza del pueblo antes de la misa, pasando por su participación durante la procesión, hasta su papel de animar tanto el almuerzo como el baile que sigue en la residencia del organizador principal o los fieles más destacados.

Es por ello que las bandas musicales “no solo cumplen un rol estructural en las fiestas patronales, sino que son consideradas la música más típica de la zona” (Yep, 2015, p. 231). Esto es gracias a que, más que cultivar un solo estilo tradicional, la banda musical adapta diversos géneros a su formato, ya que su oficio es muy variado: debe adaptarse a la ocasión y al tipo de evento en el que va a participar –velorios, matrimonios, fiestas patronales, procesiones, etcétera–. Si bien son distintos los géneros que puede tocar la banda musical, la procesión es uno de los más importantes debido a su importancia religiosa. Es así que los temas nuevos, independientemente de su género o de su lugar de origen, al adaptarse al formato de banda, ya son considerados música tradicional norteña. “La banda debe estar preparada para tocar todo lo que la gente quiera escuchar. Cumbia, guaracha, salsa, vals, pasodoble. La banda que quiera hacerse conocida, tiene que tocar de todo” (Yep, 2017, p. 46).

Dentro del amplio repertorio de las bandas musicales, se pueden poner de ejemplo los géneros que adaptó el compositor José Emilio Ramírez, que iban desde “yaravíes, huaynos,

marineras, tonderos, valeses, polcas, pasacalles, pasodobles, *one-steps*, tangos, pasillos, festejos, rancheras, boleros, guarachas, marchas militares, marchas fúnebres, obras para órgano y música clásica” (Yep, 2015, p. 236). Actualmente, las bandas también han adoptado otros géneros, como “el reguetón, la *tecnocumbia*, la lambada, la macarena, el culebreo, así como la música criolla (valeses, polcas, marineras) y baladas” (Yep, 2015, p. 236). Esta versatilidad dentro del repertorio de las bandas musicales permitió que los músicos estén preparados para tocar diversos estilos musicales, volviéndose sumamente versátiles al momento de ingresar a otros elencos como las orquestas de cumbia. Esto también se encuentra relacionado con la cantidad de horas de trabajo que cumplen las bandas musicales, ya que el cubrir varias actividades durante de las festividades patronales requería entre 8 a 12 horas promedio, lo que llevó a los músicos de banda a desarrollar una gran resistencia para poder tocar de forma prolongada.

Del mismo modo, el extenso repertorio de bandas exige que los músicos dominen la lectura musical⁸, debido a que la música para banda se escribe en partitura y, para poder resolver rápidamente cualquier situación, es importante que el músico sea capaz de leerla correcta y fluidamente. A diferencia de los músicos que tocan instrumentos de cuerda, que suelen tener una formación empírica al depender principalmente del oído, los instrumentistas de viento requieren de una formación musical centrada en la lectura de partituras.

Así pues, las bandas musicales han servido como espacios de formación para los instrumentistas de viento en el norte del Perú, lo que posteriormente permitió que trompetistas y trombonistas integrasen agrupaciones de cumbia norteña. Sin embargo, las bandas musicales no fueron el único antecedente sonoro para la inclusión de la trompeta y el trombón en las orquestas de cumbia en el norte del Perú.

⁸ Generalmente, se calificaba a un músico vientista como “bueno” o “malo” dependiendo de su dominio de la teoría y la lectura musical.

2.2. Origen de la música orquestada en el norte del Perú

La investigación de Fernando Ríos titulada *Entre congas y algarrobos: una aproximación al estudio de la cumbia piurana* (2011) plantea que fue gracias al auge petrolero que se dio en la región de Talara, por parte de la International Petroleum Company, a principios de la década de 1920 que surgió la música orquestada en el norte peruano. El autor explica que este movimiento minero instaurado en las zonas de Zorritos, Lobitos, Los Órganos, Cabo Blanco, Negritos, Máncora y Talara trajo consigo población extranjera de origen norteamericano, centroamericano e incluso británico, lo que eventualmente condujo la creación de orquestas apadrinadas, contratadas y financiadas por estos sectores sociales.

Varios de aquellos músicos, ahora trabajadores de la IPC, vieron rentable, pues sus jefes lo requerían, formar nuevas orquestas, siempre de música centroamericana, pero en suelo piurano, y con músicos locales. Es en ese contexto en que nace la Orquesta de los hermanos Tiza y Sonora Costanera (1938), de músicos cubanos y venezolanos, pero, ambas, con directores piuranos (Ríos, 2011, p. 14).

El autor plantea que la creación de la Sonora Costanera, agrupación financiada y empleada por la comunidad de la industria petrolera, en el año 1938 es una argumentación sólida para proponer a Talara como el punto inicial del desarrollo de este movimiento musical muy relacionado con la región norte del Perú.

La orquesta Sonora Costanera sirvió como punto de partida para el uso del formato orquestal en el norte del Perú, en paralelo al desarrollo de las bandas musicales. Otras orquestas importantes son la orquesta de Los Hermanos Tiza (1938), la Orquesta Aguilar (1939) y la Orquesta Obando (1943), las cuales interpretaban dentro de su repertorio guajira, bolero, polka, blues, cha cha cha, guaracha, lindy hop, jazz, guaguancó, jazz y tango entre otros. La instrumentación que solían utilizar estaba conformada por timbales, contrabajo,

piano, guitarra y/o “tres cubano”⁹, tres voces, dos trompetas y dos saxofones. Posteriormente orquestas como la Rockys Band (1945) o Los Melódicos (1948) emplean adicionalmente maracas, congas, tumbadora, clave, saxofón tenor y dos trombones. Estas orquestas, en sus comienzos, estaban conformadas por músicos venezolanos y cubanos, pero bajo la dirección de músicos piuranos. Sin embargo, para la década de 1950 la participación de los músicos foráneos era prácticamente nula¹⁰. En estos años se formaron las orquestas Studio 9 (1950), TLB (1951), Orquesta Oswaldo (1950) y Piura Boys (1951) las cuales ya no contaban con músicos centroamericanos.

Ríos señala que orquestas como Armonía 10 (1972) o Agua Marina (1976) contaron dentro de sus miembros fundadores a **con** músicos que ya habían tocado en otras orquestas antes mencionadas, por lo que la información proporcionada permite comprender el por qué las agrupaciones de cumbia en el norte del Perú emplearon el formato orquestal. En adición a lo anterior, el trombonista Javier López complementa lo indicado por Ríos mencionando que otra influencia podría ser las orquestas de salsa que venían del extranjero, pues durante la llegada de la cumbia al Perú, llegaban también orquestas desde Colombia y Puerto Rico a la región norte, mismas que implementaron el formato de trompetas y trombones (López, comunicación personal, por zoom, 2023). Del mismo modo, López comenta que la música colombiana y ecuatoriana, principalmente su cumbia y su salsa, influyó a las orquestas de cumbia norteña peruanas al manejar formatos similares. Burgos y Ñopo complementan esta información señalando que una distinción significativa entre la cumbia de la costa norte peruana con otros subgéneros como la chicha y variantes de cumbia en América Latina radica

⁹ El tres cubano es un instrumento musical de cuerda originario de Cuba similar a la guitarra, pero más pequeño y con características distintivas como sus tres pares de cuerdas afinadas en intervalos de cuarta justa. Usualmente se usa en géneros como el son cubano, el bolero y la guaracha.

¹⁰ Para inicios de la década de 1950 la mayoría de músicos extranjeros comenzaron a retirarse debido a que se les presentaron nuevas oportunidades laborales mejor remuneradas y menos exigentes. Si bien es cierto que la mayoría de los músicos foráneos ya contaba con aproximadamente 60 años de edad, el tener la oportunidad de ocupar un puesto como jefe en determinada área dentro del IPC fue un factor determinante para su jubilación en las orquestas locales debido a que sus nuevos puestos de trabajo les permitía triplicar sus ingresos.

en la influencia de arreglos heredados de géneros caribeños como la salsa y la guaracha, así como la integración de repertorios de cumbia colombiana, merengue dominicano, joropo llanero y albazo ecuatoriano (Burgos y Ñopo, 2023). Es debido a esta influencia, a la que se sumó el gusto popular del norte del Perú hacia los instrumentos de viento por parte de las bandas musicales, que orquestas como Grupo 5 y Armonía 10 optaron por implementar trompetas y trombones dentro de su instrumentación.

2.3. Características de la cumbia norteña peruana

El maestro Purizaga señaló en su entrevista que “la influencia de la cumbia norteña es distinta que la de la cumbia que se oye en Lima o en la selva” (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021). La cumbia que nació en Lima, y también la que se originó en la selva, se caracteriza por una presencia muy marcada de la guitarra eléctrica. Si bien es cierto que la cumbia norteña también utiliza la guitarra, este instrumento no ocupa todo el espacio instrumental sonoro, sino que lo comparte con los teclados o la fila de instrumentos de viento. Otra característica de este subgénero musical es la temática de las canciones, pues las letras se centran en temas románticos –sobre todo en el desamor–, mientras que la cumbia de la capital se caracteriza por enfocarse en temas más sociales o relacionados con la migración. El ambiente compositivo de la cumbia es muy prolífico en ese sentido ya que, al tener condiciones distintas, como el contexto social, los tipos de problemáticas, el clima o el calor humano, se generan resultados distintos.

La ubicación geográfica juega un papel muy importante para el desarrollo de la cumbia en el norte de Perú pues, como ya señaló Javier López, orquestas de Ecuador y Colombia influenciaron en la cumbia norteña peruana, como la agrupación ecuatoriana de Don Medardo y sus Players (López, comunicación personal, por Zoom, 2023). Esta orquesta empleaba instrumentos de viento, solía tocar cerca de la frontera con Tumbes y, debido a la cercanía, con frecuencia se trasladaba a diferentes lugares de Piura y Tumbes cuando se

celebraban carnavales u otras festividades. Chunga menciona que “no solo los instrumentistas peruanos integraron estas orquestas. Por ejemplo, uno de los arreglistas de Medardo y sus Players, llamado Andrés de Colbert, era peruano, específicamente de Trujillo” (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021). Otras orquestas ecuatorianas que también solían participar en los carnavales eran Los Tauros y Los Leones. Estas orquestas influenciaron al sonido de las orquestas de cumbia norteñas en el Perú debido a que, si bien es cierto que una de las razones para que se incluyeran instrumentos de viento fue el timbre que los caracteriza, el maestro Chunga sostiene que otro de los factores decisivos para la inclusión de la trompeta y el trombón en las orquestas de cumbia norteña peruana fue el sentido de competencia de las orquestas locales, que no querían sonar pequeñas frente a las ecuatorianas y colombianas (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021).

Respecto a la delantera de estas orquestas, generalmente contaban con tres cantantes debido a la diversidad de repertorio y duración de las presentaciones que podía extenderse por varias horas. Esta versatilidad permite que las agrupaciones no solamente interpreten cumbia para mantener el interés del público. Por ello, contaban con un cantante que se especializaba en baladas, otro en salsa y el tercero en cumbia. El timbre de voz de cada uno jugaba un papel muy importante y, mientras uno cantaba, los demás hacían coros. A esto se le sumaba la figura del *showman*¹¹ que animaba los eventos.

En este contexto, surge la pregunta de por qué las agrupaciones de cumbia norteña no recurrieron al saxofón, instrumento que ha jugado un papel muy importante en el desarrollo tanto de la cumbia colombiana como de la ecuatoriana. Ríos señala que, si bien las primeras orquestas de cumbia en el norte del Perú emplearon saxofones, estos terminaron en desuso.

¹¹ Dentro de las agrupaciones musicales, showman es el artista encargado de entretener y cautivar a la audiencia por medio de su carisma.

En los 80, por la crisis económica tienen que dejar de lado los saxos, porque ya la gente no los pedía, creían que estaban por adorno, que con trompeta y trombón se podía hacer una fiesta.[...] Dejaron de usar saxos porque la cumbia no los usaba mucho, o podían ser cambiados por un sintetizador, y tampoco la gente quería pagar 200 o 500 soles más por esos músicos (Ríos, 2011, p 19).

Es importante tomar en cuenta que, si bien la cumbia colombiana es de gran influencia para las orquestas de cumbia peruanas, el formato de orquestas de salón estilo big band que sí incluye saxofones no llegó a instaurarse en el norte del Perú, a diferencia del formato de orquestas de salsa que emplea dos trompetas y dos trombones.

Entre las orquestas más destacadas durante los inicios de la cumbia norteña se encuentran Los King's Internacional de Sullana, los Delfines de Plata, el Grupo Fantasía de Monsefú, Los Bellkings de Piura, Fantasía Tropical de Sullana, los Piura Boys, la Orquesta Internacional Delfines de Monsefú, Los Gabanas de Piura –de los hermanos Ramos León–, Los Gatos Rojos, Agua Marina y Armonía 10.

No todas estas agrupaciones musicales del norte empleaban instrumentos de viento. Agua Marina, Los King's internacional de Sullana, los Piura Boys y Fantasía Tropical de Sullana optaron por el uso de teclados. Sin embargo, el rasgo que se mantiene constante y marca un punto en común entre todas las agrupaciones mencionadas es el uso del formato de orquesta. Para efectos de esta investigación, la definición instrumental de orquesta de cumbia hace referencia a la combinación de instrumentos de percusión, como batería, timbales y congas; instrumentos electrónicos, como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el piano; una fila de cantantes; y una fila de instrumentos de viento, compuesta por trompetas y trombones. Esta última sección puede ser reemplazada por el uso de un sintetizador, como ya se señaló al mencionar determinadas orquestas del género musical.

En ese sentido, el hecho de que no todas las orquestas de cumbia norteña peruana

implementen instrumentos de viento indica que este subgénero musical podría dividirse en dos estilos musicales, el primero enfocado en el sonido de los instrumentos de viento mientras que el segundo opta por implementar instrumentos electrónicos. Esta idea es reforzada por Burgos y Ñopo al señalar que mientras orquestas como Grupo 5 y Armonía 10 optaron por el sonido de los instrumentos de viento para sus melodías instrumentales y “background”¹², Agua Marina enfatizó su sonido en instrumentos como sintetizadores, guitarra y bajos electrónicos, e instrumentos de percusión tanto acústicos como electroacústicos (Burgos y Ñopo, 2023). En adición a lo anterior, los autores agregan que Christian Yaipén, líder de Grupo 5, señaló que aproximadamente un 70% de las melodías instrumentales están a cargo de los instrumentos de viento, mientras que el 30% restante es proporcionado por el sintetizador, esto debido a la influencia del estilo de la salsa y la guaracha a través del arreglista Andrés Colbert. En cuanto a Armonía 10, la combinación sonora entre los sintetizadores, guitarra eléctrica e instrumentos de viento resulta ser más equilibrado, diferenciándose así del sonido de Grupo 5.

2.4. Interacción entre las bandas musicales y la cumbia norteña peruana

La inclusión en la cumbia de los instrumentos de viento metal sirvió de base para presentar una nueva propuesta sonora, en la que el timbre de esos instrumentos se tornó en una característica de la música de la región norte. El hecho de adaptar cumbias al formato de banda y tocarlas como parte de su repertorio fue un paso importante para que la trompeta y el trombón se integraran de forma permanente en las orquestas.

El proceso de asimilación de diversos géneros, característico de las bandas musicales, guarda una estrecha relación con cómo se introdujo la cumbia en el Perú y con cómo se produjeron las primeras interacciones entre la cumbia y la banda musical. Romero señala que

¹² En un contexto musical, background se refiere a los elementos sonoros que proporcionan un acompañamiento o una base musical sobre la cual se desarrolla la melodía principal o las partes destacadas de una composición.

“en los pueblos campesinos de la costa y de los Andes, las bandas de música comenzaron a interpretar cumbias como géneroailable en las festividades locales” (2007, p. 21), estableciendo así la relación entre los instrumentos de viento metal y la cumbia. Gracias a mi participación como trombonista dentro de la escena de bandas musicales como, por ejemplo, la Agrupación Musical Matices de Villa, bajo la dirección de Elder Donayre, o la Agrupación Musical Kennedy del Callao, bajo la dirección del maestro David Casos Huamán, he podido ejecutar arreglos de cumbia adaptados al formato de banda musical. Además, Jesús Cosamalón señala que la primera cumbia que llega importada al Perú durante la década de 1950 –como la de Pacho Galán, Enrique Lynch o Lucho Macedo– es orquestada, por lo que su transición a las bandas musicales resultó de lo más sencillo gracias al tipo de orquestación que se manejaba (Cosamalón, comunicación personal, 2023).

Es gracias a la importancia de las festividades y actividades religiosas en el norte del Perú que se da el punto de convergencia entre las bandas de música y las orquestas de cumbia, ya que el último día de las actividades religiosas suele estar dedicado al gozo y el baile. Jaime Chunga indica que este tipo de festividades suelen terminar con músicaailable y para ello se contrataba a orquestas de cumbia o, en su defecto, contrataban a las mismas bandas musicales, pero en un formato distinto más reducido, que se asimilaba mucho al de una orquesta –usaban bombo, timbal, congas, una sección de saxofones, trompetas, trombones y eufonios– para tocar músicaailable, pero todo instrumental (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021). El testimonio de Chunga apunta a un posible punto de partida para los arreglistas de estas agrupaciones de cumbia al momento de escribir las frases para los instrumentos de viento como también el desarrollo por el gusto popular del sonido de la trompeta y el trombón tan característico de las mismas en la región norte del Perú.

Para los músicos, pasar de un formato a otro no era tan simple como podría parecer debido a que para ello se requería un mayor dominio del instrumento. No todos los músicos de banda podían integrar una orquesta.

Cuando un promotor buscaba formar una orquesta, seleccionaba a los músicos entre los integrantes de las bandas musicales. Dichos promotores solían asistir a las competencias de bandas musicales y seleccionar de ahí a los mejores. Estos músicos debían cumplir con ciertas exigencias –principalmente la técnica y la calidad de sonido– (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021).

Este proceso de selección de músicos para integrar las orquestas refleja que, por ese entonces, el nivel de formación y desempeño ya era muy elevado. Los estándares establecidos para el desempeño musical eran notables. A pesar de las limitaciones de la época, los maestros y directores de banda transmitían a sus agrupaciones la necesidad de mantener un alto grado de disciplina, que se veía reflejado en la capacidad técnica de los músicos.

2.5. Difusión de la cumbia norteña peruana

Como ya se mencionó en el marco teórico, orquestas muy conocidas –como el Grupo 5, Armonía 10 y Agua Marina– tocaban ya desde inicios de la década de 1970, pero recién adquieren verdadera relevancia y se difunden masivamente en Lima a principios de la década del 2000.

Purizaga menciona que, a pesar de que la cumbia norteña peruana reúne elementos también presentes en otros subgéneros de la cumbia peruana, uno de los factores podría ser la no aceptación cultural y la división regional que existía en aquella época (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021). Él comenta que a pesar de que se dio de forma más tardía, la cumbia norteña se ganó un espacio gracias a la migración. Como se planteó a inicios

de esta investigación, la cumbia sufrió el rechazo de los sectores más exclusivos de Lima debido a sus elementos populares migrantes. Por lo que no sería ilógico sospechar que dicho rechazo también se vio reflejado en la cumbia norteña peruana.

Otro motivo para el ingreso tardío de la cumbia norteña al circuito limeño y nacional podría ser la cantidad de trabajo y energía que les demandaba a las agrupaciones tocar y difundir su música en el ámbito regional, con el público que ya tenían establecido. Centrarse en generar trabajo y hacerse cada vez más famosos dentro de su zona de origen era un objetivo más importante que hacerse conocidos en todo el país. Jaime Chunga lo expone de la siguiente manera:

El músico del norte está en actividades todo el año. Al contar ya con una audiencia establecida y una agenda ocupada, no veían como una necesidad el salir de esos límites. Sin embargo, en un momento posterior sí surgió la necesidad de llegar a nuevos mercados e innovar, lo que, eventualmente los llevó a expandirse por todo el Perú (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021).

Jesús Cosamalón complementa lo señalado por Chunga al explicar que en la década de 1970 el negocio de los músicos de cumbia en Lima era la venta de discos. Si bien las agrupaciones chicheras realizaban conciertos, esta no era su principal fuente de ingresos y no necesitaban hacerlo por todo el Perú, lo cual contrasta con la metodología de trabajo de las orquestas de cumbia norteña (Cosamalón, comunicación personal, 2023). Del mismo modo, el autor señala a Alberto Maraví¹³, fundador del sello discográfico Infopesa, como uno de los principales difusores de cumbia norteña peruana al grabar a orquestas como Armonía 10,

¹³ Alberto Maraví no solo ha sido importante para la difusión de cumbia norteña peruana. De acuerdo a un artículo publicado en el diario *El Comercio* su sello discográfico Infopesa también ha grabado cumbia de otras regiones del Perú como la cumbia amazónica.

Grupo 5 y Agua Marina frente a un mercado de discos de chicha que ya se encontraba saturado.

Sin embargo, Javier López señala que la cumbia siempre ha sido popular en el norte del país y que la dificultad de llegar a todo el público peruano radicaba en que a mediados de la década de 1970 sólo existía la difusión radial y televisiva, espacios a los que agrupaciones fuera de Lima les era complicado ingresar (López, comunicación personal, por Zoom, 2023).

2.6. Proceso de grabación en los temas de cumbia norteña peruana

Durante los primeros años de la cumbia norteña peruana el poder grabar material discográfico resultaba desafiante debido a la escasez de salas de grabación en la región norte del Perú. El maestro López comenta que, en los inicios del Grupo 5, la orquesta tenía que viajar a Lima o a Colombia para poder grabar sus canciones. El fundador Elmer Yaipen grabó temas como “El teléfono” o “La ceiba” en Colombia con músicos colombianos como Alberto Barros, el cual grabó los trombones del tema “El teléfono” (López, comunicación personal, por Zoom, 2023). Posteriormente, a finales del año 2003, se abrieron las primeras salas de grabación en el norte del Perú, como Virtual Sound de la Orquesta Candela, donde Grupo 5 grabó sus primeros éxitos nacionales como “Motor y motivo”, “Morir de amor” o “Te vas”. Purizaga señala que, a parte de las compañías disqueras nacionales como Infopesa, también estaban las compañías transnacionales como Sony, Warner o Polygram (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021).

Burgos y Ñopo añaden que los compositores de cumbia norteña peruana suelen presentar sus canciones principalmente a través de una grabación que incluye guitarra y voz, siendo las partes de la composición los versos, el pre-coro, el coro y el puente. Los autores también mencionan que, a partir de la información brindada por Estanis Mogollón, Alex Muñoz, Christian Yaipen y Danilo Segura, en algunas ocasiones, los compositores contribuyen con ideas adicionales para sus canciones, las cuales pueden o no ser tomadas en

cuenta por el arreglista, el cual, en determinadas ocasiones, también asume el rol de productor y se encarga de desarrollar otras secciones de la canción, como la introducción, el mambo y los fondos ornamentales, armónicos o rítmicos (Burgos y Ñopo, 2023).

Por otra parte, aunque hay cumbias que son adaptaciones de otros géneros como, por ejemplo, la versión del tema “Llorando se fue” de Armonía 10, los temas que interpretan las agrupaciones son mayoritariamente propios, pues la cumbia norteña es muy prolífica. Las orquestas crearon su propio repertorio inédito de canciones gracias a que la cumbia es muy abundante en compositores. Sin embargo, López agrega que la influencia musical colombiana y ecuatoriana se ve reflejada en la inclusión de parrandas dentro de sus grabaciones y repertorio, esto debido a que, cuando no existían las redes sociales ni la tecnología, los dueños de las orquestas viajaban a dichos países para escuchar su música y traer material que incorporar en sus agrupaciones (López, comunicación personal, vía Zoom, 2023).

Luego de abordar los principales antecedentes y orígenes respecto a la inclusión de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana, procederé a analizar cómo estos instrumentos jugaron un papel importante en todo el recorrido que hemos descrito. Así pues, dedicaré el siguiente capítulo a explicar el funcionamiento de estos instrumentos musicales, y a describir cómo se desarrollaron en el ámbito de la cumbia norteña peruana.

Capítulo 3. El desarrollo musical de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña

Para poder entender los aportes que la trompeta y el trombón le han brindado a la cumbia norteña peruana es necesario abordar; en primer lugar, cómo es el sonido de estos instrumentos; en segundo lugar, el enfoque musical compositivo de sus músicos y; finalmente, el desarrollo de estos instrumentos dentro del género musical en áreas como la armonía, el contrapunto, los arreglos musicales, la distribución de voces y los recursos de orquestación en general. Para ello, en los primeros dos tópicos emplearé la información brindada por los libros de instrumentación de Walter Piston y Samuel Adler; y los datos obtenidos a partir de las entrevistas realizadas a Jaime Chunga, Héctor Purizaga y Javier López. Por último, para el tercer tópico realizaré un análisis musical a las frases ejecutadas por los instrumentos de viento del tema “El cervecero” de la orquesta Armonía 10.

3.1. Sonoridad de la trompeta y el trombón

De acuerdo a lo señalado en el estado del arte, la trompeta y el trombón son instrumentos pertenecientes a la familia de viento metal que emplean boquillas metálicas en forma de copa para su emisión de sonido. Piston (1984) y Adler (2006) explican en sus libros de orquestación que la emisión del sonido de estos instrumentos es potente por naturaleza. La trompeta se caracteriza por su sonido brillante y consistente debido a su registro agudo, mientras que el trombón destaca por tener un sonido más cálido pero resonante debido a su registro tenor, lo que permite destacar líneas melódicas o dar profundidad a la armonía.

Otros instrumentos que pertenecen a la familia de viento metal son el corno francés y la tuba, sin embargo, la potencia de estos es inferior al de la trompeta y el trombón. Por un lado, la tuba es un instrumento pesado que produce un sonido muy grave, por lo que, auditivamente, este puede perderse con facilidad frente al sonido de otros instrumentos que conforman las orquestas. Por otro lado, el corno francés es un instrumento que ni siquiera emplean las bandas musicales con regularidad; asimismo, cuando se emplea su “sonido

tapado” –que se obtiene al tapar con la mano la campana por donde sale el sonido–, tampoco permite que su sonoridad destaque mucho. Al ser la trompeta y el trombón los instrumentos de viento metal más potentes y balanceados, es natural que orquestas de cumbia y salsa optasen por incluirlos en su formato instrumental.

3.2. Enfoque musical de la cumbia norteña peruana

Es importante señalar que la cumbia norteña peruana no pretende ser musicalmente compleja ni emplear de forma sofisticada los recursos musicales que están a su alcance. Chunga sostiene que el encanto de la cumbia norteña se encuentra en su mensaje y en el hecho de que sus canciones son muy efectistas¹⁴, lo cual permite que el público las disfrute ya sea bailando o, simplemente, escuchándolas (Chunga, comunicación personal, por Zoom, 2021). Sin embargo, Purizaga señala que otro factor relevante respecto al desarrollo musical de las agrupaciones de cumbia norteña peruana radica en el hecho de que los mejores arreglistas no se encontraban en las orquestas de cumbia norteña peruana, sino en las bandas musicales, debido a que, como se explicó en el capítulo anterior, la importancia de las bandas musicales en la región generaba un ambiente laboral muy prolífico (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021). En adición a lo anterior, es importante tener en cuenta que los primeros arreglistas de la región contaban con recursos musicales muy limitados debido a la escasez de información con relación a la época. A diferencia del panorama actual, donde la globalización y modernización han facilitado considerablemente el acceso a la información, a mediados de la década de 1970 el obtener información musical relacionada a orquestación y armonía en la música popular resultaba ser complicado para las regiones alejadas a la capital peruana y ciudades principales. En ese sentido, la conducción armónica de los temas suele cumplir un rol secundario al emplear generalmente el primer, cuarto y quinto grado, con

¹⁴ Se califica como *efectista* el uso preciso de los recursos e instrumentos musicales. Logrando su objetivo de aportar, complementar y potenciar un tema musical en forma coherente y eficaz.

frases musicales no muy complejas de cuatro u ocho compases. Esto es lo más común debido a que el elemento principal es la letra de las canciones, que cuentan con una temática jocosa o romántica.

En sus inicios, los temas de cumbia consistían básicamente en una melodía cantada, generalmente de un verso, la cual era respondida por una frase ejecutada por los vientos, los cuales solían armonizar en duplicaciones¹⁵, que se repetía usualmente un par de veces para, posteriormente, tocar otra frase que marcara la salida del tema. Esta línea tradicional y efectista¹⁶, lejos de ser un factor negativo, sirvió para que el género gozase de una buena recepción comercial por parte del público norteño y de todo el Perú. Así pues, la simpleza de los temas de la cumbia no se debe interpretar como un estancamiento por razones comerciales, sino más bien como un desafío para que los músicos implementen nuevos recursos sin perder este rasgo de identidad.

Héctor Purizaga pone énfasis en que, si bien es importante mantener el dominio comercial y lograr una gran difusión, al momento de componer los temas siempre hay espacio para implementar nuevos elementos musicales sin perder la esencia de la cumbia (Purizaga, comunicación personal, por Zoom, 2021). Un ejemplo de ello podría ser el uso de las sordinas, que hasta el momento no se han implementado dentro del género.

En la actualidad, los temas de cumbia norteña han evolucionado en términos de orquestación, armonía y contrapunto, pero sin alejarse de las bases sencillas características de la cumbia. López señala que, si bien es cierto que en sus inicios las orquestas aplicaban una armonización en los instrumentos de viento muy básica regida por las triadas musicales, hoy en día se emplea la armonía funcional¹⁷ con algunas disonancias, lo que permite que la

¹⁵ Esto quiere decir que, aunque hubiese dos trompetas y dos trombones, en realidad no había cuatro sonidos distintos debido a que las voces de los trombones duplican las notas de las trompetas una octava abajo.

¹⁶ Para la definición de *efectista*, véase la nota 14.

¹⁷ En música popular, la armonía funcional alude a la relación y progresión de acordes para generar tensión y resolución dentro de una canción, de forma que resulte estéticamente agradable para el oído.

armonía del ensamble de metales sea más diversa y compleja (López, comunicación personal, por Zoom, 2023).

Es importante tomar en cuenta que, como señala Jesús Cosamalón, lo más importante de tocar esta música es saber cómo interpretarla más allá de lo que está escrito en la partitura como, por ejemplo, donde poner acentos o donde subir y bajar la intensidad (Cosamalón, comunicación personal, 2023). La formación musical es vital para un músico, pero en la música popular estos conocimientos no bastan, por lo que también es importante la práctica y la escucha para poder entender y dominar géneros musicales como la cumbia.

3.3. Análisis musical del arreglo de vientos del tema “El cervecero”

Para ejemplificar de manera concreta lo señalado anteriormente, analizaré el uso de los instrumentos de viento en las frases de un tema muy conocido de cumbia norteña, “El cervecero”, de Armonía 10. Este tema, considerado como uno de los más representativos de la cumbia norteña peruana, se grabó en 1985 como parte del primer álbum de Armonía 10 titulado *El chinchorro*, de la disquera Infopesa. De acuerdo a un reportaje del diario *La República* (2022), Alberto Maraví, productor del sello discográfico Infopesa, conoció a la orquesta Armonía 10 en 1982 durante una gira con la agrupación Bio Chips.

Estructuralmente, el tema comienza con una introducción de vientos y guitarra que, posteriormente, da paso a la voz con el primer verso. Durante los versos de la canción los instrumentos de viento cumplen una función de contramelodía¹⁸ al complementar a la voz en los finales de frase. A continuación, inicia el precoro del tema que da pase al coro, en los cuales la fila de vientos también desempeña una labor de contramelodía respecto a la voz. Una vez concluido el coro se realiza un corte¹⁹ de percusión para regresar a la introducción del tema,

¹⁸ La *contramelodía* es un motivo melódico secundario cuya función es dar soporte y complementar a la melodía principal.

¹⁹ El *corte* es un pequeño patrón rítmico que se emplea para romper el patrón de acompañamiento que ejecutan los instrumentos de percusión y/o rítmicos, con el fin de brindarles movimiento a las canciones.

esta estructura se repite tres veces para dar paso a una nueva frase de los vientos que anuncia el final del tema. La *salida*²⁰ del tema es el coro que repite la última frase de la letra varias veces.

A continuación, analizaré algunas frases de vientos características del tema y observaré de qué manera cada una de las voces interactúa con la otra. Cabe recalcar que, en la época de la grabación, Armonía 10 contaba con dos trompetas y un trombón; posteriormente, se agregó otro trombón, como se puede apreciar en su formato de hoy en día. Para este análisis me basaré en el arreglo del transcriptor y arreglista Miguel Quiroz (2014).

Figura 3

Frase idiomática introductoria del tema “El cervecero”.

Movimiento unísono entre las 4 voces

Separación de voces en intervalos de tercera

Trompeta en Sib

Trombón

Trompetas y trombones separados por intervalo de octava

Se mantiene la duplicación por intervalo de octava

En esta primera frase, con la que se inicia el tema, se aprecia cómo, en el primer compás²¹, los cuatro instrumentos –las trompetas 1 y 2, y el trombón 1 y 2– ejecutan la misma línea melódica. Es recién en el segundo compás que las voces se extienden, aunque el trombón 1 duplica lo que hace la trompeta 1; y el trombón 2 duplica lo que está tocando la trompeta 2. Por esta razón, aunque estén sonando cuatro instrumentos, desde el punto de vista armónico en realidad solo hay dos voces.

²⁰ Este anuncio, denominado *outro*, avisa que el tema está pronto a concluir.

²¹ El *compás* es la unidad que se encarga de organizar la música, específicamente las unidades de tiempo –corchea, negra, blanca o redonda, entre otras– de forma métrica; se representa gráficamente mediante barras verticales que cortan el pentagrama.

Figura 4

Primera parte de la frase durante la segunda sección de la introducción del tema “El cervecero”.

La frase de las trompetas a dos voces sepradas por intervalos de tercera o cuarta (color azul)

Duplicación de notas distanciadas por intervalo de octava entre trompets y trombones en el segundo pulso (color rojo)

Contra melodía de los trombones tambien a dos voces

La ultima nota de la frase de las trompetas es la primera de la respuesta de los trombones(color verde)

Formación de una triada entre trompetas y trombones , duplicando solo el Do en el segundo pulso (color rojo)

Trompeta en Sib 1 & 2

Trombón 1 & 2

Tpt.

Tbn.

Figura 5

Segunda parte de la frase durante la segunda sección de la introducción del tema “El cervecero”.

La ultima nota de la frase de las trompetas es la primera de la respuesta de los trombones

La ultima nota de la frase de las trompetas es la primera de la respuesta de los trombones

8

11

1.

2.

Tpt.

Tbn.

Esta segunda frase, que corresponde a la segunda parte de la introducción, cuenta con un contrapunto entre las trompetas y los trombones. Las trompetas realizan dos voces rítmicamente idénticas, pero melódicamente separadas por intervalos de tercera, excepto cuando la trompeta 2 toca *fa#* o *mi* y la trompeta 1 toca *si* o *la* respectivamente (notas en color azul); estos son intervalos de cuarta justa. Por el lado de los trombones, ambos ejecutan

una contramelodía que responde a las trompetas y, al igual que estas, están distanciados melódicamente por intervalos de tercera, excepto cuando el trombón 2 toca *fa#* o *mi* mientras que el trombón 1 toca *si* o *la* respectivamente.

En ese sentido se puede apreciar que, en el segundo y el tercer compás durante el segundo tiempo, las corcheas de las trompetas y las dos notas largas de los trombones coinciden, realizando una duplicación en intervalo de octavas. Tanto la trompeta 1 como el trombón 1 tocan *re*, mientras que la trompeta 2 y el trombón 2 tocan *si* (notas en rojo). Del mismo modo se aprecia que, en el séptimo y octavo compás, durante el segundo tiempo, las corcheas de las trompetas y las dos notas largas de los trombones forman una triada en la que solo se duplica el tercer grado. Las trompetas 1 y 2 tocan *do* y *la*, respectivamente, mientras que los trombones 1 y 2 tocan *mi* y *do*, siendo esta última nota la que se duplica.

Figura 6

Frase idiomática durante el verso del tema “El cervecero”.

The image shows a musical score for Trompetas (Trumpets) and Trombones (Trombones) in a key of D major (two sharps). The score is divided into three systems. The first system shows the parts for Trompeta en Sib 1 y 2 (Trumpets 1 and 2) and Trombón 1 y 2 (Trombones 1 and 2). The second system shows the parts for Tpt. (Trumpet) and Tbn. (Trombone). The third system shows the parts for Tpt. and Tbn. The score includes annotations: 'voz..' (voice), 'Separación de las voces por intervalos de tercera' (separation of voices by intervals of a third), 'Duplicación de las voces separadas por un intervalo de octava' (duplication of voices separated by an interval of an octave), 'Intervalos de cuarta entre las voces tanto de trompetas como trombones (notas color azul)' (intervals of a fourth between voices of both trumpets and trombones (blue notes)), and 'Los cuatro instrumentos ejecutan lo mismo ritmicamente' (the four instruments execute the same rhythm). The score is marked with measure numbers 7 and 14.

La tercera frase corresponde a las frases de vientos durante el verso del tema, las cuales responden a la melodía principal interpretada por la voz. Igual que en el caso anterior, la armonía entre la primera y la segunda voz –tanto entre las trompetas como entre los

trombones– se separa por intervalos de tercera o cuarta en determinados casos (notas color azul). Al igual que en la segunda frase, se puede observar duplicaciones entre las voces de las trompetas y los trombones. La forma del verso tiene un total de 19 compases: la primera parte consta de 10 compases; y la segunda, de 9.

Figura 7

Frase idiomática que antecede el final del tema “El cervecero”.

Las voces están distanciadas por intervalos de tercera o cuarta al igual que los ejemplos anteriores

Los trombones duplican a las trompetas pero una octava abajo

Trompeta en Sib 1 y 2

Trombón 1 y 2

Tpt.

Tbn.

La cuarta y última frase corresponde a la frase que antecede al final del tema. Comienza en anacrusa²² y consta de cuatro compases que se repiten cuatro veces. Al igual que en las frases anteriores, se observa una duplicación entre trompetas y trombones respecto a la primera y segunda voz. El movimiento entre ambas voces es de terceras y cuartas (notas color azul), al igual que las frases anteriores, puesto que siguen su mismo principio.

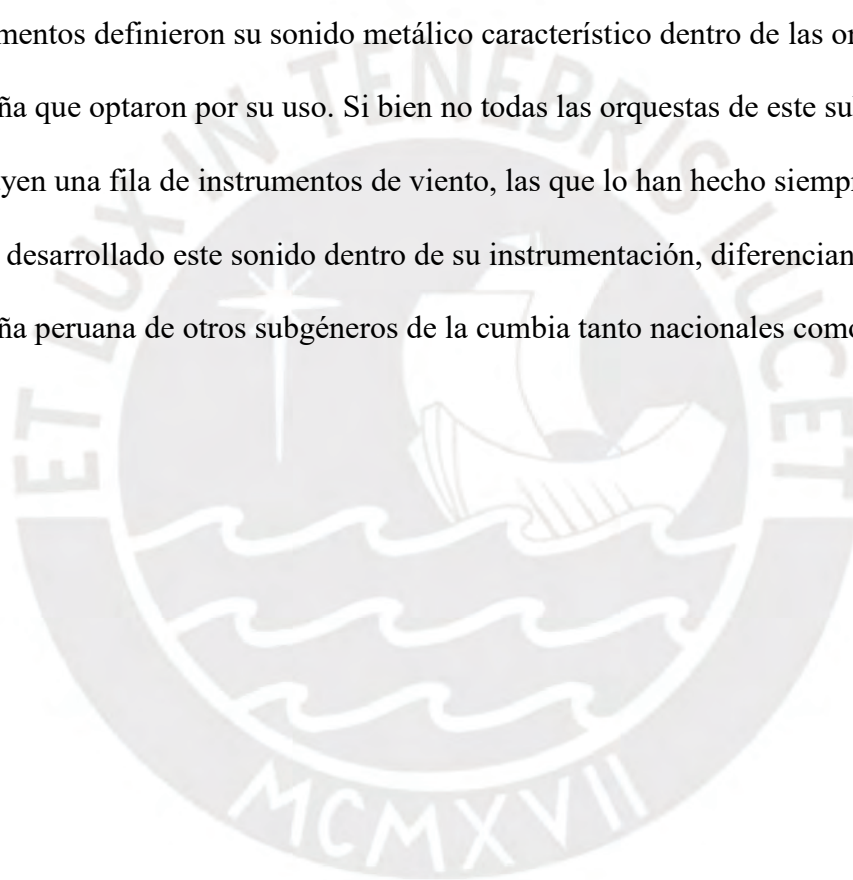
Estas frases ejemplifican cómo el manejo de los instrumentos de viento metal durante los inicios de la cumbia en el norte del Perú resulta ser efectista²³ debido al uso conciso de los elementos musicales disponibles para la época, de modo que este elemento es determinante,

²² *Anacrusa* es una frase musical que no comienza en el primer pulso de un compás, sino que entra anticipadamente, como se puede apreciar en la partitura.

²³ Para la definición de *efectista*, véase la nota 14.

tanto para definir el sonido de la fila de vientos como para el éxito del tema, debido al uso de melodías muy reconocibles y pegajosas que el público puede memorizar fácilmente.

Sobre la base de la investigación realizada, así como de los testimonios de los músicos Jaime Chunga, Héctor Purizaga y Javier López, puedo afirmar que el incorporar trompetas y trombones les permitió a las orquestas de cumbia peruana ampliar sus alternativas sonoras, tanto en armonía como en contrapunto, brindándoles mayor variedad de “colores” a los temas. El aporte de la trompeta y el trombón a la cumbia norteña fue esencial debido a que ambos instrumentos definieron su sonido metálico característico dentro de las orquestas de cumbia norteña que optaron por su uso. Si bien no todas las orquestas de este subgénero musical incluyen una fila de instrumentos de viento, las que lo han hecho siempre han conservado y desarrollado este sonido dentro de su instrumentación, diferenciando a la cumbia norteña peruana de otros subgéneros de la cumbia tanto nacionales como de otros países.



Conclusiones

En primer lugar, puedo concluir que la inclusión de la trompeta y el trombón en la cumbia norteña peruana no fue casualidad debido al contexto musical de dicha zona determinado por tres factores principales.

1: La influencia de las bandas musicales, cuyo sonido característico y distintivo por su manejo en los instrumentos de viento no solo influyó en el gusto popular por estos instrumentos, sino que también sirvieron como espacios de formación para los trompetistas y trombonistas que posteriormente integrarían las orquestas de cumbia en el norte del Perú.

2: La cumbia colombiana y ecuatoriana, cuya influencia cultural y musical dio origen a la cumbia peruana y sus diversos subgéneros entre los que se encuentra la cumbia norteña peruana.

3: La música orquestada centroamericana y la salsa caribeña, que sirvieron como base para establecer el formato orquestal en las agrupaciones norteñas, dado que varios músicos que fueron parte de las primeras orquestas norteñas enfocadas en este estilo posteriormente pasaron a formar parte de agrupaciones como Armonía 10 o Agua Marina, y, por ende, la inclusión específica de la trompeta y el trombón por sobre otros instrumentos de viento para replicar el sonido tan característico de las mismas.

Estos factores llevaron a que la inclusión de estos instrumentos en la cumbia peruana y su desarrollo se dé en un ambiente musical específico que definió el sonido de las orquestas peruanas norteñas que emplearon estos instrumentos.

En segundo lugar, señalar que, si bien es cierto que la cumbia norteña peruana inició su auge entre los años 2005 a 2007 como parte del resurgimiento de la cumbia peruana, este subgénero musical no es la evolución de la música chicha, sino que sus orígenes se remontan a principios y mediados de la década de 1970 con el surgimiento de agrupaciones como Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina que solo gozaban de popularidad regional debido a la

falta de recursos y oportunidades para que pudieran difundirse a nivel nacional, estos hechos, sumados a la extensa cantidad de horas de trabajo que las agrupaciones realizaban para mantenerse vigentes, generaron que su difusión solo se diera por radios locales hasta alcanzar su pico de popularidad a mediados de la década de los 2000. Aunque algunos investigadores que han abordado la historia de la cumbia en el Perú señalan a la cumbia norteña como la chicha del siglo XXI, es necesario recordar que la historia y evolución de la cumbia peruana no se desarrolla en un sentido unilineal, sino que cada subgénero que la conforma ha ocupado y rotado el primer puesto en popularidad. La cumbia norteña peruana es tan antigua como la llegada de la cumbia colombiana al Perú y su posterior auge a nivel nacional no implicó la desaparición de los subgéneros de cumbia que le precedieron en popularidad. En ese sentido, tanto los factores de difusión, horas de trabajo, picos de popularidad de los diversos subgéneros de la cumbia peruana a lo largo de su historia que marcaron diversas etapas, sumado a los testimonios de los investigadores y músicos como Raúl Renato Romero, Jesús Cosamalón, Jaime Chunga, Héctor Purizaga y Javier López, sugieren que la cumbia norteña no se popularizó a nivel nacional antes de la década de los 2000 debido a que en ese momento otro subgénero de la cumbia peruana, como la chicha o la tecnocumbia, acaparaba la atención y difusión popular. En la actualidad, la globalización ha permitido que todos los subgéneros de cumbia peruana puedan difundirse más fácilmente para así gozar de la misma popularidad y difusión.

En tercer lugar, indicar que la inclusión de la cumbia en las bandas musicales fue el nexo que permitió que este género musical ingresara en el lenguaje musical de los músicos vientistas en el norte del Perú. Este proceso se dio de forma natural debido a la similitud instrumental respecto al uso de instrumentos de viento como lo son las bandas pelayeras y orquestas de salón en Colombia frente a las bandas musicales que gozaban de una gran popularidad y tradición al norte del Perú, este hecho llevó a que el sonido de la trompeta y el

trombón, el cual ya era de gusto popular gracias a las bandas musicales, fuese determinante para replicar el sonido característico de la cumbia y la salsa colombiana en las orquestas de cumbia norteña peruana. La cercanía regional del norte del Perú con el país de Colombia, sumada a la característica de asimilar nuevos ritmos musicales presente en ambas corrientes musicales influenciaron en gran medida la inclusión de la trompeta y el trombón en las agrupaciones de cumbia norteña y, por ende, en su sonido característico. Además, las bandas musicales sirvieron también como centros de formación musical para trombonistas y trompetistas que, posteriormente, pasarían a integrar orquestas de cumbia en el norte del Perú.

Finalmente, es importante señalar que ha habido una evolución en los arreglos musicales para la sección de vientos en las orquestas de cumbia norteña. Actualmente, se observa un uso más frecuente de la armonía funcional, lo que permite una mayor variedad tanto armónica como melódica, incluyendo tensiones como séptimas o novenas. Durante los inicios de la cumbia norteña peruana los recursos que usualmente empleaban los arreglistas en los instrumentos de viento metal solían estar enfocados en una ejecución rítmica idéntica con determinados contrapuntos entre las trompetas y los trombones durante los mambos, y en una distribución armónica más tradicional en las voces, empleando intervalos de octava, tercera, cuarta y quinta justa o unísono. El uso de estos intervalos, aunque simple desde un punto de vista, es muy característico dentro del género musical, por lo que implementar tensiones incorrectamente supondría perder la esencia de esta música. En música popular tropical como la cumbia, lo más importante es la capacidad interpretativa de los músicos debido a que este elemento es lo que le da sentido a la música y la hace comercial. Es así que la técnica musical debe aplicarse respetando estos principios y manteniendo un balance entre la complejidad musical y el estilo popular. En conclusión, la implementación de la trompeta y el trombón dentro de la cumbia norteña peruana ha sido muy importante dentro de la cumbia

norteña peruana debido a que gracias al sonido de estos instrumentos orquestas como Armonía 10 o Grupo 5, junto con otras orquestas del género que también optaron por implementar estos instrumentos, desarrollaron su estilo característico que les permitió alcanzar la fama a un nivel tanto nacional como internacional.

En última instancia, esta tesis aporta información valiosa en el ámbito de estudios sobre la cumbia en el Perú al proporcionar conocimientos acerca de la inclusión y aportes de los instrumentos de viento metal en la cumbia norteña peruana. En ese sentido, los temas y subtemas abordados plantean nuevas preguntas que instan a investigadores futuros a seguir explorando diversos aspectos sobre la historia de la cumbia peruana y sobre el desarrollo de la trompeta y el trombón en la música popular latinoamericana. Confío plenamente en que este trabajo de investigación sea fuente de estímulo para el desarrollo de nuevos estudios que enriquezcan el conocimiento sobre los aportes de los instrumentos de viento metal en la cumbia norteña peruana y áreas afines. Finalizadas estas conclusiones, cierro este apartado de mi investigación agradecido por la oportunidad de aportar al conocimiento de la cumbia peruana y expectante ante la perspectiva de cómo esta tesis puede sentar las bases para futuros avances en este ámbito.

Referencias bibliográficas

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
- Burgos, O. J., & Ñopo, V. H. (2023). Transformaciones de la cumbia en la costa norte del Perú en las dos primeras décadas del siglo XXI. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(1), 142-174.
- Casas Roque, L. (1993). Fiestas, danza y música de la costa de Lambayeque. En Romero, R. (Ed). *Música, danzas y máscaras en los Andes*, pp. 299-338. Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero.
- Cosamalón, J. (2023, 6 de mayo). Entrevista de D. Manzo [Comunicación personal].
- Condori, Z. (2022, 6 julio). ¡Güepajé!, al encuentro de la Cumbia peruana. *Perú21*.
<https://peru21.pe/cultura/guepaje-al-encuentro-de-la-cumbia-peruana-noticia/>
- Cuadros, J & Ramirez, L. (2019). *Banda pelayera 19 de marzo* [Fotografía]. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/cultura/bombo-mocho-la-historia-del-hombre-que-internacionalizo-el-porro>
- Chunga, J. (2021, 1 de diciembre). Entrevista de D. Manzo [Comunicación vía Zoom].
- El comercio. (2015, 7 de diciembre). Disco compila 16 éxitos de la Cumbia amazónica. *El Comercio Perú*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/disco-compila-16-exitos-cumbia-amazonica-205907-noticia/>
- Hurtado, W. (1995). *Chicha peruana: música de los nuevos migrantes*. Eco. Grupo de Investigaciones Económicas.
- Leyva, C. (2005). *Música “chicha”, mito e identidad popular. El cantante peruano Chacalón*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- López, J. (2023, 25 de mayo). Entrevista de D. Manzo [Comunicación vía Zoom].
- Ochoa, F. (2017) *La cumbia en el carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato*. Grupo de Investigación Músicas Regionales, Universidad de Antioquia.

- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 31.
- Parra, J. D., Ochoa, F., Ochoa, J. S., Lázaro, A. Q., Sandoval, J. M., Sans, J. F. y De Filippis, M. (2019). *El libro de la cumbia: resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Piston, W. (1984). *Orquestación*, Real Musical
- Purizaga, H. (2021, 1 de diciembre). Entrevista de D. Manzo [Comunicación vía Zoom].
- Quiroz, M. (2014). *El cervecero* [partitura para dos trompetas y dos trombones]
- Quispe, A. (2009). *La chicha: un camino sin fin*. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 5(5), 1-9.
- Ráez, M. (1993). “Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)”. En Romero, R. (Ed.). *Música, danzas y máscaras en los Andes*, pp. 253-298. Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero.
- Ráez, M. (2002). *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero y Centro de Etnomusicología Andina.
- Ramiro, H. (2014). *Música chicha: la música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Ediciones Interculturalidad.org
- Ríos, F. (2011). *Entre congas y algarrobos: una aproximación al estudio de la música orquestada en Piura*. Escuela Académico profesional de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Robles, R. (2000). *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Áncash*. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Romero, O. (19 de abril de 2022). La historia de “El Cervecero”, la canción de Armonía 10 que se volvió emblema de la selección peruana. La República.

<https://larepublica.pe/espectaculos/2022/04/19/armonia-10-la-historia-de-el-cervecero-la-cancion-favorita-de-la-seleccion-peruana-para-celebrar-en-los-camerinos-video-youtube/>

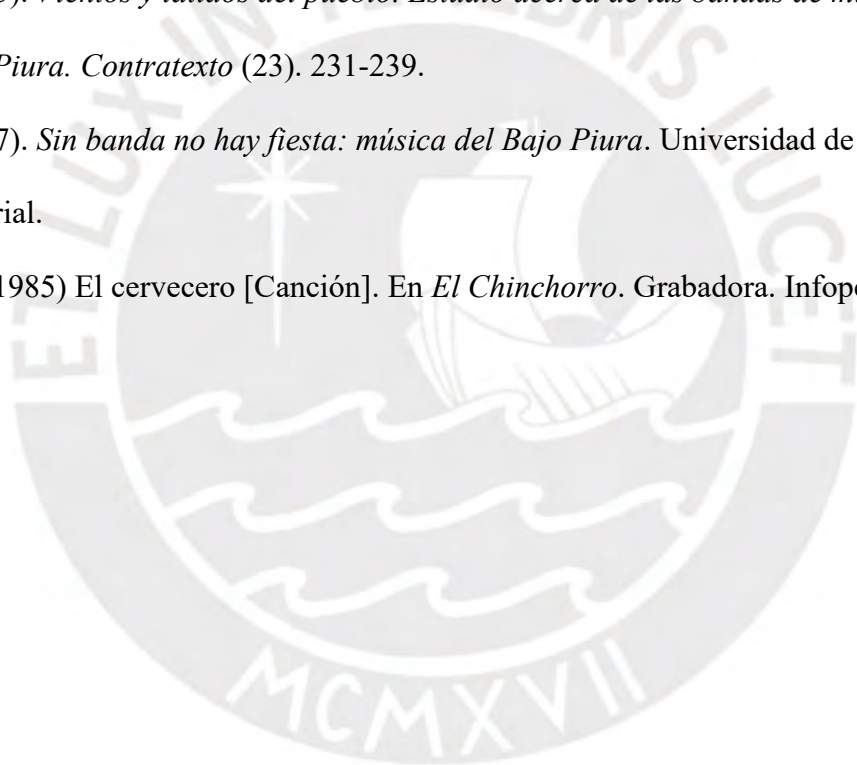
Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R. (2023, 13 de abril). Entrevista de D. Manzo [Comunicación personal].

Yep, V. (2015). *Vientos y latidos del pueblo. Estudio acerca de las bandas de músicos del Bajo Piura*. *Contratexto* (23). 231-239.

Yep, V. (2017). *Sin banda no hay fiesta: música del Bajo Piura*. Universidad de Lima Fondo Editorial.

Yzazaga, J. (1985) El cervecero [Canción]. En *El Chinchorro*. Grabadora. Infopesa.



Anexos

Anexo 1. Partituras de la sección de vientos del tema “El cervecero”. Arreglo de Miguel

Quiroz

"EL CERVECERO"

I TROMPETA ARMONIA 10

(cumbia)

♩ = 100

The musical score is written for a single trumpet (I Trompa) in a key of G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The score includes various musical notations such as rests, eighth and sixteenth notes, and beams. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. There are also circled numbers 1 through 8 indicating specific measures. Some measures contain boxed letters: 'S' in the first measure, 'A' in measure 4, 'B' in measure 5, and 'A' in measure 8. A measure with a circled cross symbol (⊕) appears in measure 6. A double bar line with 'al 2v.' and a circled cross symbol (⊕) is in measure 7. The piece ends with a double bar line, a 'rit.' marking, and the word 'FIN'.

Copyright © MIGUEL QUIROZ (arreglos & transcripción)
 maqamusico_to@gmail.com | Trujillo - Perú

FIN

2 TROMPETA

"EL CERVECERO"

ARMONIA 10

♩ = 105 S (cumbia) (guit.) 5 1.

The musical score is written for two trumpets in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 105 beats per minute and a key signature of one sharp. A box labeled 'S' is placed above the first measure. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. A guitar part is indicated by '(guit.)' and a '5' above a measure. First endings are marked with '1.' and '2.'. The second staff has a '2.' above the first measure and a circled '1' above the second measure. The third staff has '1.' and '2.' above the final two measures. The fourth staff has a circled '2' above the first measure and '(voz)' above the second measure. The fifth staff has a '2' above the first measure and a '3' above the second measure. The sixth staff has a circled '3' above the first measure, '(voz)' above the second measure, and a box labeled 'A' above the fourth measure. The seventh staff has a circled '5' above the first measure, '(voz)' above the second measure, a box labeled 'B' above the third measure, a circled '6' above the fourth measure, a box with a circled '5' above the fifth measure, and a box labeled 'al 2 v.' above the sixth measure. The eighth staff has a box with a circled '5' above the first measure, a circled '7' above the second measure, '(4 v.)' above the third measure, and first, second, and fourth endings marked with '1. 2. 3.' and '4.' above the final measures. The ninth staff has 'a la A' above the first measure, 'y B' below the first measure, a box labeled 'B' above the second measure, a circled '8' above the third measure, '(voz)' above the fourth measure, '(4 v.)' above the fifth measure, and first, second, and fourth endings marked with '1. 2. 3.' and '4.' above the final measures. The piece concludes with a 'rit.' marking and the word 'FIN'.

Copyright © MIGUEL GUIROZ (arreglos & transcripción)
magarmusico_76@hotmail.com | Trujillo - Perú

1 TROMBON

"EL CERVECERO"

ARMONIA 10

(cumbia)

J=185 $\frac{3}{8}$ (guit.) 5

1. 2. ①

2. ② (voz) 3 3

2 3

③ (voz) 3 1. 2.

④ A (voz) ⑤ (voz) B ⑥ (voz)

ϕ al $\frac{3}{2}$ v. y ϕ ϕ

⑦ (4 v.) 1. 2. 3. 4. a la A y B

⑧ B (4 v.) (voz) 1. 2. 3. 4. rit. FIN

Copyright © MIGUEL GUIROZ (arreglos & transcripción)
magmusical_76@hotmail.com | Trujillo - Perú

2 TROMBON

"EL CERVECERO"

ARMONIA 10

♩ = 108 S (cumbia) (guit.) 5

1. 2. ①

1.

2. ② (voz) 3

3

3

③ (voz) 3 1. 2.

④ A (voz) ⑤ (voz) B ⑥ (voz) 5

Φ al 2v. y Φ

⑦ (4 v.) 1.2.3. 4. a la A y B

⑧ B (voz) (4 v.) 1.2.3. 4. ⑨ rit. . . . FIN

Copyright © MIGUEL QUIROZ (arreglos & transcripción)
mejormusico_75@hotmail.com | Trujillo - Perú