

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Análisis del huayno moderno: la organización rítmica interpretada  
desde lo tradicional

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

***Rolando Carrasco Segovia***

Asesor:

***Dr. Gerard Jean Philippe Borrás***

Lima, 2022

## Resumen

El presente trabajo tiene su inicio en la exploración bibliográfica acerca del huayno en el Perú, proceso en el que se evidenciaron las carencias teóricas musicales en los mismos cultores residentes en Lima que pertenecían a conjuntos de folclore de instituciones privadas y gestionadas por el Estado. Estos cultores solo respondían de forma interpretativa los huaynos que provenían de sus zonas. Por lo tanto, esta tesis plantea el trabajo comparativo de los diferentes huaynos en el Perú, los cataloga de acuerdo con su base rítmica y toma como base fundamental las alturas sonoras encontrados en los instrumentos acompañantes de cuerda, que en otros casos se encuentran en los instrumentos de percusión y coinciden rítmicamente en ambos. Entonces, hemos incluido referentes importantes del huayno peruano que consideramos esenciales para el análisis musical de nuestro trabajo. Los hemos tomado de diferentes producciones discográficas y de la bibliografía escrita acerca de la producción y comercialización del huayno en la segunda mitad del siglo XX. En adelante, los nuevos cultores presentarán sus propuestas musicales con los ritmos del huayno «antiguo» estudiados y plasmados en los huaynos «modernos».

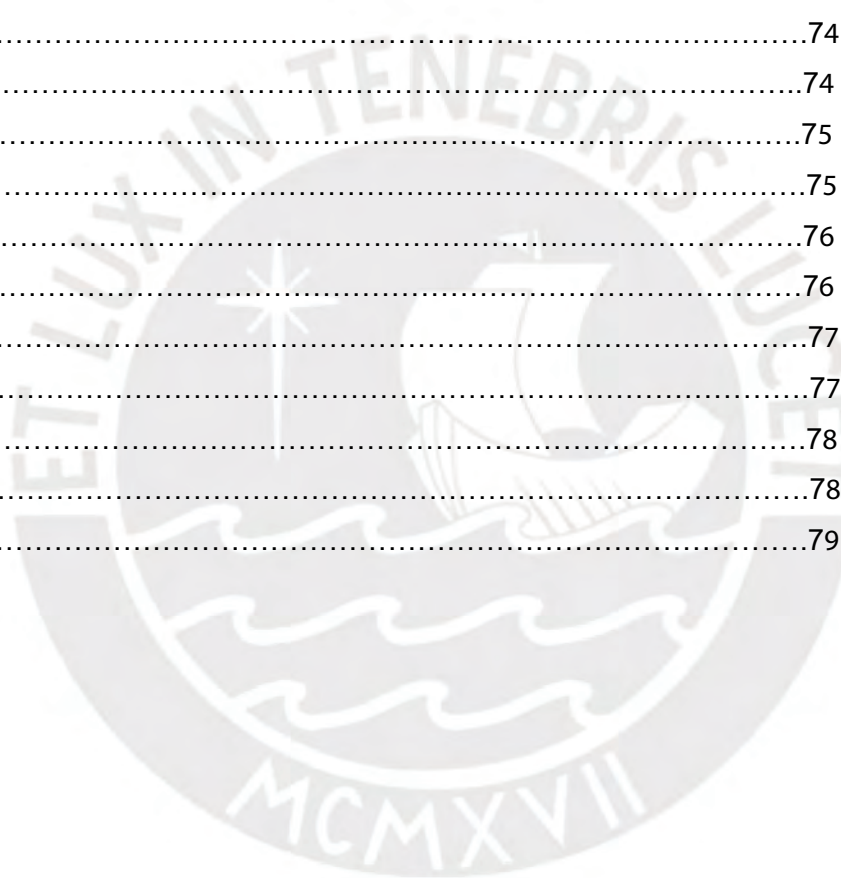
En conclusión, el análisis realizado ayudará a comprender cómo los nuevos intérpretes del huayno —y por qué no decirlo, de otros géneros musicales— mantienen las rítmicas de los huaynos tradicionales, con el propósito de ubicarse en el contexto andino o peruano.

**Palabras clave:** huayno, célula rítmica, acompañamiento musical, música andina.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Estado del arte.....	5
El huayno tradicional .....	9
1.1 Los cultores en el huayno.....	11
1.2 La difusión del huayno: el disco y los coliseos.....	13
1.3 El huayno en las emisoras radiales.....	14
1.4 La tecnología en la música tradicional.....	18
1.5 El odio a la tecnología.....	20
Aproximaciones al huayno desde lo occidental.....	21
2.1 Contexto rítmico musical.....	21
2.2 La subdivisión en el concepto occidental y el concepto andino.....	22
Análisis rítmico del huayno .....	26
3.1 El problema de la transcripción.....	26
3.2 La acentuación en las células rítmicas y algunas aclaraciones.....	27
3.3 Las células rítmicas y sus características regionales.....	28
3.3.1 Célula rítmica estándar.....	28
3.3.2 Célula rítmica del norte.....	31
3.3.3 Célula rítmica del sur.....	34
3.4 Las variantes rítmicas.....	39
3.4.1 Célula rítmica cuarta.....	39
3.4.1.1 El huayno con requinto.....	40
3.4.1.2 La estudiantina.....	41
3.4.1.3 Sumas rítmicas.....	43
3.4.2 Célula rítmica quinta .....	43
El huayno en la modernidad capitalina.....	49
4.1 La música más consumida.....	49
4.2 Nuevos soportes fonográficos.....	50
4.3 Nuevas instrumentaciones y armonías.....	51
4.4 Análisis rítmico del huayno moderno.....	52
4.4.1 La célula rítmica estándar del huayno moderno.....	53
4.4.2 La célula rítmica del huayno moderno en el norte.....	54
4.4.3 La célula rítmica del huayno moderno en el sur.....	55
4.5 Los cultores del huayno moderno.....	56
Conclusiones.....	62

Referencias bibliográficas.....	64
Referencias discográficas.....	68
Referencias de páginas web.....	69
Anexos.....	70
Anexo A.....	70
Anexo B.....	71
Anexo C.....	71
Anexo D.....	72
Anexo E.....	72
Anexo F.....	73
Anexo G.....	73
Anexo H.....	74
Anexo I.....	74
Anexo J.....	75
Anexo K.....	75
Anexo L.....	76
Anexo M.....	76
Anexo N.....	77
Anexo O.....	77
Anexo P.....	78
Anexo Q.....	78
Anexo R.....	79



## Introducción

Las expresiones tradicionales, planteadas desde la oralidad en los periodos colonial y republicano en Latinoamérica, tuvieron una mayor interacción cultural entre continentes. Los géneros musicales europeos fueron las modas impuestas del «nuevo mundo», al mismo tiempo que se transformaban debido a la influencia de las músicas locales. En tanto, las músicas nativas se influenciaban de las europeas y generaban nuevos géneros musicales conocidos hasta la actualidad. La transculturización se intensificará tomando elementos extranjeros y adaptándolo a los suyos, e influenciándose entre ellos mismos. Más adelante, en el siglo XX, las fuertes influencias del *rock* y el *jazz* han dado como resultado otras músicas con estilos nuevos, incluyendo casi obligatoriamente instrumentos electrónicos (Romero, 2007, pp. 40-42).

Complementaremos el significado de «música tradicional» con el concepto de «tradición», muy bien desarrollado por Georges Balandier:

La noción de tradición es de uso amplio, y su acepción a menudo borrosa. Implica, en su definición más común la conformidad a pautas de conducta socialmente prescritas, adhesión a un orden específico de la sociedad y de la cultura en cuestión, la negación o la incapacidad de concebir una alternativa es de romper con los 'mandamientos' validados por el pasado. Y es en ese sentido que ha pesado durante mucho tiempo sobre la actividad teórica y práctica de los antropólogos. Los ha incitado a establecer las sociedades estudiadas en 'un perpetuo presente etnográfico' y a buscar formas puras desdeñando las alteraciones provocadas por el tiempo y por el efecto de las relaciones externas. Importaría en particular volver a considerar el empleo de 'invariant' (inmutable) y de 'invariante' (invariable) y notar que un elemento o una estructura considerada como 'mantenida' sufre sin embargo los efectos de las variaciones que afectan su 'entorno'. Está sometido a cambios que proceden de su nueva posición. (Balandier, 1985, p. 110)

En la actualidad, los géneros musicales han sufrido cambios drásticos desde el punto de vista de los tradicionalistas, que serían los músicos con amplia trayectoria y quienes «vigilan» que la música de sus ancestros se mantenga

como ellos la aprendieron. Al otro lado se encuentran los innovadores, aquellos que rompen con la tradición y buscan cambiar lo estático incluyendo nuevos elementos armónicos, instrumentales, melódicos y tímbricos. Ellos plantean una nueva música, una nueva estructura y, en otros casos, la pervivencia de los géneros musicales, adecuándolos, renovándolos y reinventándolos para los tiempos actuales, a fin de que prosiga su vigencia en las nuevas generaciones. Esta lucha es permanente, entre quienes quieren mantener la música como los «viejos la tocaban» y los innovadores o músicos contemporáneos que proponen nuevas expresiones musicales. Sin embargo, esta interacción es vital, ya que, de alguna manera, las nuevas propuestas musicales conservan elementos tradicionales con cambios notorios, tanto en la armonía, en la rítmica y, por consiguiente, en la melodía. En algunos casos, los cambios armónicos o rítmicos casi o nada se aplicaron en las nuevas músicas; sino que, principalmente, se han combinado o transpuesto formatos de grupos roqueros a formatos de grupos andinos. Estas nuevas propuestas de formatos musicales han contribuido a identificarse con las recientes agrupaciones musicales; es decir, en las músicas de similar elaboración y formato. Solo basta con incluir un instrumento para que esta agrupación se convierta en una identidad de la que procede el instrumento musical incluido al nuevo formato.

La interacción entre los diferentes estilos de música ha tenido como resultado la aparición de nuevas expresiones sonoras, y estas nuevas músicas contienen elementos que el público ubica como extranjero o «músicas peruanas estilizadas»; es decir, músicas que contienen elementos del *rock*, *balada*, *punk*, entre otros. Además, esta nueva música (andina) es transmitida en las radios y los programas de televisión que difunden exclusivamente música que el público consumidor considera que son andinas y con influencias de otras músicas (Romero, 2007, pp. 15-16). Es de interés conocer la interacción entre estos campos musicales y acercarnos a un posible análisis comparativo entre el huayno tradicional y el huayno moderno, ya que ambos comparten elementos rítmicos importantes para el género. Estos elementos rítmicos, a los que llamaremos «células rítmicas», definirán la identidad del huayno, ya sea moderno o antiguo, y será la parte central e importante de la presente tesis. Asimismo, el género musical en estudio nos plantea la pregunta: ¿Cómo es la organización rítmica interpretada desde lo tradicional? Considerando la dicotomía constante



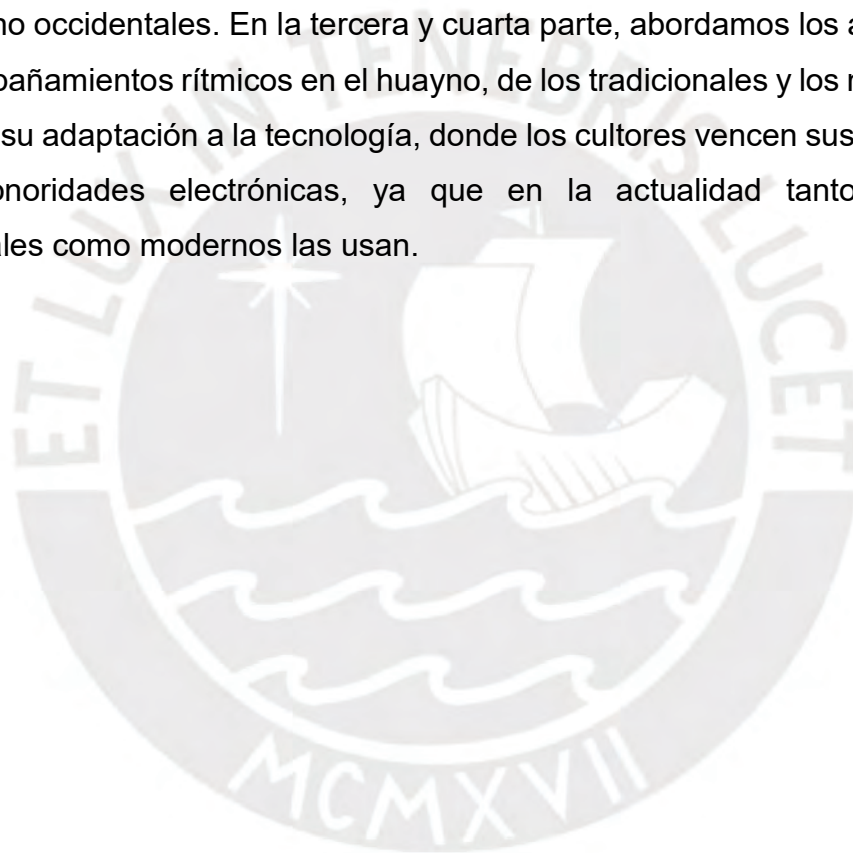
de la tradición con lo moderno; llevándonos a especificar las siguientes preguntas: ¿Cómo el huayno se adapta en la sociedad limeña moderna?, ¿cuáles son los elementos musicales que determinan la modernidad en el huayno? y ¿qué células rítmicas definen la musicalidad del huayno moderno y el antiguo? Estas preguntas ayudarán a encaminarnos al propósito de esta investigación. Las interrogantes planteadas en la investigación nos exigen analizar el huayno moderno y su organización rítmica interpretada en los instrumentos de acompañamiento, analizar el ritmo en las nuevas tendencias compositivas, determinar las células rítmicas usadas por los intérpretes del huayno ubicadas en distintas regiones. Son tres formas de acompañamiento que hemos catalogado con dos variantes y que contrastaremos en nuestro análisis del huayno tradicional o antiguo con el huayno moderno.

Podríamos citar algunos ejemplos de huaynos modernos, donde diversos grupos sociales confluyen en esas músicas. El caso de los arreglos del grupo Uchpa; los huaynos interpretados por la cantante Pilar de la Hoz, con arreglos del guitarrista Sergio Valdeos; el repertorio realizado por Ruby Palomino, así como los huaynos de corte baladístico de William Luna y las incursiones a géneros como el *hip hop* y el reguetón que difundieron Laurita Pacheco y Wendy Sulca, respectivamente. También tenemos a la agrupación String Karma y, por último, la inclusión de los ritmos cubanos que presentaron Los Campesinos de Bambamarca. Todos ellos y muchos otros consideran estar dentro de lo que se denomina identidad «andina». Por eso, es importante esquematizar las diferencias y similitudes rítmicas del huayno moderno peruano y cómo el espacio del huayno determina su variante rítmica, un elemento musical que ha tenido y tiene el huayno tradicional.

Esta investigación trabajará la célula rítmica del huayno mediante la descripción de los factores de duración y su elaboración, que caracterizan a las interpretaciones de las diferentes regiones, y contribuirá a una ubicación regional aproximada según la variante de la célula rítmica. Asimismo, nos permitirá trabajar exhaustivamente los datos etnográficos y plantear la metodología de análisis para las células rítmicas estudiadas. Se usará el método comparativo y se aplicará el enfoque cualitativo, realizado a través de la investigación etnográfica, que es importante para la organización de nuestra recolección de datos y la comparación de lo tradicional con lo moderno, que demuestra que en

esa modernidad existe una tradicionalidad constante. Por otro lado, el análisis musical será un procedimiento metodológico importante que usaremos en la comprensión del ritmo, el ritmo armónico y los diseños rítmicos. También se realizará la investigación documental, el registro de campo y entrevistas, la ficha discográfica y la observación en las plataformas digitales de música, que facilitarán el entendimiento musical de los huaynos estudiados.

La tesis consta de cuatro partes. En la primera, explicamos el contexto histórico del huayno, la difusión y su adaptación frente a la tecnología. En la segunda parte, abordamos las aproximaciones de la música andina, desde la teoría formal europea y cómo esta última debe ajustarse a las escrituras en las músicas no occidentales. En la tercera y cuarta parte, abordamos los análisis de los acompañamientos rítmicos en el huayno, de los tradicionales y los modernos, así como su adaptación a la tecnología, donde los cultores vencen sus prejuicios a las sonoridades electrónicas, ya que en la actualidad tanto músicos tradicionales como modernos las usan.





## Estado del arte

Existe literatura acerca del huayno desde los aspectos antropológico y sociológico, pero aún es escasa la literatura científica sobre el análisis musicológico del huayno. Sin embargo, esta ha sumado al estudio de este universo llamado *huayno*, considerado uno de los géneros más importantes del país. Diferentes autores han trabajado, de alguna manera, este tema y servirán como base para la construcción de nuestro trabajo.

Los primeros textos elementales y fundamentales, importantes para conocer la historiografía acerca del análisis sobre la música peruana, son los escritos por los franceses Raoul y Marguerite d'Harcourt, y el musicólogo argentino Carlos Vega. Los franceses investigaron muchas regiones de la cordillera de los Andes para compilar, transcribir y analizar huaynos de diversos estilos. Notamos huaynos con los mismos diseños melódicos que catalogaron según las notas de la escala contenidas en huaynos, yaravíes, mulizas, entre otros géneros musicales. *La música de los incas y sus supervivencias*, de los d'Harcourt, fue publicada en París, en 1925, y años después, en Lima, en 1990. Esta publicación (en francés) motivó comentarios y críticas por parte de Carlos Vega en la primera mitad del siglo XX. En sus publicaciones *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos* (1936) y *Música sudamericana* (1946), no solo comentó sobre los d'Harcourt, sino también sobre la monografía *Sistema pentatónico de la música indígena precolonial*, de José Castro, publicado en 1897; el trabajo de Leandro Alviña en *La música incaica* (1908); de Teodoro Valcárcel en *¿Fue exclusivamente de 5 sonidos la escala musical de los incas?* (1932), entre otros de la época, como las composiciones de Daniel Alomía Robles (*El cóndor pasa*, estrenado en 1911), quien agregó las pentatonías en sus composiciones. Los textos de Vega serán importantes para la base de nuestro trabajo de análisis musical, articulándolo con la construcción de las ideas indigenistas de la primera mitad del siglo XX.

En *Panorama musical del Perú* (1936), de Carlos Raygada, y *Música popular en Lima: criollos y andinos* (1983), de José Antonio Lloréns, ambos ofrecen una visión general de la música andina, en especial del huayno, a mediados del siglo XX. Ello nos ayuda a comprender los resultados musicales de las décadas posteriores y los problemas transversales que continúan presentándose hasta la actualidad. El proceso de los medios de comunicación será vital para interpretar el desarrollo musical de los cultores que migraron a Lima, así como el proceso de difusión de la música a través de la radio, que encaminó a lo andino y lo criollo. En Lloréns vemos las preferencias musicales dictadas por los Gobiernos de turno en la radio y la televisión, las preferencias por la música extranjera y la escasa transmisión de lo andino, que poco a poco tomará terreno y entrará con mayor fuerza a la industria discográfica.

La danza ha sido escasamente observada en los estudios de música. El huayno, al igual que muchos otros géneros, se baila y las características rítmicas se podrían entender mejor a través del zapateo o del movimiento corporal, como lo propone Roel Pineda. En otros casos, las danzas complementan a la musicalidad del formato instrumental que la acompaña. En el libro *El wayno del Cusco* (1990), Josafat Roel Pineda explica esa relación de la música con la danza, transcribiendo el ritmo del zapateo en el huayno, articulando el ritmo del zapateo con la música en sí. De igual manera, los investigadores Chalena Vásquez y Abilio Vergara publicaron *El hombre* (1990), en el que analizan el huayno del mismo nombre del compositor Ranulfo Fuentes y que muestra la interpretación de las diferentes versiones de ese huayno. También describen la incursión del VI grado a las progresiones armónicas, que dará paso al IV grado, y sugerirá un posible desarrollo armónico en el acompañamiento del huayno. Por otro lado, el antropólogo Ladislao Landa, en *Los caminos de la música, los géneros populares andinos en los medios urbanos* (1992), describe las estructuras musicales del huayno y los factores a considerar para que se incluyan en las producciones musicales masivas y cómo los músicos de las zonas urbanas generan sus nuevas propuestas.

El repertorio del guitarrista Raúl García Zárate fue motivo de estudio para investigadores como Camilo Pajuelo Valdez, que en 2005 publicó su tesis *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra* en la Universidad

de Helsinki. En ella realiza una historia de vida del cultor y analiza la obra de García Zárate y su adaptación a la guitarra, proveniente de muchas músicas tradicionales con sus formatos musicales locales. Analiza también la importancia de los cultores, como Raúl García Zarate, quienes reafirman el nuevo modo de ejecutar la guitarra (el solo de guitarra): parten desde la tradicionalidad, transportan esos elementos a la guitarra sola y cambian el formato musical a un instrumento.

Los estudios sobre el arte en la música tradicional y el rol importante para la formación de la identidad regional y nacional también fueron consultados para nuestro trabajo, como la publicación de la antropóloga Zoila Mendoza, *Crear y sentir lo nuestro: folklore, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* (2006). La autora aborda aspectos de representatividad a través de la música tradicional, donde algunos grupos culturales se autorregulan para generar o crear un cultor que abarque un sector más amplio que los identifique. En otros casos, describe las discusiones identitarias como representatividad nacional en diferentes grupos culturales y cómo proponen su autoridad de identidad con sus elementos culturales musicales, lo que genera conflictos entre ellos. Por otra parte, Renato Romero nos comenta acerca de la población migrante emergente en la ciudad de Lima que, obligados a trasladarse de lugar, debido al abandono político de las provincias por parte del Estado peruano, logró insertarse en los estratos de la cultura popular y generó un nuevo discurso andino, «andino capitalino», que se reflejó en los artistas folclóricos de los setenta y ochenta, con músicas que, aun procediendo de un lugar determinado, logró abanderar la identidad de muchas otras regiones. Uno de los factores importantes fue el comercio formal e informal de la música andina mediante los casetes y *longs plays* de la época, que llevaron la música popular andina a sectores de barriadas, pueblos jóvenes y asentamientos humanos. Todo esto se explica en su libro *Andinos y tropicales* (2007).

El investigador Claude Ferrier, en su libro *El arpa peruana* (2010), abordó las técnicas del arpa usadas en el huayno y analizó los ritmos del acompañamiento de este instrumento, principalmente los huaynos llamados «del norte chico» y los huaynos ayacuchanos. Ambos focos culturales son importantes por el desarrollo del arpa con cuerdas de metal y de nailon. Los análisis realizados por Ferrier

apoyarán al entendimiento del huayno moderno en Lima y de la rítmica que usa el arpa en sus bordones, elementos que son parte de nuestro análisis.

En *Huaynos híbridos, estrategias para entrar y salir de la tradición* (2004), *En contra de la música* (2016) y *Cuentos fabulosos* (2018), publicaciones del musicólogo Julio Mendívil, se describe la problemática del huayno y su ubicación en lo tradicional y lo moderno, donde unos cultores toman partido de la tradición y otros de lo moderno, sobre todo en la difícil decisión de asumir cuál es mejor para la «identidad nacional». El autor reflexiona acerca del significado de *tradición*, y cómo son sus límites en una sociedad pluricultural como la peruana, que consta de costa sierra y selva, con sus diferencias lingüísticas. En ese sentido, propone responder cómo se establecen los límites de la tradición ante esa misma diversidad, donde cada cultura tiene un sentido de propiedad ante los bienes culturales que dicen pertenecerle. En ese sentido, estos elementos culturales que construyen la tradición sufren rupturas, que muchas veces no se pueden advertir ni determinar. Por ello, Mendívil pone en cuestionamiento las teorías planteadas en la primera mitad del siglo XX, con pobre fundamento; propone un nuevo debate y desmitifica conceptos de la música tradicional, que transmitidos de generación en generación nadie se preocupó en cuestionar. Estas tres publicaciones de Mendívil refuerzan nuestra tesis de la vigencia de la tradición en la modernidad con respecto a los cultores del huayno y el repertorio seleccionado. Por último, Luis Salazar Mejía ha analizado los ritmos y su relación entre los diferentes huaynos y su manera de acompañar. Salazar también propone adaptaciones de otros géneros y considera siempre los mismos patrones rítmicos usados en el huayno, publicados en su *Método de guitarra andina peruana* (2014).

Existe bibliografía pertinente acerca del huayno desde el campo antropológico, histórico y literario, pero en el campo del estudio de la música del huayno, la bibliografía no es abundante; sin embargo, es un punto de partida para profundizar la rítmica musical en este género, que se ha adaptado en casi todas las regiones del Perú y ha tomado diferentes denominaciones. Esta tesis pretende sumar al estudio del huayno y a su interacción entre lo tradicional y lo moderno, a través de los elementos rítmicos. Además, se aborda la vigencia de



la música del huayno en sus diferentes adaptaciones con las músicas nacionales y extranjeras, las cuales generan una mayor audiencia en la actualidad.

### **El huayno tradicional**

Los conceptos relacionados con la música tradicional son discusiones que empezaron en la mesa, a mediados del siglo XX. El indigenismo empezó a tomar fuerza a comienzos de siglo<sup>1</sup>, cuando los intelectuales de diferentes campos, como la literatura, las artes y los estudios sociales, comenzaron a definir las problemáticas de los pobladores del Ande. Unos de los principales intelectuales fue José Carlos Mariátegui, quien con su obra *Siete ensayos de la realidad peruana*, publicado en 1928, hizo ver a las clases dominantes el desconocimiento y la marginación hacia muchas poblaciones andinas. En el campo de las producciones musicales masivas, los registros fonográficos de las músicas del Ande con propósitos comerciales serán posteriores a las grabaciones de la música costeña; luego tomarán la delantera en su producción y consumo (Lloréns, 1983). La creciente migración de la sierra hacia Lima aumentó el consumo de la música andina, porque viviendo en la capital sentían a los Andes a través de las producciones discográficas. Los intérpretes andinos tomaron posición como representantes culturales según su procedencia y el público se identificaba con ellos. Además, los migrantes construían imaginariamente a los Andes en la capital y se agruparon en asociaciones para replicar las fiestas costumbristas, donde el huayno era el género musical de mayor preferencia (Romero, 2017, p.190). Por otro lado, se imprimieron discos de manufactura local, con tirajes de pequeñas cantidades para cumplir con el propósito de satisfacer el consumo de grupos o pueblos pequeños. Los pueblos jóvenes, de los suburbios, y los espacios urbanos que los rodean también se convirtieron en el nuevo entorno de la producción cultural, en especial musical. Conforme la población crecía, lo hacía también la demanda por la música andina (Romero, 2007, pp. 13-15).

Los referentes musicales antiguos del huayno son desconocidos. Existe mucha información a manera de testimonio, pero poca información científica

---

<sup>1</sup>Aves sin nido (1889) fue la primera novela de Clorinda Matto de Turner (1852-1909), reconocida como la novela precursora del Indigenismo. Así mismo Manuel Gonzales Prada contribuirá a que los limeños miren a los Andes con su Discurso en el Politeama de 1888.

dejada por los cronistas de la época virreinal. Uno de los primeros documentos donde encontramos el término *huayno* es el diccionario quechua de Diego Gonzales Holguín<sup>2</sup>. Él registró muchos términos, entre ellos palabras que incluyen *huayno* acompañados de sufijos, ya que el quechua es aglutinante. No se encuentra el término *huayno* sin sufijos ni prefijos. En diferentes lugares del Perú, el huayno tiene muchas denominaciones, que probablemente vienen del mismo tronco musical, pero con el tiempo han cambiado su denominación y han dejado de llamarse huayno.

Los huaynos se cantaban en quechua, pero en los últimos tiempos, el castellano se impuso definitivamente (Arguedas, 1940). Debido a la corriente indigenista de inicios del siglo XX, el quechua tuvo una fuerte importancia como símbolo del «renacimiento inca». Por otro lado, Arguedas consideraba que las canciones puramente en quechua era lo más «tradicional», «autóctono» o «auténtico». Sin embargo, en nuestra búsqueda discográfica hemos encontrado muchos discos de vinilo que fueron producidos para públicos específicos en quechua y castellano. Estas producciones en quechua y castellano eran transmitidas por emisoras locales y publicadas en tirajes cortos (Bustamante, 2021).

El huayno, según Arguedas (1940), ha sido para los pobladores de los Andes la expresión máxima del hondo sentir. Él decía al respecto:

En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. El wayno anónimo en cuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible, el wayno del norte del sur, del oeste y del oriente, de la quebrada y de la puna alta, del indio de la puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda de los 'apus' (montañas); del indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales. (Arguedas, 1940)

---

<sup>2</sup> En 1607 publicó en Lima su *Gramática y arte Nueva de la lengua general de todo el Perv, llamada lengua Qquichva, o lengua del Inca*.



Para el antropólogo, de todos los géneros musicales, el huayno es la expresión más excelsa de los sentimientos de un andino y lo sitúa por encima de cualquier otro género, incluyendo al vals y otras músicas de la costa. Arguedas comenta que tuvo dificultades para convencer a las empresas disqueras que se mostraban dudosos, pensando que tenían pocas posibilidades de vender las canciones populares andinas. No creían que hubiera público comprador para ese tipo de música. Sin embargo, las ventas superaron de lejos las expectativas. Las copias de las producciones se agotaron rápidamente (Arguedas, 1969; Lloréns, 1983). A principios de la década de 1950, se hizo notorio el incremento sustancial del flujo migratorio hacia Lima. A diferencia de la migración de las primeras décadas del siglo, el volumen era mayor y la población desplazada estaba formada por sectores rurales, especialmente de la sierra, como medianos propietarios agrícolas y campesinos (Lloréns, 1983, pp. 118-119). Esto explica que en Lima existía un público potencialmente consumidor de la música del Ande, lo que Arguedas advertiría más adelante. Por otro lado, el huayno deja el anonimato y se convierte en una forma de negocio, a través de las regalías de derecho de autor. Además, los compositores inician el registro de sus obras, incluyendo muchas que ya existían de manera anónima. Acerca de la música comercial, Romero menciona: «Durante la “época de oro” de la música andina comercial (1950-1980), casi el cincuenta por ciento del total de ventas récord se encontraba en la categoría de “folklor” (música andina), demostrándose así la importancia de este mercado» (Romero, 2007, p. 15).

### **1.1 Los cultores en el huayno**

Las agrupaciones e intérpretes han ido transformándose en íconos representativos de las poblaciones que migraron a la ciudad de Lima. Muchos, desde de la generación de los 70, están vigentes hasta la fecha; algunos lograron grabar en soportes de disco compacto o en casetes, y la gran mayoría en *long plays*. Los repertorios interpretados de los artistas consagrados han sido reinterpretados y arreglados con los nuevos formatos musicales, y con las nuevas armonías influenciadas de la música internacional, como baladas, boleros y *rock*, principalmente. Los cultores más reconocidos, que se han convertido en íconos de la cultura popular tradicional y portadores de una voz de lucha —voz de la búsqueda del migrante en lograr insertarse en la sociedad limeña emergente—, vivieron experiencias de discriminación y exclusión, ya que

también eran parte de la comunidad migrante serrana (Landa, 1992, p. 22). Entre estos cultores de la música que se hicieron famosos por interpretar el género huayno tenemos a representantes de diferentes regiones: Cuerdas del Lago, Centro Musical Teodoro Valcárcel, Dúo Altiplano, Estudiantina Lampa, Félix Paniagua, Estudiantina Melgar Ayaviri, Los Campesinos, Sonia Yasmina, Pachatusan, Centro Qosqo de Arte Nativo, Rosita de Espinar, Condemayta de Acomayo, Trío Canas, Los Bohemios del Cusco, Elegantes Qorilazos de Chumbivilcas, Familia Pillco, Choquewillka Ayllu, Los Melódicos de Cusco, Sonia Ccahuana, Estanislao Medina, Florencio Coronado, Miguel Mansilla, Trío Ayacucho, Los Heraldos, Los Puquiales, Nelly Munguía, Bertha Barbarán, Trudy Palomino, Saywa, Boris Villegas, Edwin Montoya, Mujer Ayacuchana, Norka Monzoni, Ranulfo Fuentes, El Ayllu Soto, La Familia Límaco, Kiko Rebata, Julio Humala, Walter Humala, Mama Paulina, Los Hermanos Alvarado, Los Brillantes de Parinacochas, Dúo Ayacucho, Manuelcha Prado, Tuna San Cristóbal de Huamanga, Los Hermanos García Zárate, Julia y Sila Illanes, Máximo Damián, Raúl García Zárate, La Lira Paucina, Flor Pucarina, Picaflor de los Andes, Flor de La Oroya, Estudiantina Perú, Los Tarumas, Zenobio Dagha, Juan Bolívar Crespo, Eusebio *Chato* Grados, Amanda Portales, Dúo Mixto Huancayo, Guardián Cerreño, Selección del Centro, Jacinto Palacios, Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina, Princesita de Yungay, Estrellita de Pomabamba, Conjunto Ancashino Atusparia, Los Jilgueros del Hualcán, Atidoro Huerta, Indio Mayta, Los Tucos de Cajamarca, Los Reales de Cajamarca, y la lista continúa. Todos tuvieron y tienen protagonismo en Lima, aceptados por los migrantes que empezaban a poblar la capital y que hoy forman parte de una Lima culturalmente diversa (Lloréns, 1983; Landa, 1992).

Las muestras musicales que utilizaremos para comparar las versiones tradicionales y modernas en nuestro trabajo consistirán en piezas musicales elegidas por las zonas que hemos determinado, por los tipos de acompañamientos y por la mayor demanda musical registrada en la ciudad de Lima. Estos huaynos han sido influenciados con armonías de otros estilos musicales y otras conformaciones instrumentales, pero sus acompañamientos han mantenido sus células rítmicas características, que para los innovadores han sido la clave para la andinización o la justificación andina de su música, como nuevo producto musical en la actualidad. Presentaremos dos huaynos para cada

uno de los cinco casos que catalogaremos, con los registros fonográficos correspondientes, y realizaremos un análisis comparativo con las mismas piezas, actualizadas por nuevos artistas y que, además, se han reactualizado en su interpretación, en algunos casos. Otros son interpretados por músicos que recientemente hicieron su aparición en la escena musical.

Intérpretes	Huaynos
Trío Ayacucho (ver anexo A)	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>
Manuel Silva Pichinkucha	<i>Mayu sonido</i>
Loa Reales de Cajamarca	<i>Loca juventud</i>
Jilguero del Huascarán	<i>Zorzalito negro</i>
Trío Canas	<i>Sirenitay</i>
Condemayta de Acomayo	<i>Challwaschallay</i>
Pastorita Huaracina	<i>Tu boda</i>
Conjunto Ancashino Atusparia	<i>Ay zorro, zorro</i>
Miriam Echarri	<i>Cholitas puneñas</i>
Estudiantina Lampa	<i>Huajchapuquito</i>

## 1.2 La difusión del huayno: el disco y los coliseos

En la capital peruana, se consume la mayoría de los géneros musicales considerados peruanos y el huayno es el más escuchado y bailado (IOP, 2017). La lista seleccionada entre intérpretes y canciones son pequeños ejemplos de los huaynos que han sonado y suenan en la actualidad en diferentes medios radiales y televisivos, incluyendo las versiones modernas realizadas por los mismos músicos y, en otros casos, por grupos musicales nacientes. La lista muestra cinco regiones que serán nuestro campo de estudio para los ejemplos que necesitaremos al demostrar nuestras células rítmicas. Esto no significa que las demás regiones no tengan sus estilos definidos, sino todo lo contrario, ellos

mantienen estilos diferentes y en sus elementos rítmicos contienen algunas de las cinco categorías que mencionamos. Por eso, todas estas músicas son consumidas por los migrantes en Lima y son heredados a sus hijos y las nuevas generaciones. Muchos músicos han renovado las interpretaciones, siguiendo el estilo de los maestros mayores, tratando de ser fieles a lo «tradicional» y respetar a sus ancestros. Todo este proceso se verá reflejado en las emisoras radiales, incluyendo repertorio de la sierra migrante en sus programas de radio (Bustamante, 2012). En ese sentido, la radio cumplirá un rol importante en la difusión de la música serrana, que crecerá de la misma manera en que lo hacía la población en Lima al llegar de las provincias, en especial de los Andes.

### **1.3 El huayno en las emisoras radiales**

La radio vio la luz en 1920, en Estados Unidos, y con gran rapidez se extendió en el mundo. En Perú, las primeras emisiones de radio fueron con Augusto B. Leguía, en 1925, a través de la emisora OAX (Bustamante, 2012). En ese entonces, la Peruvian Broadcasting Company tenía la concesión. Los «padres del criollismo», los famosos Montes y Manrique, fueron los que dieron inicio a estas transmisiones de radio con el repertorio que lograron grabar en la Columbia Record. Para esta transmisión, colocaron altoparlantes en las calles, ya que en ese entonces las radios eran muy costosas (Bustamante, 2012). El 20 de junio de 1925 se inauguró la radio en Perú, cinco años después de su aparición en Estados Unidos. Entonces, se comenzó a utilizar una nueva herramienta de comunicación, no solo de música y noticias, sino también de campañas políticas. A mitad del siglo XX se dará un despliegue de difusión de lo criollo y andino, además de las músicas extranjeras y provenientes de las provincias. Los artistas de las provincias empezarán a luchar para ser visibles ante los asiduos oyentes de la radio; primero para los mismos migrantes andinos o provincianos y después para llegar a otro tipo de público.

Las migraciones a la capital después de los 50 acentuaron más los conflictos entre la costa y la sierra, incluyendo a los migrantes de la selva. Los intérpretes cantores que llegaron a la capital tomaron bandera del provinciano migrante y buscaron espacios en las zonas urbanas. A esta migración se suma el avance tecnológico de los reproductores de discos, los LP de 33 rpm y el *single* a 45 rpm (Borras, 2021), así como las productoras musicales que inicialmente estaban



muy dudosos de invertir en la música serrana, porque no veían la posibilidad de comerciar con este tipo de música. Sin embargo, el resultado fue todo lo contrario: las ventas superaron y doblaron las expectativas, como mencionamos líneas arriba. Esta migración alteró al sistema capitalista de la Lima urbanizada (Lloréns, 1993) y, claro, la radio cumplió un papel importante en la difusión de la música andina, principalmente el huayno, como pilar de identidad de los grupos migrantes.

Los andinos llegaron a la capital a ocupar empleos como albañiles, obreros, zapateros, electricistas, etc., y se agruparon en clubes distritales y provinciales según el lugar de procedencia, a fin de mantener los vínculos con sus paisanos. Se ubicaron en la periferia de la capital, poblando extensiones de terrenos áridos. En los clubes revivían sus fiestas costumbristas, para no sentir la distancia, la lejanía de su pueblo. Más adelante, esos elementos culturales y musicales tomaron espacio en coliseos, locales y canchas de fútbol, donde realizaban sus actividades musicales costumbristas. Por lo tanto, gracias al desarrollo de la tecnología, los radios transistores se volvieron más económicos para estar al alcance de todas las familias. A diferencia de los costosos aparatos de televisión, las radios empezaron a usarse con pilas, lo que hizo su uso más portable y popular (Bustamante, 2012).

En los 50, los tocadiscos ingresaron en muchos hogares, convirtiéndose en un mercado nuevo que empezaba a consolidarse en grandes empresas discográficas. La radio, una vez instalada en la sociedad limeña, necesitó de discografía para el consumo de los oyentes, aunque con ciertas restricciones para el repertorio andino, probablemente por prejuicios ante la cultura serrana. Radio Agricultura fue uno de los primeros que emitió con fuerza una programación serrana. Juan Velasco promulgaría una ley para que las radios emitieran las músicas andinas<sup>3</sup>; sin embargo, muchas radios hicieron caso omiso. Además, se les obligó a que la transmisión del repertorio serrano fuera dosificada (Lloréns, 1983, p.127). Con Morales Bermúdez esta ley decayó y cada radio se especializó en un tipo de música a transmitir, menospreciando a otras

---

<sup>3</sup> En 1975, el gobierno del general Velasco dictó una reglamentación para las telecomunicaciones. Entre sus dispositivos se exigía que las emisoras radiales, públicas y privadas, cubrieran su programación con un mínimo del 7.5 % dedicado a la música folclórica, entendiéndose por tal a «Aquella que nace directamente de las tradiciones y costumbres del pueblo, y que en especial es creación colectiva surgida en zonas no urbanas del país». RD.002-75-0CI/DGD (Lloréns, 1983).

radios que transmitían música serrana. En la actualidad, existen muchas radios especializadas en músicas por regiones, además de radios *online*, y se sustentan gracias a los auspicios de sus mismos paisanos. En su mayoría, estas radios ocupaban la amplitud modulada (AM), pero en la actualidad se pueden encontrar en la frecuencia modulada (FM) y en las muchas radios *online* y radios piratas.

La música más vendida, comenta Lloréns, fue la del valle del Mantaro. En la actualidad, la música ayacuchana y su influencia es una de las importantes que inspira a las nuevas generaciones, gracias a su organización en los clubes distritales, provinciales y departamentales. Se inició la producción con la casa Odeón, donde aparecieron las composiciones de autor, con compositores que registraban sus composiciones y otros que registraban hasta las que no eran suyas<sup>4</sup>, con el pretexto de que «otros se estaban adueñando». El mercado de los discos de música andina fue aumentando favorablemente, con la presentación de música de repertorios diversos, en principio del valle del Mantaro. Más adelante, los tocadiscos se fabricarán de menor tamaño y a menor precio, lo que facilitará a muchas familias el acceso a estas músicas; en especial los huaynos, que fue el género más importante para los migrantes andinos. Esa época fue el momento clave en que el huayno empezó a definirse en su forma y estructura para un nuevo mercado de consumo (Lloréns, 1983; Landa, 1992). Los cambios serán muy marcados en ese sentido.

Para muchas radios de «élite», escuchar y transmitir «buena música» consistió en ser selectos con sus invitados, cuidando de no tener músicos andinos, pero habrá excepciones con algunos intérpretes, como el guitarrista Raúl García Zárate, que era considerado fuera del contexto andino, aunque tocara música de la sierra (Lloréns 1983). Es complejo definir la ubicación cultural de la música de Raúl García Zárate. Para José María Arguedas, él fue un representante de lo tradicional, de lo serrano<sup>5</sup>. Muchas emisoras de radio discriminaban a la música andina y a la chicha; y las pocas que emitían música andina establecían condiciones y combinaban la programación musical con otros

---

<sup>4</sup> En conversaciones con Raúl García Zárate, Jorge Núñez Del Prado y Leo Casas Ballón comentan que muchos inescrupulosos se adueñaban de huaynos antiguos que eran anónimos.

<sup>5</sup> El proceso musical del guitarrista Raúl García Zárate será parte del proceso de aceptación de lo serrano, de cómo ha reconstruido la música ayacuchana y cómo se ha convertido en uno de los representantes máximos de la expresión de Ayacucho.



géneros. Por ejemplo, era raro que una radio transmitiera salsa y huayno (Lloréns, 1983; Bustamante, 2012).

Actualmente, gracias a las redes sociales y a las plataformas digitales de música, los intérpretes andinos no tienen límites en la difusión de sus expresiones y acrecientan la elaboración de los «nuevos huaynos». Los cultores tradicionales también tienen la oportunidad de mostrar su música en estos espacios. Los músicos que en la actualidad exploran los huaynos tienen discografías como referencias sonoras, así como las producciones realizadas entre los 70 y 80, época del clímax de la migración y de las radios emergentes locales, algunas veces con señales clandestinas. Es decir, los huaynos «nuevos» nacerían de la influencia de esta época. Por otro lado, se redujeron estructuras musicales y textos, para que puedan calzar en los discos. Así, los huaynos empezaron a tener una extensión de entre dos a cuatro minutos máximo. Un dato interesante será que los migrantes se identificarán con sus intérpretes, a pesar de que estos no pertenecían al mismo lugar de origen de los migrantes. Los intérpretes en Lima, como Picaflor de los Andes (ver anexo B), Flor Pucarina (ver anexo C), Jilguero del Huascarán (ver anexo D), serán medidos por la cantidad de discos que producen y venden, y no por la aceptación de su lugar de origen (Lloréns, 1993). Algunos intérpretes de música andina se convertirán en conductores de programas radiales; otros, con auspicios de sus paisanos, apoyarán a futuros jóvenes artistas y les ofrecerán espacios televisivos y radiales. Esta diversidad regional de los huaynos, interpretados por los cantantes, sumó a los préstamos rítmicos y armónicos su conformación instrumental y estructuras, con lo que resultaron huaynos con características de diferentes regiones. Luis Pizarro Cerrón fue el personaje importante en el inicio de la difusión radial de la música andina, con su programa *El Sol en los Andes*. En 1958, el diario *La Crónica* publicó el número de emisoras que habían aumentado sus programas de música andina (Bustamante, 2012). Entre los personajes importantes tenemos: en Radio América, a Pastorita Huaracina; en Radio Victoria, a Wara Wara. En 1959, en Radio Excelsior, Picaflor de los Andes; en Radio Nacional, entra en escena el guitarrista Gaspar Andía Fajardo con su programa *Ayacuchomanta*. La presencia de estos programas radiales y los que vendrían después sumaron a la difusión de la música de los Andes, con la organización de eventos en plazas grandes, en auditorios y estadios;

congregando a una multitudinaria población migrante. En este contexto pionero de la radiodifusión y la producción de eventos musicales, se empezaron a crear los íconos musicales, canciones representativas, otras músicas que serán traídas por los mismos cultores y que reafirmarán la identidad de su procedencia. Respecto a la difusión de la música andina, en especial el huayno, tenemos *La hora del charango*, programa radial que se emitía en la década de 1940 y compartía un repertorio a las mayorías populares urbanas y los ámbitos donde antes eran negados. (Mendoza, 2006). La investigadora Zoila Mendoza nos dice: «La radio, que recién había llegado a Cuzco en 1936, permitió a los cuzqueños, mediante de La hora del Charango, la difusión tanto de su música como de su imagen de centro de interés arqueológico y turístico hasta cualquier parte del mundo donde la señal de la radio pudiese llegar» (Mendoza, 2006). Por otro lado, algunos repertorios de canciones empezaron a ser representativos, no de una región en particular, sino de toda esa población migrante serrana que se encontraba en Lima o que migraron a las ciudades grandes de las provincias buscando mejores oportunidades. Estas representatividades (cultores musicales) empezaron a explorar con la tecnología que proponía la música extranjera y les gustó las sonoridades electrónicas. Así, cambiaría las nuevas formas de escuchar en los jóvenes de las últimas dos décadas.

#### **1.4 La tecnología en la música tradicional**

El avance de la tecnología fue vital para la dinámica de la sociedad. Cada vez que un artefacto, un utensilio o una herramienta cambia, las sociedades se adaptan según sus posibilidades. Simon Frith comenta acerca del micrófono y cómo este tuvo impacto en los vocalistas de los grupos, ya que este aparato ayudaba a la amplificación en los grupos musicales y motivó a que cambiaran su interpretación. Posteriormente, los grupos usaron más dispositivos electrónicos y cambiaron sus interpretaciones. Por ejemplo, el piano acústico también puede ser considerado como un elemento que desplazó a un cierto número de músicos o instrumentos, ya que en sus reducciones orquestales se considera solamente al piano, desplazando a lo que originalmente fue instrumentado. De esta manera, algunos instrumentos electrónicos desplazaron a instrumentos acústicos (Frith, 1968). En el desarrollo de los instrumentos electrónicos en el Perú, sucedió algo similar: se creó la división entre los músicos que usaban lo electrónico y los que

usaban instrumentos acústicos. Como ya conocemos la historia, los instrumentos electrónicos han prosperado significativamente. En paralelo, los instrumentos acústicos se han mantenido y le han dado otra categoría sonora tímbrica. Hasta hace un par de décadas, la mayoría de músicos se rehusaba al uso de los instrumentos de cuerda electroacústicos, porque consideraban que no tenían «sonido natural», sino una sonoridad «plástica»; lo mismo se aplicaba para los violines, mandolinas y charangos. Los constructores de guitarra fueron los responsables de la aceptación de los sistemas electroacústicos. Ellos se esmeraron para adaptar las pastillas electrónicas y, sobre todo, realizaron acabados impresionantes en la madera, lo que enamoraría a los músicos para tener una mejor performance visual en el escenario. Más adelante, ingresó con mucha fuerza la marca de guitarra Godin, con su sistema electroacústico y MIDI. La guitarra Godin empezó a ser la engreída de los guitarreros, incluso era solamente usada para rasguear, lo que no era común antes, porque solía ser considerada de sonido estridente. Por otro lado, las bases rítmicas que se lograban con estas guitarras eran muy notorias, lo que permitía al oyente sentir perfectamente la célula rítmica. En ese sentido, favorecía al momento del baile. Estos sistemas electroacústicos, en la actualidad, ya han llegado a todos los instrumentos, como el arpa, el charango, la mandolina, los violines e instrumentos familiarizados con la guitarra. Gracias al uso de los sistemas electroacústicos, se resuelven muchos problemas de acústicas, reverberaciones y acoples sonoros cuando el concierto es en vivo. Sin embargo, muchos músicos que usan lo electroacústico también optan por los instrumentos acústicos, es decir, usan micrófonos y no pastillas. Los maestros cultores mayores han sido muy reacios en incluir estos elementos tecnológicos. Hoy quedan poquísimos músicos que solo usan instrumentos sin amplificación electroacústica, porque para ellos el verdadero músico lo demuestra sin «trampas» o «ayudas». Esto suele verse mucho en las peñas criollas en Lima, donde, después del programa agendado, continúa la jarana sin amplificación. En algunos casos, hay cantantes que prefieren cantar sin amplificación. A muchos cultores les ha costado vencer sus miedos a lo tecnológico, argumentando que, sin la tecnología, conservan su «esencia».

## 1.5 El odio a la tecnología

La tecnología es opuesta a la naturaleza, en el sentido de que todo lo acústico es mejor que la amplificación artificial (Frith, 1968). Esta argumentación, frecuente en la escena *folk* a principios de los sesenta, propugna que la amplificación electrónica aparta a los intérpretes de sus audiencias y afirma también que la tecnología es opuesta al arte. La objeción de los músicos al uso de cajas de ritmos es, en parte, una postura convencional del mismo, en defensa de las oportunidades de trabajo de sus miembros, pero refleja también la creencia de que el baterista es un músico en un sentido en que no lo es el programador de la caja de ritmos o los músicos que realizan secuencias musicales, más aún la música producida enteramente con *software* de computadoras. No queremos entrar a un juicio de valor ante las oportunidades de la tecnología, sino reflexionar en cómo los mismos actores de la cultura reaccionan al enfrentarse a estos nuevos retos y generan el debate de la «autenticidad» o «veracidad» de la música. En cada uno de los casos, la autenticidad se describió como una reacción explícita contra la tecnología, como un retorno a las raíces, al encanto vivo de las líneas de guitarra acústica, batería, voz y bombo versus la música reproducida por aparatos electrónicos.

El cambio tecnológico ha sido una fuente de resistencia frente al control corporativo de la música popular. Los *disc-jockeys* promovieron la utilización de los discos como instrumentos musicales, susceptibles de conversión y de comentario, de aceleración y desaceleración, de cortes transversales y longitudinales, y no como mercancía fija y acabada (Frith, 1968). En el caso peruano, hasta ahora un buen sector del público consumidor de lo andino ha rechazado la inclusión tecnológica en la música andina y prefiere la música acústica. Al mismo tiempo, existe otras músicas donde los formatos son, en su mayoría, instrumentos electrónicos que han suplantado a los acústicos y otros, como los sintetizadores, las computadoras, las baterías electrónicas, los teclados con *presets* o pistas. Podríamos decir que existe un público que consume la innovación; otro consume lo tradicional y rechaza lo tecnológico, y algunos consumen ambos lados, lo tradicional maquillado con lo tecnológico.



## **Aproximaciones al huayno desde lo occidental**

El análisis del ritmo en las músicas tradicionales enfrenta dificultades en asumir los valores y las subdivisiones propuestos por la teoría occidental. Los investigadores van cambiando, poco a poco, las miradas sonoras hacia el otro, es decir, hacia las músicas que no están dentro de la construcción de la teoría occidental (Cámara, 2004). Las maneras de abordar las músicas tradicionales han dado un giro importante, donde los investigadores han creado nuevas metodologías y han insertado los procesos de aprendizaje de cada cultura, o sea, la transmisión oral. A inicios de siglo XX, la investigación musical empezará a darle la espalda a la teoría occidental europea al plantear nuevas formas de análisis desde las mismas culturas (Bartók, 1921, trad. 1979).

### **2.1 Contexto rítmico musical**

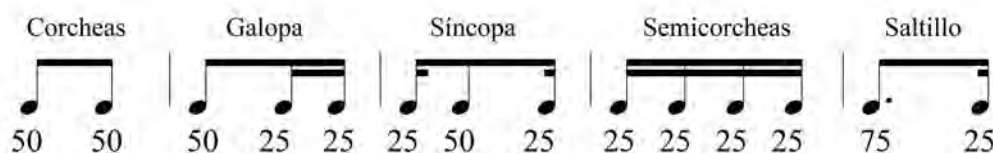
Una de las eminencias musicales que ha tenido el Perú es el compositor Enrique Iturriaga, maestro de muchas generaciones, quien ofreció cátedra en la Universidad Nacional de Música (antes Conservatorio Nacional de Música). En su Método de Composición Melódica, Iturriaga inicia su trabajo con la explicación y teorización del ritmo, para la mejor explicación de la construcción melódica y la interrelación con el habla. El compositor explica sobre la mejor manera didáctica, las divisiones y las subdivisiones. En el campo rítmico explicó en varias páginas las proporciones rítmicas, la métrica, las figuras musicales y sus proporciones, las acentuaciones y los acentos en el lenguaje (Iturriaga, 1988). Lo mismo hizo con las subdivisiones binarias y ternaria por cada pulso, subdivisiones que en nuestro trabajo la denominamos células rítmicas. Por otro lado, desde otra perspectiva, es interesante mencionar cómo Heinrich Schenker resumió el ritmo para su análisis musical y abordó los motivos y el tema, aunque fue criticado por tratar de «simplificar» y «resumir» toda la música. Desde otro punto de vista, Schenker nos da pie a apuntar desde otro ángulo nuestro análisis en las células rítmicas del huayno. No es que realicemos un análisis desde el método de Heinrich Schenker, sino que nos da luces para comprender cómo son las proporcionalidades del ritmo en el discurso musical del huayno, además de cómo estas proporciones rítmicas se han acoplado a otros géneros y han

originado nuevos ritmos. Esto último será motivo para investigaciones posteriores con respecto al estudio del género musical en cuestión.

## 2.2 La subdivisión en el concepto occidental y el concepto andino

La teoría musical formal, hoy conocida y estudiada, viene desde los griegos y es influenciada en Europa occidental en todas las escuelas de música y los conservatorios. Realizando un salto gigante en el tiempo, se estructuró con más solidez a finales del Medioevo y se desarrolló cada vez más a través de los periodos artísticos que conocemos (renacimiento, barroco, clásico, romántico, moderno y contemporáneo) y redefinió los conceptos de estética artístico musical, procedentes de filósofos, científicos, teólogos y artistas (Fubini, 1992).

Las divisiones y subdivisiones que trabajaremos han sido las propuestas pedagógicas de los maestros en teoría musical, que subdividieron los pulsos en regulares e irregulares (De Pedro, 1996; Cooper y Meyer, 2000). Estas proporciones de los ritmos son clave para nuestro análisis del huayno peruano. Analizaremos la subdivisión de un pulso, que en la teoría occidental se representaría con una *negra*. Esta figura corresponde a sus subdivisiones en las siguientes células rítmicas:

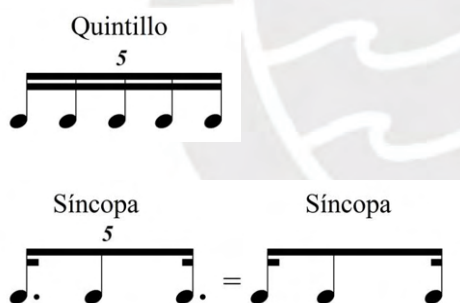


A la figura musical *negra* le damos el valor numérico de 100, entonces las dos corcheas tienen el valor de 50 cada una, en la célula rítmica observamos cuatro figuras (semicorcheas), donde cada una tiene el valor de 25. Entonces tenemos la negra, corchea, y semicorcheas. Estos valores rítmicos se combinarán y construirán las nuevas figuras conocidas como *galopa*. Así, vemos la combinación de una corchea y dos semicorcheas, lo que quiere decir que tenemos  $50+25+25$ , que suman 100. En la siguiente célula rítmica, conocida como *síncopa*, los valores sumados son  $25+50+25$ . Y en el *saltillo* observamos un punto junto a la corchea. Este punto aumentará la mitad del valor de la misma figura. Entonces, la corchea con punto tiene el valor de 75, más una semicorchea que vale 25, suman 100. A la vez, todos estos valores se pueden combinar de



muchas maneras más, pero las que presentamos son la base principal de las músicas andinas, lo que no quiere decir que no se usen en otras músicas.

En nuestro análisis, desarrollaremos las aproximaciones rítmicas de las células usadas en el huayno. Las transcripciones musicales a la partitura fueron el resultado de aproximaciones de los valores rítmicos que escuchaba cada músico investigador. Por ejemplo, en los casos de Daniel Alomía Robles, los esposos d'Harcourt y muchos otros que empezaron a recopilar y transcribir en la primera mitad del siglo XX. Esto quiere decir que, si un músico escuchaba en el pulso de una melodía tres notas, tenía que decidir si era un tresillo o una síncopa, pero muchas veces no era ninguno de los dos. Estos problemas de transcripción en la música andina se discutieron gracias a los investigadores Luis Salazar Mejía y Claude Ferrier. Al analizar minuciosamente las subdivisiones en cada pulso, se pudo dar una mejor aproximación para el ritmo andino mediante el uso del quintillo que, ya que con la ayuda de un *software* para edición de partituras es posible comprender las aproximaciones (Ferrier, 2010; Salazar, 2014). Sin embargo, sería muy difícil la lectura si se escribiera cada pulso en esta subdivisión (quintillos), considerando que las melodías de la música andina tienen numerosos adornos. Observemos el siguiente gráfico:



En estas dos síncopas mostradas, ambas células rítmicas serán similares en la interpretación para la música de los Andes, en especial para los huaynos. Se podría decir que se escribe de una manera y se lee de otra. Esto mismo se aplica en todas las células rítmicas mencionadas anteriormente. Entonces, la subdivisión de quintillo en un pulso se aproxima mejor para la interpretación del huayno peruano, porque es común en la escritura para mucha música popular. Por ejemplo, en las partituras del jazz leemos dos corcheas, pero se ejecuta negra con corchea, lo que le da mayor valor de duración en la primera figura.



Estas aproximaciones en la escritura no son útiles para los músicos de transmisión oral con aprendizaje de oído —que tradicionalmente guarda mucha riqueza interpretativa y de manera espontánea—, sino para la explicación de las células rítmicas en la escritura musical. Existen también otras células rítmicas que se aproximan entre sí, debido a la libertad interpretativa de los cultores musicales. Esto quiere decir que en diferentes momentos de la interpretación cambian de ritmos, pero mantienen la misma melodía, o, a veces, en la misma pieza musical intercalan esas células rítmicas.



La tercera figura es una síncopa en quintillo. Salazar (2014) describe sobre esta subdivisión en quintillos: «En algunas canciones no se ha anotado el compás en forma expresa y ciertos ritmos son aproximativos, ya que, en la concepción andina de la música, el pulso se divide en cinco partes, por la que la duración de los sonidos no es exactamente la misma que en la música occidental» (Salazar, 2014). Las variantes se presentan en todo momento, según el estado emocional del cantor o instrumentista. En el siguiente ejemplo, observamos la transcripción de un fragmento del huayno Sonqollay, tomada de la versión del cantante ayacuchano Diosdado Gaitán Castro (ver anexo D), con la variación rítmica.

Versión con arpa<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Interpretada en el programa *Misky Takiy*, junto al arpista ayacuchano Luciano Quispe.  
<https://www.youtube.com/watch?v=zjB8ZlXMXyc>

## Versión en vivo con guitarra<sup>7</sup>



En los campos armónico y melódico también se realizan variantes, de la misma manera espontánea en que lo realizan con el ritmo. Los intérpretes tienen la posibilidad de armonizar de muchas maneras, según sus influencias musicales. Al igual que con el ritmo, ellos definirán qué tanto aumentan o disminuyen sus armonías o sus cambios rítmicos, como lo menciona la musicóloga peruana Clara Petozzi acerca de la composición transcultural:

El uso de músicas exóticas como fuente de inspiración y material es muy antiguo en la música europea. En la época barroca, danzas como la sarabanda tuvieron su origen en músicas africanas o afroamericanas. En el Clasicismo vienés, la música húngara y la turca eran introducidas con frecuencia en la composiciones como un medio colorista. Durante el romanticismo, los movimientos nacionalistas causaron la revaloración y la utilización de músicas locales, además de la utilización eventual de elementos de culturas extraeuropeas. Posteriormente, Debussy y Maurice Ravel tomaron influencias del gamelan, la música española o el jazz; Olivier Messiaen de la música de la India; Pierre Boulez y Luigi Nono tomaron elementos de músicas diversas de culturas orientales [...]. (Petrozzi, 2014, p.124).

Y, claro, la interacción entre los músicos tradicionales populares con los músicos académicos ha sido directa e indirecta. Los académicos han compuesto con muchos elementos de lo tradicional y han explorado sus timbres, armonías y ornamentaciones. Por otro lado, algunos músicos tradicionales han elaborado sus instrumentaciones desde el concepto académico, como el caso del Centro Musical Teodoro Valcarcel, Cuerdas del Lago<sup>8</sup>. Entonces, el huayno no será la excepción al tomar elementos de lo académico y no académico.

<sup>7</sup> Interpretada en el programa *Misky Takiy*, junto al guitarrista Riber Oré.  
<https://www.youtube.com/watch?v=yZQ1YIJ1K98>

<sup>8</sup> Conjuntos musicales representativos del departamento de Puno

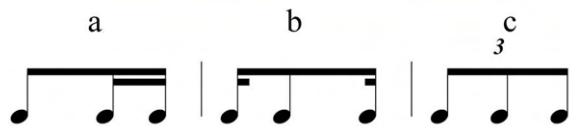
## **Análisis rítmico del huayno**

En la actualidad, existen músicas similares al huayno que tienen otras denominaciones. Probablemente se les haya denominado huayno, pero la subdivisión por pulso es muy similar, al igual que en la manera de ejecutar sus instrumentos acompañantes. Así, tenemos diferentes músicas con esa similitud rítmica: tunantada, huaylas, serranita, chuscada, pampeña, huayño, pandilla, chimayche, lomera, entre otras. Todas ellas pertenecen, posiblemente, al universo del huayno.

Para nuestra representación rítmica, acudiremos a la teoría establecida por Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer en el libro *Estructura rítmica de la música* (2000), que hoy sirve como base a la mayoría de escuelas de música, considerando que no son ritmos con valores exactos o divisiones iguales. Insertar a Cooper y Meyer al análisis de las músicas no occidentales nos permiten ajustar y plantear nuestro análisis para la música tradicional.

### **3.1 El problema de la transcripción**

A inicios del siglo XX, la presencia de Daniel Alomía Robles fue crucial para la recopilación de la música andina, con el registro y la transcripción de diversas melodías que posteriormente publicó su hijo Armando Robles Godoy. Los esposos franceses Raoul y Marguerite d'Harcourt sumaron también al trabajo recopilatorio, al recoger no solamente huaynos, sino también otros géneros musicales, desde Ecuador hasta Argentina. En ambos casos (Robles y d'Harcourt), las transcripciones realizadas fueron demostrativas, «redondeando» los valores de duración y consiguiendo que su transcripción se basara en la subdivisión binaria o ternaria, nada más. No desmerecemos su trabajo, sino todo lo contrario, ya que ambos provienen de formaciones musicales europeas, pero sí debemos mencionar que resumieron las minuciosidades rítmicas, que probablemente encontraron en la espontaneidad interpretativa, donde las células rítmicas van cambiando de acuerdo a la emoción del intérprete. Mostramos tres células, que entre ellas se alternan al momento de la interpretación y que muchas veces genera dudas en la transcripción, como observamos en la siguiente imagen:





Hemos clasificado cinco formas de acompañar el huayno, con base en la percusión y los instrumentos de cuerda acompañantes, considerando que hay una fuerte relación entre la percusión y las cuerdas al momento de acompañar. Nuestras células rítmicas principales las hemos denominado y dividido en dos grupos: la estándar, del norte y del sur, y la cuarta y la quinta, estas dos últimas toman elementos de las tres anteriores células rítmicas. Este grupo de células las ubicamos en la mayoría de las regiones del Perú, con sus particularidades regionales, que definen el estilo musical según su zona. La profundización de estas características minuciosas en la diversidad del huayno será motivo de otro estudio.

### 3.2 La acentuación en las células rítmicas y algunas aclaraciones

La teoría musical occidental está fuertemente insertada en las escuelas de música. Como ya lo mencionamos antes, usamos esta teoría para aproximarnos a nuestro análisis. En nuestra propuesta de estudio, las subdivisiones en la escritura la mostramos proporcionales en sus múltiplos de dos y tres; sin embargo, en la interpretación no siempre se ejecuta en esos valores escritos. La emoción interpretativa juega un papel de libertad, de cambiar el ritmo, considerando, además, que las músicas en estudio son, en su mayoría, de transmisión oral y no han sido creadas bajo regímenes teóricos de las escuelas de música.

Las regiones en las que hemos ubicado a las células rítmicas no son exactas, porque no pretendemos afirmar que estas células rítmicas son exclusivas de cada región o zona. La célula rítmica *estándar* está presente en todas las regiones sin excepción y es la que más se acomoda al acompañamiento rítmico de otras músicas diferentes al huayno. Por otro lado, los golpes agudos del acompañamiento (chasquidos) no son necesariamente acentuados, como pareciera. En el siguiente gráfico, presentamos una síntesis rítmica a manera de resumen y que describiremos en adelante.



	Nombre	Ritmo
1	estándar	⊗ ↓ ↑
2	del Norte	↓ ⊗ ↑
3	del Sur	↑ ↑ ⊗
4	cuarto	⊗ ↑ ↓ ↓ 
5	quinto	

### 3.3 Las células rítmicas y sus características regionales

#### 3.3.1 Célula rítmica estándar

Esta célula rítmica está presente en los huaynos de todas las regiones del Perú. En realidad, está presente en toda la cordillera de los Andes. Este ritmo está presente en las músicas andinas con influencias extranjeras, como el pop, *rock*, *jazz*, entre otros géneros extranjeros, que, al querer tener su sello andino, incluye esa célula rítmica.

La subdivisión del pulso es binaria, con cuatro semicorcheas que se diferenciarán en agudas y graves.

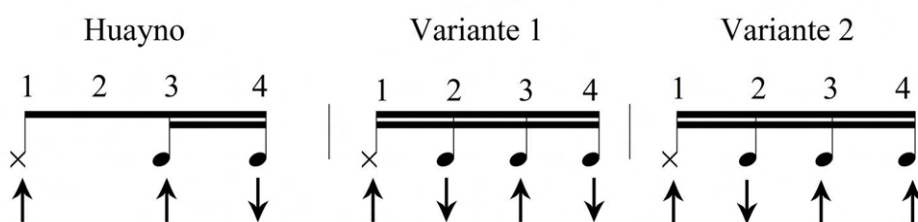


Entonces, de las cuatro semicorcheas 1, 2, 3 y 4, la 1 y 2 se juntarán y sumadas tendrán el registro agudo (chasquido); las graves estarán en la 3 y 4.

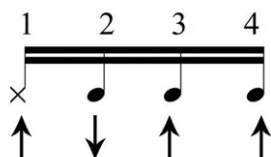




Los instrumentos musicales como la guitarra, el charango y la bandurria se basan en esta célula rítmica. Este patrón rítmico es la característica más conocida del huayno, incluso tomado por los grupos de cumbia andina (Romero, 2007). En la actualidad, los grupos musicales de fusión incluyen esta célula rítmica como sello característico del huayno (Ferrier, 2003). En los instrumentos de cuerda, el acompañamiento rítmico es de la siguiente manera:



Los movimientos de la mano encargada del rasgueo son los mismos en todos los instrumentos acompañantes mencionados. Aclaramos que en nuestro análisis no abordaremos las minuciosidades rítmicas según cada zona, debido a que existen infinidad de variantes regionales y locales en todo el país. Nuestro análisis consta en las células rítmicas en el que creemos arman el tronco musical del huayno. Entonces, el acompañamiento en el huayno estándar consiste en un chasquido y dos rasgueos. Un aspecto importante es que en el Perú los chasquidos se realizan en dirección a las cuerdas agudas o primeras cuerdas, en referencia al instrumento que se ejecuta. En el siguiente gráfico, se observa un rasgueo usado comúnmente en las fugas de los huaynos, que denominamos variante 2.



Presentamos pequeños fragmentos para tener una idea de cómo el acompañamiento interactúa con la melodía. Los instrumentos acompañantes marcan la pauta interpretativa para el cantor o los instrumentistas; ellos (los cantores o instrumentistas) modifican el ritmo de la melodía según la rítmica de

los acompañantes cuerdistas. Los siguientes huaynos se articulan con la célula rítmica estándar.

## Aguila Negra

Huayno huancaíno

Francisco Leyth Navarro

Estudiantina Perú

$\text{♩} = 87$   
13

Águi la ne gra pres ta me e tus a las para ségui ir a mi pa a lomí ta

## Barrio Piñonate

Huayno limeño

Victor Gil

Picaflor de los Andes

$\text{♩} = 82$   
8

Ba rrioPi i ñona te Pla za Doos de Ma yo A ve ni i dal fon sou gar te

## Rosaura Lindaura

Huayno limeño

Genaro Ganoza

Los Kipus

$\text{♩} = 97$   
19

Ma ña na me voy a Li ma Ro sau ra Qué co lor quieres tu man ta Lin dau ra

A continuación, presentamos un fragmento tomado de la versión de Trío Ayacucho, conformado por Amílcar Gamarra, Ernesto Camasi y Carlos Falconí. Esta versión muestra el acompañamiento con la célula rítmica estándar, como lo mostramos en los huaynos anteriores. Esta célula rítmica es la más ejecutada en el territorio peruano, ya mencionada líneas arriba. En el siguiente ejemplo se muestra la célula rítmica estándar y su variante.

## Adios pueblo de Ayacucho

Versión Trío Ayacucho

Anónimo

Voz

A-diós pue-blo de A - ya-cu - cho per - las-cha - llay ya me voy ya me estoy yen - do per - las-cha - llay

Guitar

### 3.3.2 Célula rítmica del norte

En las regiones del norte peruano, la célula rítmica del norte está presente en los instrumentos de percusión como la caja, el bombo, los tambores, las tinyas y los instrumentos de cuerda, principalmente en las regiones de Lambayeque, Áncash, La Libertad, San Martín, Cajamarca y Amazonas. Esta célula rítmica es exclusiva del norte peruano. En el punto anterior mencionamos que el golpe agudo se encontraba en la primera semicorchea del grupo de cuatro en un pulso, como en la siguiente imagen:



Para la célula rítmica del norte, este agudo (chasquido) se ubicará en el número 3, y este cambio transformará totalmente a la rítmica musical, como se observa en la figura:



Esta célula rítmica la encontramos claramente en los instrumentos de percusión. El grave pertenece al parche o cuero de la percusión, mientras que el agudo se golpea en el aro o alguna parte del costado del instrumento. En los 80 y 90 era muy común llamar a esta célula rítmica como «el toque cajamarquino», gracias a la popularidad que tuvo el cantante cajamarquino El Indio Mayta (ver anexo F), quien presentaba su performance con canto y percusión. Es muy común el uso de la percusión con esta célula rítmica, al mismo tiempo que se canta o se toca un instrumento de viento. Es decir, quien ejecuta la percusión y realiza la línea melódica es el mismo músico, como se observa en el siguiente gráfico:



Fotografía tomada por Heinrich Brüning, alemán que vivió en Perú entre 1870 y 1925.



Baltazar Jaime Martínez de Compagnón fue obispo de la diócesis de Trujillo de 1780 a 1790.

En las imágenes de Compagnón apreciamos el uso de la percusión y el instrumento de viento, similar a la fotografía de Heinrich Brüning. En las interpretaciones actuales de las partituras dejadas por el obispo, incluyen la percusión ejecutando la célula rítmica que describimos (ver anexo G). El uso de esta célula rítmica se ubica en las zonas rurales, en las regiones Áncash, San Martín, La Libertad y Lambayeque. En Cajamarca está presente en las zonas rurales y urbanas.

## Zorzalito negro

Versión del Jilguero del Huascarán  
Al estilo rural

Voz y Roncadora

Caja o Bombo

Zor - za - li - to ne - gro que bo - ni - to can - tas

bai - lan - doy brin - can - do cuan - does - tas a - le - gre

Es costumbre que las roncadoras<sup>9</sup> se interpreten a dúo, con líneas melódicas al unísono. Este formato musical lo encontramos en las fiestas costumbristas pertenecientes al calendario anual de los pueblos<sup>10</sup>. En la partitura que presentamos del huayno *Zorzalito negro*<sup>11</sup> (ver anexo H), interpretado por el Jilguero del Huascarán<sup>12</sup>, las dos roncadoras interpretan al unísono, pero debido a la presión de la embocadura no son exactamente iguales en su afinación, por no decir «afinadas».

En la siguiente versión tenemos el estilo de la zona urbana<sup>13</sup>, acompañada con conjunto de estudiantina. Aquí las guitarras emplean la *célula rítmica estándar*.

**Zorzalito negro**

Versión de la Pastorita Huaracina  
Al estilo urbano, en conjunto de estudiantina

Voz

Rasgueo de guitarra

Bordón

5

5

5

La *célula rítmica estándar* está presente en la versión de Pastorita Huaracina (ver anexo I), correspondiente a las zonas urbanas y a las zonas rurales, debido a la influencia de la música urbana, pero que mantiene la *célula*

<sup>9</sup> Las roncadores son instrumentos aerófonos, típicos de la sierra norte peruana. Ver en Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú, publicado en 1978.

<sup>10</sup> Para ver calendario anual: <https://gestion.pe/peru/peru-calendario-2020-de-dias-festivos-y-fechas-importantes-nnda-nnlt-noticia/>

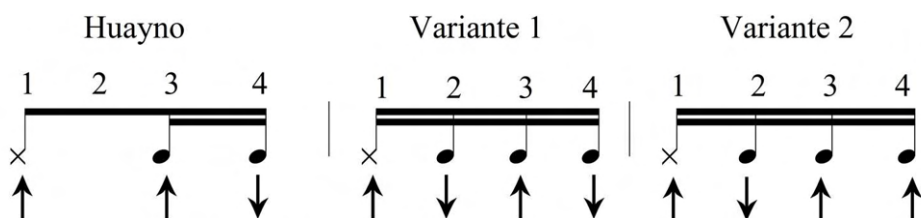
<sup>11</sup> Tomado del LP El Jilguero del Huascarán. s/f. IEMPSA

<sup>12</sup> Norme artístico del cantor y compositor Ernesto Sánchez Fajardo.

<sup>13</sup> Al respecto de la música en lo urbano, Den Otter, E. (1982) en Música y sociedad en el callejón de Huaylas, Ancash; nos describe un panorama interesante de las bandas musicales en los diferentes espacios de la región.



*rítmica del norte* en su repertorio local. La versión que presentamos de Pastorita Huaracina<sup>14</sup> es interpretada con un conjunto de estudiantina. En estos conjuntos musicales no está presente la *célula rítmica del norte*. Las guitarras acompañan como se observa en el gráfico:



Y en los huaynos ancashinos se resalta la variante 2, que se ejecuta en los remates de los huaynos. Estos remates son una especie de fuga de la fuga, una estructura típica de los huaynos ancashinos:

Introducción	Estrofa	Instrumental	Estrofa	Fuga	Remate
--------------	---------	--------------	---------	------	--------

Los remates (variante 2) también los encontramos en algunos huaynos de la zona sur. Esta parte musical es una especie de clímax musical y dancístico, el zapateo se intensifica, los guapeos son más efusivos y el tempo se acelera. Ciertamente, el entendimiento del ritmo en la danza es importante para comprender la interrelación con la música acompañante. Los instrumentos de cuerda que acompañan guardan estrecha relación con los zapateos realizados en los huaynos, que en su totalidad son bailados, con raras excepciones (Roel, 1990).

### 3.3.3 Célula rítmica del sur

Muchos músicos que interpretan instrumentos de cuerdas tienen dificultades cuando solo han rasgueado a la manera de la *célula rítmica estándar*. El guitarrista Raúl García Zárate (ver anexo J) mencionaba al respecto:

Quando empecé a tocar Valicha y quería darle el estilo cusqueño, me costó aprender el rasqueo. Yo ensayaba harto para dominarlo, y lo logré. Uno debe mantener el estilo tradicional, pero, he visto a otros guitarristas que se han rendido con el rasqueo que le llaman ‘rasqueo al revés’, no

<sup>14</sup>Tomado del LP *La Pastorita Huaracina s/f*.

pueden tocar y no les queda nada más que acompañar como el huayno tipo ayacuchano<sup>15</sup>.

La dificultad en su ejecución se basa en el chasquido o golpe agudo en el último ataque, en la semicorchea cuarta. Lo observamos en el siguiente gráfico, con una x encerrada en un círculo.



Es pertinente mostrar la célula rítmica sin los valores o figuras rítmicas. En la ilustración anterior graficamos los movimientos que realiza la mano que pulsa las cuerdas. Tenemos dos rasgueos hacia las notas graves y un chasquido en dirección hacia las notas agudas. Resalto que este chasquido es el último ataque. A muchos músicos les cuesta trabajo la ejecución de esta célula y terminan rindiéndose a ejecutar la *célula rítmica estándar*, que es chasquido, rasgueo abajo y rasgueo arriba, como en la siguiente figura:



En el sur peruano encontramos esta célula rítmica en las bandurrias de Cusco, los chilladores, los charangos y las guitarras. Ellos marcan la pauta rítmica al momento de acompañar. En el siguiente mapa, no pretendo ser específico al indicar con el círculo la «zona» donde se interpreta dicha célula rítmica, solamente es un aproximado. Así como más allá del círculo del mapa se extiende esta célula, también en Lima los músicos buscadores de innovaciones incluyen esta célula para darle el «estilo» andino del sur. A esta manera de acompañar en los instrumentos de cuerdas se le conoce como el «rasgueo cusqueño»<sup>16</sup> o el «rasgueo al revés»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Entrevista realizada el 27 de mayo de 2012. Distrito de Surco.

<sup>16</sup> Así no se interprete en la zona cusqueña, se le alude con ese nombre.

<sup>17</sup> Llamado así, en su mayoría, por músicos residentes en Lima. La denominación «rasgueo al revés» lo mencionaban los músicos cusqueños Pedro Cansaya y Oscar Moreno, integrantes del Conjunto Nacional de Folklore, dirigido por Ramiro Fernández Bringas, que yo también integré del 2003 al 2010.



Los formatos musicales que presenta la *célula rítmica del sur* se articulan y crean ritmos combinados de pulsos con subdivisión binaria y ternaria.

## Sirenitay

Huayno tradicional de Canchis

Melodía

Bordón del arpa

Esta dualidad rítmica está presente de manera muy constante en las regiones que hemos señalado. Un instrumento de cuerda acompaña en la *célula rítmica del sur* (subdivisión ternaria) y, al mismo tiempo, otro instrumento que realiza el bordón o bajo acompaña en subdivisión binaria. Los cantores y los instrumentistas, en su libertad interpretativa, alternan a veces entre el tresillo, la síncopa o la galopa. Ya mencionamos las complicaciones al momento de transcribir la música tradicional, mostramos aproximaciones<sup>18</sup>.

## Sirenitay

Huayno tradicional de Canchis

Melodía

Bordón del arpa

Esta libertad interpretativa existe en todo campo musical sin excepción, ya que es parte esencial de nuestra humanidad; de lo contrario, seríamos máquinas repitiendo lo mismo en todo momento. Nunca tocamos dos veces la misma pieza.

<sup>18</sup>Quienes trabajaron: Luis Zalazar Mejía, Claude Ferrier y Camilo Pajuelo Valdez.

Aparentemente, al momento del chasquido, la célula rítmica empleada en el acompañamiento omite algunas notas melódicas. Estos instrumentos de cuerdas realizan rasgueos melódicos y el chasquido se suma a la nota de la melodía, que se ubica en el último ataque de los tres que contiene la célula: el músico realiza un timbre percusivo y no melódico. Por lo tanto, el oído, al percibir el chasquido, rellena por defecto esa nota ausente de la melodía, ya que un instrumento mientras acompaña, al mismo tiempo, hace de instrumento melódico. Esta técnica compositiva es usada por muchos compositores académicos y populares, y fue teorizada por Heinrich Schenker en su teoría de la Gestalt<sup>19</sup>.

A continuación, esta versión tomada del Trío Canas muestra el acompañamiento que incluye la célula en estudio. En este huayno se acompaña con la bandurria cusqueña, que es variante de la bandurria española, y emplea la técnica del rasqueo melódico.

Sirenitay  
Huayno tradicional en bandurria cusqueña

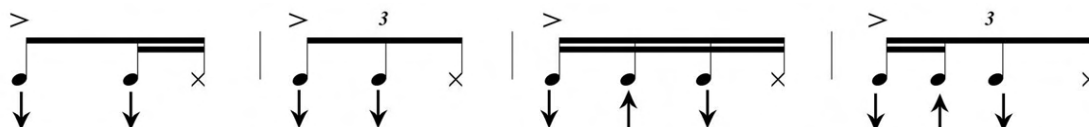
tu ta lla vi si ta mu shay ki si re ni tay

Rasgear principalmente de la primera a la cuarta cuerda

En esta tablatura observamos, en el primer compás, dos chasquidos dibujados con (x) y que coinciden con la melodía pulsada en el traste nueve. Lo mismo sucede en el segundo pulso del segundo compás. Esta técnica del rasqueo melódico es característica en los charanguistas, los guitarristas y los bandurristas en las zonas mostradas en el mapa.

<sup>19</sup>La teoría de la Gestalt escrita por Heinrich Schenker y documentada por sus discípulos. Se plantea que el oyente al escuchar una pieza musical y en la repetición no están completas las partes, pero el cerebro tiene la necesidad de rellenar esos vacíos (Forte y Gilbert, 2003).

En estos cuatro compases presentamos las diferentes formas de acompañar este tipo de huayno: los dos primeros están más presentes en las ejecuciones de los instrumentos acompañantes. Los dos últimos serán variantes, según la destreza del músico.



En esta célula rítmica se debe estar atento a la acentuación en el pulso a tierra, que se diferencia del chascido. A veces, los músicos confunden el inicio de la célula con el chascido y cambian el orden de la célula rítmica, que resulta ser la *estándar*.

En los registros fonográficos<sup>20</sup> notamos cómo los conjuntos musicales denominados autóctonos preferían el uso de percusiones e instrumentos de viento. Los músicos de las zonas urbanas, inspirados en lo rural, adaptan músicas del campo. Los ejemplos más claros en estas adaptaciones las observamos en el Centro Musical Teodoro Valcárcel de Puno y en el Centro Qosqo de Arte Nativo, ambos toman las músicas rurales interpretadas con percusión e instrumentos de viento y la adaptan al formato de sus instrumentos. En la actualidad, muchas de estas adaptaciones a la música urbana, con instrumentos de cuerdas, son más famosas que las versiones anteriores de la cual se inspiraron (Romero, 2007). Esto se debe a las compañías de danzas que hicieron famosas las nuevas versiones. El Carnaval de Arapa de Puno, arreglado para varias mandolinas y empleando cromatismos, y el Carnaval de Canas de Cusco, donde los arreglistas de los conjuntos musicales proponen la melodía en muchas tonalidades e instrumentaciones más grandes. Estos son ejemplos de los procesos de adaptación a lo urbano.

La música de la zona rural es acompañada con redoblantes y bombo<sup>21</sup>, y este último marca el pulso a tierra, a diferencia de la misma pieza tocada en

<sup>20</sup> Ministerio de Cultura y Museo Nacional de la Cultura Peruana 2010 CD JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Registro musical 1960-1963.

<sup>21</sup> Centro Qosqo de Arte Nativo 1994 CD *Takiyninchis IEMPSA*.



conjuntos de cuerda. En los siguientes gráficos mostramos dos versiones<sup>22</sup>, utilizando el pulso a tierra con bombo<sup>23</sup> y la *célula rítmica del sur*<sup>24</sup>.

Fragmento del Carnaval de Canas

Voz

Bombo

Fragmento del Carnaval de Canas

Voz

Bandurria

### 3.4 Las variantes rítmicas

#### 3.4.1 Célula rítmica cuarta

En este punto, nos referimos a los huaynos que utilizan la *célula rítmica estándar* y un característico bordón empleado en la guitarra acompañante a ritmo de dos corcheas por pulso. Estos huaynos usan el bordón imitando el arpa andina, sumado al acompañamiento estándar<sup>25</sup>. Los instrumentos de cuerda, al insertarse a las culturas de los Andes, han adoptado los timbres y las rítmicas de los instrumentos locales, en especial los de percusión.

En esta combinación rítmica, nos ocuparemos de dos estilos musicales. El primero corresponde a los huaynos interpretados con requintos y el otro interpretado en estudiantinas, conjunto musical conformado por violines, mandolinas, acordeón, guitarrón y orquestina<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ambos, transcripciones de trabajo de campo.

<sup>23</sup> Tomado de la versión del Conjunto Nacional de Folklore. CD *Arpegios del Ande*.

<sup>24</sup> Tomado de la versión del Centro Qosqo de Arte Nativo. CD *Qosqo Takiyninchis*.

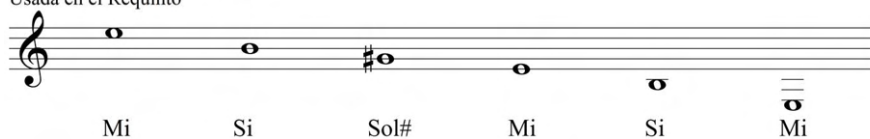
<sup>25</sup> Claude Ferrier menciona esa relación de bajo del arpa andina con otros instrumentos acompañantes, donde no se encuentra el arpa. Esto quiere decir que a falta del bordón del arpa andina emplean los bajos o bordones de la guitarra.

<sup>26</sup> Las conformaciones instrumentales variarán según la zona o región. Principalmente, las estudiantinas se conforman de instrumentos de cuerda pulsada con la yema del dedo y púa. Se ubican, normalmente, en la zona urbana o la ciudad.

### 3.4.1.1 El huayno con requinto

El investigador Luis Salazar Mejía menciona que los huaynos ancashinos que usan grados III – I<sup>27</sup> son denominados chuscadas —huaynos que en sus dos acordes constan de una tensión y un reposo, tensión para el grado III y reposo para el grado I—. Estas chuscadas son interpretadas en el requinto andino, instrumento pequeño con cuerdas de metal, con la afinación llamada *temple conchucano* en Áncash, en Huánuco. La misma afinación se llama temple Ocros y en Cajatambo, Wagra. El nombre conchucano es por el Callejón de Conchucos. El temple es afinado de la siguiente manera:

Temple Conchucano, Ocros, Wagra  
Usada en el Requinto



La tonalidad usada para esta afinación corresponde a mi mayor y su relativa menor, que es do menor sostenida, donde mi es el acorde de tensión y Do#m, el acorde de reposo. Por lo general, la melodía está presente en el acorde de tensión, con el final de reposo. Es en el grado III o tensión que el guitarrista se acompaña usando el pulgar, alternando cuerda sexta con quinta o cuerda quinta con cuarta, pulsando dos corcheas por cada pulso. El investigador Luis Salazar menciona el uso constante de ese bajo, al mismo tiempo que realizan la melodía. Quiere decir que el cantor que se acompaña ejecuta prácticamente un *solo de guitarra*, que tranquilamente se apreciaría sin el canto. En el siguiente ejemplo apreciamos el desarrollo de esta tensión y reposo.

<sup>27</sup>Ver Luis Salazar Mejía en Método de Guitarra Andina 2014.

tensión...

reposo...

### 3.4.1.2 La estudiantina

En el tema de las estudiantinas musicales, amerita desarrollarlo de manera más extensa,<sup>28</sup> por su importancia y presencia en muchas regiones del país. Al respecto, Luis Salazar Mejía ha encontrado documentos valiosos con información de los inicios de la estudiantina, su repertorio, los géneros que interpretaban, la condición social de los integrantes. Salazar señala: «La referencia más antigua a una estudiantina que he encontrado es de 1879, antes del estallido de la guerra con Chile. No puedo decir que haya sido ni la primera ni la única Estudiantina»<sup>29</sup>. Han pasado más de cien años, y al parecer este formato musical se ha consolidado, tomando características particulares en cada región. En nuestro caso de estudio, tomamos de muestra la estudiantina ancashina y, en especial, al Conjunto Ancashino Atusparia (ver anexo K), agrupación emblemática de esta región y fundada en 1927.

<sup>28</sup>Será motivo de un estudio a futuro.

<sup>29</sup>En <http://folclore musical peruano.blogspot.com/>

Ay zorro zorro (Fragmento)  
 Conjunto Ancashino Atusparia

En este fragmento mostrado del huayno *Ay zorro zorro*<sup>30</sup>, observamos al bordón de la guitarra ejecutando corcheas y agregando notas de relleno según la posición del acorde que es realizado con la mano izquierda<sup>31</sup>. Este acompañamiento del bordón es similar a los bajos que realiza el requinto, mostrado líneas arriba. Estos huaynos, a diferencia de la chuscada, armónicamente tiene más movimientos de acordes, incluyendo el grado VI y el V/III. La segunda guitarra realiza la *célula rítmica estándar* que anteriormente mencionamos, con el chasquido en la primera semicorchea.

Ay zorro zorro (Fragmento - Fuga)  
 Conjunto Ancashino Atusparia

En el fragmento de la fuga observamos la continuidad del bordón de la guitarra 1. En la guitarra 2, el rasgueo con 4 ataques (semicorcheas) creará una sensación más intensa, para ser bailable, y en la fuga, el zapateo se intensifica. Este rasgueo mostrado en la guitarra 2 es característicos en los remates de los huaynos ancashinos. En su mayoría, el repertorio de las estudiantinas contiene progresiones armónicas más extensas: I – VI – V/III – III – V – I, a diferencia de los huaynos con requinto: I – III – I.

<sup>30</sup> Tomada del LP *Todos vuelven*. s/f.

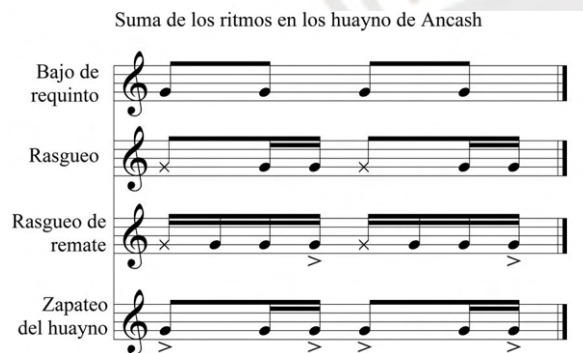
<sup>31</sup> Es común ver a un guitarrista hacer producir el sonido con la mano derecha, o sea, responsable de pulsar y rasguear.

Zapateo en el remate del huayno



### 3.4.1.3 Sumas rítmicas

El departamento de Áncash tiene diferentes regiones con sus músicas. No se pretende igualar a todos los huaynos de esa región al analizar los ritmos, sino mostrar como ejemplo la interpretación de uno de los conjuntos musicales más importantes de Áncash, que ha logrado insertarse en la sociedad limeña y se ha convertido en referente ancashino para la sociedad en Lima. En conclusión, el toque de las estudiantinas ancashinas y el requinto son las que más se han dado a conocer en la capital peruana. La siguiente suma rítmica no considera la célula rítmica del norte:



### 3.4.2 Célula rítmica quinta

En esta parte trabajamos el huayno del Altiplano peruano y explicaremos algunas generalidades, ya que existen numerosas regiones con marcadas diferencias musicales. En la estudiantina altiplánica encontramos los elementos necesarios para ilustrar nuestro análisis rítmico. En el huayno del altiplano, el acompañamiento no es rasgueado, cuando a la guitarra se refiere, sino bordoneado. El charango es el que rasguea, basado en la célula rítmica estándar e imitando el ritmo de la melodía (rasgueo melódico). Uno de los ejemplos de huayno rasgueado lo encontramos en el kaqelo<sup>32</sup>. Por otro lado, en las estudiantinas musicales, el bordón realizado por las guitarras y los guitarrones marcan el ritmo a dos corcheas, es decir, son la base principal de todo el conjunto

<sup>32</sup> Género musical de la región altiplánica, interpretado con el charango chillador.



musical. El siguiente ejemplo pertenecería al acorde de la menor o la mayor y es ejecutado con el dedo pulgar:



La pieza que tomaremos de referencia para nuestro ejemplo será *Cholitas puneñas*, del compositor Víctor Cuentas Ampuero, en versión de Miriam Echarri. Analizamos la introducción musical y desarrollamos el proceso melódico que realiza el bajo para construir su conducción. Desarrollamos la conducción del bajo, cada vez incrementando la línea melódica del mismo. En diferentes conjuntos musicales emplean el recurso en el bajo, al interpretar el huayno altiplánico, como por ejemplo el Conjunto Nacional de Folklore, Elenco Nacional de Folklore, Centro Musical Teodoro Valcárcel, Cuerdas del Lago, Estudiantina Lampa, entre muchos otros.

Lo primero a tener en cuenta es que en el huayno puneño la guitarra no rasguea, salvo casos raros. Algunos conjuntos emplean el rasgueo, probablemente a raíz de la influencia de la música boliviana por el kaluyo<sup>33</sup>, que tiene acompañamiento rasgueado y usa la *célula rítmica estándar*. La guitarra en los conjuntos de estudiantina usa escalas diatónicas, cromáticas, armónicas y melódicas.

En el siguiente ejemplo pondremos un bajo por cada pulso. Cada nota pertenece al acorde del cifrado, iniciando con la nota fundamental. Entonces, en el ejemplo presentado hemos puesto un bajo por cada pulso, y ambos pulsos de cada compás contienen notas del acorde cifrado. La línea melódica de la introducción del siguiente huayno es tomado de la versión del conjunto musical que acompaña a la versión de Miriam Echarri (ver anexo L), intérprete puneña reconocida en la ciudad de Lima, así como en Puno. Hemos tomado la línea melódica y luego desarrollamos el bajo acompañante, poco a poco proponiendo el desarrollo del bajo, desde los criterios del «bajo por conducción». En entrevista con Miriam Echarri, al respecto del acompañamiento<sup>34</sup>, ella rasguea la guitarra

<sup>33</sup> Género musical de Bolivia.

<sup>34</sup> Ambas intérpretes se acompañan en la guitarra al momento de cantar. En su acompañamiento usan rasgueos básicos para el huayno, empelando el rasgueo estándar.

al momento de cantar a dúo, pero combina con los graves al conducir la línea melódica del bajo. Miriam nos menciona que rasguea la guitarra cuando canta acompañándose, ya que en las estudiantinas no existe el rasgueo en la guitarra, sino que del ritmo rasgueado se encargan el charango y el chillador.

## Cholitas puneñas

Autor:  
Victor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

The musical score for 'Cholitas puneñas' consists of two staves in 2/4 time. The first staff begins with a G chord, followed by C, E7, and Am. The second staff starts with a G chord, followed by C, E7, and Am. The melody is written in the upper voice, and the bass line is written in the lower voice, with chords indicated above the notes.

En el siguiente ejemplo se mantiene la nota fundamental como inicio de cada acorde. Sin embargo, el segundo bajo de cada acorde ha sido cambiado para darle otro diseño melódico del bajo, así como dar opciones de conducción al bajo o bordón. Ambos bajos, que están en cada compás y en figuras de negras, siguen perteneciendo a la armonía del cifrado.

## Cholitas puneñas

Autor:  
Victor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

This musical score for 'Cholitas puneñas' is similar to the first one but features a different bass line design. It consists of two staves in 2/4 time. The first staff begins with a G chord, followed by C, E7, and Am. The second staff starts with a G chord, followed by C, E7, and Am. The melody is written in the upper voice, and the bass line is written in the lower voice, with chords indicated above the notes.

Ahora dividiremos los valores que estaban en negras (a un pulso), cambiados a dos corcheas (dos notas por pulso). Así, tendríamos cuatro notas por compás, lo que brinda mayor movimiento a la melodía del bajo. Entonces, los bajos empleados en el siguiente ejemplo corresponden a las notas del acorde o cifrado, principalmente las notas que provienen de las posiciones de la guitarra o el guitarrón.

A veces, los conjuntos de las estudiantinas incluyen un bajo electrónico o un contrabajo. Cuando es así, el instrumento grave evita sus notas agudas para no perder el timbre grave y evitar el cruce de voces. Los conocimientos básicos de armonía son importantes, ya que al poner una nota que no corresponda o no sea tratada bajo los principios de la armonía tradicional podríamos generar cruce de voces o líneas melódicas ilegibles. Observemos el ejemplo de los bajos en corcheas (cuatro bajos por compás).

## Cholitas puneñas

Autor:  
Victor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

The musical score for 'Cholitas puneñas' is presented in two staves. The first staff begins with a G major chord and continues with a C major chord, followed by an E7 chord and an Am chord. The second staff starts with a G major chord and continues with a C major chord, followed by an E7 chord and an Am chord. The music is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final note of the second staff.

A continuación, el bajo empieza a caminar, a tener más movimiento, a tomar su sentido melódico. Además, incluimos notas de la escala menor melódica de la menor para enriquecer nuestra línea melódica; en este caso, son las notas Fa# y Sol#. Por lo tanto, cada nota está dividida en dos, o sea, dos corcheas por pulso. Las primeras de cada grupo de dos deben ser notas del acorde; las segundas son notas de paso que pertenecen a la armonía que se está acompañando. Algunos guitarristas logran realizar una buena conducción del bajo de manera intuitiva, incluso con notas que no pertenecen a la escala musical trabajada, y obtienen resultados como si se estuviera siguiendo el guion de las normas de la armonía tradicional occidental, como compensar por

movimiento contrario los saltos, no realizar muchas notas consecutivas en la misma dirección, agregar notas de aproximación, sensibles secundarias, entre otros muchos recursos que los teóricos han planteado en sus tratados de armonía<sup>35</sup>.

## Cholitas puneñas

Autor:  
Víctor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

The musical score for 'Cholitas puneñas' is presented in two staves. Both staves are in 2/4 time and use a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth notes. The bass line is written in eighth notes and shows a consistent upward motion. The first staff includes chords G, C, E7, and Am. The second staff includes chords G, C, E7, and Am. A measure number '5' is written at the beginning of the second staff.

La línea del bajo se va incrementando; en algunos casos, con notas del acorde o notas de paso, y en otros, las notas podrían ser la tensión del acorde. A medida que nuestra línea melódica del bajo se va nutriendo con más notas, el arreglista encuentra dificultades de disonancias con las notas de la melodía principal. En el caso siguiente, se ha agregado una sensible que conduce a la nota que da el nombre al acorde de dominante de la tonalidad, es decir el Re# que va al mi. También observamos combinaciones y elementos tomados de nuestros ejemplos anteriores. La célula rítmica del huayno que estamos estudiando se hace presente en el bajo con la famosa *galopa*. En este punto es importante dejarse llevar por la intuición y el gusto, que serán factores para decidir el rumbo del arreglo. Es posible diseñar una línea del bajo con todas las normas de la armonía al pie de la letra y, sin embargo, que no le guste mucho al arreglista, al guitarrero o al público. Observemos el siguiente ejemplo:

<sup>35</sup> Ver tratado de armonía de Walter Piston.

## Cholitas puneñas

Autor:  
Víctor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

Musical score for 'Cholitas puneñas' in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The chords are G, C, E7, and Am. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism in the bass line.

En este último ejemplo de la conducción del bajo observamos un arreglo mucho más elaborado, con cromatismos en tiempos débiles que crean puentes en esta conducción. Quiere decir que el bajo pone la pauta rítmica y, al mismo tiempo, es una línea melódica cantante, que tranquilamente podría sonar sola.

## Cholitas puneñas

Autor:  
Víctor Cuentas Ampuero

Arreglo:  
Rolando Carrasco Segovia

Musical score for 'Cholitas puneñas' in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The chords are G, C, E7, and Am. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism in the bass line.

En estos ejemplos hemos considerado la línea melódica principal de la composición y el bajo o bordón, o sea, dos voces. En los diversos arreglos de las estudiantinas puneñas incluyen segundas voces en terceras, armonías extendidas y, claro, la instrumentación característica, usando violín, mandolinas, acordeón, guitarras, guitarrón y charango. En este último instrumento es donde encontramos el rasgueo, en el que se usa la *célula rítmica estándar* y la *célula rítmica del sur*.



## **El huayno en la modernidad capitalina**

### **4.1 La música más consumida**

En la actualidad, el huayno se ha ubicado en distintos contextos musicales y sociales. Sin embargo, a diferencia de la música criolla, no ha llegado a ser un símbolo nacional en los discursos políticos dictados desde la capital, pero es indudable su presencia en la mayoría de los espacios culturales, como ya hemos mencionado. Según el Instituto de Opinión Pública de la PUCP, en el Boletín número 147 de 2017, de todos los géneros considerados peruanos o pertenecientes a la idea de «identidad peruana», el huayno está en primer lugar. En las estadísticas generales tenemos, en primer lugar, a la cumbia y la música romántica (baladas), y al huayno en tercer lugar, correspondiente a la muestra general. Es importante mencionar que en esta encuesta se considera huayno a las músicas que son mencionadas como tal, o sea, huayno propiamente dicho. Pienso que en muchas regiones existen músicas que no están consideradas dentro del universo del huayno, pero que, en sus diseños melódicos, armónicos, y rítmicos son iguales o muy parecidos.

En las últimas dos décadas, las producciones de los espectáculos del «huayno con arpa» han ganado terreno en locales que convocan a grandes masas de fanáticos en busca de música andina. La mayoría de asistentes no necesariamente son de los lugares a los que pertenecen estos grupos musicales, sino que asocian su relación con vínculos andinos (Ferrier, 2010, p. 61-79). Por otro lado, existe una dicotomía entre el huayno, el vals y la marinera, en el sentido de «identidad nacional», y es que la realidad musical muestra una gran audiencia hacia el huayno (IOP, 2017), pero en las políticas culturales de difusión se muestra la marinera y el vals a la comunidad extranjera, agendándolos en los programas de radio y televisión. Más allá de políticas centralistas, lo concreto es que el huayno, a través de sus intérpretes, está presente en los diferentes estratos sociales, culturales y generacionales. Las músicas se encuentran en una constante lucha de significados y mediante los músicos buscan no ser invisibilizadas y entrar en el discurso de la identidad nacional, regional y local. (Mendívil, 2016, pp. 88-92). Cada celebración de la independencia peruana recurre al repertorio costeño y muy poco a lo andino, menos a lo selvático.

El huayno, que es asociado con la sierra peruana, también es costeño y selvático. En el huayno de la zona urbana, a diferencia de la costeña, los cultores no han tenido reparos en incluir instrumentos que no pertenecen a los formatos tradicionales, sobre todo instrumentos electrónicos. Casi podríamos decir que incluyeron una banda completa de *rock* en las conformaciones instrumentales consideradas tradicionales. Además, existen huaynos en la selva, con sus denominaciones locales e influencia de la sierra. «El chimayche es el huayno de la selva peruana, se toca con redoblante, guitarra, violín y la quena»<sup>36</sup>.

Los aparatos electrónicos y digitales están a la orden del día para la mayoría de los nuevos intérpretes, incluso algunos músicos mayores han sucumbido ante la tecnología. En cada sociedad, la inclusión de artefactos electrónicos ha sido una constante lucha de los músicos jóvenes (Frith, 1968). La tecnología, a lo largo de la historia, ha desplazado a las actividades consideradas tradicionales. Hoy, los nuevos soportes digitales permiten una nueva performance musical, plasmados en los CD, MP3 y las distribuidoras y plataformas digitales.

#### **4.2 Nuevos soportes fonográficos**

Las nuevas tecnologías han afectado a las músicas tradicionales y han cambiado la organización social, donde los gustos musicales son un componente crucial de los perfiles que atraen a la gente a relacionarse con personas del mismo gusto. Estos pueden ubicarse en su mismo distrito o en algún otro lugar del mundo, gracias a las redes de la internet (Yúdice, 2007). Los nuevos cultores, al parecer, tienen mejores oportunidades de ampliar la duración de sus piezas musicales mediante la exploración en experimentaciones con *softwares*, apps y otros dispositivos electrónicos digitales, en busca de nuevos estilos, gracias a la digitalización del sonido en computadoras. Entre 1930 y 1950 se construyeron culturas sonoras nacionales en diferentes países latinoamericanos, debido a los movimientos indigenistas y nacionalistas que respondían a la imposición económica del imperialismo americano. Aparecieron en la escena político-cultural reforzando la identidad nacional (Yúdice, 2007). En el caso peruano, esta construcción sonora tomó vuelo en el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, en una compleja negociación simbólica entre actores sociales,

---

<sup>36</sup> Entrevista a Andrés Vargas Pinedo, músico del departamento de Loreto.

movimientos políticos e industrias culturales nacientes (Lloréns, 1993). Los cultores musicales de hoy tienen mejores posibilidades de presentar sus proyectos musicales para el público, con opciones a las distribuidoras y plataformas digitales como Spotify, Tindal, You Tube, Amazon, Deezer, iTunes, Apple Music, entre otros.

### **4.3 Nuevas instrumentaciones y armonías**

Las agrupaciones musicales han sido influenciadas fuertemente por los grupos roqueros, y de los grupos «sinfónicos». Ya es un hecho que la guitarra eléctrica, la batería y el bajo electrónico están presentes en la mayoría de los formatos musicales hoy, sobre todo en los eventos musicales andinos de convocatoria masiva. Por otro lado, tenemos la influencia «sinfónica» donde se han agregado a los conjuntos de música tradicional, cuartetos de cuerdas, orquestas de cámara o algún conjunto musical que signifique alguna procedencia de las escuelas de música académica o conservatorio, lo que es muy frecuente en los conciertos de grandes producciones musicales. En el caso de las estudiantinas, para justificar alguna interpretación de la zona rural, «invitan» a otros instrumentos para alguna canción específica y mantienen su conformación instrumental estable. Por lo tanto, al revisar el desarrollo de los ensambles, conjuntos y orquestas, notamos estas licencias instrumentales. Entonces, los instrumentos autóctonos jugarán un rol de identidad importante en cada comunidad o pueblo. Como mencionamos líneas arriba, solo basta con incluir ese instrumento autóctono en los conjuntos modernos o extranjeros para dar la característica tímbrica y así ganar nuevos seguidores o fanes musicales, es decir, nueva audiencia.

Las inclusiones armónicas han sucedido en muchas culturas musicales y han insertado acordes en los oídos de la audiencia, lo que ha resultado en acordes con tensiones «raras», no usuales en la música tradicional. Algunas progresiones tienen en su grado dominante la sensible y, al mismo tiempo, su homónimo disminuido. Esto quiere decir que ya no formaría un acorde mayor con séptima, sino menor con séptima. Veamos la siguiente imagen:

The image displays three musical examples, labeled 'Ejemplo 1', 'Ejemplo 2', and 'Ejemplo 3', each consisting of a melodic line and a corresponding harmonic line. The melodic lines are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The harmonic lines are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).  
 - **Ejemplo 1:** The melody starts on G4 and moves down to E4. The harmony starts with a dominant chord (V, D5) and moves to the tonic (I, C4).  
 - **Ejemplo 2:** The melody starts on F#4 and moves down to E4. The harmony starts with a minor dominant chord (Vm, D5b) and moves to the tonic (I, C4).  
 - **Ejemplo 3:** The melody starts on G4 and moves down to E4. The harmony starts with a diminished seventh chord (VII, Bb5) and moves to the tonic (I, C4).

En el ejemplo uno observamos el acorde dominante con dirección a la tónica y la línea melódica que se mueve del grado III al I. Este movimiento melódico está muy presente en diferentes huaynos de varias regiones. El grado III, sumado con el acorde de dominante, crea un acorde de E7b13. En el ejemplo dos tenemos el acorde del grado V en menor. La melodía contiene la sensible hacia la tónica; sin embargo, el acorde no tiene esa sensible. Esto sucede con frecuencia cuando el instrumento que realiza la armonía es el arpa u otro instrumento armónico que solo tiene la escala menor antigua o escala diatónica. En el ejemplo tres, el acorde anterior a la tónica es del grado VII y en su melodía tienen el grado III, lo que genera un acorde de G11. Estos tres ejemplos son una síntesis de las diferentes formas armónicas de finalizar los huaynos y de cómo se han minimizado los tratamientos armónicos en la música tradicional. El ritmo armónico en el huayno tradicional, por lo general, no es complejo, pero en el huayno moderno las progresiones son más complejas debido a las influencias de otras culturas musicales como el *jazz*. El ritmo en la música andina es un aspecto clave que se debe considerar en sus mezclas transculturales, fusiones, o como se le quiera llamar. En el caso del huayno, podemos decir que el cambio rítmico no ha cambiado. Cuando nos referimos al referirnos al ritmo, hablamos específicamente de la rítmica del acompañamiento, ya sea percusivo o de algún instrumento de cuerda.

#### 4.4 Análisis rítmico del huayno moderno

En la actualidad, la mayoría de los géneros musicales de consumo masivo han sido conquistados por la tecnología, ya sea en aspectos instrumentales (instrumentos eléctricos), como en aspectos digitales y música creada por sintetizadores o *softwares*. A pesar de los odios y miedos de los cultores musicales hacia las nuevas propuestas tecnológicas, han acogido las novedades

y las han adaptado a sus formatos musicales. Estas nuevas tecnologías vienen acompañadas con géneros musicales recientes en la escena de las productoras de música. A continuación, explicaremos y analizaremos estas nuevas propuestas musicales basadas en el huayno, o llamadas huayno por los mismos intérpretes modernos.

#### **4.4.1 La célula rítmica estándar del huayno moderno**

Esta manera de acompañar el huayno es de lo más popular, como ya lo mencionamos. El tema *Vuelvo*, de la cantautora Damaris (ver anexo M), será útil para nuestra explicación del huayno estándar, incluyendo elementos del huayno y del pop.

Al inicio de la canción, aparece claramente la célula rítmica rasgueada por el charango y seguirá presente a lo largo de toda la pieza musical, a la que se incluyen otros ritmos provenientes de la cumbia y el pop. En palabras de la autora, esta canción no pretende ser una música tradicional, pero sí tener elementos de ella. «Voy buscando nuevas maneras de expresarme y, claro, con la música eso es ideal. Tomo la esencia de la música tradicional y la adapto a mi música. De hecho, el ritmo es lo importante que debo considerar»<sup>37</sup>. Claramente, la música de Damaris apunta a un público nuevo o joven, no solamente peruano, sino también al público extranjero y, con mayor razón, al tener la célula rítmica en su música, ella busca justificar la peruanidad de su música. Por otro lado, la línea melódica contiene combinación de valores rítmicos que son propios de las melodías andinas. En la interpretación de Damaris, el chasquido agudo, que en la partitura lleva (x), es acentuada y no necesariamente se acentúan los primeros golpes. Esto será de acuerdo al instrumentista, como parte de las variaciones.

---

<sup>37</sup> Entrevista a Damaris Mallma, el 21 de junio de 2021.



## Vuelvo

### Versión de Damaris

Damaris Mallma

Voz

Guitar

V

Gtr.

Pa-re - cí - a tan nor - mal \_\_\_ ca - mí - nar sin re - pa - rar \_\_\_ sin mi - rar a los de - más \_\_\_ sin \_\_\_ sen - tir la vi - da \_\_\_

En el siguiente huayno presentamos la versión de Pilar de la Hoz y Sergio Valdeos (ver anexo N). Ella, como cantante de *jazz*, comentó que adecúa su modo de cantar al momento de interpretar canciones que no pertenezcan al *jazz*, pero sí respeta la rítmica de la melodía. Por otro lado, en el huayno elegido, el ritmo de la guitarra acompaña con la *célula rítmica estándar*, como vemos en la partitura, y acentúa cada inicio rítmico del pulso, o sea, cada primer golpe de la célula rítmica. En la versión completa de Pilar y Sergio, la guitarra acompaña arpegiando, siguiendo el ritmo como se muestra en la partitura. Además, en la fuga de este mismo arreglo, se remarca más el rasgueo del huayno y se ejecuta la *célula rítmica estándar*, y para fortalecer ese ritmo se incluye una tarola con la misma base rítmica.

## Ayer te vi/Quisiera quererte

Versión de Pilar De La Hoz y Sergio Valdeos

Moisés Castillo

Voz

Guitar

A-ye - te vi \_\_\_ de nue - vo qui - se que - rer - te ya po - co lle - goa - mar - te

### 4.4.2 Célula rítmica del huayno moderno en el norte

La canción de Damaris que presentamos anteriormente es una de las composiciones recientes y disponibles en las diversas plataformas digitales en internet, al igual que el siguiente huayno, *Señora K*, del Dúo Huracán de Cajamarca. El formato musical está constituido por teclado, guitarras, voces a dúo, bajo electrónico y batería electrónica. Habíamos indicado el ritmo de esta célula, donde el golpe agudo se ubica en la tercera figura de la subdivisión del

pulso. El orden de las alturas del ritmo es grave-agudo-grave. Esta composición, recién estrenada el 2021, conserva la *célula rítmica del norte* y es ejecutada por la guitarra y la batería electrónica, a diferencia de otros huaynos nuevos que aparecen en la escena popular masiva, que han optado por ejecutarlo con la *célula rítmica estándar*, como el caso del cantante y compositor Silverio Urbina, quien, además, ha diseñado sus melodías con rítmicas que tradicionalmente pertenecen a otra cultura musical.

**Señora K**  
Dúo Huracán de Cajamarca

Dúo Huracán

Voz  
8  
Hay u - na va - ga de can - di - da - ta... Hay u - na va - ga de can - di - da - ta...

Guitar  
8

V  
5  
to - dos le lla - man se - ño - ra K to - dos le lla - man se - ño - ra K

Gtr.  
5

La conformación instrumental del Dúo Huracán de Cajamarca consiste en instrumentos electrónicos y electroacústicos. En la partitura, el ritmo que realiza la guitarra es similar a la batería electrónica, pero las alturas de la percusión no son muy distantes. Por encontrarse muy cercano parece confundirse con la *célula rítmica estándar*, aunque mantiene la *célula rítmica del norte*.

#### 4.4.3 Célula rítmica del huayno moderno en el sur

En el ejemplo para el huayno tradicional, mostramos la canción *Sirenitay*, tomada de la versión del Trío Canas, donde la célula rítmica es popularmente llamada «el rasgueo al revés». En *Challwaschallay*, interpretada por Condemayta de Acomayo, es rítmicamente semejante al acompañamiento de *Sirenitay*, y corresponden al mismo periodo de producción discográfica (finales de los 70). En la siguiente versión para nuestro análisis del huayno moderno, tomamos la de Killary Catacora (ver anexo P), de su álbum *Orígenes*, en el que hacemos la salvedad de las aproximaciones rítmicas entre el tresillo y la galopa. La versión presentada por Killary está interpretada por el consolidado formato moderno de música andina, conjunción de una banda de *rock* y grupo folclórico

(latinoamericano). Killary mantiene la *célula rítmica del sur* con la guitarra de su banda, que rasguea según mostraremos en la partitura. Además, la tarola de la batería acompaña de manera similar al rasgueo de la guitarra. En otras bandas combinan dos células rítmicas, la *estándar* y la del *sur*, y logran, a veces, resultados rítmicos interesantes en la combinación de ambas células. En *Challwaschallay* de Killary, no combinan las células rítmicas, sino que las turnan según los fragmentos de la canción

**Challwaschallay**  
Versión de Killary

Anónimo

Las tres principales células rítmicas perviven en la actualidad, como hemos observado, y según testimonio de los cultores de la música moderna, son conscientes de esta permanencia rítmica en sus huaynos nuevos por la inclusión de ellos mismos. Ellos consideran que el ritmo no puede descartarse al momento de modernizar los huaynos tradicionales, porque es una especie del último bastión de la tradicionalidad, presente en lo moderno, por decirlo así.

#### 4.5 Los cultores del huayno moderno

Los intérpretes del huayno moderno han tomado el elemento rítmico (células rítmicas) para justificar lo andino, como ya habíamos mencionado líneas arriba. Hemos comparado lo tradicional y lo moderno mediante entrevistas a cantantes y productores musicales, responsables de los nuevos huaynos estudiados. Nuestros entrevistados fueron los siguientes: Killary Catacora, Miriam Echarri, Damaris Mallma, Diosdado Gaitán Castro, Pilar de la Hoz y los productores musicales Sergio Valdeos, Martín Venegas y Cali Flores (los dos últimos son percusionistas). Todos ellos han propuesto nuevas formas de instrumentación y armonización en la música andina, en especial en el huayno. Algunos han tratado de mantener los elementos tradicionales en sus arreglos y otros han sido más «extremos» en sus propuestas y han cambiado casi todo lo

proveniente de las versiones originales, consideradas tradicionales. Sin embargo, lo que siempre han tratado de mantener ha sido la huella rítmica en estudio, ritmos que determinarán la andinidad de las músicas, por decirlo así. La intérprete Killary Catacora hace hincapié en los aspectos rítmicos que en los arreglos de sus huaynos juegan un papel importante. Killary nos dice que, si el guitarrista no conoce el acompañamiento rítmico, no lo podrá tocar, y agrega que le ha costado trabajo conseguir músicos que dominen esos ritmos característicos del huayno, que ella considera importantes para mantener su esencia:

En *Challwaschallay* y *Huaynito para cantar*, la rítmica lo es todo, ya que está constantemente definiendo el estilo, tanto nuevo como antiguo. Nuevo por la instrumentación y armonía, y antiguo por el ritmo del acompañamiento. Es loco cómo algunas músicas han sido cambiadas en todos los aspectos, hasta en la línea melódica. Pienso que es una nueva propuesta en todo sentido, ya que el cambio es total. Siempre debe quedar algo que enlace a esos dos estilos, lo antiguo y lo moderno<sup>38</sup>.

El huayno *Challwaschallay*<sup>39</sup> es uno de los temas característicos cusqueños, difundido por el Conjunto Condemayta de Acomayo, y es uno de los huaynos que la describimos y agrupamos en la *célula rítmica del sur*. El percusionista y productor Martín Venegas<sup>40</sup>, en la entrevista realizada, hace hincapié en el ritmo de la melodía y que esta ya sugiere la rítmica de la música. Se podría ejecutar una melodía sin acompañamiento y, por consiguiente, la melodía ya nos sugiere la rítmica del estilo. «Desde ya, las líneas melódicas llevan un ritmo implícito por el cual se mueven. Ahora, si se pueden hacer huaynos sin bases rítmicas, o sea, instrumentos percusivos, ya que podemos hacer arreglos vocales, de cuerdas, de maderas o metales»<sup>41</sup>. Claro, los músicos de la nueva generación buscan nuevas sonoridades, nuevas formas de identificarse con lo peruano, y en esta búsqueda y su realización, ellos la llaman «fusión». En el caso de Venegas, él sustenta de la siguiente manera a las músicas denominada «fusión» o «nueva música andina»:

---

<sup>38</sup> Entrevista realizada a Killary, el 21 de junio de 2021.

<sup>39</sup> «Challwaschallay», perteneciente a su álbum *Orígenes* 2014.

<sup>40</sup> Percusionista y productor musical. Trabajó para destacados artistas, como Lucho Quequesana, Dámaris Mallma, Saywa. Magali Luque, Killary Catacora.

<sup>41</sup> Entrevista realizada a Martín Venegas, el 20 de junio de 2021.



Es la que ha transportado los géneros musicales antiguos a los tiempos actuales y les ha dado la oportunidad a que nuevas generaciones puedan escucharlas adaptadas a su época, gustos y tendencias. Esto gracias a las mezclas entre la melodía y las rearmonizaciones o los cambios de bases rítmicas buscando siempre el acercamiento por la similitud entre lo original y lo que se va a fusionar<sup>42</sup>.

Nuestro siguiente intérprete entrevistado es el cantante y compositor Diosdado Gaitán Castro, que junto con su hermano Rodolfo conformó uno de los grupos más representativos y revolucionarios con respecto al huayno ayacuchano, en el que insertó el formato del *rock* a la instrumentación andina y rearmonizó las músicas andinas de su repertorio. Diosdado considera que el ritmo en el huayno es muy importante, es lo que mantiene al género. En la entrevista, él nos cuenta su insistencia por lograr que el huayno llegue a la juventud, pero que en el proceso surgieron muchos opositores a esos cambios, a esas inserciones de nueva instrumentación:

Le pusimos los instrumentos electrónicos a nuestra música y muchos nos criticaron por roquear la música andina, pero muchos otros empezaron a conocer más los huaynos ayacuchanos, y es que nunca dejó de ser huayno la música que hacíamos, y el secreto estaba en el ritmo. En el caso nuestro, la batería acústica era la clave de todo. Un buen baterista que se jacte de ser bueno debe conocer los ritmos peruanos, pero no muchos que hacen la percusión conocen o estudian lo andino. Es el acompañamiento del huayno que el baterista hace y ahí está la clave de todo, a pesar de que le cambiamos la armonía y le agregamos instrumentos electrónicos. Lo que hicimos nosotros fue una música andina nueva, no tratamos de hacer cosas de lo extranjero; aunque tomamos cosas, siempre quisimos difundir la música andina y, en especial, el huayno. Es en el ritmo donde encontramos algo importante que considerar<sup>43</sup>.

En Diosdado notamos la importancia del ritmo como base de soporte de toda la música en su producción y del papel que cumplió en esta búsqueda de renovar el huayno, en el caso del Dúo Gaitán Castro. Por otro lado, en el *jazz* peruano,

---

<sup>42</sup> Ídem.

<sup>43</sup> Entrevista realizada a Diosdado Gaitán Castro, el 21 de junio de 2021.



también han surgido ideas de la peruanización de algunos estilos y canciones para la justificación de su identidad. Así tenemos el «jazz afroperuano» y el «jazz con sabor peruano». En nuestro trabajo presentamos la publicación que hizo la cantante Pilar de la Hoz en sus discos *Jazz con sabor peruano* y *De locos y cuerdas*, grabados el 2007 con los arreglos del guitarrista peruano Sergio Valdeos<sup>44</sup>. En la música de Pilar se aborda lo andino desde el *jazz*, que claramente se observa en los huaynos como *Ayer te vi* y *Vivir sin ti*, elaborados desde la armonía del *jazz*. Sin embargo, el ritmo usado en el acompañamiento no deja de desprenderse de la *célula rítmica estándar*, tanto en algunos rasgueos que propone Valdeos como en los bordones de la guitarra. En entrevista con Pilar de la Hoz, considera importante encontrar el ritmo básico para una mejor interpretación:

Yo soy una cantante que viene del *jazz*, y tengo mucho respeto por la música peruana, ya que soy peruana. He tenido que escuchar mucha música andina para poder lograr cantar los huaynos y uno se da cuenta de lo importante que es el ritmo en la música peruana, sobre todo la guitarra. Si no emplea el acompañamiento tipo huayno, lo cantaré de otra manera, o sea, no como yo quisiera, a pesar de que quiero<sup>45</sup>.

En el testimonio de Pilar es importante reconocer cómo se asume una canción ante diferentes opciones de acompañamiento, porque según el ritmo que se plantea al acompañar, cambiará el fraseo de la melodía. Estos cambios rítmicos suceden dentro del mismo huayno. Por ejemplo, los músicos pertenecientes al norte peruano y que usan la *célula rítmica del norte* o la *estándar* interpretan huaynos que tradicionalmente le correspondían la célula rítmica del sur. Entonces, a los tradicionalistas les parecerá que están «malogrando» el huayno, pero los oyentes —consumidores de todo tipo de huayno— no tendrían problemas al escucharlos, sino que solo lo disfrutarían. También hemos entrevistado al percusionista y productor Cali Flores<sup>46</sup>, quien nos cuenta aspectos muy interesantes:

---

<sup>44</sup> Guitarrista peruano formado en Brasil. Ha realizado importantes trabajos con diferentes cantantes de la escena criolla peruana y brasilera. Actualmente radicado en Suiza.

<sup>45</sup> Entrevista realizada a Pilar de la Hoz, el 22 de junio de 2021.

<sup>46</sup> Reconocido músico y productor. Ha trabajado en diferentes producciones, como las de Magaly Solier, Killary Catacora, Kenyara, Rodolfo Gaitán Castro, entre muchos otros más.

Considero que, al abordar un tema, lo importante es la melodía. La melodía es el camino que vamos a seguir, armonizándola y escogiendo los timbres o la rítmica. La melodía es la historia que nos están contando. Puedo elegir armonizarla con pocos acordes o alejarme de la armonía original que sugiere la melodía. Con los timbres puedo considerar una instrumentación pequeña que le dé una atmósfera íntima al tema o hacer una orquestación grande donde los instrumentos puedan jugar más con variaciones en torno a la melodía original. La rítmica juega también un papel importante si queremos hacer una propuesta nueva del tema, podemos tomar un ritmo de otro género o crear uno nuevo. Todo esto es posible de hacer y creo que depende de cuál es la intención de nuestra propuesta. Respetar la melodía es respetar la historia que nos cuenta el tema. Creo que en toda época hay propuestas que se salen del patrón cotidiano que nuestros oídos están acostumbrados a escuchar. Músicos que sugieren de qué otra manera puede sonar un tema que otros consideran inamovibles en su estructura. A eso, actualmente, lo llaman fusión. Me he vuelto reticente a encasillar la música en estas clasificaciones que a veces se vuelven discusiones. Para mí hay buena y mala música; eso trae buenas y malas propuestas musicales. Lo que sí considero importante es que, si alguien se propone «mezclar» o «fusionar» música, debe conocer bien los elementos a trabajar. Conocer la música tradicional y/o original es indispensable si uno quiere trabajar a partir de raíces populares. En conclusión, pienso que siempre es un buen aporte proponer cosas nuevas. El huayno es una forma musical que varía ligeramente en cada región andina, aunque conserva un patrón rítmico que podríamos llamar estándar. No concibo que un tema pretenda sonar a huayno sin esa rítmica. Veo con preocupación, además, cómo a veces se trata de «cuadrar» el ritmo poniendo la acentuación en el tiempo fuerte del compás o no respetando los compases de amalgama, y poniendo todo en un solo compás, por lo general de 2/4. Sucede, sobre todo, cuando tienen que escribir para la batería. También con la armonización del tema hay una relación con la rítmica, donde, por lo general, los acordes de tónica van en

el tiempo fuerte del compás y los de dominante, en tiempos débiles. Si hago un huayno, pues tiene que sonar a huayno<sup>47</sup>.

En la actualidad, permanecen vigentes muchos músicos cultores y cantantes de la generación considerada tradicional y, poco a poco, se han internado a la tecnología de la modernidad, ya sea por lo electrónico o por nuevos instrumentos que han aceptado en las nuevas conformaciones instrumentales. Tenemos, por ejemplo, a Edwin Montoya, Jorge Núñez Del Prado, Manuelcha Prado, Víctor Angulo, Princesita de Yungay, Condemayta de Acomayo, Luciano Quispe, Amanda Portales, Martina Portocarrero, Sonia Morales, Dina Paucar, Saywa, Marita Meza, Anita Fajardo, y maestros que acaban de fallecer debido a la situación de pandemia por la COVID-19 que vivimos.



---

<sup>47</sup> Entrevista realizada a Cali Flores, el 25 de junio de 2021.

## Conclusiones

El huayno tradicional se ha mantenido casi intacto en su estructura y forma (Romero, 2007), sobre todo el ritmo, que se ha adaptado a nuevos instrumentos de percusión o de base rítmica. Hoy, los músicos considerados tradicionales y contemporáneos se encuentran muchas veces en los mismos escenarios. Los conciertos realizados continuamente en los escenarios grandes de Lima (antes de la pandemia por la COVID-19) han mostrado las nuevas músicas y muchos de estos intérpretes fueron seguidores de los cultores considerados tradicionales o los que «guardan la esencia de la música andina». Es interesante cómo la nueva generación de intérpretes de la «nueva canción andina» se ha ubicado ante el público con los huaynos renovados e influenciados por las músicas extranjeras de moda. Intérpretes como Killary Catacora, William Luna, Pilar de la Hoz, Diosdado Gaitán Castro, Ruby Palomino, Edith Ramos Guerra, Sting Karma, Serenata a los Andes, Gianmarco, Uchpa, Manuelcha Prado, Manuel Silva, Princesita de Yungay, Conjunto Ancashino Atusparia, Miriam Echarri, Condemayta de Acomayo, entre muchos otros cultores, presentan los huaynos en nuevas versiones, con nuevas instrumentaciones y nuevas armonías, pero poco o nada ha cambiado en la rítmica. Entre los grupos mencionados, a pesar de la nueva presentación del huayno al público joven y no muy joven, consideran importante la célula rítmica del huayno. En otros casos, los intérpretes mayores que comparten escenarios con los intérpretes de la nueva generación han adecuado su modo de tocar o cantar a la manera moderna. Han elaborado su repertorio con los nuevos arreglos de armonía, de instrumentación y, a veces, cambios en la línea melódica, pero han mantenido las células rítmicas mencionadas, elemento importante e inseparable de los huaynos nuevos, como ya apuntamos anteriormente.

Los músicos peruanos y extranjeros que no están relacionados al huayno recurren a las células rítmicas para justificar su «fusión» musical y sustentar con ello lo peruano o andino. Todo análisis musical debe tener la experiencia de la audición para comprenderlo mejor, ya que nuestra transcripción musical es un aproximado. La audición definirá las rítmicas a interpretar. Por otro lado, los ritmos secuenciados han sido incluidos en muchos géneros populares con los instrumentos computarizados, a pesar de la resistencia de los tradicionalistas. Al parecer, mucha música acústica se está convirtiendo a música digital, en

especial el aspecto rítmico. Hoy existen las orquestas digitales, con una demanda considerable en el mercado.

- Nuestras cinco ubicaciones geográficas (en relación con las células rítmicas) no son exactas. No podemos decir que hasta determinada montaña o río se toca el huayno de una manera y del otro lado, de otra manera. La actividad musical de los cultores viaja constantemente.
- Podemos decir que hay ritmos exclusivos del sur y otros del norte y que estas células rítmicas abarcan grandes territorios. Los acompañamientos musicales varían según la zona, pero la célula rítmica se mantendrá. En nuestra investigación, no hemos encontrado algún huayno o música que mezcle las tres células rítmicas, lo que podría ser interesante en el resultado de una probable mezcla, quizás para algún músico vanguardista o contemporáneo.
- Las células cuarta y quinta guardan una relación similar en la manera de formular la conducción de sus bordones, pero se diferencian en el tempo. Cuando una guitarra ancashina bordonea lentamente, guarda similitud con los bordones del huayno altiplánico interpretado con la estudiantina.
- Muchos bordones usados en la guitarra provienen de la imitación del arpa, que también está presente en muchas regiones y marcan la pauta rítmica de nuestras células en mención, como ya lo había afirmado Claude Ferrier.
- Lima ha aceptado al huayno en sus diferentes manifestaciones, ya sea en lo tradicional o en lo moderno, pero para cada sector social, las características musicales para su aceptación son determinantes. Algunos sectores prefieren los huaynos baladas o huaynos *rock*, otros prefieren el huayno con arpa (generado en Lima) y otros se inclinan por el huayno tradicional.



## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (Ed.). (2012). La canción popular mestiza en el Perú. *José María Arguedas. Obra Antropológica Tomo 1* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 301-304). Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (Ed.). (2012). Salvación del Artes Popular. *José María Arguedas. Obra Antropológica Tomo 7* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 625-628). Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (Ed.). (2012). La difusión de la música folklórica andina. *José María Arguedas. Obra Antropológica Tomo 7* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 465-483). Editorial Horizonte.
- Balandier, G. (1985). *Anthropo-logiques* [fragmento traducido al español por Gérard Borrás], p. 221.
- Bartók, B. (1921). *Escritos sobre música popular* [edición en español 1979]. México: Siglo XXI.
- Borrás, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2001) *Apuntes de investigación. Más allá de la identidad*. California: CEO (7).
- Bustamante, E. (2012) *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Cooper, G. y Meyer, L. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Book S. A.
- Carrasco, R. (2011). *Música peruana para guitarra, Raúl García Zárate*. Lima: COCSACRIS SAC.

- De Pedro, D. (1990). *Teoría completa de la música Vol. 1*. Madrid: Real Musical Editores.
- Den Otter, E. (1982). *Música y sociedad en el callejón de Huaylas, Áncash*. Lima: Debates en Sociología (8).
- d'Harcourt, M. y R. (1990) *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Ferrier, C. (2003). *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y IFEA.
- Forte, A. y Gilbert, S. (2003). *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Ideas Books S. A.
- Frith, S. (1968). El arte frente a la tecnología. *Revista Media, Culture and Society*, 263-269.
- Fubini, E. (1992). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Instituto de Opinión Pública. (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Boletín (147)
- Iturriaga, E. (1988). *Método de composición melódica*. Lima: UNMSM.
- Landa, L. (1992). *Los caminos de la música, los géneros populares andinos en un medio urbano* [Tesis de licenciatura]. Lima: UNMSM.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP Ediciones.

- Mendívil, J. (2004). *Huaynos híbridos, estrategias para entrar y salir de la tradición*. Lima: Universidad de Lima (25).
- Mendívil, J. (2016). En *Contra de la Música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo xx*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Montoya, R. (2013). *Encanto y celebración del wayno*. Cusco: Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco.
- Pajuelo, C. (2005). *Raúl García Zárate fundamentos para el estudio de su vida y obra* [Tesis de maestría]. Helsinki: Universidad de Helsinki.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad*. Helsinki: Universidad de Helsinki.
- Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Raygada, C. (1936). *Panorama musical del Perú*. Montevideo: Boletín Latino-Americano de Música. Instituto de Estudios Superiores del Uruguay.
- Rodríguez, A. (2013). *La música del códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. The Hague: Deuss Music.
- Roel, J. (1990). *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

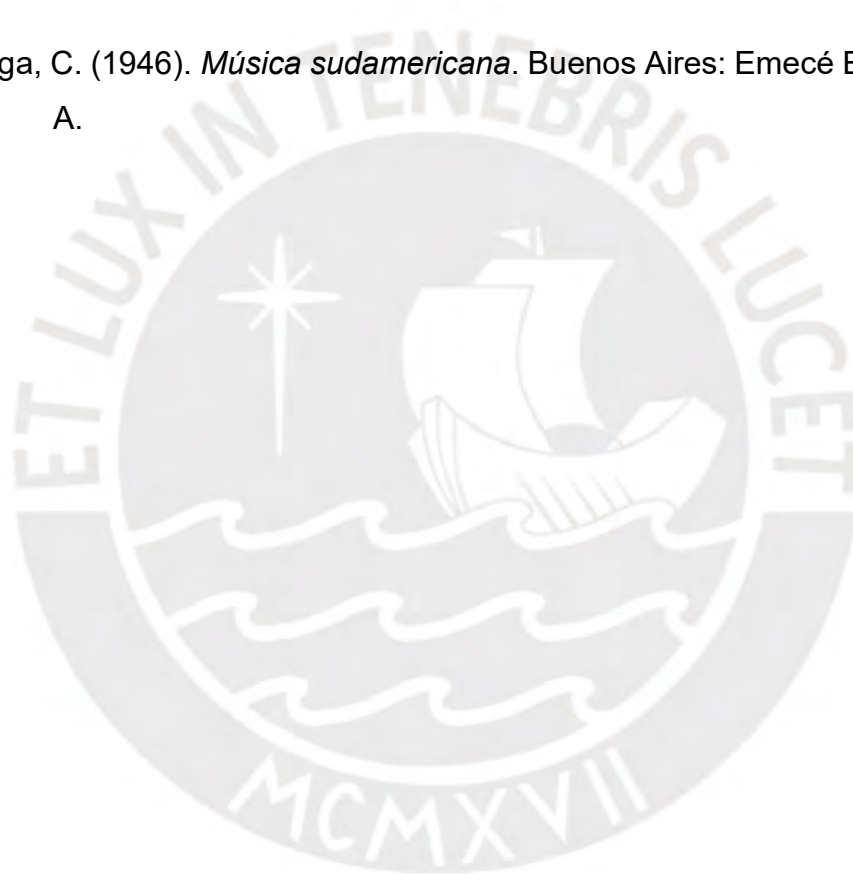
Romero, R. (2017). *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salazar, L. (2014). *Método de guitarra andina peruana*. Huaraz: Ediciones Taki Onqoy.

Vásquez, Ch. y Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el Hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

Vega, C. (1936). *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*. Buenos Aires: CONI.

Vega, C. (1946). *Música sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores S. A.



## Referencias discográficas

- Centro Qosqo de Arte Nativo. (1994). *Takiyninchis*. IEMPSA.
- Conjunto Ancashino Atusparia. (2005). *20 Recuerdos de Oro*.
- Colección José María Arguedas. (2017). *Registro Sonoro*. Escuela Nacional Superior de Folklore.
- Ministerio de Cultura y Museo Nacional de la Cultura Peruana. (2010). *José María Arguedas, Registro musical 1960-1963*.
- Ministerio de Cultura. (2014). *Apurímac. Memoria y retorno*.
- Ministerio de Cultura. (2014). *Sarawja. Música y danza tradicional en el valle del Ticsani*.
- Smithsonian Folkways Recording. (2015). *Unesco Collection of Traditional Music*.





## Referencia de páginas web

Miski Takiy. (14 de noviembre de 2015). Diosdado Gaitán Castro & Luciano Quispe-Miski Takiy. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=zjB8ZIXMxYc>

Miski Takiy. (30 de julio de 2016). Diosdado Gaitán Castro & Riber Ore-Miski Takiy. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=yZQ1YIJ1K98>

Gestión. Perú: *Calendario 2020 de días festivos y fechas importantes.*

<https://gestion.pe/peru/peru-calendario-2020-de-dias-festivos-y-fechas-importantes-nnda-nnlt-noticia/>

Salazar, L. (2020). *Fundación y los primeros años.* Folclore Musical Peruano.

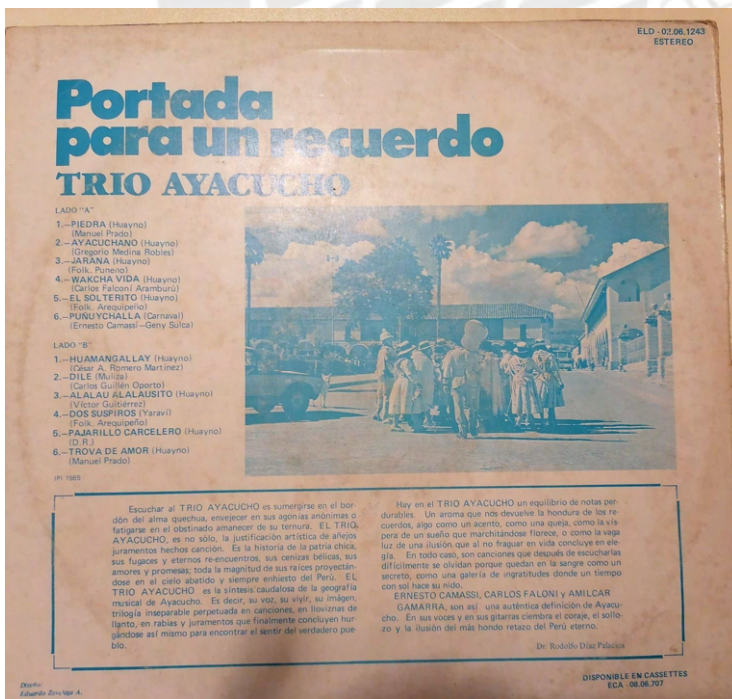
<http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/07/la-fundacion-y-los-primeros-anos-del.html>



## ANEXOS

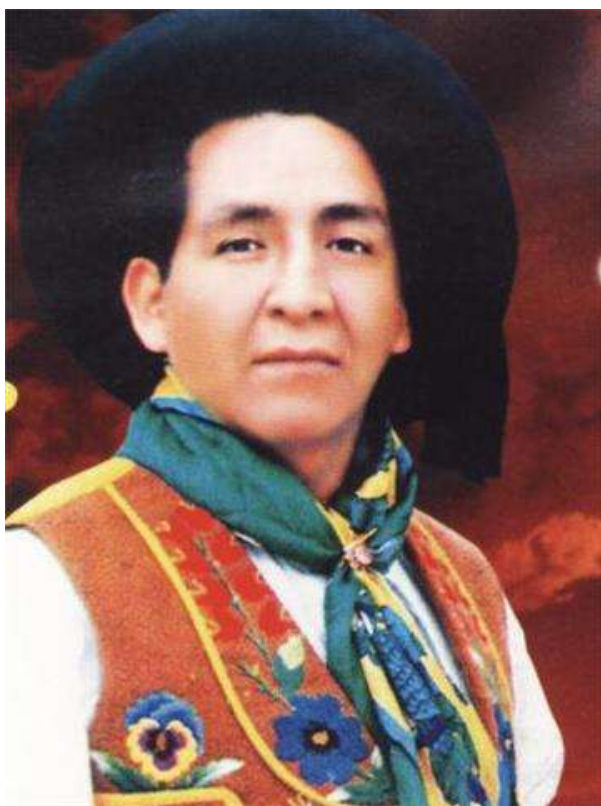
### Anexo A

Trío Ayacucho, conformado por Amílcar Gamarra, Ernesto Camasi y Carlos Falconí.



## Anexo B

Victor Alberto Gil Mallma, *Picaflor de los Andes*. Cultor representante del valle del Mantaro.



## Anexo C

Leonor Chávez, conocida como Flor Pucarina. Intérprete representante del valle del Mantaro.





## **Anexo D**

Ernesto Sánchez Fajardo. Cantor y compositor ancashino, conocido con el nombre artístico de Jilguero del Huascarán.



## **Anexo E**

Diosdado Gaitán Castro. Cantante y fundador del reconocido Dúo Gaitán Castro, cultores de la música ayacuchana.



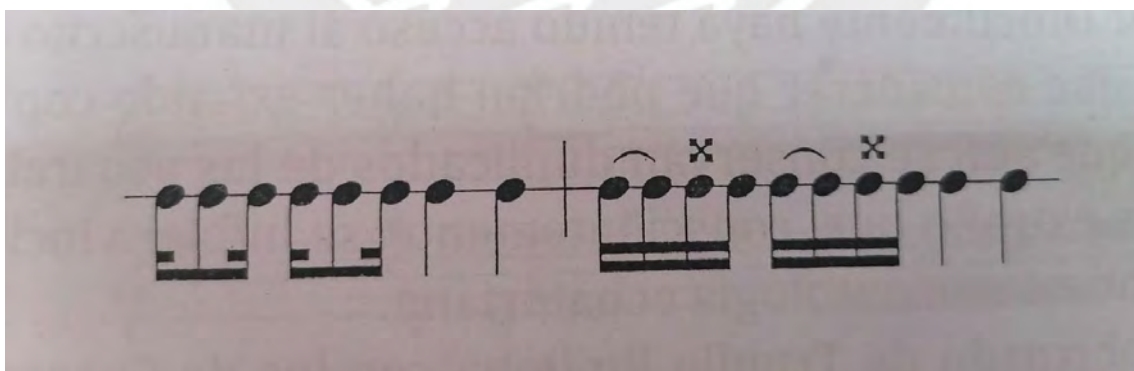
## Anexo F

Miguel Ángel Silva Rubio, el *Indio Mayta*. Cultor representante de Cajamarca.



## Anexo G

Fragmento tomado del libro de Adrián Rodríguez van Der Spoel, de la *Tonada de la brugita para cantar de Guamachuco*.





## Anexo H

María Alvarado Trujillo, conocida como Pastorita Huaracina. Intérprete representativa de la región Áncash.



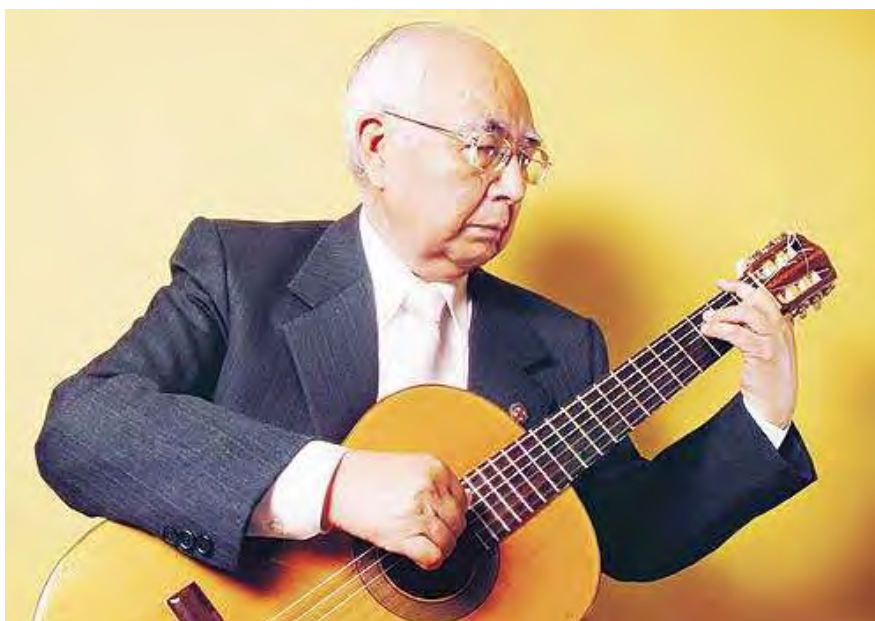
## Anexo I

Disco *single* perteneciente a la Pastorita Huaracina.



## Anexo J

Raúl García Zárate, guitarrista ayacuchano. Uno de los más importantes representantes de la guitarra peruana.



## Anexo K

Conjunto Ancashino Atusparia. Imagen tomada del blog del investigador Luis Salazar Mejía.





## **Anexo L**

Miriam Echarri, intérprete de Puno, que junto con su hermana forman el dúo Hermanas Echarri.



## **Anexo M**

Damaris Mallma. Cantautora y compositora, ganadora en el concurso de Viña del Mar.



## Anexo N

Pilar de la Hoz y Sergio Valdeos. Innovadores de la música criolla y andina, quienes han elaborado arreglos desde la teoría del *jazz*.



## Anexo O

Dúo Huracán de Cajamarca, conformado por los hermanos Alfonso y Porfirio Vásquez Hernández.





## Anexo P

Killary Catacora. Imagen perteneciente a su disco *Orígenes*.



## Anexo Q

Suaternino Pulla Jiménez y María Tintaya Rayo. Fundadores del conjunto Condemayta de Acomayo.





## Anexo R

Martín Venegas. Percusionista y productor musical.

