

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL HUAYNO TRADICIONAL
AYACUCHANO URBANO**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR

Raul Ladislao Ramirez Perez

ASESOR

Aurelio Efrain Tello Malpartida

Lima, 2020

RESUMEN

El huayno es uno de los géneros andinos más difundidos en el Perú, específicamente en la sierra. Dicho género presenta diferencias entre sus estilos regionales, es por eso que para fines de la investigación se hace hincapié en el estudio del huayno ayacuchano y no de otra ciudad. La popularidad del huayno ayacuchano ha traspasado las fronteras de su país mediante sus mayores exponentes quienes, en su mayoría, eran virtuosos de su instrumento. A su vez, los estudios de esta música parten de un punto de vista social, necesario para entender el contexto en el que se origina y en el que se consume. No obstante, la falta de estudios que profundicen el aspecto musical del objeto, ha animado a esta investigación a revelar los elementos que configuran el huayno ayacuchano urbano mediante el análisis tripartito. El análisis de cinco huaynos ayacuchanos emblemáticos de diferentes épocas (*Adiós pueblo de mi vida*, *Huérfano pajarillo*, *Ángel de mi vida*, *El hombre* y *Amor, amor*), ayuda a acercarnos a las características musicales del género ya mencionado. De esta forma, los músicos podrán hablar con fundamentos sobre los elementos musicales (la armonía, melodía, ritmo y timbre) que construyen a este hecho musical.

Palabras clave: Ayacucho, urbano, tradición, huayno, análisis musical

ABSTRACT

The *Huayno* music is one of the most widespread Andean genres in Peru, specifically in the highlands, which presents differences between its regional styles. That is why this research focus on the study of *Huayno Ayacuchano*. The popularity of this genre has crossed the borders of Peru through his greatest exponents who were virtuous of their musical instruments. Most of the *huayno* researches has focused on social aspects of its origins. That is why this research focus in the musical elements (harmony, rhythm, melody and timbre). The analysis of five emblematic *huaynos ayacuchanos* from different eras (*Adiós pueblo de Ayacucho*, *Huérfano pajarillo*, *Ángel de mi vida*, *El hombre* y *Amor, amor*), helps us to approach the musical characteristics of this genre.

Keywords: Ayacucho, urban, tradition, *huayno*, musical analysis

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES.....	3
1.1 Sobre Ayacucho y la tradición	3
1.2 Estudios sobre el huayno.....	5
1.3 Estudios musicales sobre el huayno.....	11
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS TRIPARTITO DE LOS CINCO HUAYNOS.....	16
2.1. <i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	16
2.1.1. Análisis neutro.....	17
2.1.2. Análisis poiético.....	19
2.1.3. Análisis estésico.....	20
2.2. <i>Huérfano pajarillo</i>	23
2.2.1. Análisis neutro.....	25
2.2.2. Análisis poiético.....	27
2.2.3. Análisis estésico.....	28
2.3. <i>Ángel de mi vida</i>	30
2.3.1. Análisis neutro.....	32
2.3.2. Análisis poiético.....	34
2.3.3. Análisis estésico.....	35
2.4. <i>El hombre</i>	38
2.4.1. Análisis neutro.....	40
2.4.2. Análisis poiético.....	42
2.4.3. Análisis estésico.....	43
2.5. <i>Amor, amor</i>	46
2.1.1. Análisis neutro.....	48
2.1.2. Análisis poiético.....	50
2.1.3. Análisis estésico.....	51
CAPÍTULO 3. ELEMENTOS CONFIGURATIVOS DEL HUAYNO AYACUCHANO URBANO.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	59
ANEXOS.....	62

Introducción

Este trabajo de investigación se encarga de encontrar los elementos configuradores del huayno tradicional que se consume en la urbe de Ayacucho. En el primer capítulo se hace hincapié a los estudios que han contribuido a la construcción del tema, tanto como la definición de “tradición” y los estudios pertinentes al género ya mencionado. Dichos estudios marcaron pautas en esta investigación para poder realizar el análisis respectivo, lo que nos conlleva al capítulo número dos.

El segundo capítulo consta del análisis musical de cinco huayno ayacuchanos. (*Adiós Pueblo de Ayacucho, Huérfano pajarillo, Ángel de mi vida, El hombre y Amor, amor*). Dichas músicas han sido seleccionadas por ser las que más interpretaciones tienen y por la época en que se difunden (entre 1930 al 2000). Para analizar esos huaynos desde la armonía, el ritmo, la melodía y el timbre, se utilizó el modelo de análisis tripartito de Jean Molino en el cual se encuentran los tres niveles del análisis utilizados en éste capítulo: lo neutro (el hecho musical), lo poético (la perspectiva del que compone) y lo estésico (la perspectiva del que escucha) como se ve en Nattiez (2011).

En el tercer capítulo se hará mención de las características principales del huayno ayacuchano urbano encontrados en los análisis del segundo capítulo, aportando así a lo que conocemos de esta música dando un acercamiento de qué elementos musicales configuran a este género. A la vez, es un aporte a la preservación del mismo.

En los anexos se encuentran las transcripciones de algunos arreglos solistas que han hecho Raúl García Zárate y Javier M. Molina. A la vez, está la transcripción de *El hombre* por parte de Chalena Vásquez (1989) y una transcripción del autor de esta investigación del huayno *Amor, amor*.

Agradecimientos

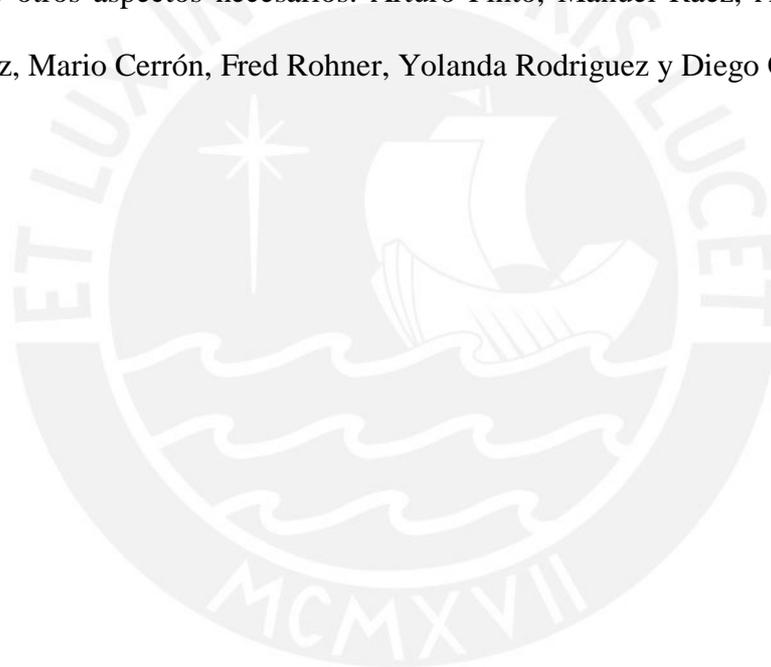
A mi padre, Walter Ramírez, quien me inspiró a investigar este tema y me transmitió el gusto por la música ayacuchana.

A mi madre, Gladys Pérez, por su insistencia y palabras de aliento.

A mi asesor, Aurelio Tello, por abrirme el panorama del análisis musical desde el quinto ciclo y por acompañarme en este proceso de investigación.

A Nathaly Peláez por su preocupación, apoyo y aliento en cada etapa.

A todos los que han aportado en esta investigación otorgándome material de lectura, críticas, entre otros aspectos necesarios: Arturo Pinto, Manuel Ráez, Arturo Ascarza, Dalia Ramírez, Mario Cerrón, Fred Rohner, Yolanda Rodriguez y Diego Otárola.



Capítulo 1: ANTECEDENTES

1.1. Sobre Ayacucho y la tradición

“El departamento de Ayacucho se encuentra ubicado en la zona sur – central de los andes peruanos, con un área total de 43,821 km², equivalente al 3.4 por ciento del territorio nacional. Limita por el norte con Junín, por el noroeste con Huancavelica, por el oeste con Ica, por el sur con Arequipa, por el este con Apurímac, y con el Cusco por el nor-este”. (Callupe F. y Carrasco S. 2018: pp. 1-2) Dicho departamento fue creado el 26 de abril de 1822, siendo su capital la ciudad de Ayacucho (2,761 m.s.n.m.). El departamento está dividido en 11 provincias y 119 distritos: Huamanga (16 distritos), Huanta (12 distritos), La Mar (11 distritos), Lucanas (21 distritos), Cangallo (6 distritos), Sucre (11 distritos), Paucar del Sara Sara (10 distritos) y Huanca Sancos (4 distritos). “Según el INEI y de acuerdo al Censo de Población y Vivienda 2017, la población censada en Ayacucho totalizó 616,176 habitantes(...) de los cuales 50.6% fueron mujeres.” (Callupe F. & Carrasco S. 2018: pp. 2-3)

Un término constante en la música popular es acerca de la tradición. Dicho término ha sido muy discutido. Por ejemplo, Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983) explican que las tradiciones en realidad son inventadas y que de éstas hay dos formas: la primera son las construidas e instituidas de manera formal, mientras que la segunda son aquellas tradiciones que surgen de un modo menos rastreable dentro de un periodo breve y fechable. Hobsbawm y Ranger (1983) se refieren por tradición inventada al conjunto de prácticas regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica. Éstas buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. La peculiaridad de las tradiciones inventadas, según estos autores, es que su continuidad con tal pasado es en buena parte artificial. Son respuestas a situaciones novedosas que toman la forma de referencia a situaciones antiguas.

En el huayno, Montoya, Montoya y Montoya (1987) especifican que existen los "waynos" clásicos, a los que ellos llaman "la guardia vieja de la canción huamanguina". Por otro lado, otras investigaciones ven la tradición como una ayuda para evitar el cambio y convencer a las personas sobre un canon que de todas maneras se debe construir en una cultura, religión, política, etc., como bien lo dice Bevir (2003):

La tradición puede ser un concepto con una gran carga valorativa. Los conservadores suelen evocar la idea de la tradición para expresar reverencia a la continuidad y al pasado. Asimismo, puede ser un concepto utilizado, en contra de las tendencias teóricas, para cuestionar el papel de la doctrina y la razón en la vida social. Supuestamente, las tradiciones validan las prácticas sociales al proveer una guía inmanente acerca de cómo comportarse. (...). La capacidad que poseen las tradiciones de conferir legitimidad a las prácticas sociales ayuda a explicar por qué los nacionalismos culturales, los estados e incluso los movimientos radicales han procurado fortalecer sus proyectos políticos inventando tradiciones, símbolos y rituales apropiados.

No obstante, si bien la tradición puede ser un concepto con una gran carga valorativa y política, cumple también un papel vital como concepto ontológico y explicativo. (Bevir, 2003: 06).

Julio Mendívil, en su texto *Huaynos Híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición* se pregunta “¿Qué entendemos por tradición?” (Mendivil, 2004: 28). Dicho cuestionamiento lo utiliza para ahondar mejor en la tradición del huayno. Para ello, cita distintas fuentes que ayudan a definir la tradición desde un punto de vista etnológico. "La tradición, [...], parece establecer, efectivamente, un vínculo entre dos temporalidades diferentes, pero en ambas direcciones, pues desde aquí y ahora estamos también reinventando nuestra idea del pasado." (Mendívil, 2004: 32), para después usarla en la investigación de la tradición del huayno:

Evidentemente existe una tradición del huayno, aunque esta sea tan variopinta como la geografía social peruana; pero no ha cesado de adquirir y transmitir experiencias acumuladas desde tiempos remotos, en cuanto, como diría la Real Academia de la Lengua Española, no ha dejado de divulgar de generación en generación formas determinadas de concebir melodías, secuencias armónicas, afinaciones, técnicas de impostación y un repertorio musical con ciertas características. (Mendivil, 2004: 32-33)

Mendívil (2004) explica que el huayno, en primer lugar, es diferente en cada región del Perú, incluso departamentos o distritos, dando a entender que las características musicales de este género tienen similitudes en una misma área geográfica. En segundo lugar, el autor menciona que al igual que otras tradiciones, es cambiante y dinámico, ya que dicho género ha sufrido cambios durante el siglo XX. Sin embargo, el cambio del huayno no es bien visto por los conservadores:

En ese sentido, la preocupación que viene quitándole el sueño a muchos defensores de la “tradición ancestral” de la música andina en cuanto al futuro del género -me refiero a la inquietud que han generado los enormes cambios que ha sufrido el huayno a lo largo del siglo XX y especialmente en los últimos treinta años, que aunque se han expresado en distintos niveles, resultan tan visibles o, mejor dicho, audibles, que algunos pesimistas no han dudado en anunciar la muerte del género—, es infundada. (Mendivil, 2004: 33)

Rolando Carrasco (2017) afirma que la música tradicional en Latinoamérica es mestiza, ya que ha tenido procesos de transculturación debido a las culturas extranjeras que llegaron de Europa.

1.2. Estudios sobre el huayno

El huayno es la forma musical de mayor versatilidad en el fecundo calendario cultural andino. Con él se expresan las más diversas situaciones, con él se canta a todas las cosas y se sienten todo tipo de emociones. (Vásquez 1989: 115)

Chalena Vásquez (1989) en el libro *Ranulfo, El Hombre* explica que el huayno, en el mundo andino, está presente todo el año y en todo evento festivo o ceremonial, a diferencia de otras formas musicales que se consumen con carácter de exclusividad en determinadas fiestas o eventos. Los intérpretes de dicho género en el mundo andino, tienen la obligación de ejecutar una versión propia de un huayno, siempre y cuando se respete el estilo regional de dicha música. Haciendo referencia al estilo regional, se sabe que el Perú es un país pluricultural, por ende, los códigos estéticos son distintos entre una cultura y otra.

Este género musical ha sido muy escuchado, ejecutado y estudiado. Muchos investigadores han buscado sus orígenes y cómo, en la historia, dicho género ha ido evolucionando. Como dice Ferrier (2010), el huayno representa un universo musical con una historia de más de 500 años de transformación, mestizaje y aculturación. Citando a Rodrigo Montoya, Claude Ferrier presume que el huayno es un género musical precolombino, sin embargo, reconoce que hay otros estudios, como el de Carlos Huamán (2006), que indica ser un género colonial. Al igual que Chalena Vásquez, Ferrier (2010) revela que existen diversas variedades de huaynos en el Perú según sus pueblos y regiones, que el habitante de la sierra identifica como suyos. Otro investigador que

concuerta con la última afirmación es Carlos Huamán (2007).

El wayno es un género musical que tiene diferentes matices en su configuración estilística y armónica. Ciertos rasgos musicales hacen que tengan una relación identitaria con determinadas regiones. [...]Desde aproximadamente, 1980 debido a su difusión y aceptación, el wayno ayacuchano [...] ha influido en otras modalidades de este género practicado en Perú. (Huamán, 2007: 153)

A la vez, el investigador Josafat Roel Pineda (1990) explica que el huayno es uno de los géneros más difundidos en el Perú de tal forma que es tomado como símbolo de la cultura indígena y de la mestiza serrana. Además de ser relevante en la cultura andina, se considera como la mejor forma de demostrar amor y lealtad al solar nativo. El “wayno” (como escribe Josafat) consta de la más rica coreografía, poesía y música, elementos que lo distinguen de otros géneros andinos.

Félix Tito (2010), haciendo un estudio sociocultural del género ya mencionado, da a entender que lo que conforma al huayno, son las letras y la danza con el que éste se representa, haciendo que se exterioricen diversas vivencias. La armonía también es un elemento que conforma a dicho género. El autor resalta que la armonía (del huayno) está vinculada a la vida mental, propia de la racionalidad del ser humano. Además, se menciona que la identidad y los gustos estéticos son elementos que se incluirían a la formación del género. El huayno, es una de las músicas más difundidas y populares en diversas regiones de Perú, Bolivia y Ecuador. Es ahí donde Tito (2010) explica citando a Montoya (1987) que existe una gran variedad de huaynos en diferentes regiones.

Las canciones viajan con gran libertad de un lugar a otro, cambian de música, de nombre, pierden o ganan versos en esos viajes. Los arrieros y comerciantes coloniales fueron los primeros portadores de nuevas canciones. Después de ellos, los choferes y, últimamente, los discos y los programas de radio. Un mismo núcleo central de una canción se repite en lugares diversos: cambian los nombres de los ríos, de los cerros, de los pueblos o ciudades. Los mismos versos se cantan en diversos lugares con músicas distintas. (Montoya, Montoya y Montoya 1987:17)

La variedad de huaynos existentes, según Tito (2010), comenzó a adaptar, tanto en su contenido como en la forma, elementos musicales de corte occidental; esta etapa de la colonia fue crucial para el proceso de hibridación musical del huayno, en la medida en que empezó difundirse progresivamente reflejando en su contenido mensajes de dominación del poder colonial, lo cual dio lugar al nacimiento del huayno mestizo.

Según Félix Tito, “En la actual época republicana, el huayno continúa transformándose, esta vez con contenidos de la vivencia mestiza, criolla e indígena, habiendo llegado hasta nuestros días como producto de un largo proceso de resistencia y cambio sociocultural” (Tito 2010: 52)

Con respecto a la música ayacuchana, Joshua Tucker (2010) señala que el huayno es parte de la base de dicha música. Dicho género ha tenido un origen que según el autor es desconocido o se ha perdido en el tiempo. Sin embargo, Tucker (2010) hace hincapié en la revalorización del huayno (en general) a partir de los trabajos de José María Arguedas. A la vez, hace referencia a los hermanos Gaitán Castro, como los nuevos representantes de la música andina. Ellos conformaban parte del *mainstream* en la industria musical, ya que sus conciertos eran muy solicitados por la clase media. "Followers were moved by its cerebral lyrics and its flashy instrumental performances, deriding traditional huayno as comparatively monotonous."(Tucker, 2010: 151)

The basis of *música ayacuchana* is *huayno* music, a genre so prominent in Andean Peru that the word is often used as a metonym for Andean popular music in general. Its origins are naturally lost to history. However, it seems clear that over the colonial period huayno emerged in interaction between indigenous subjects, who adopted elements of European musical practice, and mestizo citizens, who elaborated their own versions of indigenous song forms. (Tucker, 2010: 145-146)

Cuando se habla de música andina tradicional, especialmente en el Perú, se debe hacer una aclaración importante. Arturo Pinto menciona que "no sólo se debe hablar de un parámetro geográfico, sino que también se debe considerar el parámetro socio-cultural." (Pinto, comunicación personal, 1 de noviembre 2018). Renato Romero (1985) hace dicha distinción separando a la música indígena de la música mestiza. A la vez, se busca definir los términos "tradicional" y "popular". "Para comprender la complejidad que manifiestan las expresiones musicales populares en el área andina es necesario, como punto de partida, distinguir claramente entre lo que ha venido denominando música indígena y música mestiza, y definir de manera general los términos "tradicional" y "popular" " (Romero 1985: 230). La música indígena busca seguir con las características musicales o tener un parentesco con la música andina precolombina. Este se diferencia de lo occidental o, como dice Romero (1985), "del modelo Europeo". Por otro lado, la música mestiza se ve como la música andina dirigiéndose a un modelo occidental. Es por eso que se encuentran en ella muchos rasgos de las músicas de otros países.

Con respecto a los términos "tradicional" y "popular", Romero (1985) destaca que el término "tradicional" se emplea ligado a la música indígena, ya que da una idea de continuidad y permanencia. Romero (1985) hace referencia a los sectores que se han quedado con sus expresiones ancestrales antes de verse influenciados por los nuevos movimientos musicales de la Cultura Occidental. Por otro lado, "no debe entenderse sin embargo que la música mestiza no sea parte de la tradición andina, ya que ésta tiene sus raíces en la cultura indígena tradicional" (Romero 1985: 231). Sin embargo, si vemos líneas arriba, sabemos que Mendivil (2004) explica que la tradición se construye constantemente, incluso Hobsbawm (2004) revela que las tradiciones son inventadas. Con esto se quiere decir que la tradición de los "mestizos" en el mundo andino no se da gracias a que tenga raíces de la cultura indígena tradicional (visto como algo inamovible) sino a que sus participantes de por sí ya lo consideran como música tradicional.

Dentro de la música indígena tradicional, Romero (1985) menciona que una de sus características musicales, es la ausencia de armonía occidental, ya que en muchas ocasiones las melodías no están diseñadas para que encajen en una base armónica. Dichas melodías son independientes y cuando son duplicadas (tocar la misma melodía a la vez) no se tocan al unísono, como se tiene pensado en el concepto occidental. Dichas duplicaciones melódicas son diferentes, ya que son libres y flexibles. Romero (1985) entiende el concepto de armonía de la siguiente manera:

La armonía, tal como se ha desarrollado en Occidente desde siglos atrás puede definirse como el movimiento simultáneo y organizado de varias líneas melódicas en base a principios y leyes rígidamente establecidos. Generalmente la música occidental popular y académica consta de una melodía que se contrapone a una base armónica. (Romero 1985: 233).

Cabe resaltar en la afirmación de Romero (1985) que efectivamente no se puede usar un sistema musical occidental en la música "indígena tradicional", ya que, como bien dijo Chalena Vásquez (1988) las culturas, fuera de las occidentales, desarrollaron un sistema musical propio, en donde las culturas andinas no fueron la excepción. Es en la música de las comunidades campesinas, en donde se puede apreciar una mezcla del sistema musical andino con el occidental, a diferencia de las ciudades andinas. Describiendo al huayno indígena, José María Arguedas, (citado en Romero, 1985), recalca que dicho huayno era épico y sencillo y cantado en quechua, mientras que el mestizo es melódico y suave y generalmente cantado en castellano o con muchas palabras de este idioma. Como se puede

apreciar en este huayno indio (ejemplo 1) de la tradición ayacuchana. (Montoya, Montoya y Montoya, 1987) su letra está planteada enteramente en quechua, mientras que el segundo huayno ayacuchano, considerado dentro de la tradición mestiza, se canta en castellano.

Ejemplo 1

Lampa/la hacienda cañasu
qamllachu tumana karqanki
manaya tumaykipaschu
sabiendo malas noticias.

Ejemplo 2

Ayacuchano huérfano pajarillo
¿A qué has venido a tierras extrañas?
Alza tu vuelo vamos a Ayacucho,
donde tus padres lloran tu ausencia.

Por otro lado, cuando se habla de la música mestiza tradicional popular, Romero (1985) menciona que (refiriéndose a la música andina tradicional) "al mismo tiempo que han resistido al cambio, replicándose a las áreas rurales de menor contacto con los circuitos nacionales, han sido retomadas en su esencia por la población andina mestiza y re-elaboradas de acuerdo a un nuevo contexto" (Romero 1985: 243). Debido a dicha situación es que el surgimiento del huayno se ve como la expresión más difundida en los andes peruanos.

Romero (2001) propone un esquema en el cual identifica a las distintas músicas andinas por su relación con las actividades de los pobladores andinos. Por ejemplo, en lo litúrgico, bautizos, funerales, etcétera, en donde se cantaban los harawis, o dentro de lo laboral, como la ganadería o agricultura, donde se ejecutaban el santiago y la walina; y muchas otras situaciones que se daban en los Andes. El huayno, como la muliza o el pasacalle, no se interpretaban en contextos específicos, sino que se ejecutaban en diversas circunstancias. Santiago Alfaro (2015) menciona que a lo largo del siglo XX, algunas músicas que rescata Romero (2001), dejaron el campo para llegar a las ciudades. Lima

fue una de ellas (debido a la ola de migraciones) y se influenciaron por la modernidad y por la economía capitalista.

Para Félix Tito (2010) existe una distinción entre el “huayno moderno” y el “huayno *techno*”, dicha diferencia se aprecia como una continuación de lo que se ve en la música popular/urbana e indígena/campesina del mundo andino, respectivamente. El primero nace aproximadamente en 1980. La define como la música que niega o se opone a lo tradicional ya que es algo desfasado. Sin embargo, también menciona el huayno que se hace alrededor del 2001 a la actualidad, al que define como "huayno techno", que hace uso de ritmos sofisticados y de un ritmo más "divertido". Arturo Pinto, en la entrevista antes citada, explica que la música indígena evoluciona (como toda música) a lo que hoy en día se conoce como el huayno tecno o la cumbia andina. Pinto también explica que la música mestiza, deriva en “la nueva canción ayacuchana” (refiriéndonos a Ayacucho), a la que Tito (2010) conoce como “huayno moderno”. Sin embargo, lo que menciona el autor respecto de la música moderna, tampoco continúa la antigua tradición. Para los participantes de dicha música, ésta ya tiene su propia tradición y ha evolucionado según esa base.

Con respecto al consumo, José Antonio Lloréns (1983) citando a Arguedas, explica que el mercado del disco iba aumentando desde sus primeros años y que eran los migrantes que residían en Lima quienes consumían la música andina. Cabe resaltar que el consumo de la música andina no era únicamente por radio o discos. Lloréns (1983) explica que al mismo tiempo se escuchaba dicha música en vivo, siendo los migrantes quienes se juntaban para poder consumir la cultura de sus ciudades.

Por otra parte, el flujo migratorio propició la creación de asociaciones de provincianos residentes en la ciudad que, como ya se mencionó, sostienen vínculos con sus lugares de origen. Pero al mismo tiempo que se reviven las costumbres y festividades rurales en la ciudad, las asociaciones actúan también como introductorias de las novedades urbanas en los pueblos de origen, además de participar activamente en su modernización a través de obras públicas. (Lloréns, 1983: 124)

1.3. Los estudios musicales sobre el huayno

Según Julio Mendívil (2004), a inicios y mediados del siglo XX el huayno tendría una estructura sintetizada y común para la comercialización de éste. Los huaynos fueron grabados mediante las formas de producción capitalista, los cuales se realizaron en estudios de grabación, para luego ser vendidos como cualquier

mercancía en el Mercado Central o en la Parada. Las técnicas de grabación a mediados de 1950, dependían de los formatos de 78rpm (revoluciones por minuto) y posteriormente en el de 45rpm.

Esto que a primera vista parece no tener repercusión ninguna sobre el *corpus* musical, determinó en mucho la estructura actual de los huaynos que redujeron sus secuencias a tres minutos de duración para caber en el formato de 45 revoluciones por minuto (rpm) que fue el más comercial durante mucho tiempo. (Mendívil, 2004: 39-40)

El estudio de Josafat Roel Pineda (1990) sobre el huayno del Cusco, marca una pauta de cómo deben ser escritas y analizadas las músicas folklóricas. Teniendo en cuenta que no se debe escribir el huayno con el sistema de escritura occidental, Pineda (1990) escribe este género separándolo por frases musicales que dependen de su texto (la letra). Es así que se podrá analizar con mayor facilidad este género transmitido por tradición oral y que no es exacto.

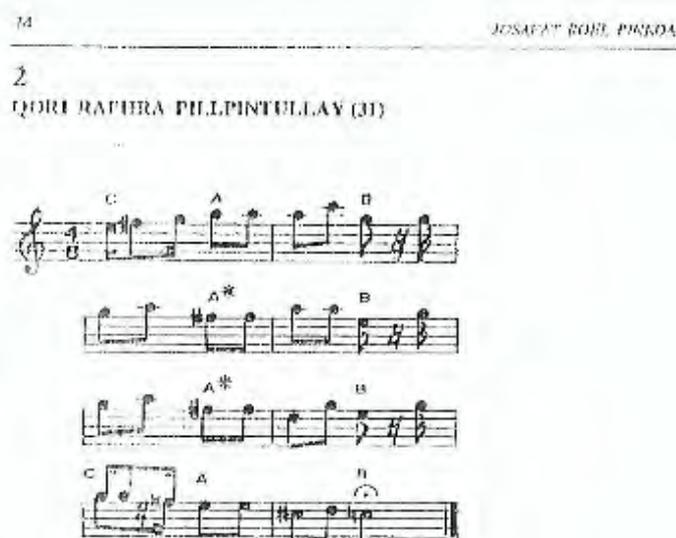
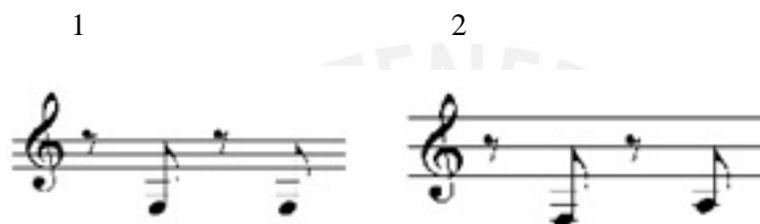


Imagen de (Roel, J. 1990: 74)

Rolando Carrasco (2017) hizo un estudio sobre las características regionales de los elementos musicales del huayno. Para este estudio se dividieron los tipos de huayno como el del sur y del norte, haciendo referencia a los departamentos y sus ubicaciones geográficas que comprenden la sierra en el Perú.

Si bien sabemos que Ayacucho se encuentra en el sur andino peruano, se puede afirmar entonces que la definición de Carrasco (2017) sobre el huayno del sur compete al huayno ayacuchano. Sin embargo, no quiere decir que las características musicales que propone el autor sean exclusivas del huayno ayacuchano. Carrasco inicia con el acompañamiento en la guitarra solista; los ejecutantes de dicho estilo usan bordones que tocan la segunda corchea de cada pulso (1). A la vez, dichos bordones irán alternando los bajos en función al acorde de *fa* mayor (2) de acuerdo a la información encontrada en Ferrier (2003) por Carrasco (2017).



Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1988) explican que los sistemas musicales tienen un carácter social e histórico concreto, dando a entender que cada sociedad construye un lenguaje musical en el tiempo bajo sus propios conceptos y normas estéticas. Dentro del sistema musical existen los elementos estructurales; los que Chalena Vásquez (1988) nos explica y desarrolla en el texto son la escala, la rítmica, la agógica o dinámica, la estructura melódica, la ornamentación, la armonía, la instrumentación, el timbre, la morfología, la técnica instrumental y la técnica de la voz.

Sobre el sistema andino quechua, Vásquez revela que en la época prehispánica se desarrollaron sistemas musicales diferentes, lo que se prueba por la continuidad de algunas expresiones musicales y algunas referencias hechas por los cronistas. La conquista del Perú por los españoles, trajo consigo una cultura distinta; por consiguiente, el sistema musical europeo haciendo que se produjera un mestizaje entre éste y el sistema musical andino, sea por la instrumentación, las afinaciones, las rítmicas, etc.

Ferrier (2010) expresa que el huayno puede ser delineado por tres características musicales:

- El rítmico, donde se puede apreciar que a menudo aparecen melodías con un número impar de impulsos, lo que implica que la notación del huayno sea en $\frac{1}{4}$. Este en el caso de que se observe al huayno desde el sistema

musical occidental, ya que en el huayno no se concebía la idea del sistema métrico musical como se hace en la Cultura Occidental.

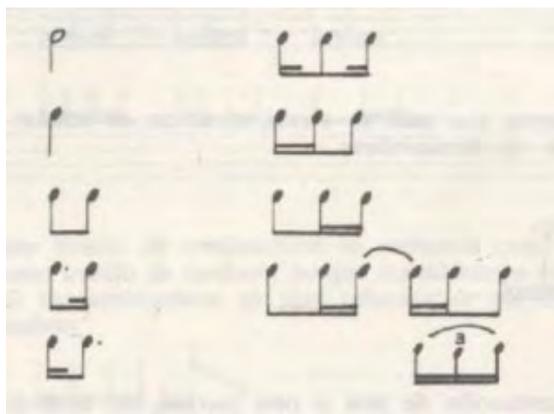
- La melodía, que dependerá mucho de la escala pentatónica, ya que, desde la época prehispánica pareciera todavía estar vigente. Sin embargo, Ferrier aclara que no todo el huayno en su totalidad depende de dicha escala. Se sabe que hay estudios que indican la probabilidad de que hayan más escalas que se han usado en el mundo andino. Pese a eso, hay muchos estudiosos que coinciden al decir que la escala pentatónica es considerada como emblema musical precolombino, como en el caso de Cámara de Landa y de Alfaro Rotondo.
- A nivel armónico, la utilización de una armonía fundamentalmente modal, basada en la alternancia menor / relativo mayor I-III, las dos únicas tríadas ejecutables en el marco de la escala pentatónica. (Ferrier, C. 2010: 22)

Del mismo modo, Chalena Vásquez (1989), cuando analiza a Ranulfo Fuentes (músico ayacuchano), secciona su investigación desde un punto de vista melódico, armónico y rítmico para poder entender el pensamiento musical del músico ayacuchano.

Según Chalena (1989), la melodía de las músicas de Ranulfo están dentro del sistema pentatónico. Sin embargo, dependiendo de los elementos melódicos, armónicos, tímbricos y rítmicos, se podrán encontrar notas que llegan a presentar hexatonía o heptafonía, siendo el eje principal la pentafonía. A su vez, Vásquez revela que hay una bimodalidad en la música andina. Dicha característica consta de la alternancia entre el modo menor (*la do re mi sol*) y el modo mayor (*do re mi sol la*).

Del mismo modo, en el libro *Ranulfo, el hombre*, Chalena (1989) explica que las canciones campesinas presentan giros pentatónicos puros, mientras que las mestizas hacen usufructo de lo que la autora denomina “Escala menor andina” que se caracteriza por tener el sexto grado mayor y el séptimo menor. Cabe resaltar que dicha escala es utilizada en el acompañamiento y en las introducciones.

En la rítmica se puede apreciar las diferentes figuras que son frecuentes en la música de Ranulfo:



Sin embargo, Chalena aclara que “El ritmo binario del huayno se ve alterado con frecuencia por un patrón de difícil escritura por la imprecisión de la duración de cada nota” (Vásquez C. 1989: 149)

En la armonía, Vásquez revela que en el acompañamiento los acordes son generados por la escala diatónica occidental (sistema heptáfono). Al tener dicho elemento un sistema diferente a la melodía, según Chalena (1989), la unión de ambos sistemas hace que las notas de la melodía estén dentro del acorde. Este hecho genera interesantes disonancias, anticipaciones o acordes de mayor complejidad (tensiones).

En el huayno ayacuchano se creó un estilo de guitarra solista en el cual se combina el huayno con la música académica, ya que el concepto de guitarra solista es netamente occidental, haciendo que Ayacucho sea uno de los principales departamentos que goce de guitarristas solistas que tocan huayno. A la vez, este estilo fue replicado en otras ciudades de los andes peruanos. Rolando Carrasco hizo una investigación respecto a dicho estilo de tocar guitarra en Ayacucho. En primer lugar ofrece una lista de guitarristas ayacuchanos reconocidos, como Raúl García Zárate, Boris Villegas, Daniel Kirwayo, entre otros. El aporte de Carrasco está en el análisis y transcripción de este estilo.

- Las afinaciones: Los guitarristas solistas, al tener la necesidad de cubrir la armonía, melodía y ritmo en un solo instrumento, empezaron a afinar sus guitarras de manera diferente a la afinación normal del instrumento (EADGBE). Sus resultados fueron crear nuevas afinaciones o copiar algunas ya existentes. (Imágenes de Carrasco R. 2010: 5)

Sexta en Fa o Re menor, en Ayacucho



Arpa o Baulín, con variante en la 6ta afinada en Fa# (Raúl García Zárate)
Diablo o Si menor (Milton Mendieta Callirgos), en Ayacucho
Cajatambino o Gorgor Mallqui, en Ancash
Mil Ochenta en Cajatambo
Arpa o 2 de Noviembre, pero con la 6ta afinada en Fa#, en Huánuco



El solo de guitarra: Carrasco explica mediante un ejemplo que los bajos que normalmente se tocan en el solo de guitarra andino es de soporte armónico, mientras que la voz más aguda es la melodía. Por otro lado, en el ejemplo hay una voz interna que armoniza por terceras y duplica rítmicamente a la melodía, con el fin de apoyar a los bajos en el soporte armónico. Además, no necesariamente la melodía se hará en las notas agudas y los bajos harán el soporte armónico. Hay arreglos donde ocurre lo contrario. Las cuerdas graves también pueden llevar la melodía y las agudas la armonía, como se puede apreciar en los siguientes dos ejemplos:



(imagen de Carrasco R. 2010: 6 – 7)

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS TRIPARTITO DE LOS CINCO HUAYNOS

2.1 Adíos pueblo de Ayacucho

Adiós Pueblo de Ayacucho

The musical score for 'Adiós Pueblo de Ayacucho' is presented in four staves. The first two staves, A1 and A2, are grouped by a brace labeled 'A'. The last two staves, B1 and B2, are grouped by a brace labeled 'B'. Each staff contains a melodic line with various note values and rests. Labels 'a' through 'f' are placed above the staves to indicate specific melodic phrases or segments. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

Ritmo

The 'Ritmo' section consists of four staves of rhythmic notation. Each staff begins with a double bar line and contains a sequence of rhythmic patterns represented by vertical stems and horizontal lines. The patterns are consistent across all four staves, indicating a shared rhythmic accompaniment for the vocal parts.

2.1.1. Análisis neutro

El huayno *Adiós pueblo de Ayacucho* empieza con una introducción instrumental que, en diferentes ocasiones, pueden ser la melodía principal o las cadencias V7 y Im al igual que las transiciones que darán inicio al periodo **A**. Una vez terminado ese periodo, se ejecuta una transición pequeña para conectar el periodo **A** con su repetición. Después de la repetición del primer periodo, se ejecuta otra transición (“codo”) para conectarlo con el periodo **B**. Esa forma de intercalar periodos con transiciones se repetirá durante todo el huayno. Sin embargo, la transición entre la repetición del periodo **B** y el regreso al periodo **A** es más larga.

Introducción
Transición
A
Transición
A
Transición
B
Transición
B
Transición
A
transición
A
Transición
B
Transición
B
Transición
Interludio instrumental (AABB)
Transición
A
Transición
A
Transición
B
Transición
B
Transición final (cadencia V7 Im)

Dicho huayno está estructurado en dos periodos (A y B) marcados por el descanso en la nota *re*. Cada periodo contiene dos frases (A1 - A2 y B1 - B2). Las frases, integradas por dos motivos, se distinguen por su asimetría. Los primeros motivos (a) (c) (e) son más largos que los segundos (b) (d) (f).

La identidad rítmica entre los primeros motivos (a) (c) (e) está determinada por el impulso de las dos corcheas iniciales, la bordadura antes de la nota sincopada que precede a la nota cumbre de la frase *-fa* en (a) y *re* en (c) y en (e) y el descenso a la corchea con punto donde hay una inflexión asociada al texto.

Los segundos motivos (b), (d) y (f) tienen la misma rítmica entre ellos signada por el inicio de una síncope que anticipa la marcación del pulso. Los motivos (b) y (f) propician los puntos de cesura: (b) y (f) en la nota *do*, como un suspenso, y (d) en la nota *re* como conclusión o reposo. Estos segundos motivos sirven para expresar la fórmula litánica "perlaschallay".

De otra parte, las frases A1 y B1 tienen un impulso melódico ascendente; en cambio A2 y B2 no sólo caminan en sentido descendente, sino que B2 es la repetición literal de A2.

Haciendo un análisis retórico, cada una de las frases organiza su discurso por el contraste entre una Anábasis (mov. ascendente) y una Catábasis (mov. descendente), una de las maneras más sencillas y directas de organizar una canción popular y ganar efectividad para transmitir el texto y a la vez asegurar la unidad de la pieza.

Este huayno contiene, desde un punto de vista melódico, una escala pentáfona, *re fa sol la do*, producida por las alternancias de la tríada menor de *re (re fa la)* y la tríada mayor de *fa (fa la do)* añadiendo a *sol* como nota recurrente. Dentro de la construcción melódica, se puede apreciar los constantes saltos interválicos, tales como de cuarta justa y tercera mayor o menor, tanto ascendentes como descendentes.

Así mismo, los intervalos de cuartas ascendentes y descendente (*la re* y *re la*) son constantes durante el desarrollo melódico del huayno, replicándose en todos los motivos con variaciones en ellas. Éstas variaciones pueden ser la añadidura de una nota entre *la* y *re* (como *do*) o el uso de otras notas que también generan un intervalo de cuarta descendente, como en el caso de *do* y *sol* que se muestra en el motivo (d).

Por otro lado la nota *sol* cumple la función de nota de paso y bordadura, como se puede apreciar en los motivos (d) y (e).

De la misma manera, se puede apreciar que el *do#* (la sensible de *re* menor) es una muestra clara del mestizaje en el huayno, ya que, esta música se encuentra influenciada por el barroco (sistema tonal). Dicha nota aparece en la melodía como una bordadura de *re*, mientras que en las transiciones ("codos"), el movimiento V I, donde se alternan la tríada mayor de *la (la do# mi)* y la tríada menor de *re (re fa la)* con notas de paso para llegar a las notas de cada acorde.

2.1.2. Análisis poético.

Adiós pueblo de Ayacucho consiste en una forma poético-musical llamada forma litánica. José Fradejas (1981), explica que dicha forma consta de un verso seguido por un estribillo coral repetido a lo largo del poema.

De origen centroafricano, fue llevado por los pigmeos a Egipto, donde lo aprendieron griegos y hebreos, quienes lo utilizaron en *La Biblia* (los salmos y algunos otros poemas). De *La Biblia* pasó a la liturgia cristiana: Letanía Lauretana, en honor a María. (Fradejas J. 1981: 41)

El contacto que han tenido las ciudades andinas (como Ayacucho) con la Cultura Occidental y la llegada de la Iglesia Católica, derivó en que la forma litánica se usara fuera de su contexto litúrgico. De ese modo, el compositor de *Adiós pueblo de Ayacucho* decidió insertar esta forma en su música. Dicho elemento compositivo se puede apreciar en la palabra *Perlaschallay* que es el estribillo coral repetido a lo largo del poema. A la vez, la melodía de la palabra *Perlaschallay* se repetirá en toda la música como respuesta a la melodía de los versos.

Según Mario Cerrón (2017), la primera grabación de este huayno se dio en 1930, por el arpista Estanislao (Tany) Medina gracias a la productora Victor talking Machine. Esta música es recibida por el arpista mediante la tradición oral, ya que el autor del huayno no es conocido.

Por un lado, se dice que el huayno fue compuesto para Andrés Avelino Cáceres, durante la Guerra con Chile, mientras que otras versiones afirman que el autor era un sacerdote quien se iba de la ciudad de Huamanga por orden de sus superiores.

El hecho de ser un huayno transmitido por tradición oral y poder ser grabado en 1930, hace que *Adiós pueblo de Ayacucho* se consolide como un paradigma del huayno ayacuchano urbano. Éste hecho haría que las figuras rítmicas, la armonía y construcción melódica, fueran replicadas en huaynos posteriores. A la vez, las políticas de comercialización de las casas grabadoras de la época contribuyeron a definir la estructura de esta primera versión de *Adiós pueblo de Ayacucho* que sería replicada en los demás huaynos que se grabaron a lo largo del siglo XX.

Estanislao Medina nacido en Huamanga, fue criado por el arpista ayacuchano Juan de Dios Fernández (su tío) debido a que sus padres no podían hacerse cargo de él

por problemas económicos. Su acercamiento con el arpa se dio observando cómo enseñaba su tío.

Estanislao llega a Lima en 1930 con la “Estudiantina típica de Ayacucho”. Es en ésta ciudad donde graba el huayno *Adiós Pueblo de Ayacucho* dando un registro de cómo se debe tocar ésta música con el arpa.

En la melodía, se puede escuchar que Tany Medina la refuerza con las octavas de cada nota. En la ejecución de la melodía, el arpista añade trémolos y trinos para adornar a las notas de las melodías que son más largas. Mientras que el acompañamiento (movimiento armónico) se ejecutan con las cuerdas graves a contra tiempo. A su vez, dichas notas a contra tiempo siempre pertenecen al acorde que suena en ese momento, definiendo así la armonía que acompaña a la melodía.

2.1.3. Análisis estésico

El huayno *Adiós pueblo de Ayacucho* ha sido interpretado por diferentes artistas peruanos los cuales, en sus versiones, utilizan instrumentos de cuerda pulsada como guitarras, arpa, mandolina o charango. Dichos instrumentos, al no tener un volumen igual a los aerófonos, dan una sensación de intimidad al oyente, sea en un ensamble o como instrumento solista, siendo la guitarra la más desarrollada en Ayacucho.

Teniendo en cuenta los distintos formatos en los que se tocan este huayno, como la primera grabación de Tany Medina, la versión para guitarra solista de Raúl García Zárate, el trío de Alicia Maguiña, entre otros; todas esas versiones dan una sensación de intimidad. De esa manera se puede afirmar que este huayno no invita al baile, sino busca que el oyente aprecie el hecho musical, tanto por la letra, como por el virtuosismo de los instrumentistas.

Respecto a la letra, el sujeto poético habla en primera persona, relatando su sentir ante su desdicha de partir a otra ciudad fuera de Ayacucho. Es así que da una sensación de intimidad.

Adiós Pueblo de Ayacucho
Perlaschallay
Tierra donde yo he nacido
Perlaschallay
(Primera estrofa del huayno)

Otro aspecto acorde a la letra de *Adiós pueblo de Ayacucho*, es la repetición de cada estrofa, sin variación alguna. A la vez, los cantantes buscan la manera de adecuar el texto a la melodía. Es decir, que en vez de que la acentuación de la palabra “estoy” sea en la sílaba “toy”, en esta ocasión sería en la sílaba “es”. A continuación, se subrayarán las sílabas (pertenecientes a las palabras en español) acentuadas por la melodía.

Adiós pueblo de Ayacucho,
perlaschallay,
ya me voy, ya me estoy yendo
perlaschallay,
ciertas malas voluntades,
perlaschallay,
hacen que yo me retire,
perlaschallay.
Pajaranmi ripuchkani,
perlaschallay,
tuta tuta tutamanta,
perlaschallay,
kausaspayqa kutimusak,
perlaschallay,
wañuspayka manaña cha,
perlaschallay.
Campanitas de Huamanga,
perlaschallay,
tóquenme la retirada,
perlaschallay,
una para despedirme,
perlaschallay,
y otra para retirarme,
perlaschallay.

En todas las versiones que se toca este huayno, los guitarristas que acompañan o ejecutan la melodía o que son solistas, utilizan técnicas occidentales que se pueden encontrar en distintos métodos de guitarra clásica. Así mismo, vale la pena recalcar el

virtuosismo por parte de los instrumentistas que supieron combinar dos lenguajes musicales diferentes. Como se dijo al inicio de este nivel de análisis, esta música invita a la apreciación de la misma y esto se debe a la habilidad y disposición que han tenido los guitarristas ayacuchanos para desarrollar un estilo propio de la región. Sin embargo, no sólo los guitarristas han desarrollado ese lenguaje, los arpistas (como Tany Medina) desarrollan la forma de adaptar este huayno a un instrumento occidental.

Los bordones de las guitarras o el bajo del arpa son el elemento musical que será la base rítmica de este huayno. Si escuchamos las diferentes versiones de *Adiós pueblo de Ayacucho*, ninguno tiene un instrumento de percusión. Es así que el bajo en contratiempo, como se puede escuchar en las versiones de Estanislao Medina o Raúl García Zárate, entre otros, tiene el rol de darle la base rítmica al huayno. Dicho elemento es tan importante que en las versiones más recientes, el bajo eléctrico ejecuta los mismos bordones de la guitarra o el bajo del arpa a contratiempo.

Las versiones cantadas de éste huayno tienen una característica común entre todas ellas: aparte del bordón, es el uso del instrumento para doblar la melodía y armonizarla en terceras. Dicho elemento es ejecutado mayormente por la guitarra o por algún otro instrumento de cuerda pulsada. En otras versiones más recientes, como la de Nelly Munguía (1986), la quena toma el lugar del instrumento con cuerdas pulsadas.

2.2. Huérfano pajarillo

Huérfano Pajarillo

The musical score for "Huérfano Pajarillo" is presented in a multi-staff format. It is divided into four main sections, A, B, C, and D, each containing two staves. Section A (staves A1 and A2) includes notes labeled 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', and 'f'. Section B (staves B1 and B2) includes notes labeled 'c' and 'd''. Section C (staves C1, C2, and C3) includes notes labeled 'g', 'h', 'i', 'h'', and 'j'. Section D (staves D1 and D2) includes notes labeled 'k', 'l', 'h'', and 'm'. The notation features treble clefs, quarter notes, eighth notes, and slurs. Triplet markings (the number '3') are placed under groups of notes in staves A1, A2, B1, and B2. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

Huérfano Pajarillo

The image displays a musical score for the piece "Huérfano Pajarillo". It consists of nine staves of music, numbered 1 through 9 on the left. Each staff begins with a double bar line. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped by slurs. Staves 1, 2, 3, and 4 feature prominent triplet markings above groups of three notes. Staves 5 through 9 show more complex rhythmic patterns, including slurs over groups of notes and some beamed sixteenth notes. A large, faint watermark of the University of Tenerife is visible in the background, centered behind the staves.

2.2.1. Análisis neutro

La forma del huayno *Huérfano pajarillo* consiste de una introducción instrumental que, dependiendo del intérprete, varía entre la melodía pertinente al periodo **A** o **B** y una transición con cadencia V7-Im. El periodo **A** tiene en el medio una transición para conectar sus dos frases. A la repetición de dicho periodo le precede otra transición. Así mismo, a la repetición de **A** le sigue otra transición que lo conectará al periodo **B**. Acto seguido, otra transición conectará al periodo **B** con su repetición. Dicha acción de intercalar transiciones con periodos se repetirá incluso en la fuga donde una vez culminado el periodo **C** se hace una transición para así concluir en el periodo **D** que, al final, se repetirá su última frase (D2).

Introducción
Transición
A
Transición
A
Transición
B
Transición
B
Transición
Interludio (AABB)
Transición
A
Transición
A
Transición
B
Transición
B
Transición
Fuga (Remate)
C
Transición
D
Coda final (segunda frase de D)
Transición resolutive.

Este huayno está estructurado en cuatro periodos (**A**, **B**, **C** y **D**) marcado por el descanso en la nota *fa*. Cada periodo contiene dos frases a excepción del periodo **C** (A1 – A2, B1 – B2, C1 – C2 – C3 y D1 – D2).

Las frases, integradas por dos motivos, no tienen una simetría entre sí. Los motivos (a) (c) (e), son más chicos que los segundos, mientras que los motivos (i) (j) son

los de menor tamaño en la frase C2. Por otro lado, los motivos (k) (l) (h') (m) tienen la misma longitud (tres pulsos cada uno).

La identidad rítmica de los motivos (a) (c) (e) son impulsados por una corchea con puntillo y una semicorchea que les precederán a tres corcheas de tresillos. El motivo (b) sigue la melodía del motivo (a) de la primera frase (A1) con seis corcheas de tresillos para luego culminar con una blanca. Los motivos (d) y (d'), también se inician con tres corcheas de tresillos para luego pasar a dos corcheas que llevarán a una blanca como el punto de reposo de la frase, mientras que en la frase B1 el motivo (f) se inicia con una síncopa que pasa a dos corcheas para acabar en una negra.

La melodía de la frase A1 parte de un *re* que tendrá a *fa* como una bordadura, para luego pasar al siguiente motivo (b) mediante un salto de quinta justa. El punto álgido de la frase (*do*) llega por un intervalo de tercera ascendente, visto como una bordadura de *la*; esta nota se mantendrá hasta el final, teniendo a *sol* como bordadura antes de la última figura del motivo (b), dejando a la melodía de la frase A1 suspendida. La frase A2 inicia el motivo (c) con un *re* que, haciendo una catábasis, termina el motivo en un *sol*. El motivo (d) parte de un *la* a un *re* con dos notas de paso, para luego hacer un salto de cuarta descendente a *la* para llegar a *fa*, arpeggio descendente de la tríada menor en primera inversión.

La melodía del periodo **B** se inicia con el motivo (e) con la nota *la* que, mediante un salto de tercera, llega al punto cumbre de la frase para luego terminar en *sol* por medio de un salto de cuarta descendente. El motivo (f) parte desde un *re* que, por las inflexiones del texto, baja cuarta descendente (a *la*) para luego regresar a *re* y terminar a *fa*, a través de una tercera menor ascendente. Acorde al motivo (d'), inicia con un *la*, dirigiéndose a *do* (nota cumbre de la frase) con *si* como nota de paso. Las notas restantes son iguales al motivo (d).

El periodo **C** se inicia con una negra y dos corcheas en el motivo (g), el cual será repetido en la misma frase (C1). Las frases C2, C3 y D2, inician con los motivos (h) (h'). Dichos motivos parten con una corchea y dos semicorcheas, en la cual la segunda está ligada a la primera de las dos semicorcheas que le siguen, como un anticipo. Luego de la síncopa, le siguen una corchea y una negra. Por otro lado, la frase D1 en el segundo motivo (l) que tiene la misma rítmica, así como la frase D2 tiene a (m) como el segundo motivo. Los motivos (i) (j), que son los segundos motivos de las frases C2 y C3 respectivamente, empiezan con dos corcheas. Sin embargo, la frase C2 culmina con una negra, mientras que la frase C3, termina el periodo con una blanca.

El aspecto melódico del motivo (g), parte con un *do* que, con una tercera menor descendente, llega a *la*. El motivo (h), también inicia con un *do* que se mantendrá hasta pasar a *la* (en el motivo h' en vez de *la*, se usa un *do#*) que, mediante una cuarta ascendente, llega a *re* como nota cumbre de la frase para descender a *fa*, para terminar el motivo. El motivo (i) parte en *re* al cual le seguirá un *la* que dejará a la melodía suspendida para preparar la siguiente frase (C3). El motivo (j) parte de un *do* que, mediante una catábasis, reposa en *fa*.

El periodo **D** se inicia con el motivo (k) como una variación rítmica de (h), ya que la figura ligada a la segunda semicorchea, en vez de ser otra semicorchea, es una corchea. Desde el aspecto melódico, (k) inicia igual que el motivo (h) a excepción de que la semicorchea ligada a la corchea, se mantiene en *do*, para ir a *re* y descender a *fa*. El segundo motivo empieza en *re* que se mantendrá hasta llegar a *fa* y terminar en *la* por una anábasis. El motivo (m), precedido por (h'), parte en *la* para llegar a *do* (la síncopa) para regresar a *la* y reposar en *fa*, marcando el fin del huayno.

2.2.2. Análisis poiético

Según el (LUM , 2016), este huayno fue compilado por Alejandro Vivanco (músico y antropólogo) en 1936 y transmitido por tradición oral. Las distintas versiones de este huayno en el tiempo han sido difundidas por músicos ayacuchanos y de otras partes del Perú: Edwin Montoya, el Trío Ayacucho, Raúl García Zárate, Jaime Guardia, Manuelcha Prado, Martina Portocarrero, Max Castro, William Luna, etcétera. Ejecutado mayormente por músicos urbanos de Ayacucho y considerado como parte de la tradición. Todas las versiones de este huayno tienen como instrumento principal la guitarra acústica con cuerdas nylon.

El hecho de que este huayno se haya transmitido mediante la tradición oral por varios años, ha generado que *Huérfano pajarillo* sea ejecutado en diferentes formatos. El arreglo para guitarra solista de Raúl García Zárate es uno de los aportes que ha hecho el guitarrista ayacuchano, ya que adapta el lenguaje musical del huayno a una forma occidental de tocar la guitarra. García Zárate, en su arreglo, respeta los elementos musicales que se han utilizado a lo largo de los años en la ejecución de este huayno. Los bordones a contratiempo, la armonización por terceras, la forma de la canción e incluso la fuga, es parte de lo que se replica en todas las versiones de este huayno.

2.2.3. Análisis estésico

En el huayno *Huérfano pajarillo* se puede apreciar que, pese a la diferencias entre los formatos (solista, dúo, etcétera), los instrumentos de cuerda pulsada son esenciales para la ejecución de éste huayno. Teniendo en cuenta las distintas versiones de este huayno, podemos hallar instrumentos tales como: la guitarra, el charango y el bajo eléctrico como los más comunes entre todas las versiones.

Al ser utilizados en éste huayno los instrumentos de cuerda pulsada, se debe tener en cuenta que no será igual de estruendoso que un huayno tocado con aerófonos. *Huérfano pajarillo* da una sensación de intimidad por la poca proyección que dan sus instrumentos principales. A la vez, la rítmica de estos huaynos no incita al baile, sino que invita a la sola apreciación del hecho musical y de la letra del mismo.

Respecto a la letra, a diferencia de *Adiós pueblo de Ayacucho*, el sujeto poético de *Huérfano pajarillo* le habla a una segunda persona. Sin embargo, éste se involucra y trata de convencer al segundo personaje a regresar a Ayacucho.

*Ayacuchano huérfano pajarillo
A qué has venido a tierras extrañas
Alza tu vuelo vamos a Ayacucho
Donde tus padres lloran tu ausencia
(Primera estrofa del huayno)*

Así mismo, en las interpretaciones de *Huérfano pajarillo* siempre se repite la letra cada dos versos que, en el análisis neutro, constituyen un periodo. Los cantantes buscan la manera de adecuar las acentuaciones del texto a los de la melodía, como ocurre en el primer verso, en que la melodía se acentúa al final de la frase, ésta acaba con la palabra pajarillo. Sin embargo, dicha palabra es acentuada en la sílaba “ri”, mas no en “llo” como ocurre en el huayno, ya que la nota final de la frase coincide con esa última sílaba. En el siguiente texto, que consiste en la letra del huayno *Huérfano pajarillo*, se subrayarán las acentuaciones que se producen en todas las estrofas.

*Ayacuchano huérfano pajarillo
¿A qué has venido a tierras extrañas?
Alza tu vuelo, vamos a Ayacucho,
donde tus padres lloran tu ausencia.*

*En tu pobre casa ¿qué te habrá faltado?
Caricias, delicias de más has tenido.*

*Sólo la pobreza con su ironía
Entre sus garras quiso oprimirte.*

Fuga:

*Ay negra, ay samba
Quién será tu dueño, más tarde
Cuando yo me vaya mañana
Ese tu dueño no te ha de querer
Cómo te he querido, como te he amado*

Analizando a los guitarristas que tocan este huayno, sea acompañando, haciendo bordones, doblando la voz o siendo solistas, se puede observar que las técnicas de las que ellos hacen usufructo, son las mismas que aparecen en métodos comunes para el estudio de la guitarra clásica. Esto muestra la capacidad y disposición por parte de los músicos para adaptar un huayno proveniente de la tradición oral a un instrumento cuyas técnicas son netamente occidentales. Ese virtuosismo, como se dijo al inicio de este análisis, predispone al oyente a apreciar el hecho musical.

Los bordones de las guitarras que se escuchan en las versiones más antiguas de éste huayno, cuya rítmica es a contratiempo y siempre se ejecuta una nota del acorde que va sonando, se replican en las versiones contemporáneas de *Huérfano pajarillo*, esto quiere decir que la rítmica de este huayno dependerá mucho de los bordones.

En la mayoría de casos, los instrumentos de cuerdas pulsadas también tienen la función de doblar la melodía y armonizarlas mayormente por terceras. Esto ocurre en los huaynos cantados, ya que, en el caso de los solistas, ellos mismos ejecutan la melodía y sus bordones. Son la guitarra, la mandolina y el charango los instrumentos que normalmente cumplirán la función ya mencionada.

2.3. Ángel de mi vida

Angel de Mi Vida

a b

A1

A2

3

3

3

4

5

6

7

8

9

The musical score is presented on a page with a large, semi-transparent watermark in the center. The watermark consists of a circular emblem containing a sunburst and a figure, with the Latin phrase "ET LUX IN TENEBRIS LUCET" arched above it and the Roman numeral "MCMXVII" below it. The score itself is arranged vertically. At the top, two piano parts are labeled "A1" and "A2", with a brace "A" encompassing them. Part A1 has a treble clef and contains a triplet of notes marked with a "3" and a bar line. Part A2 has a treble clef and contains a triplet of notes marked with a "3" and a bar line. Above the piano parts, the letters "a" and "b" are positioned. Below the piano parts, there are nine numbered staves (3-9) representing a vocal line. Staff 3 is mostly empty with a bar line and a fermata. Staff 4 contains a melodic line starting with a fermata. Staff 5 contains a melodic line starting with a flat sign and a fermata. Staff 6 contains a melodic line ending with a flat sign. Staff 7 contains a melodic line. Staff 8 contains a melodic line. Staff 9 contains a melodic line ending with a fermata and a double bar line.

Angel de Mi Vida

The image displays a piano accompaniment for the song "Angel de Mi Vida". It consists of nine staves, numbered 1 through 9. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music is written in a single melodic line on a five-line staff. The first two staves (1 and 2) feature a triplet of eighth notes followed by another triplet of eighth notes, then a quarter note and a half note. Staves 3 through 7 show more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Staff 8 features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and a half note. Staff 9 concludes with a triplet of eighth notes followed by a quarter note and a half note. A large, faint watermark of a university crest is visible in the background of the score.

2.3.1. Análisis neutro

El huayno *Ángel de mi vida* se inicia con una introducción instrumental que consiste en la melodía de alguno de los periodos, para luego usar una transición como conector de sección a sección. En este caso, de la introducción al periodo **A**. Una vez concluido el primer periodo, se ejecuta una transición para conectarlo con el periodo **B**. Dicha acción de alternancia entre transición y periodos, se repite incluso en la fuga con los periodo **C** y **D**. Para concluir el huayno, se ejecuta una secuencia de la cadencia V7-Im.

Introducción
Transición
A
Transición
B
Transición
A
Transición
B
Transición
Interludio Instrumental (AB)
Transición
A
Transición
B
Fuga:
C
Transición
C
Transición
D
transición
D
Final cadencia V I

La estructura de este huayno consta de cuatro periodos (**A**, **B**, **C** y **D**) marcados, en **A** por el descanso en la nota *re*, y en **B**, **C** y **D** por el descanso en la nota *sol*. Cada periodo contiene dos frases a excepción del periodo **B**, formado 3 frases (A1 – A2, B1 – B2 – B3, C1 – C2 y D1 – D2).

Las frases, integradas por dos motivos, son simétricas en el periodo **B**; a diferencia de **A**, **C** y **D** que son asimétricas. En **A**, **C** y **D** los motivos (a) (c) (i) (j), más largos que los motivos (b) (d) (h) (k) (l). Sin embargo, en **B**, los motivos (e) (f) (g) tienen la misma duración.

La identidad rítmica de los primeros motivos (a) (c), del periodo **A**, está determinada por el impulso de los tresillos iniciales que seguirá a otras tres corcheas de tresillos. Los segundos motivos (b) (d) constan de una negra y una blanca que propician el punto de cesura de las frases.

La melodía de la frase A1 el motivo (a) parte desde *re* haciendo un arpegio de la tríada menor de *sol* hasta su octava mediante una anábasis (movimiento ascendente), siendo ésta nota (*re*) la cumbre de la melodía. El siguiente motivo (b) marca el reposo mediante un intervalo cuarta justa descendente partiendo de *do*, es decir, una catábasis hacia *sol*. En el motivo c, la melodía se impulsa por un salto de tercera mayor de *sib* a *re* con una bordadura de la penúltima corchea de tresillo. Debido a un intervalo de tercera menor, la melodía llega a su punto álgido en *fa*, para así descender a *re* que le daría a la melodía suspenso para pasar al siguiente periodo.

Dentro del periodo **B**, el motivo (e) tiene la misma rítmica de los primeros. El motivo (g) inicia con una síncopa que anticipa la marcación del pulso, seguido por una semicorchea y una corchea; la siguiente figura rítmica es una síncopa, que da una suspensión a la melodía para que resuelva al siguiente motivo. (f) consta de una negra y una corchea con puntillo mas el anticipo del siguiente motivo. El motivo (f') es un reposo que culmina el periodo **B** debido a las dos negras. Respecto a la melodía, el motivo (e) empieza con la nota *fa* teniendo a *re* como una bordadura. El motivo (f) parte de una tercera descendente de *sib* a *sol*, para luego devenir al anticipo (semicorchea en *sib*) del siguiente motivo. El primer motivo de la frase B2 consta de la anticipación de *sib* del motivo anterior para luego usar a *do* como nota de paso que irá al *re*, pero de una octava abajo. La melodía, para subir, hace un intervalo de octava ascendente (de *re* a *re*) para llegar al motivo (f) mediante un salto de tercera descendente para que repose en *sol*. El final de ésta frase se dará en el (f') teniendo a *sol*, como una negra y no una corchea con puntillo como en los (f).

Las dos frases del periodo **C** (C1 y C2) inicia con el impulso de dos corcheas que le preceden a una negra en el motivo (h), para así empezar el motivo (i) con una síncopa, dos corcheas para reposar en una negra. El primer motivo empieza con un *re* en dos corcheas. Mediante un movimiento ascendente, se hace un salto de tercera menor a *fa*, dejando en suspenso al final del primer motivo. En (i) se puede apreciar la llegada al punto cumbre de la frase (*sol*). Para luego hacer un movimiento descendente y ascendente para regresar a *sol* (*sol fa re sol*). Mediante un intervalo de sexta mayor descendente, se

termina la frase en suspenso (*sib*). El motivo (i') se diferencia del (i) por su movimiento descendente a la resolución (*sol*) haciendo una catábasis de *sol* a *sol*.

La rítmica del motivo (j), de las frases D1 y D2, empieza con el impulso de una corchea con puntillo y una semicorchea, para seguir con tres corcheas de tresillo que sigue con una síncopa, la cual empieza con una semicorchea y una corchea, en donde termina la frase debido a la inflexión que da el texto. El motivo (k) da inicio con una semicorchea que preceden a dos corcheas para luego reposar en una negra. El motivo (l) de la frase D2, empieza con la anticipación de una semicorchea que se liga a la primera de las 2 semicorcheas para reposar en una corchea y terminar con una negra. La melodía del motivo (j) parte de un *fa* para que, por movimiento descendente, llegue a un *sib* (catábasis) para terminar en *re* mediante una tercera mayor ascendente. El motivo (k) parte en *f*, para luego llegar a la nota cumbre (*sol*) de la frase D1, que luego terminará suspendida en *sib*. En el motivo (l) se hace una catábasis de *fa* a *sol*, donde se terminará la melodía del huayno.

2.3.2. Análisis poiético

Algunos intérpretes de este huayno ayacuchano mencionan que fue compuesto por Nestor Bilbao Tello, mientras que otros recalcan que los derechos son reservados. Sin embargo, no hay un documento oficial que lo avale.

Fue interpretado por muchos músicos ayacuchanos urbanos y es parte de lo que se considera tradicional debido a su recurrente aparición en discos de huaynos ayacuchanos, como también en arreglos para guitarra solista. Músicos como Jaime Guardia, los Hermanos García Zárate, Riber Oré, Nelly Munguía, Margot Palomino, entre otros, han hecho usufructo de este huayno tanto en formato dúo (guitarra y voz), guitarra charango y voz, guitarra solista, etcétera, siendo la guitarra el instrumento más utilizado para este huayno.

No hay un registro oficial que indique cuándo fue la primera vez que se grabó, sin embargo, la versión del dúo Hnos. García Zárate, entre 1965 y 1970, sería la más antigua por el momento. En dicha grabación Raúl García Zárate fue quien dirigió el ensamble, de tal modo que se puede apreciar el conocimiento musical de los hermanos Zárate y su habilidad para cantar a dos voces armonizadas en terceras, los bordones ejecutados por la guitarra que sostienen la armonía, entre otros elementos.

Ricardo Villanueva (2012) revela que el guitarrista Raúl García Zárate es la personificación de la hipótesis arguediana acorde a la viabilización de la cultura andina en un mundo moderno. “El mestizo que tiene asimilada la cultura indígena, domina medios y técnicas ajenas utilizándolas a su favor, para preservar y difundir su propio mensaje.” (Villanueva R. 2012: 69).

A su vez, Ricardo Villanueva (2012) afirma que Raúl García Zárate nació en Huamanga y que creció en un entorno musical desarrollado, debido a que su padre era cultor de guitarra y a que sus hermanos practicaban el canto y diversos instrumentos. Raúl pudo tener contacto con las diversas manifestaciones culturales que se desarrollaban en Huamanga. También pudo apreciar las manifestaciones culturales de otras regiones, ya que, la ciudad organizaba las famosas ferias dominicales.

Por otro lado, en el texto de Villanueva (2012) también se afirma que Raúl ingresó a la Universidad San Antonio Abad. Es en esa ciudad donde Raúl García tiene su primer contacto con la radio, con la cual tuvo un programa llamado *Raúl García y su guitarra*, en el cual interpretaba distintas músicas andinas en vivo. Sin embargo, en 1955 viaja a Lima para poder estudiar la carrera de derecho en la Universidad Nacional Mayor San Marcos, en donde se graduaría como abogado y ejerciendo dicha carrera por 20 años a la par de su carrera artística.

Toda esa experiencia de su entorno familiar, el contacto con los medios de comunicación y sus estudios superiores influyeron en la forma de tocar, interpretar y expresar este hecho musical.

2.3.3. Análisis estésico

Ángel de mi vida es un huayno que, como se afirmó en el análisis poiético, tiene los derechos reservados. Sin embargo, eso no ha impedido que haya sido interpretado por muchos músicos peruanos en diferentes formatos. En las versiones de este huayno se pueden encontrar, en su mayoría, instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, el arpa, el charango, mandolina, entre otros.

En los distintos formatos con los que se interpreta este huayno, encontramos de nuevo la sensación de intimidad desde la escucha. Dicha sensación se puede encontrar en las distintas versiones de *Ángel de mi vida*, ya que, desde el aspecto tímbrico, todas demuestran similitudes. Esto se debe a la poca proyección que tienen los instrumentos de cuerda pulsada, razón por la cual deben ser microfoneados o amplificadas para que se

escuchen en un concierto. Además, en todas las versiones se puede percibir que la música no invita al baile, sino a apreciarla poética y musicalmente hablando.

Haciendo hincapié en la sensación de la intimidad, la letra también acude a ella mediante el sujeto poético, ya que, en este huayno el autor habla en primera persona lo que la segunda persona significa para él:

*Tú eres ángel de mi vida
ángel de mis ilusiones
eres magnolia escondida
dentro de mi corazón
(primer verso del huayno)*

Así mismo, los cantantes en éste huayno buscan la manera de adecuar las acentuaciones del texto a las acentuaciones de la melodía. Es decir, que en vez de que la acentuación de la palabra “eres” sea en la sílaba “e”, en esta ocasión sería en la sílaba “res”. Para ahondar más en esta característica de *Ángel de mi vida*, se subrayará en su letra las sílabas (de las palabras en español) cuyas acentuaciones se dan por la melodía y no por los fonemas.

*Tú **eres** **ángel** de mi vida
ángel de mis ilusiones.
Tú eres magnolia escondida
dentro **de** mi corazón.*

***Todos** me han aconsejado
amaña kuyaychu nispa
pero haciendo la prueba
manamya atillanichu.*

*Creenkichu qonqanayta
creenkichu saqenayta
en mi **últi**ma agonía
tu nombre pronunciaría.*

*Ay tal vez kunan watallaña
Ay quizás última vezllaña.
Ay quizás última vezllaña.*

*Ay tal vez kunan watallaña
Chayta nispaymi mana kuyaykichu
Ripukullaqti waqallanman nispa
Chayta nispaymi mana waylluykichu
Ripukullaqti llaquillanman nispa*

En todas las versiones que se tocan este huayno, los guitarristas que acompañan, ejecutan la melodía o que son solistas, utilizan técnicas occidentales que se pueden encontrar en diversos métodos de guitarra occidental.

Los bordones de la guitarra son la base rítmica de *Ángel de mi vida*. Dicho elemento se puede encontrar en diferentes interpretaciones siendo así un elemento crucial para el huayno. A su vez, éste elemento es utilizado por formatos más grandes y contemporáneos, por ejemplo, el bajo eléctrico (cuando se utiliza) ejecuta los bordones a contratiempo de la guitarra.

Las versiones cantadas de éste huayno tienen una característica común entre todas ellas. Aparte del bordón, el uso de un instrumento para doblar la melodía y armonizarla en terceras es indispensable para el desarrollo de este huayno. Dicho elemento es ejecutado mayormente por la guitarra o por algún otro instrumento de cuerda pulsada. En la versión de Diosdado Gaitán Castro es el charango el instrumento que toma dicha función. Por otro lado, en la versión de July del Perú, el acordeón ejecuta y armoniza la melodía cantada.

Como se ha estado analizando, la guitarra es utilizada en éste huayno de tal forma que se aprovechen todos los aspectos tímbricos del instrumento, desde los sonidos graves en los bordones, los medios en el acompañamiento y los agudos en la primera guitarra.

2.4. *El hombre*

El Hombre

The musical score for "El Hombre" consists of 11 staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled as follows:

- A1**: First staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'a' and a slur over measures 3-4 labeled 'b'.
- A2**: Second staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'c' and a slur over measures 3-4 labeled 'd'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- B1**: Third staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'e' and a slur over measures 3-4 labeled 'f'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- B2**: Fourth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'g' and a slur over measures 3-4 labeled 'h'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- B'1**: Fifth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'e' and a slur over measures 3-4 labeled 'f'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- B'2**: Sixth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'g' and a slur over measures 3-4 labeled 'i'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- C1**: Seventh staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'j' and a slur over measures 3-4 labeled 'k'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- C2**: Eighth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'l' and a slur over measures 3-4 labeled 'm'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- D1**: Ninth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'n' and a slur over measures 3-4 labeled 'ñ'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- D2**: Tenth staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'o' and a slur over measures 3-4 labeled 'p'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.
- D3**: Eleventh staff, starting with a slur over measures 1-2 labeled 'q' and a slur over measures 3-4 labeled 'r'. It includes a triplet of eighth notes in measure 1.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various musical notations including slurs, triplets, and dynamic markings. The lyrics are placed below the corresponding staves.

El Hombre

The musical score consists of 11 staves, numbered 1 through 11. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. Dynamics such as *e* (piano) and *f* (forte) are indicated. A large, faint watermark of a university crest is visible in the background of the score.

2.4.1. Análisis neutro

El hombre, de Ranulfo Fuentes, parte con una introducción instrumental que imita la melodía del periodo **B** que le precede a una transición que conectará a la introducción con el primer periodo (**A**). Al periodo **B** le precede una transición que ayuda a conectar al primer periodo con el segundo. Al terminar éste, se hace una repetición del mismo pero con una variante en la melodía, llamándose así **B'**. Dicha alternancia entre transiciones y periodos se repetirá incluso en el interludio que es instrumental, para luego regresar a dicha alternancia. En la fuga, se inicia con el periodo **C**, al cual inmediatamente le sigue el **D**. Ambos periodos se repetirán sin alternancias y culminarán con una cadencia V7-Im.

Introducción (B)
Transición
A
Transición
B
B'
Transición
A
Transición
B
B'
Transición
Interludio (ABB)
Transición
A
Transición
B
B'
Transición
A
Transición
B
B'
Transición
Fuga:
C
D
C
D
Cadencia V7 Im

El Hombre está estructurado en cinco periodos (**A**, **B**, **B'**, **C** y **D**) marcados por los descansos en *la*, *fa*, *fa*, *la* y *fa* respectivamente.

Cada periodo contiene dos frases a excepción del periodo **D** que tiene tres (A1 – A2, B1 – B2, B'1 – B'2, C1 – C2, D1 – D2 – D3).

Las frases están integradas por dos motivos, de los cuales los motivos (e), (f) y (g) (i) equivalen lo mismo.

La identidad rítmica de la frase A1, parte de una semicorchea, corchea y semicorchea a la que le siguen una corchea con puntillo en el motivo (a). El motivo (b) empieza con un anticipo de semicorchea ligada a otra, para luego continuar con una semicorchea, una corchea y dos negras ligadas. La frase A2, mantiene la misma rítmica, sin embargo, el inicio del motivo (c) empieza con tres corcheas de tresillos en vez de una “síncopa”.

La melodía se inicia con un intervalo de cuarta ascendente de *la* a *re*; nota que se mantiene hasta el final del motivo. (b) inicia en *fa*, la que después pasa a *sol*, como nota que denotará la inflexión del texto para luego ir al final de la frase con *re*. Mientras que en la frase A2 empieza con el motivo (c) partiendo de un *fa* que irá a *la* teniendo a *sol* como nota de paso. Mientras que (d) empieza con un *do* que va a *re*; la nota *si* se da debido a una inflexión del texto. Para concluir la frase, se hace una cuarta descendente a *la* dejando en suspensión el periodo.

En el periodo **B**, la frase B1 empieza con una síncopa a la cual le sigue una negra. El segundo motivo de la frase (f) empieza con tres corcheas de tresillos y una negra. Por otro lado, el ritmo de la frase A2 reincide en la frase B2 con la diferencia de que la última negra es un silencio.

Viendo el aspecto melódico, el motivo (e) se inicia también con un intervalo de cuarta ascendente de *la* a *re* teniendo a *do#* como una bordadura, terminando la frase en *re*. El motivo (f) inicia con un *do* teniendo a *si* debido a la inflexión del texto, para llegar a *re* y finalizar con un *la* por una cuarta descendente. La frase B2 inicia con un *re* que, mediante una catábasis, desciende a *la*. El siguiente motivo (h) inicia con un *sol*, al cual le seguirá un *fa#* para pasar a *la* y así, descender a *fa* para terminar el periodo **B**.

El periodo **B'** tiene las mismas figuras rítmica de **B** a excepción del último silencio de negra que en el tercer periodo no aparece.

Las diferencias en la melodía, constan en el motivo (f'), de la frase B1, por las primeras dos corcheas que se mantienen en *fa*. Por otro lado, (i) parte en *re* y a través de una catábasis, llega a *fa*.

El periodo **C** es impulsado por dos corcheas a las que le seguirán tres corcheas de tresillos en el motivo (j). El motivo (k), al igual que el anterior, inicia con dos corcheas

seguidas por otras dos para terminar en una negra. La frase C2 se inicia con dos tresillos y una corchea con puntillo en el motivo (j). El siguiente motivo parte con una semicorchea seguida por otra semicorchea con puntillo para luego reposar en una negra.

La melodía de la frase C1 en el motivo (j), se mantiene en la nota *fa*, mientras que el motivo (k) hace un arpeggio descendente de la tríada menor de *re* en segunda inversión (de *la* a *la*). Sin embargo, la frase C2 inicia con el motivo (l) mediante un intervalo de cuarta ascendente de *la* a *re*; ésta última nota se mantendrá hasta el final del motivo. (m) empieza con *do* que funciona como bordadura, el cual regresará a *re*; para que, mediante una cuarta descendente, terminar con *la* el periodo.

Las frases C1 y D1 tienen similitudes en la rítmica; la diferencia es la primera figura: una síncopa. Por otro lado, la frase D2 en el motivo (o) inicia con un par de tres corcheas de tresillo, mientras que el motivo (p) parte por el impulso de una corchea con puntillo y semicorchea, mas dos corcheas que le siguen y finaliza con una corchea con puntillo. La frase D3 inicia con un anticipo de semicorchea ligada a otra semicorchea que es parte de una síncopa, a la cual le seguirán tres corcheas de tresillos. El último motivo (r) empieza con una corchea con puntillo y una semicorchea, para luego ejecutar dos corcheas y concluir con una negra.

La frase D1 hace una catábasis de *do* a *la*, teniendo a *re* como nota cumbre de la melodía. A diferencia de la primera frase, la segunda (D2) es una anábasis, por el movimiento ascendente de *la* a *fa*, llegando así al punto álgido de la canción; dicha nota es el anticipo de la última frase, la cual, mediante una catábasis llega a la octava (*fa*) para concluir.

2.4.2. Análisis poiético

Según Abilio Vergara (1990), Ranulfo Fuentes nació en Punki, Ayacucho, en 1940. La mayor parte de su infancia la vivió con su abuela quien era de las pocas personas campesinas que sabían leer, escribir y redactar en un contexto campesino. Ranulfo terminó la primaria en colegios de Ayacucho y Lima. En los coliseos de Lima es donde Ranulfo se siente identificado y genera un contacto profundo con la música andina. Vuelve a Ayacucho a terminar sus estudios secundarios en Huamanga, a una edad tardía, para luego estudiar en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga

El contacto con un mundo globalizado a finales del siglo XX (haber vivido en Lima y estudiado en la universidad), harían que Ranulfo tuviera una forma distinta de componer respecto de lo que se considera tradicional dentro del huayno ayacuchano.

Fuentes se familiariza más con la región a los 20 años, debido a que solía reunirse con músicos como Carlos Almonacid y Nery García Zárate.

El uso constante de notas de paso y bordaduras formarían parte de la identidad del compositor respecto de los huaynos ayacuchanos de la primera mitad del siglo XX. Se puede apreciar en las apoyaturas o notas de paso de sus melodías, que hay más notas fuera de la escala pentáfona (*re fa sol la do*) y que son constantes. Sin embargo, éstas no tienen mayor peso que las notas ya mencionadas.

Por otro lado, el contexto en el que se crea éste huayno es el conflicto armado entre Sendero Luminoso y los militares que tomaba lugar en Ayacucho. Ranulfo expresa en una entrevista, a la página web *Noticias ser*, que el sentimiento con el que compone el huayno no es de tristeza, sino de rabia ante la injusticia que abatía a su pueblo.

2.4.3. Análisis estésico

Ranulfo Fuentes ha grabado varias versiones de su huayno cuya instrumentación siempre ha consistido en guitarras acústicas con cuerdas de nylon. Dentro de sus interpretaciones, el ensamble musical consiste en dos guitarras y voz o tres guitarras y voz. Como ya se ha mencionado, la guitarra, a diferencia de los instrumentos de vientos, tiene una proyección sonora mínima, dando así una sensación de intimidad.

Desde la versión solista interpretada por Raúl García Zárate, la versión a dúo de Carlos Falconí y Manuelcha Prado hasta la versión de Martina Portocarrero, cuyo formato contiene mayor cantidad de instrumentos, la sensación de intimidad es la misma que la de Ranulfo, en el sentido de que es una música hecha para que el oyente aprecie, mas no para que baile. En ese mismo sentido, la letra relata, en primera persona, lo que siente el sujeto poético ante una problemática en la ciudad de Ayacucho y cómo quiere que sea su actuar ante ésta.

Otro aspecto acorde a la letra de *El hombre* es la repetición de cada estrofa, sin variación en la letra (en algunas ocasiones) o cambiando sólo una palabra. A la vez, los cantantes buscan la manera de adecuar el texto a la melodía, fuera de la palabra misma. En el siguiente texto (la letra de *El hombre*) se subrayarán las sílabas cuyas acentuaciones estén fuera del idioma español.

Yo no quiero ser el hombre
Que se ahoga en su llanto,
De rodillas hechas llagas
Que se postran al tirano,
De rodillas hechas llagas
Que se postran al tirano

Yo quiero ser como el viento
Que recorre continentes,
Y arrasar tantos males
Y estrellar los entre rocas
Y arrasar tantos males
Y estrellar los entre rocas

No quiero ser el verdugo,
Que de sangre mancha al mundo,
Y arrancar corazones
Que amaron la justicia
Y arrancar corazones
Que buscaron la libertad.

Yo quiero ser el hermano
Que da mano al caído,
Y abrazados férreamente
Vencer mundos enemigos.
Y abrazados férreamente
Vencer mundos que oprimen.

Fuga
Por qué vivir de engaños Cholita,
De palabras que segrean veneno,
Acciones que martirizan al mundo,
¡Ay! Sólo por tus caprichos,
Dinero,
¡Ay! Sólo por tus caprichos,
Riqueza.

En todas las versiones que se toca este huayno los guitarristas que acompañan, ejecutan la melodía o si son solistas, utilizan técnicas occidentales que se pueden encontrar en algunos de los varios métodos de guitarra clásica. Eso muestra un mestizaje en la forma de tocar por parte de los guitarristas, conscientes en aplicar recursos de la guitarra clásica a la conformación de un repertorio tradicional de raíz popular.

Así mismo, los bordones de las guitarras que se escuchan en las versiones de Ranulfo, son la base rítmica de éste huayno debido a la falta de un instrumento de percusión en *El hombre*. Dicho elemento se puede escuchar claramente en la versión solista de Raúl García Zárate como en la de Martina Portocarrero que, en este caso, es el contrabajo que ejecuta los bordones a contratiempo.

Por otro lado, en las versiones cantadas de este huayno, hay un instrumento que dobla la melodía principal y que a la vez lo armoniza por terceras (dependiendo del acorde

que suene en el momento). Dicho instrumento normalmente es la guitarra, como se puede apreciar en todas las versiones mencionadas a excepción de la interpretación de Martina Portocarrero, que utiliza la mandolina para doblar la melodía.



2.5. Amor, amor

Amor, Amor

$\text{♩} = 75$

The musical score is divided into two systems, A and B, each containing two staves (A1/A2 and B1/B2). The tempo is marked as quarter note = 75. The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics 'a b c d e f g h i j k l m n ñ o' and various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings. A large watermark 'UNIVERSITY OF TENERIFE' is visible in the background.

System A:

- A1:** Treble clef, lyrics 'a b'. Measures 1-4.
- A2:** Treble clef, lyrics 'c d'. Measures 1-4.

System B:

- B1:** Treble clef, lyrics 'e f'. Measures 1-4.
- B2:** Treble clef, lyrics 'g h'. Measures 1-4.

System C:

- C1:** Treble clef, lyrics 'i j'. Measures 1-4.
- C2:** Treble clef, lyrics 'k l'. Measures 1-4.

System D:

- D1:** Treble clef, lyrics 'm n'. Measures 1-4.
- D2:** Treble clef, lyrics 'ñ o'. Measures 1-4.

Amor, Amor

The image displays a musical score for the piece "Amor, Amor". It consists of eight staves of music, each beginning with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Brackets above the staves indicate phrasing. A large, faint watermark is visible in the background, featuring a circular emblem with a star and the text "UNIVERSITY OF TENERIFE" and "FACULTY OF EDUCATION".

Staff 1: $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 2: 2 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 3: 3 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 4: 4 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 5: 5 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 6: 6 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 7: 7 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

Staff 8: 8 $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ |

2.5.1. Análisis neutro

El huayno *Amor, amor (Mi propuesta)* arranca con una introducción instrumental que consta de los periodos **A** y **B**. Mediante una transición, se conectan la introducción con el primer periodo (**A**) que, para su repetición, se enlaza a esta con otra transición. Una vez terminada la repetición de **A**, se ejecuta una transición para vincular dicho periodo con **B**, que tendrá el mismo procedimiento que **A** para su repetición. La alternancia entre transiciones y periodos se replicará durante todo el huayno. Incluso en el interludio que es instrumental, se repite la misma forma de las alternancias entre los periodos. La fuga consiste en los periodo **C** y **D** los cuales se repetirán dos veces cada uno y entre ellos habrá una transición. En el final del huayno se repite la última frase del periodo **D** y se ejecuta una transición final que es la repetición de la cadencia V7-Im.

Introducción (AABB)

Transición

A

Transición

A

Transición

B

Transición

B

Transición

Interludio (AABB)

Transición

A

Transición

A

B

Transición

B

Transición

Fuga:

C

Transición

C

Transición

D

Transición

D

Final:

Frase final de D

Transición final

La estructura de este huayno consta de cuatro periodos (**A**, **B**, **C** y **D**) marcados por el descanso en las notas *si*, *sol*, *si* y *sol* respectivamente.

Cada periodo contiene dos frases (A1 – A2, B1 – B2, C1 – C2 y D1 – D2). Las frases, integradas por dos motivos, se distinguen por su asimetría. Los primeros motivos (a) (c) (e) (g) (i) (k) (m) (ñ) son más cortos que los segundos (b) (d) (f) (h) (j) (l) (n) (o).

La identidad rítmica de los motivos (a) y (e) la da una corchea con dos semicorcheas que llegan a una negra, culminando el motivo con un silencio de negra. Los motivos (c) y (k) tienen el mismo primer pulso que los motivos ya mencionados; así mismo, el segundo y tercer pulso son una negra con puntillo y una corchea.

Las figuras rítmicas de los motivos (b) y (f) son iguales; a su vez, cada uno es el segundo motivo de la frase A1 y B1 respectivamente. Ambos inician con una corchea que se une a dos semicorcheas de las cuales la segunda está ligada a la siguiente semicorchea haciendo una síncopa, a la que le seguirá otra semicorchea y a una corchea, finalizando la frase con una blanca. La figura rítmica que se halla en los dos primeros pulsos de ambos motivos, es una figura que se repetirá a lo largo del huayno en todas las frases, sea con la misma rítmica o con alguna variación.

Los segundos motivos (d) y (l) tienen similitudes rítmicas de los motivos (b) y (f). La única diferencia es el inicio que en vez de partir por una corchea, los motivos (d) y (l) se impulsan por una semicorchea y una corchea.

El motivo (g) se inicia impulsado por tres corcheas de tresillos que llevarán a la rítmica a una negra con puntillo cuyo pulso será completado en el motivo (h) por dos semicorcheas, para luego reincidir en la misma figura rítmica del motivo (b).

La frase C1, empieza con el motivo (i) que inicia igual que el primer pulso del motivo (a); sin embargo, su segundo pulso es una negra con puntillo. El motivo (j) parte de un anticipo de semicorchea que está ligada a otra, a la cual le sigue otra semicorchea, una corchea, una negra y culmina en una blanca.

El periodo **D** se inicia con el motivo (m), el cual parte con la figura rítmica que viene de los primeros dos pulsos del motivo (b). El motivo (n) es impulsado con una síncopa para pasar a dos negras. La frase dos en el motivo (ñ) empieza con tres corcheas (tresillos) para seguir con una corchea y una semicorchea. (o) comienza con un anticipo de semicorchea que está ligada a una síncopa para concluir la frase con dos negras.

Desde el aspecto melódico, en la frase A1 la nota *do* se mantiene teniendo a *si* como bordadura en el motivo (a). El motivo (b) inicia en *mi* para luego descender a *re* del cual el *do* tendrá función de bordadura para que de *re* descienda a *do* dejando en suspensión a la frase. La frase A2 inicia también con un *do* al cual le seguirá un salto de tercera mayor ascendente hacia *mi* teniendo a *re* como bordadura para luego llegar a *sol*

en el motivo (d) mediante una nota de paso (*fa#*). *Sol* descenderá mediante una Catábasis a *si* para culminar el periodo **A**.

El periodo **B** empieza con un *fa#* que irá a un *la* el cuál tendrá una bordadura en *sol#* en el motivo (e). (f) inicia con *si* que descenderá a *la*, nota que tendrá una doble bordadura para terminar la frase. La frase B2 inicia con *fa#* dirigiéndose a *si* con dos notas de paso. *Si* también llega a *mi* mediante dos notas de paso; a partir de esa nota, se hace una catábasis a *sol* para culminar la frase.

El periodo **C** empieza con un *sol* que se mantendrá (con algunas inflexiones en *sol#* y *mi*) hasta llegar a un *la*, que terminará en *mi*, dándole fin a la frase C1. Mientras, la frase C2 empieza con un *mi* que llegará a *la* mediante dos notas de paso y luego descender a *sol*. El siguiente motivo empieza en *mi* con la inflexión en *sol* para regresar a *mi* y culmine el periodo en *si*.

La melodía de la frase D1 empieza en *mi* que, mediante una cuarta descendente, llega a *si* que descenderá a *fa#*. La frase D2 en el motivo (ñ) tiene la misma dirección melódica que el motivo (g). A partir de la nota *si* se hace un intervalo de cuarta ascendente a *mi* para terminar con una catábasis a *sol* con la cual concluirá la música.

2.5.2. Análisis poiético

Según Tucker, fue escrita por César Romero en la década de 1980 con el título de *Mi propuesta*, cuya versión más escuchada es la del Dúo Gaitán Castro, de 1994. A diferencia de los anteriores huaynos, contiene una suma de elementos musicales y tímbricos relacionados con la balada. Los Gaitán Castro al haber estudiado en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, tendrían un contacto con el mundo contemporáneo, logrando añadir diferentes elementos al huayno de la región. Si bien se comparten elementos rítmicos de los huaynos que se consideran tradicionales, dentro de la armonía y la construcción melódica se nota una gran influencia de la música moderna, masiva y mediática.

Las técnicas de grabación y de post producción de la época ayudaron a la definición de un perfil tecnológico de esta versión: Guitarras rítmicas con tiempo definido, la sensación de espacialidad de los instrumentos mediante la postproducción, la grabación canal por canal, etcétera.

A la vez, al ser el casete el dispositivo que tendrá la música, a diferencia del vinilo o los discos de 45rpm, la duración de cada música era mayor. Esta versión dura 4:31 minutos, mientras que los huaynos grabados durante el siglo XX duran 3:30 minutos.

2.5.3. Análisis estético

El huayno *Amor, amor*, compuesto por Cesar Romero (*Mi propuesta*) e interpretado por el Dúo Hermanos Gaitán Castro, es uno de los huaynos contemporáneos que mayor difusión ha tenido. Desde la escucha, se pueden encontrar muchos aspectos tímbricos no tan diferentes a los huaynos ayacuchanos ya analizados. Los instrumentos de cuerda pulsada, la guitarra, bajo eléctrico y charango, son fundamentales para la sonoridad de la música y las sensaciones de modernidad que ésta otorga.

La guitarra tiene las mismas funciones que se han encontrado en los otros huaynos. Sin embargo, la guitarra, la quena y el charango no doblan la melodía que lleva la voz (como se ve en los huaynos más antiguos), sino que la adornan, sea armonizándola o añadiendo notas para llenar los silencios.

Por otro lado, los bordones de la guitarra, a diferencia de los huaynos anteriores, no se encuentran en toda la música, ya que estos sólo aparecen en las transiciones (“codos”). Sin embargo, los bordones a contratiempo o los bajos del arpa, son ejecutados por el bajo eléctrico. Si bien se afirma que en los cuatro huaynos ya analizados la base rítmica está en los bordones y en el bajo, en este caso la base rítmica la ejecuta una guitarra acústica que rasguea la armonía durante toda la canción sin hacer bordón ni punteo.

En la versión del Dúo Hermanos Gaitán Castro, los guitarristas que acompañan (bordón y rasgueo) o que ejecutan melodías, utilizan técnicas occidentales de ejecución de la guitarra clásica.

La sensación de intimidad se encuentra también en este huayno por las mismas razones que se han escrito en los anteriores. La poca proyección que tienen los instrumentos de cuerdas pulsada, y la forma en que son tocados, hacen que los oyentes busquen apreciar el hecho musical por sí mismo, mas no sentirse comprometidos al baile.

De la misma manera, la letra muestra esa intimidad con el sujeto poético quien le habla a un segundo personaje, con el cual guarda una relación íntima.

*Amor, amor que está sucediendo
amor, amor que te está pasando
amor, amor porque te alejas
porque te muestras tan indiferente
Porque matarme de esta manera
sabiendo que eres el aire que respiro
porque acabar años de ternura
de comprensión cariños y de besos.*

Otro aspecto es que los cantantes buscan la manera de adecuar el texto a la melodía, como se puede ver en el siguiente texto (letra de *Amor, amor*).

*Amor, amor qué está sucediendo
amor, amor qué te está pasando
amor, amor por qué te alejas
por qué te muestras tan indiferente
por qué matarme de esta manera
sabiendo que eres el aire que respiro
por qué acabar años de ternura
de comprensión cariños y de besos.*

*Amor olvida las ofensas
olvida cualquier error mío
perdona mi amor*

*volvamos a querernos como antes
acepta esta nueva luna de miel.*

*Amor, amor quiero proponerte
nuevas vivencias nueva luna de miel
amor, amor salvemos lo nuestro
amor, amor no me dejes morir
tú eres mi luz tú eres mi alegría
tú eres mi fe mi único consuelo
amor, amor que triunfe lo nuestro
nuevas vivencias nueva luna de miel.*

*Pajpacapas titucuy cuspas
yanan naycutin llaquita taquin (Bis)
Chayna sonqollay wañuy wañuyta
yawarta waqan yanay chincapi
Chayna sonqollay wañuy wañuyta
yawarta waqan yanay chincapi
yawarta waqan yanay chincapi.*

CAPÍTULO 3: ELEMENTOS CONFIGURADORES DEL HUAYNO AYACUCHANO URBANO

Luego del análisis tripartito aplicado a los cinco huaynos seleccionados, se puede afirmar que entre ellos existen elementos característicos que los configuran, desde un punto de vista musical, como ayacuchanos.

Partiendo desde la morfología, los cinco huaynos tienen la misma forma. Las estrofas están divididas por transiciones instrumentales alejadas de la melodía (codos), tienen un interludio instrumental para luego volver a la estrofa y terminan con la fuga que sería el remate de la música. En el análisis neutro se puede apreciar que el huayno se divide por frases que contienen dos motivos cada una. Dichas frases son irregulares ya que algunas consisten en siete pulsos, como también en seis (ver periodo C de *Amor, amor*). Sin embargo, los motivos por frase no contienen la misma cantidad de pulsos.

La rítmica depende del texto ejecutado en el momento. Desde esa afirmación se encontrará una característica común en los cinco huaynos que es la alternancia entre las tres corcheas de tresillos y las síncopas. Dicha alternancia dependerá del texto y del intérprete. A su vez, al haber una diferencia mínima entre ambas figuras rítmicas, y siendo el huayno un género compuesto por personas que no han estudiado música académicamente (como se ve en el análisis poético), el hecho musical no se puede transcribir con exactitud. Uno de los motivos rítmicos que se repiten en los cinco huaynos es el que se puede apreciar en el primer ejemplo, mientras que, el segundo y el tercer ejemplo, son variantes del primero.

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Ejemplo 3



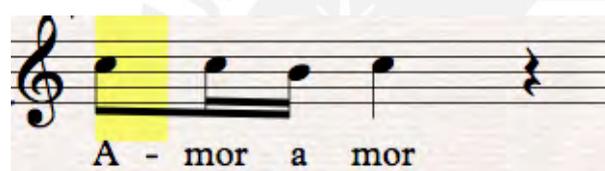
Las melodías del huayno ayacuchano urbano constan primordialmente de una escala pentátona. Si lo analizamos desde *re*, estas notas serían *re fa sol la do*. Dicha escala está producida por la alternancia entre las notas de la tríada menor de *re* (*re fa la*) y la

Ejemplo 2:



Ejemplo 3:

Otra característica recurrente en el huayno ayacuchano (como se estudió en el análisis estésico) es la manera de adecuar el texto a la melodía. Los compositores tienden a variar la acentuación de las palabras con la finalidad de encajarlas con las acentuaciones de la melodía como se ve en los ejemplos (las figuras resaltadas son las que llevan el acento melódico).



(Fragmento de *Amor, amor*)



(Fragmento *Huérfano pajarillo*)



(Fragmento *Ángel de mi vida*)



(Fragmento *Adiós pueblo de Ayacucho*)



(Fragmento *El hombre*).

En la poética del texto, éste da una sensación de intimidad. En los cinco huaynos estudiados el sujeto poético habla en primera persona y si no, lo hace a una segunda persona con quien mantiene una propuesta la cual lo incluye a él. Al ser la letra de ese carácter, el oyente puede sentirse identificado haciendo que esa sensación de intimidad sea mayor.

Adiós pueblo de Ayacucho,
perlaschallay,
ya me voy, ya me estoy yendo,
perlaschallay,
ciertas malas voluntades,
perlaschallay,
hacen que yo me retire,
perlaschallay.

(Primera estrofa *Ádiós pueblo de Ayacucho*)

Ayacuchano huérfano pajarillo
¿A qué has venido a tierras extrañas?
Alza tu vuelo, vamos Ayacucho,
donde tus padres lloran tu ausencia.

(Primera estrofa *Huérfano pajarillo*)

Tú eres ángel de mi vida
ángel de mis ilusiones.
Tú eres magnolia escondida
dentro de mi corazón.
(Primera estrofa *Ángel de mi vida*)

Yo no quiero ser el hombre
Que se ahoga en su llanto,

De rodillas hechas llagas
Que se postra al tirano,
De rodillas hechas llagas
Que se postra al tirano
(Primera estrofa *El hombre*)

Amor, amor que está sucediendo
amor, amor que te está pasando
amor, amor porque te alejas
porque te muestras tan indiferente
(Primera estrofa *Amor, amor*)

Por otro lado, los instrumentos de cuerdas pulsadas marcan una característica que se percibe desde la escucha. Este elemento da una sensación de intimidad al huayno ayacuchano urbano. Como se menciona en el análisis estésico, los instrumentos de cuerda pulsada tienen muy poca proyección (volumen) por sí solos lo que hace a esta música íntima para el oyente. Al mismo tiempo, el ritmo que producen estos instrumentos en el género no invita el baile, sino a la apreciación. Dicha acción hace que el receptor escuche la letra y la ejecución del instrumentista a detalle.

Así mismo, la guitarra acústica con cuerdas de nylon es el instrumento más usado en el género. Como se menciona en el análisis de la escucha, la guitarra se emplea con todos sus timbres, desde los graves (bordones), medios (acompañamiento) y agudos (primera guitarra). Dicho instrumento ha sido fundamental para el desarrollo del huayno ayacuchano.

Referencias Bibliográficas

- Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En Romero R. (ed). *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.
- Bevir, M. (2003). Sobre la Tradición. *Areté*, 15(1), 5-34
- Callupe, F. y Carrasco, S. (2018). *Caracterización del departamento de Ayacucho*. Recuperado de <http://www.bcrp.gob.pe/docs/Sucursales/Huancayo/ayacucho-caracterizacion.pdf>
- Carrasco, R. (2017). *El huayno, apuntes sobre su rítmica*. Recuperado de <http://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book/el-huayno-apuntes-sobre-su-ritmica/>
- _____ (2010). *La guitarra: El sólo ayacuchano y su influencia*. Recuperado de <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/GUITARRA-ANDINA.-el-solo-ayacuchano-y-su-influencia.pdf>
- Echecopar, J. (s.f.). *Música para guitarra del Perú* (Vol. I) Lima: Saywa Centro Peruano de Música. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/69888830/Guitarra-Peruana>
- Ferrier, C. (2009). *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: IDE-PUCP.
- Hobsbawn, E y Ranger T. (1983). “Inventando Tradiciones” *Historias*, no. 19 (2001): 3-15
- Huamán, C. (2007). El wayno ayacuchano y los movimientos sociales. *Cuadernos americanos*, 122(2), pp. 151-166
- _____ (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericano*, 42, 79-106.
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Perú. Lima: Institutos de Estudios Peruanos (IEP).
- LUM . (2016). Obtenido de LUM centro de documentación e investigación: <https://lum.cultura.pe/cdi/video/hu%c3%a9rfano-pajarillo>
- Mendívil, J. (2012). “Dos, tres, grabando”: La tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano (45-57). En Godoy M.

(ed.), *Musicología desde Ecuador Vol.1*. Ponencia realizada en el II encuentro internacional de musicología en Loja.

_____ (2004). Huaynos: Estrategias para entrar y salir de la tradición: *Lienzo*, 25, 27-64.

Molina J. (s.f.) *Guitarra peruana, música popular tradicional Libro 1*. Lima: (s.e.)

_____ (s.f.) *Guitarra peruana, música popular tradicional Libro 5*. Lima: (s.e.)

Montoya, R., Montoya, L. y Montoya, E. (1987). *La sangre de los cerros = Urqkunapa yawarnin: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES: UNMSM: Mosca Azul.

Nattiez, J. (2011) Semiología musical: el caso de Debussy. En González S. y Camacho, G. (eds.). *Reflexiones sobre semiología musical*. (1-39). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pinto A. (1 de noviembre, 2018). *Comunicación personal con Arturo Pinto*. Entrevistador: Raúl Ramírez.

Romero, R. (1985). La música tradicional y popular. En Bolaños, C., Quezada, J., Iturriaga, E y Pinilla, E., *La música en el Perú*. Lima: Filarmónica

_____ (2001). Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra del Perú. En Canepa, G. (ed.) *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Roel, J. (1990). *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo (Cusco)

Rubio, S. (1956) *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial.

Tito, F. (2010). *sunchu. El huayno en la formación de la identidad*. Lima: Bellido Ediciones E.I.R.L.

Tucker, J. (2010). *Popular Music and Society*. Routledge, 33 (2), 141-162

Vásquez, Ch. y Vergara, A. (1988) *¡Chayraqj Carnaval Ayacuchano*. Lima: CEDAP.

_____ (1989) *Ranulfo, el hombre*. Recuperado de

<http://www.chalenasvasquez.com/almacen/libros/RANULFOel%20hombreChalenaVasquezAbilioVergara.pdf>

Villanueva, R. (2012, octubre). Difusión de la música andina: de lo local a lo nacional y a lo global. El caso de Raúl García Zárate (59-76). En Godoy, M. (ed.),

Musicología desde Ecuador Vol.1. Ponencia realizada en el II encuentro internacional de musicología, en Loja.



21

T
A
B

25

T
A
B

29

T
A
B

33

T
A
B

37

T
A
B

41 *molto* *To Coda*

T
A
B

45

T
A
B

49 *calmado*

T
A
B

53

T
A
B

57 1. 2.

T
A
B

61 *movido*

T
A
B

65

mf

TAB

69

f

TAB

73

mf

TAB

77

TAB

81

D.S. al Coda

Coda

p

accel.

TAB

85

a tempo

mf

TAB

HUERFANO PAJARILLO

Wayno de Ayacucho

Arreglo: Raúl García Zúrate
Transcripción: Javier Echevarría

rit. *al tempo*

p dulce y mucho vibr. *allegro*

The musical score is written for guitar in 4/8 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a tempo change from *rit.* to *al tempo* and a dynamic marking of *p*. The second staff includes the instruction *dulce y mucho vibr.* and the tempo marking *allegro*. The third staff has a *rit.* marking above it. The fourth staff starts with a *mf* dynamic and a *rit.* marking above it. The fifth staff also has a *rit.* marking above it. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-4).

First musical staff, treble clef, key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with chords and a fermata.

Second musical staff, treble clef, key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and a bass line with chords and a fermata.

Third musical staff, treble clef, key signature of one flat. It shows a melodic line with slurs and a bass line with chords and a fermata.

Fourth musical staff, treble clef, key signature of one flat. It begins with the instruction "Espressivo" and "mf". The melodic line includes a triplet and slurs. The bass line has chords and a fermata.

Fifth musical staff, treble clef, key signature of one flat. It starts with the instruction "vibr.". The melodic line features slurs and a fermata. The bass line has chords and a fermata.

Sixth musical staff, treble clef, key signature of one flat. It begins with the instruction "dulce". The melodic line has slurs and a fermata. The bass line has chords and a fermata. At the bottom, there is a tempo marking: "allargando" followed by a dashed line and "a tempo".

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. It consists of several systems of staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A performance instruction *con ternura* is written above one of the staves. The word *met.* (metronome) is also present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain complex rhythmic patterns or ornaments. The handwriting is clear and professional.

First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

Second system of musical notation, including a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The notation includes slurs and accents.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* and a change in the bass line. The notation includes slurs and accents.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melody with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes. The notation includes slurs and accents.

Sixth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes. The notation includes slurs and accents.

Seventh system of musical notation, showing a continuation of the melody with slurs and accents.

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The notation is a mix of standard musical symbols and guitar-specific shorthand. The first system begins with a '2' above the staff, indicating a second fret. The second system features a '3' above a triplet of notes and the instruction 'dulce' above the staff. The third system has a circled '4' below the staff. The fourth system includes the instruction 'mol.' above the staff. The fifth system contains a circled '1' below the staff. The sixth system continues the melodic and harmonic progression. The score is written on a single page with a dashed line on the right side, suggesting it is part of a larger manuscript.

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The middle staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a final chord.



ANGEL DE MI VIDA

Wayno ayacuchano

2da = Do
5ta = Si b
6ta = Sol

Adaptación y transcripción:
Javier M. Molina Salcedo

$\text{♩} = 168$

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 168. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a grace note. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a guitar TAB with six lines, showing fret numbers (0-7) and string numbers (1-6).

Second system of musical notation. Measures 5-8. Measure 7 includes the instruction *acelerando un poco*. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The guitar TAB shows fret numbers and string numbers.

Third system of musical notation. Measures 9-12. Measure 9 has a circled '2' above it. The melody features eighth and sixteenth notes. The guitar TAB shows fret numbers and string numbers.

Fourth system of musical notation. Measures 13-16. Measure 14 has the instruction *rit.* and measure 15 has *a tempo*. The melody includes eighth and sixteenth notes. The guitar TAB shows fret numbers and string numbers.

Fifth system of musical notation. Measures 17-20. Measure 17 has a circled '3' above it. The melody includes eighth and sixteenth notes. The guitar TAB shows fret numbers and string numbers.

21

T
A
B

25

T
A
B

29

T
A
B

33

T
A
B

38

T
A
B

43

T
A
B

46

To Coda

T
A
B

50

mf

T
A
B

54

T
A
B

59

T
A
B

63

T
A
B

68

T
A
B

73

T
A
B

76

T
A
B

D.S. al Coda
Coda

79

T
A
B

83

83

7 7 7 7 7

T 12 15 15 15 13 14 15 15 3 10 3 10 18 18

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

88

88

7 7 7 7

T 13 15 15 13 14 3 10 3 3 9 6 2 2

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

92

92

7 7 7 7 7

T 3 3 3 10 12 13 10 10 3 9 3 18 18 13 12 12

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

97

97

7 7 7 7 7

T 3 10 10 12 13 10 10 3 9 3 18 18 18 13 3 3

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

102

102

7 7 7 7

T 3 9 3 2 2 3 3 3 3 9 3 3 3

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

El Hombre (Re menor)

no que - ro sea el hom - bre
 que sea ho - ga en su llam - to
 de no - di - llas he - chas lla - gas
 que se pas - tra al te - na - no
 de no - di - llas he - chas lla - gas
 que se pas - tra al te - na - no
 FUGA
 por que un vez de en - ga - ñas cho - li - ta
 de pa - la tras que se - que - ran se - na - no

Chords: FaM, SibM, SolM, LaM(7), FugA, (Do7), FaM

de - ces - tes que mar - ta - ra - gan al mun - do
 FaM Rem FaM

ay! so - lo por tus ca - pa - chos de - re - no ay!
 Rem FaM La7 Rem

so - lo por tus ca - pa - chos ni - que - za
 FaM La7 Rem

Por que vi - ve des - pa - ro - cho - li - ta
 FaM

de pa - ra tras que se - que - gan ve - re - no
 SibM Do7 FaM

de - ces - tes que mar - ta - ra - gan al mun - do
 FaM Rem FaM

ay! so - lo por tus ca - pa - chos de - re - no ay!
 Rem FaM La7 Rem

so - lo por tus ca - pa - chos ni - que - za
 FaM La7 Rem

Amor, amor (Mi propuesta)

♩=75

Compositor: César Romero
Versión: Gúo hermanos Gaitán Castro
Transcripción: Raúl Ramírez Pérez

Am E7 Am

2 Am C D G

3 B7 G B7

4 B7 G B7 Em

Fuga

5 C

6 C D G

7 G B7

8 G B7 Em