

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Acercamiento a los patrones de acompañamiento de bajo usados por Carlos Hayre en el festejo *No Me Cumben* (Alicia Maguiña y Su Conjunto, 1966) y su influencia en el género

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

*Alonso Pizarro Huaman*

Asesor:

*Ken Ychicawa Velez*

Lima, 2022

## Resumen

Este trabajo busca examinar la forma de tocar de uno de los primeros bajistas que se tiene registro que haya tocado festejo, Carlos Hayre. En específico, la tesis se centra en una de sus interpretaciones en el tema *No Me Cumben*, de la cual se tiene como objetivo identificar las características de los patrones de acompañamiento de bajo usados y su influencia en la actualidad. Ante ese propósito, el trabajo se apoya en la recolección bibliográfica, la realización de entrevistas, la transcripción y el análisis musical; para profundizar en la relación de la forma de tocar de Hayre y la actual, y su posible origen. Como resultado, se encuentra que características como *las tres negras* o las anticipaciones se encuentran presentes en ambos casos con un gran parecido rítmico, lo cual comprueba la influencia de Carlos Hayre dentro del bajo en el festejo. Por otro lado, se revelan también estas coincidencias se hallan dentro de varios géneros afrodescendientes, tanto locales como extranjeros, que han podido influenciar al músico en cuestión. No obstante, no es posible hacer tal atribución dado a que *las tres negras* están ligadas al bordoneo de la guitarra de festejo y el parecido en las anticipaciones es difuso.

Palabras claves: Carlos Hayre, patrones de acompañamiento, festejo, *las tres negras*, anticipaciones, bordoneo

*Dedicado a la memoria de Carlos Hayre y*

*a todos los cultores de*

*la música afroperuana*



## Índice

Resumen	II
Dedicatoria	III
Índice de figuras	VI
Introducción	1
Estado del arte	4
Marco conceptual	14
Capítulo 1. Elementos característicos de la forma de tocar actual del festejo	17
1.1. El rol y formación del bajo en el festejo	19
1.2. Análisis de transcripciones realizadas	23
1.2.1. Sobre Mamá Luchita de Carlos Hayre	23
1.2.2. Sobre el Mayoral y el conjunto de transcripciones de Juan Rebaza	24
1.2.3. Sobre el conjunto de transcripciones de Felipe Pumarada	28
1.2.4. Sobre el conjunto de transcripciones de Mariano Liy	31
1.2.5. Sobre el conjunto de transcripciones de Luis Linares	32
1.3. Lista de patrones característicos del festejo	34
Capítulo 2. Influencias de la forma de tocar de Carlos Hayre	38
2.1. Corrientes musicales de la época de Hayre	38
2.2. Géneros musicales que pudieron influenciar a Hayre y sus patrones de acompañamiento	41
Capítulo 3. Análisis de la línea de bajo de <i>No Me Cumben</i>	45
3.1. Análisis rítmico, melódico y armónico de la línea	45
3.2. Patrones característicos del tema	49
Capítulo 4. Comparación de patrones de bajo	50
4.1. Comparación entre los patrones de Hayre y la forma de tocar actual del festejo	50
4.2. Comparación entre los patrones de Hayre y las corrientes musicales de su época	53

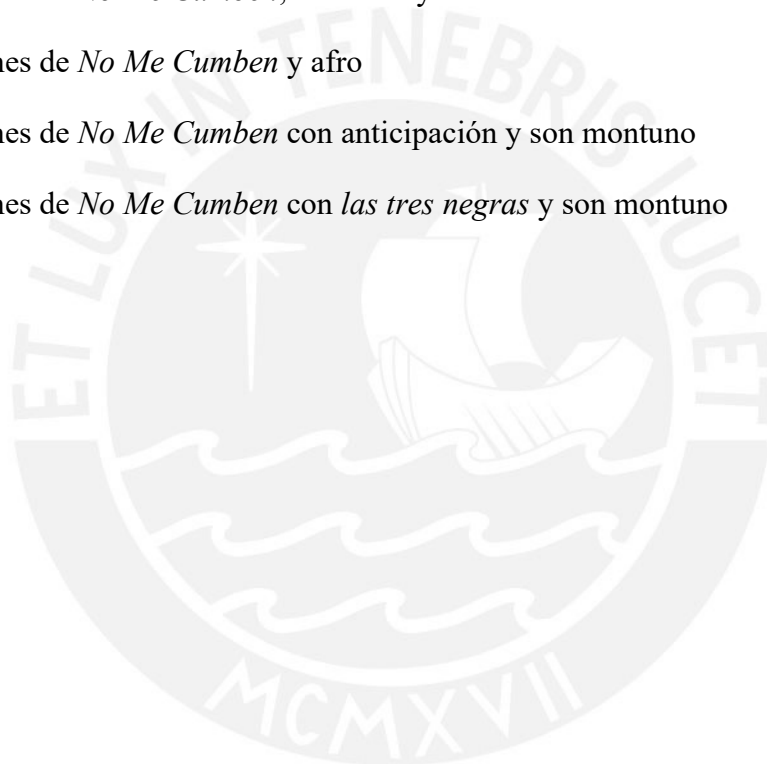
Conclusiones	59
Referencias bibliográficas	61
Anexos	63



## Índice de figuras

Figura 1 Ilustración de dosillos con barra inclinada	19
Figura 2 Comparación entre el panalivio y el festejo	21
Figura 3 Línea de bajo característica del festejo según Felipe Pumarada	22
Figura 4 Extractos de la línea de bajo en Mamá Luchita	24
Figura 5 Patrones de bajo en el Mayoral	25
Figura 6 Extracto del tema el Mayoral, voz y bajo	26
Figura 7 Patrones encontrados en temas tocados por Juan Rebaza	27
Figura 8 Patrón de bajo del tema Mueve tu cucú y de campana de festejo tradicional	28
Figura 9 Patrones encontrados en temas tocados por Felipe Pumarada	29
Figura 10 Comparación entre patrones de Pumarada con los de tumbao	30
Figura 11 Patrones encontrados en temas tocados por Mariano Liy	31
Figura 12 Patrones encontrados en temas tocados por Luis Linares	33
Figura 13 Variantes del acompañamiento de festejo	35
Figura 14 Acompañamiento con la clave tradicional de festejo	36
Figura 15 Acompañamiento con la clave contemporánea de festejo	36
Figura 16 Lista de patrones de acompañamiento de festejo	37
Figura 17 Patrones de Marinera	41
Figura 18 Patrones de Tondero	42
Figura 19 Patrones de Afro	43
Figura 20 Patrones de Son montuno	43
Figura 21 Patrones de Bossa Nova	44
Figura 22 Ejemplo de tutti	45
Figura 23 Ejemplo de acentuaciones	45
Figura 24 Acoplamiento de las líneas de bajo con la clave del festejo	46
Figura 25 Ejemplo de uso de anticipaciones	47

Figura 26 Ejemplo de movimiento ondulante por grado conjunto	47
Figura 27 Ejemplo de uso de nota pedal y movimiento arpegiados	48
Figura 28 Ejemplo de uso de <i>las tres negras</i>	48
Figura 29 Ejemplo de variación de <i>las tres negras</i>	49
Figura 30 Lista de patrones del tema <i>No Me Cumben</i>	49
Figura 31 Rítmica de <i>las tres negras</i> en diferentes patrones	51
Figura 32 Comparación de patrones con anticipaciones	52
Figura 33 Patrones de <i>No Me Cumben</i> , marinera y tondero	53
Figura 34 Patrones de <i>No Me Cumben</i> y afro	55
Figura 35 Patrones de <i>No Me Cumben</i> con anticipación y son montuno	56
Figura 36 Patrones de <i>No Me Cumben</i> con <i>las tres negras</i> y son montuno	57



## Introducción

La iniciativa de esta investigación nace, principalmente, por un interés personal por la forma de tocar el bajo en los géneros afroperuanos, en particular el festejo. Dentro de la búsqueda de comprender más el género, he encontrado que el nombre de Carlos Hayre ha estado presente en varias ocasiones, tanto en clases como en charlas con maestros del instrumento y del género. Se refieren a este músico como uno de los primeros en tocar el “bajo afroperuano” y que ha sido un gran aportante al sonido del género a nivel global por su labor como arreglista también.

Se ha indagado en cantidad sobre los aportes de la familia Santacruz, pero aún no a otros representantes que eran contemporáneos a ellos, como es el caso de Hayre. Este músico es más reconocido por su faceta como guitarrista criollo, el nivel de importancia dentro de los conocedores del género es muy elevado, poniéndolo muchas veces a la par de Óscar Avilés. Es por ello que esta faceta puede opacar las otras que previamente hemos mencionado. No obstante, nos encontramos que era un músico realmente versátil y que contribuyó en las tempranas grabaciones de música afroperuana en diversas facetas.

Además de esto, la función del bajo en la música afroperuana es poco conocida o estudiada. Existen estudios e investigaciones del festejo en los que se menciona a los patrones de percusión o los acompañamientos de guitarra, pero muy poco - o no se menciona - el instrumento de esta investigación, aun cuando es parte vital de la instrumentación del género actualmente. Dada esta circunstancia, para aprender el festejo en el bajo, tienes que hacerlo empíricamente - transcribiendo repertorio e interpretándolo con un grupo o ensamble - o a través de un maestro. En consecuencia, un bajista principiante en el género no tiene un método con el cual tener un primer acercamiento con este.

Ante la necesidad de tener un método o una forma estandarizada de tocar, es importante abarcar este fenómeno musical de la forma más amplia posible para encontrar los puntos en común (patrones de bajo, en este caso). Para encontrar un norte por donde



comenzar, podemos tener como ejemplo al autor Schroeder, quien ve necesario cubrir el estudio de un género desde los antecedentes más tempranos que se tengan (Schroeder, 2011). Esta premisa se podría llevar al caso del bajo en el festejo, estudiando las formas más tempranas de tocar el instrumento en el género para tener mayor entendimiento y así también ampliar la perspectiva de la forma de tocar en la actualidad.

Por todo ello, este trabajo desea reconocer la faceta de bajista y arreglista de Carlos Hayre, estudiar al bajo dentro del género, y tener otra mirada sobre el proceso de reconstrucción de los ritmos afroperuanos. Y con ello, contribuir a dar un mayor entendimiento de las convenciones actuales en la música afroperuana, a dar un aporte al proceso de estandarización de la forma de tocar el festejo en el bajo y de esta manera mantener una tradición de este instrumento en el género, más allá de la tradición oral.

El objetivo principal de esta investigación es identificar las características de los patrones de acompañamiento de bajo usados por Carlos Hayre en el festejo *No Me Cumben* (Alicia Maguiña y Su Conjunto, 1966) y su influencia en la actualidad. Se ha escogido en esta versión en específico dada a su antigüedad y sus características melódicas. Además, con el fin de profundizar en esta interpretación y su impacto, es necesario: analizar musicalmente la línea de bajo para identificar patrones principales, identificar las posibles influencias que tuvo Carlos Hayre en la creación de sus patrones de acompañamiento y relacionarlos con aquellos pertenecientes a la forma de tocar actual del género.

La tesis se divide en dos apartados. El primero comprende a los dos primeros capítulos del trabajo el cual se desarrollará principalmente juntando la investigación documental - como las fuentes acerca del festejo, las que se menciona a Hayre, discografías y documentos multimedia- con métodos cualitativos - como entrevistas semiestructuradas a exponentes del bajo afroperuano y observación externa de las manifestaciones del género afroperuano. El segundo engloba los dos últimos capítulos el cual se concentrará específicamente en la línea de bajo de *No Me Cumben* en un análisis cualitativo y

comparativo.

Como se presentará en el Estado del arte, la bibliografía recopilada es insuficiente para poder responder las preguntas y llegar a los objetivos de la investigación. Es por ello, que esta información será apoyada por la que se obtenga a través de entrevistas semiestructuradas a exponentes del bajo afroperuano, los cuales hayan tenido un contacto directo o indirecto con Hayre y sus conocimientos.

Tanto como en el primer y el segundo capítulo, las entrevistas tendrán un rol importante y estarán orientadas para que los entrevistados nos brinden información sobre cuáles consideran que son los temas fundamentales del género, cuáles son sus patrones de bajo que mayormente utilizan, cuáles eran las características de la forma de tocar de Hayre y cuáles fueron sus posibles influencias musicales de este músico. En base a las respuestas recibidas, se revisará la información con bibliografía académica y se ilustrará, de ser necesario, con transcripciones.

En el tercer capítulo se realizará un análisis musical profundo de la línea de bajo elaborada por Hayre en el festejo de Alicia Maguiña revisando su contenido armónico, melódico y rítmico. Luego, en el cuarto, se comparará la información obtenida en los dos primeros capítulos con la obtenida en el tercero, con el propósito dar luces de las características principales de la línea de bajo estudiada y de su influencia en la actualidad. Por último, se desarrollarán las conclusiones las cuales serán obtenidas a través del análisis, las comparaciones y la recopilación de información realizadas a lo largo de los cuatro capítulos.

## Estado del arte

Dado que la tesis se caracteriza por tener una delimitación particularmente acotada, no se pudo encontrar un antecedente directo a esta. Por ende, para abarcar el estado del arte, es necesario partir desde otros puntos que sean congruentes al trabajo. A continuación, se tomarán las referencias bibliográficas a partir de las más amplias a las más específicas y se detallará su acercamiento con el tema de investigación.

Para comenzar, se hará revisión a los estudios de bajo en la música afro en Latinoamérica. Una fuente de gran importancia que presentaré es el libro *The Latin Bass Book: a practical guide*, escrito por el bajista peruano Oscar Stagnaro con la colaboración de Chuck Scher, publicado en 2001. Este libro tiene un estudio comprensivo de las principales formas de tocar bajo principalmente dentro de la música afrocubana y brasilera. Además, tiene una corta sección de otros estilos caribeños y latinoamericanos.

Dentro de esta sección, podemos encontrar un apartado de música afroperuana, el cual contiene un arreglo de festejo. Este arreglo se caracteriza por estar escrito en 12/8 y estar en la tonalidad de Fa mayor. Armónicamente, el tema se desarrolla principalmente en una progresión de acordes II –V- I, la cual es variada por una progresión cromática o quedándose en el V grado durante una sección del tema.

Esta fuente es importante dado que es el libro más importante de música latinoamericana enfocado en el bajo eléctrico. A pesar de que sea solo una sección reducida del libro, es el único material donde se encuentra registrada formalmente una forma de tocar el bajo de algunos géneros de música afroperuana. El tema de festejo presentado tiene características rítmicas bastante definidas y que pertenecen al lenguaje del género. Sin embargo, no está alineado al resto de las características de un festejo estandarizado; la progresión I–IV–V–I, que es recurrente en el género, no se presenta y su estructura no tiene las características del género. Además, el movimiento melódico del bajo es muy variado

como para poder extrapolar de este tema algún patrón característico. Se puede intuir que el material podría ir dirigido para un instrumentista que ya tiene nociones de cómo ejecutar el género, pero no para alguien que quiere comenzar a familiarizarse y aprender lo básico de la forma de tocar.

Otra fuente importante es el libro de Carlos Del Puerto y Silvio Vergara, *El verdadero bajo cubano*. Se presenta la manera de tocar, en el bajo, una selección de los géneros cubanos más representativos. En este trabajo, se aborda cada género musical con una introducción acerca de su historia y su relación con otros géneros; para luego pasar a la presentación de los patrones básicos del género. A parte, se agregan varias transcripciones de temas de los géneros presentados. Dentro de este grupo de géneros, cabe resaltar la presencia de los géneros *afro* y *guajira*, los cuales se les presenta en su forma original de tocarlo que era en 6/8 (Del Puerto & Vergara, 1994).

A comparación con el libro de Stagnaro, esta fuente nos da patrones específicos con que guiarnos y se centra en una forma de tocar básica. Si bien no se encuentra relacionada a la música afroperuana, este libro aporta un panorama más específico de la forma de tocar de los géneros de la música cubana a la cual estuvo influenciado Hayre (como se manifiesta en los aportes de Otárola y de Llorens y Chocano). Además, se presentan los géneros afro y guajira que, al tener una raíz afro más arraigada, nos sirven de referencia para una comparativa con el género afroperuano a estudiar, el festejo.

Después de esta revisión, abarcaré aquellos estudios que se concentran en el festejo. Primero debemos tener presente que el género musical por investigar ha pasado un proceso de reconstrucción, junto a varios géneros de música afroperuana, que comenzó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es por ello que los primeros estudios académicos que encontraremos relacionados al festejo, y a la música afroperuana en general, han sido publicados a partir de la década de los ochentas. Uno de estos fue la disertación doctoral *The*

*Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru* de William D. Tompkins, publicada en 1982 (reeditada y traducida en el 2011). La investigación etnomusicológica nos aporta una perspectiva histórica de los géneros musicales y dancísticos tanto en su evolución como en su constitución artísticas. Además de ser una fuente de información y testimonios de cultores, escritores y gestores de la cultura afroperuana.

El trabajo tiene un capítulo completo dedicado al festejo, en el cual el autor lo vincula con otros géneros como el *son de los diablos*, *el alcatraz*, *el ingá*, *el zapateo criollo* y *el agua'e nieve* por ciertas características rítmicas y melódicas que tienen en común. Para el autor, las melodías se caracterizan por frases cortas con un ritmo movido que es interrumpido con finales de frase por una pausa súbita o una nota de larga duración. El autor afirma también que, si bien se puede encontrar una considerable variedad métrica e incluso el uso simultáneo de dos compases diferentes, el compás base de la mayoría de estas formas musicales es un 6/8. También se le atribuye a la guitarra, el cajón y las palmas el rol de acompañamiento instrumental básico (Tompkins, 2011).

Dada su perspectiva histórica, no se profundiza lo suficiente en el análisis musical del fenómeno. El rol del bajo no es mencionado en ninguna parte del capítulo dedicado al festejo, como si lo hay en otros géneros estudiados, bajo el nombre de bordón. Además, debido a que el trabajo de campo realizado por Tompkins se realizó entre los años 1975 a 1976, varios de los conceptos y características musicales que se muestran, se encuentran hoy en día discontinuadas. La afirmación de que las formas de festejo están dentro de un indicador de compás de 6/8 va en contra a la percepción actual, el cual se ha estandarizado con el festejo en uno de 12/8. También su percepción de la instrumentación requerida es limitada. No mencionar al contrabajo o al bajo eléctrico demuestra que su estudio estuvo muy focalizado en las expresiones del género más “autóctonas” y no en las de discos de estudio.

Otra fuente relevante para la tesis es *Música popular en Lima: criollos y andinos* de José Antonio Llorens, publicado en 1983. Esta analiza el desarrollo de dos vertientes principales de la música popular en Lima, "criolla" (costeña) y "andina" (serrana), concentrando la atención en sus aspectos de producción y difusión, desde una perspectiva enfocada en lo social.

En la investigación, se manifiesta que varios compositores criollos no negros hicieron canciones en base a géneros afroperuanos como el festejo, pero los adaptaron a los gustos que imponía la moda cosmopolita. También se manifiesta que el proceso de ampliación de audiencia significó, en la música criolla, la apropiación e integración de expresiones de sectores restringidos y definidos de la población costeña, como los negros de las zonas rurales y urbanas. Señala que la integración de la música afroperuana a la vertiente limeña se refuerza a partir de 1950 con la venida a la capital de grupos afroperuanos de danzas provenientes de Chincha y Cañete (Llorens, 1983).

Este trabajo complementa al de Tompkins en cuanto a la perspectiva histórica social del género. A pesar de ello, aún el lado del análisis musical se está descuidando, se ve que claramente no era uno de los objetivos principales del autor. También carece de nombrar referentes, solo se menciona que hubo compositores no blancos de festejos, pero no se menciona ni el nombre ni el apellido de alguno de ellos. Además, se alude a la venida de grupos afroperuanos a la capital, pero no se mencionan sus nombres o al menos los líderes de aquellas agrupaciones.

Dando paso a referencias bibliográficas más recientes sobre el género. Las investigaciones *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana* y *The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival*, de la etnomusicóloga Heidi Feldman (publicadas en 2009 y 2005 respectivamente), complementaran los aportes de los autores previamente citados. En el primero se centra en

analizar la música afroperuana en la zona rural (Chincha) y urbana (Lima) del Perú, agregando también la escena internacional (inmigrantes peruanos y audiencias de world music en los Estados Unidos). El trabajo también tiene una serie de entrevistas a los principales actores de la música afroperuana y la observación y documentación de rituales, competencias, actuaciones y celebraciones; así como clases de baile y música afroperuana. En el segundo se investiga cómo los artistas del renacimiento afroperuano se basaron en parte en versiones trasplantadas de expresiones culturales afrocubanas o afrobrasileñas para recrear imaginativamente la música y las danzas olvidadas de sus antepasados y reproducir su pasado.

En el libro de Feldman se afirma que el “sonido” de la agrupación Perú Negro, que emergió en la década de 1970, definió a la mayoría de los géneros afroperuanos hoy en día, especialmente festejo y el landó. También se presenta que la progresión armónica más recurrente del festejo consiste en I-IV-V en el modo mayor, la cual se ejecuta por patrones estándar de bajo y rasgueo de la guitarra. Además, se hace un análisis del tema *No Me Cumben*, grabado por Nicomedes Santa Cruz y su grupo Cumanana. Según la autora, de este tema se desprenden las líneas del bajo y en el rasgueo de guitarra similares a los que se encuentran en los festejos más tardíos (Feldman, 2009). En el segundo escrito citado de la autora, se habla sobre la influencia importante de lo *afro* de otros países de uno de los personajes más representativos de la reconstrucción afroperuana, Nicomedes Santa Cruz. La autora alude a este el planteamiento de la hipótesis de que el landó peruano debe haber tenido el mismo origen africano y la misma coreografía que el *lundu* brasileño (Feldman, 2005).

Ambos aportes tienen un análisis musical mucho más elaborado, algo que era carente dentro las fuentes previamente citadas. Dentro de estas fuentes se nombra y da relevancia al bajo e incluso se utiliza como referencia el tema *No Me Cumben*, el cual se estudiará en la investigación. Sin embargo, las transcripciones y análisis aún no serán suficientes. Esto debido a que se transcribe una parte del arreglo de guitarra y no una de contrabajo o de un

bajo eléctrico. Además, que el tema de referencia, *No Me Cumben*, está ejecutado con influencias muy tardías y por ende con patrones que no se usan en la actualidad. Incluso la transcripción de este tema se encuentra en 2/4. En el segundo aporte de Feldman, se examina la influencia de música afrocubana y afro brasileña en la afroperuana, a partir del interés de Nicomedes por la cultura relacionadas a ellas. Pero la comparación musical entre géneros es muy poca. Solo se puede ver una comparación de la evolución del patrón de cajón del landó, no se le compara directamente con el *lundu* de Brasil; ni mucho menos se menciona los instrumentos armónicos acompañantes.

Otro autor que citaré es Javier León, quien, con sus trabajos, *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte* (publicado en 2015) y *Mass Culture, Commodification, and the consolidation of the afro-peruvian festejo* (publicado en 2006); complementa lo hecho por Feldman. El primero es un capítulo del libro *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. En este, León estudia el proceso de consolidación de los géneros más característicos de la música afroperuana, el festejo y el landó, poniendo a los músicos en un punto medio de estos procesos. En el segundo, el autor se enfoca en el festejo estudiando sus diferentes enfoques de su interpretación, los antecedentes sobre la popularización de la música afroperuana a través de los medios de comunicación limeños y las transformaciones estilísticas que llevaron a una progresiva estandarización del género en los setentas.

En el primer escrito citado de León, presenta que dentro de los cambios estilísticos del festejo se puede observar el desarrollo de nuevos patrones de acompañamiento en la guitarra, el bajo y la percusión. El autor le atribuye al patrón de bajo gran importancia, y lo menciona como una de las características principales que le da al género su identidad. Describe el patrón como “una línea melódica ascendente que traza el movimiento armónico de la guitarra conforme se mueve del primer al tercer y al cuarto tono de la escala mayor, seguido por una



síncopa en el quinto tono” (León, 2015). En el segundo, se habla de la forma de tocar el bajo de Casaverde, quien desarrolla líneas inspiradas en el ritmo del tumbao. Estas se caracterizan por dar un énfasis en el contratiempo. Con ello se introduce el término de “cubanización” en la música afroperuana, el cual, según el autor y Casaverde, es un proceso que habría comenzado a partir de los setentas (León, 2006).

Los aportes de León, a comparación de los citados anteriormente, tienen un foco en el músico como actor principal dentro de la transformación del género. Y esto se puede observar con el hecho de que hay un análisis musical más elaborado. Se habla de la influencia de lo afrocubano y se demuestra haciendo una comparación de transcripciones. También es relevante porque da una descripción clara de lo que es el patrón característico del bajo. Lo que entraré en debate con este autor no está relacionado a las características de una línea de bajo en el género; sino a sobre quién podemos atribuir ser el pionero de dichos patrones. En sus textos se hace énfasis en la labor de Nicomedes Santa Cruz y las agrupaciones que lideró y se le da el mérito de ser el que reconstruyó el festejo. Pero lo que se plantea en el presente trabajo es que, al menos en el caso del rol del bajo, el pionero posiblemente fue otro, Carlo Hayre.

Finalmente, revisaré las referencias bibliográficas donde se enfocan en Hayre. En el libro *Celajes, Florestas y Secretos: Una Historia del Vals Popular Limeño* de los autores Llorens y Chocano -publicado en 2009- se estudia los discursos sobre la autenticidad y de la pureza de la tradición en relación con el significado de lo “criollo”, los inicios de la “Guardia Vieja”, la transformación del vals popular limeño y su declive.

Dentro de esta fuente se cita en múltiples ocasiones a Hayre, dado que los autores lo entrevistaron para la realización de este libro. En los testimonios recogidos, Hayre manifiesta sus principales influencias musicales locales (Adolfo Zelada, Carlos Barraza y Porfirio Vásquez) y del extranjero (el jazz, la música popular cubana, el tango, el bossa nova), el

contexto en el que vivía, su formación musical, su visión de arreglista de vales y su trayectoria musical (como arreglista, compositor o músico de sesión, ya sea como guitarrista o como contrabajista). También, a partir de otros testimonios de músicos entrevistados en este escrito, se desprende la influencia que ha tenido Hayre en el vals, a tal punto de hablarse de una escuela *hayriana* en el toque de guitarra (Llorens & Chocano, 2009).

Esta fuente tiene un gran valor para la investigación. Nos señala qué influencias podríamos encontrar en la forma de tocar de Hayre o de hacer un arreglo de contrabajo. Sin embargo, el texto no se enfoca en esa faceta de arreglista o contrabajista. Solo es brevemente mencionado por el músico al ser entrevistado. Esto se debe a que el foco del libro es el vals peruano, por ende, los autores habrán enfocado la entrevista hacia la faceta de Hayre como guitarrista de vals.

Otra fuente, en la cual encontraremos al músico a estudiar, es el artículo de Ricardo Otárola, *Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo del Perú de 1940 a 1960*. Dentro de este se realiza un análisis del proceso de introducción del contrabajo en el vals criollo y su consolidación. Además, se ha concentrado en las formas de tocar aplicadas al vals de modo progresivo, extrapolando patrones característicos, a través de transcripciones del autor.

En esa fuente, Hayre es mencionado como uno de los dos contrabajistas fundamentales en el *vals criollo*. También, se le atribuye haber realizado arreglos instrumentales que introducen armonías modernas del *jazz* y el *bossa nova*, con un tratamiento técnico específicamente al instrumento; y que esto lo replicó en varios géneros musicales de la costa peruana. Las transcripciones que se presentan muestran un uso de recursos como el cromatismo, la síncopa, hemiola y acentos a contratiempo, estos elementos diferencian su forma de tocar con la tradicional (Otárola, 2017).

Este trabajo está más enfocado en la faceta de Hayre como contrabajista y compositor, que, de guitarrista, como lo es el libro de Llorens y Chocano. A pesar de estar enfocado en el *vals* y no en el festejo, sus aportes dan luces de los recursos que tenía Hayre y que eran constantes en su forma de tocar y puede haberlos plasmado también en el festejo. Es la investigación que más se acerca al tema planteado en esta tesis, pero esta no abarca lo realizado por Hayre junto a Alicia Maguiña, debido a que el artículo de Otárola llega a abarcar hasta 1960, poco años antes de su primera colaboración hacia la cantante. Otro factor a resaltar es que no se presentan transcripciones completas sobre algún tema que haya tocado o arreglado Hayre, solo breves extractos de cuatro compases.

Para concluir, la información recolectada denota que aún falta una investigación más profunda. Existe una clara falta de estandarización de la forma de tocar bajo en la música afroperuana. Los estudios de bajo en la música afro en Latinoamérica cuentan con poca información acerca del género. Se ha visto en necesidad de acudir a las fuentes de música afrocubana que presentan en sus estudios una mayor conciencia del factor *afro* en los patrones de bajo. Siendo este último factor, un puente de donde unirlo con nuestra tradición afroperuana. Como se puede observar, en las fuentes relacionadas al festejo existe una necesidad de un análisis musical más profundo. Además, que la importancia del bajo dentro del género es una característica que se ha estado estudiando recientemente en los últimos años y aún necesita de más aportes. Y en cuanto a la bibliografía relacionada al músico a estudiar, las fuentes que se han visto se han focalizado en su aporte en el *vals*, mas no en los otros diversos géneros musicales que ha tocado en su carrera, especialmente en su etapa de músico de sesión. Solo está presentada de forma pasajera la faceta de Hayre como contrabajista y arreglista. Es por todo ello, que el tema de tesis tratará de ahondar más a partir de un análisis musical más profundo y un estudio más amplio de la carrera de Hayre y sus aportes. Teniendo una visión en tres ejes, observando las influencias que formaron a Hayre,

su forma de tocar el género en un momento dado y su influencia en la forma de tocar festejo en la actualidad.



## Marco conceptual

A lo largo de la investigación, se mencionan conceptos y términos que están ligados al hecho musical que se estudia. Es por ello que es conveniente esclarecerlos para asegurar un mejor entendimiento.

### El Festejo

Es uno de los géneros musicales más representativos de la música afroperuana. El trabajo de Tompkins muestra que sus orígenes datan a partir del siglo XIX, dado que a través de escritos se puede constatar que el son de los diablos, forma musical clasificada como un tipo de festejo, era tocado en los carnavales de principios del siglo XIX. Sin embargo, es posible que el ritmo del festejo haya sido utilizado con más siglos de antelación dentro de diversas manifestaciones artísticas con diversos nombres, “sin recibir un nombre genérico hasta finales del siglo XIX” (Tompkins, 2011).

En cuanto a la instrumentación del festejo que acompaña a la voz, Tompkins menciona que las formas más tempranas de este género estaban conformadas por una guitarra, un cajón, palmas y, en ocasiones, una quijada. En complemento, el autor León afirma que actualmente el acompañamiento común del festejo consiste en una guitarra, un bajo y percusión. Esta última puede ser representada con un cajón o ser ampliada con el uso de cajita, quijada, tumbadoras, bongó y cencerro (Tompkins, 2011; León, 2015).

Con respecto a las características rítmicas del género, León menciona la importancia de las relaciones rítmicas 3:2 (tres contra 2) que existen en dos diferentes niveles. El primero trata sobre la yuxtaposición de la melodía principal cantada en una métrica binaria simple contra un acompañamiento con una métrica binaria compuesta (guitarras y percusión). Esta ambivalencia permite a ambas partes poder cambiar de subdivisión rítmica de forma fluida. El segundo surge de la posibilidad de agrupar las subdivisiones de una una métrica binaria

compuesta en tres grupos de dos, como en el bajo, contra agruparlas en dos grupos de tres, como en la guitarra y el cajón (León, 2006).

### **El bajo y su rol**

El autor Webster menciona la serie de significados que están relacionados al término bajo en la música. Sirve para hacer referencia a la parte o voz en una composición ejecutada por los intérpretes de rango más bajo (parte de bajo), para el tono más bajo de una sonoridad, a la sucesión de notas más bajas en un pasaje o composición (línea de bajo), al segmento más bajo del rango de un instrumento (registro de bajo); y aquellas notas que “apoyan” las otras partes, que determinan la identidad armónica de las sonoridades y que son las principales responsables de las progresiones armónicas, cadencias, modulaciones y relaciones tonales a gran escala (Webster: 2001).

De los cuatro significados mencionados, el más relevante para la investigación es el segundo. Dado que el fenómeno musical a estudiar es una línea de bajo compuesta por Hayre en la grabación de *No Me Cumben* de Alicia Maguiña.

Para contextualizar y definir el rol del bajo actualmente, el autor Fiol menciona que, en el siglo XVIII, el *basso continuo* en la música clásica occidental podía ser “realizado” por el violonchelo, contrabajo, tuba, la mano izquierda del teclado o los pedales del órgano. Este modelo de ser la fundamentación tonal, centrado rítmicamente alrededor de los tiempos fuertes y enfocado armónicamente en las raíces de los acordes con variaciones diatónicas o cromáticas, sigue siendo la función más reconocible del bajo en géneros de música popular contemporánea (Fiol, 2014).

El rol que se acuña se verá presente en la transcripción de la línea de bajo que se investiga. Pero es importante añadir la función e importancia que tiene el bajo al ensamblar en un grupo y que sensaciones genera. El autor Horner menciona que en los arreglos de músicaailable de cualquier parte del mundo; dan a los bajistas la responsabilidad de poseer

el *groove* y son los músicos que mantienen todo junto. Cuando el bajo se detiene, se cae todo (Horner, 2019).

### **El bajo anticipado**

En el trabajo de Manuel se menciona que el bajo anticipado es quizás el rasgo más distintivo de la música popular afrocubana. El patrón de línea de bajo típico es notable no solo por su silencioso (o atado) primer tiempo, sino también por la forma en que la nota final del compás anticipa la armonía del compás siguiente. La evitación deliberada del tiempo fuerte también le da al ritmo un flujo y un impulso únicos que lo hacen ideal para los estilos bailables. Se puede decir que la posición anticipada de la nota de bajo crea una tensión y un deseo por la armonía correspondiente del siguiente compás. El bajo anticipado cubano se ha infiltrado en varios otros géneros latinos populares, como la cumbia de Colombia y el merengue dominicano; y está firmemente arraigado no solo en los sones tocados en estilo salsa, sino que también aparece en la guaracha puertorriqueña, la nueva canción y el jíbaro (Manuel, 1985).

Esta característica se encuentra presente en algunos acompañamientos del género musical a estudiar. En el tema *No Me Cumben*, se puede apreciar su presencia en ciertas secciones en las cuales se detallarán a través de una transcripción.

## Capítulo 1. Elementos característicos de la forma de tocar actual del festejo

El presente capítulo se encargará de esbozar la forma de tocar el bajo dentro del género a partir de una revisión de la evolución que se ha dado hasta la actualidad. Esto con el fin de observar con claridad las características principales del bajo en festejo y cuáles de estas han perdurado con el pasar del tiempo. Para esta labor será importante la realización y el análisis de transcripciones de líneas de bajo de varios temas pertenecientes al género. Las cuales fueron escogidas dado a que fueron creadas y ejecutadas por cuatro bajistas reconocidos dentro de la música afroperuana. Cabe resaltar que estos músicos han sido escogidos -además de su relevancia- porque marcan tres generaciones de bajistas de manera cronológica a partir de Carlos Hayre y, asimismo, contaremos con el testimonio que cada uno de ellos ha brindado a esta investigación a través de entrevistas.

Entre los bajistas entrevistados se encuentra Juan Rebaza, quien grabó en la gran mayoría de la discografía de Oscar Avilés, el Zambo Cavero y Lucila Campos. Además, es compositor de los conocidos festejos “El que no tiene de inga” y “Arriba Alianza Lima”. Es de los bajistas más influyentes y reconocidos del Perú, siendo uno de los pocos músicos que cuentan con un libro recopilatorio de transcripciones sobre su trabajo, *El bajo contemporáneo en la música peruana: Juan “Chicky” Rebaza Cardenas* (publicado en 2018), donde se aprecian diversos géneros de la música criolla como el vals, el festejo, el landó y el tondero.

Otro de los testimonios recolectados es el de Felipe Pumarada, quien, por muchos años, ha sido bajista y director musical de Eva Ayllón; ha pertenecido al proyecto de jazz afroperuano *César Peredo y Los de adentro*; y a su vez forma parte de *Cosa de Nuestra de Tito Manrique*, agrupación conocida por su fusión autodenominada *salsa criolla*. Ha sido ganador del Latin Grammy por su colaboración en el disco *Más de mí* de Tony Succar. Además de bajista, se desarrolla como productor musical y docente universitario.



El tercer testimonio con el que se contará es el de Mariano Liy, reconocido bajista y arreglista que ha trabajado con artistas como Eva Ayllon, Tania Libertad, Pepe Vásquez, Cecilia Barraza, Los Morunos, Wayruro, entre otros. Además, es fundador y director musical de *Fiesta Negra*, popular agrupación de música afroperuana.

Finalmente, también se cuenta con el testimonio de Luis Linares, destacado bajista, productor musical y docente. Ha acompañado a artistas como Lucho Quequezana, Jean Pierre Magnet, Cecilia Bracamonte, Bartola, Perú Negro, entre otros. En el año 2021, desarrolló un campus virtual donde se imparten diversos conocimientos relacionados al bajo eléctrico, dentro del cual se encuentra un módulo específico sobre el festejo.

Antes de entrar al análisis en concreto de las líneas de bajo, es importante hacer una aclaración con respecto a las transcripciones realizadas. Debido a que estamos estudiando un género musical con una raíz rítmica no anglosajona, las subdivisiones de la notación musical clásica no bastarán para ilustrarlo completamente. Las partituras que se citarán son aproximaciones al fenómeno musical que se está estudiando, mas no fotografías exactas de los hechos. Así como las doce notas del clave bien temperado no son suficientes para describir la música clásica india, lo mismo sucede con la notación de subdivisiones clásica con respecto a los ritmos afrodescendientes.

En el caso de las líneas de bajo en el festejo, se ha encontrado cierta proximidad para ilustrarlas con la notación musical clásica, excepto por una rítmica en concreto. Dentro del proceso de transcripción, se ha encontrado un ritmo de dos notas con duración de un tiempo. La ejecución de este ritmo se encuentra en un punto medio entre una-corchea-más-una-negra y dos dosillos o corcheas puntadas -teniendo en cuenta que estamos en un compás ternario. Ninguna de estas opciones logra graficar el punto exacto donde se ejecuta la segunda nota. Ante esta disyuntiva, se ha optado por usar los dosillos con barra inclinada como cabeza de nota para ilustrar este ritmo, como se observa en la siguiente imagen

## Figura 1

*Ilustración de dosillos con barra inclinada*



### 1.1. El rol y formación del bajo en el festejo

Para comenzar a ahondar en las líneas de bajo, primero debemos de definir el rol e importancia que cumple el instrumento dentro del festejo. Para ello, los maestros Pumarada y Linares nos comentan:

Se puede decir que actualmente el bajo se considera un instrumento base de la música afroperuana. Imposible tocar dos guitarras sin un bajo. [...] Para mí, principalmente, es el corazón de la banda. No solamente en la música afroperuana, sino en general. El que lleva el ritmo, el que lleva el compás para que todos se puedan sentir cómodos. [...] Su principal misión es mantener una buena base en el género que esté tocando. (Pumarada, 2021, min. 3:06)

El rol del bajo, yendo un poco más al tema musical/técnico, creo que es el que le termina de dar el movimiento. [...] Una línea de bajo tocada, al margen de cómo está tocando la percusión, puede hacer que el tema se ponga más agresivo, más blando, más festivo o más pausado. Siento que ha logrado destacarse mucho con el pasar de los años. [...] De pronto ya aparecen las congas, aparece bongó, la campana, el piano tocando montunos. Entonces, ya

el bajo tiene que tomar una participación mayor y atendido a tener mucho movimiento (Linares, 2021, min. 3:34)

Como se puede observar, ambos resaltan el rol del bajo como un instrumento elemental dentro de un ensamble afroperuano. Uno mencionando que es el fundamento donde todos los demás instrumentos se apoyan, mientras que otro indicando que es instrumento que determina el movimiento y el carácter de lo que se está ejecutando en un grupo. Cabe resaltar, con respecto al último enunciado, que tener más movimiento o protagonismo no hace referencia a que las líneas de bajo sean melódicamente más ornamentadas con un empleo mayor de notas. Se refiere a que se cambia de acompañamiento -sentido melódico- conforme el tema transcurre en las diferentes partes que tiene. Con respecto a esto, Mariano Lij nos menciona que:

A medida que vas aumentando instrumentos con una sección de vientos, el bajo se vuelve más básico, menos saturado de notas. Porque estás siguiendo a un conjunto que armoniza como los vientos, más el piano; lo único que conseguirías con más notas es ensuciar más. El bajista pasa a su rol fundamental de ser la raíz de la banda. [...] En cambio con menos instrumentos, el bajo puede hacer más notas. [...] Lo que aconsejo a todos los bajistas, es aprender los patrones de percusión. Hay varias llevadas; te dicen esta parte la hacemos en afro, está en festejo, y en esta parte hacemos la fuga. Todos estos instantes de la percusión, el bajista debe conocerlos. Si conoces la percusión, tú también cambias. Y eso tiene que ver con el groove; es un poco integrarse todos (Lij, 2021, min. 5:05).

Según lo que se manifiesta, podemos notar la importante relación entre el bajo y la percusión. Si bien por su rol de sustento de la banda, el bajo tiene que mantener una concordancia con todos los elementos del ensamble, cabe destacar que el vínculo entre este y

la percusión es el más primordial. Los cambios entre secciones del tema y de acompañamientos comienzan a partir de la percusión y son realizados con una línea de bajo conveniente a la rítmica que se esté tocando. Esta sincronía es lo que coloquialmente definimos como *groove* o *afínque*.

Para englobar todos los puntos señalados, se puede definir al rol del bajo dentro del festejo como el elemento fundacional del ensamble que siempre se desarrolla en servicio de los demás instrumentos. Este a su vez, mantiene un vínculo especial con la percusión dado a que su sentido melódico será marcado principalmente por esta y porque es el nexo principal entre la sección percusiva y los demás elementos armónicos. Por todo ello, el bajo es una importante pieza dentro del *groove* o *afínque* general de un grupo.

Acerca de la formación del bajo en el festejo y sus primeras formas de tocarse, Pumarada explica que las expresiones más tempranas provienen de las grabaciones de contrabajo. Además, añade que estas estaban basadas en los acompañamientos que ya existían de los primeros géneros afroperuanos que se vienen a conocer popularmente como fue el pregón, el panalivio, la habanera, el lamento (Pumarada, 2021).

## Figura 2

*Comparación entre el panalivio y el festejo*



*Nota: (1.) Ejemplo de acompañamiento tradicional de panalivio. (2.) Ejemplo de acompañamiento de los primeros festejos. Transcripciones recogidas de la entrevista a Felipe Pumarada.*

En los ejemplos se aprecia que los primeros ritmos afroperuanos, que se encontraban dentro de una subdivisión binaria, se trasladan a una ternaria al pasar al festejo. En ambos casos, se observa los mismos movimientos interválicos que marcan, en este ejemplo, un



melódico que se desplaza principalmente por arpeggios; tocando una nota de paso para poder llegar al quinto grado.

En suma, el bajo en el festejo comenzó siendo un derivado muy cercano de los ritmos afroperuanos que estaban más constituidos. De esta forma adaptando líneas originalmente de compás simple (2/4,4/4) a compás compuesto (12/8). Esto cambiaría a partir de que Hayre, influenciado principalmente por las innovaciones y bordones de Vicente Vasquez, comience a tocar el festejo ejecutando la hemiola y con un desplazamiento melódico que comienza desde la fundamental y que termina en la quinta; teniendo como notas intermedias el tercer y el cuarto grado.

Cabe resaltar que no podemos reducir el origen de todo lo que hemos mencionado a Vicente Vásquez. Como nos menciona Pumarada, Vásquez afirmaba que su forma de tocar provenía de su padre, Porfirio Vásquez. Sin embargo, no se tiene registros suficientes sobre él, por ende, no se puede afirmar con exactitud de dónde se influenció para hacer estos patrones, eso es algo que se ha perdido en la historia (Pumarada, 2021).

## **1.2. Análisis de transcripciones realizadas**

### **1.2.1. Sobre Mamá Luchita de Carlos Hayre**

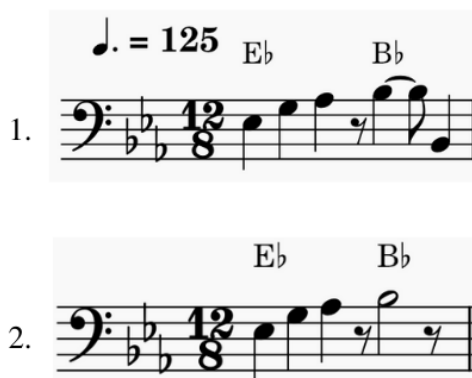
La primera línea de bajo a analizar es la del tema *Mamá Luchita* del disco *Socabon* de Nicomedes Santa Cruz. El cual es importante porque se encuentra dentro de uno de los principales discos de música afroperuana (muchos lo catalogan como el diccionario de esta) y por su línea de bajo que marca la introducción de la canción, siendo así una de las primeras con esta característica dentro del festejo.

Si bien es muy difícil encontrar los créditos de todos los instrumentistas en un disco de esa época, Pumarada afirma que el bajista fue Carlos Hayre y el guitarrista fue Vicente Vasquez. A su vez, todas las líneas de bajo de ese disco fueron grabadas por Hayre, al igual que toda la época de *Fiesta Criolla* (Pumarada, 2021).

La línea en cuestión consiste principalmente de dos acompañamientos que se repiten a lo largo del tema. Por su forma, podemos decir que ambas son derivadas de una misma idea melódica.

#### Figura 4

*Extractos de la línea de bajo en Mamá Luchita.*



*Nota: Transcripción propia.*

Se observa que el patrón tiene la misma idea que la línea tradicional expuesta anteriormente -transportada a la tonalidad de Mi bemol mayor. El uso de la hemiola horizontal y el mismo movimiento interválico se encuentra presente en ambos patrones del tema. Además, se puede denominar al segundo como una reducción del primero, dado a que la diferencia entre los dos radica en el alargamiento del quinto grado y la exclusión de la última nota.

Lo que caracteriza a las líneas de Hayre son su simpleza y su constante empleo de una misma idea melódica, sin muchas variaciones. Como nos menciona Linares, es correcto en su forma de tocar y da espacio a los demás elementos del ensamble. No es nada virtuoso o extraordinario, pero está acompañando la canción cómo tiene que ser. (Linares, 2021)

#### **1.2.2. Sobre el Mayoral y el conjunto de transcripciones de Juan Rebaza**

Otra línea que es importante de analizar de manera individual es la que se encuentra en el *Mayoral* del disco *Y siguen festejando juntos* de Óscar Aviles, Zambo Cavero y Lucila Campos, la cual pertenece al bajista Juan Rebaza. Es destacable este tema debido a que es





segundo compás, se muestra el desarrollo de la idea expuesta en la segunda mitad del primer compás. Si bien ambos patrones son distintos uno del otro, comparten células rítmicas que se repiten o se cambian de posición dependiendo el caso. Es por ello que mantienen una conexión a pesar de sus diferencias.

Cabe destacar que la línea de bajo tiene un gran protagonismo en el tema. Como se mencionó anteriormente, es algo que normalmente puede pasar cuando la instrumentación de un grupo es reducida.

### Figura 6

Extracto del tema *el Mayoral*, voz y bajo.

**♩. = 125**

Voz

Ay Ma-yo-ral Ay Ma-yo-ral

B E G# C#m

Bajo eléctrico

*Nota: Transcripción de bajo realizada por Irving Oqueli, extraída del libro *El bajo contemporáneo en la música peruana: 30 transcripciones de Juan Rebaza Cardenas de Oscar Stagnaro (2018)**

Como se observa en el ejemplo, el bajo en esta parte del tema está armonizando a la voz principal como si fuera una voz más. Es interesante el uso de intervalos de séptimas en varias de las notas de reposo y que, a pesar de ello, no se perciba disonante o tenso. Esto es debido, principalmente a que el bajo siempre está reposando en la fundamental del acorde correspondiente. Además, se resuelve la disonancia y se encuentra en un registro lo suficientemente grave como para que no choque con la voz superior. Cabe señalar que no es un recurso constante dentro del tema, sino que solo se usa una vez antes del regreso al coro después de un intermedio de percusión.

Dentro de las transcripciones realizadas para esta investigación correspondientes a líneas de bajo de Rebaza, se aprecia que el uso de los patrones encontrados en *el Mayoral* es

recurrente en varios temas en los que él participa. Por otro lado, cabe destacar un grupo más de patrones encontrados.

### Figura 7

*Patrones encontrados en temas tocados por Juan Rebaza*

The image displays four musical patterns (1-4) in 12/8 time, marked with a tempo of 130. Each pattern is shown on a bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#).  
 Pattern 1: A, E7<sub>2</sub>, A, E7<sub>2</sub>. The rhythm consists of quarter notes and eighth notes.  
 Pattern 2: F#m, C#7. The rhythm features a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.  
 Pattern 3: D, E, A. The rhythm consists of quarter notes.  
 Pattern 4: A, E7, A, E7. The rhythm consists of quarter notes with a dotted quarter note in the second measure.

Dentro de este conjunto de patrones, se distingue, al inicio de cada primer compás, el uso de *las tres negras* o variaciones de esta. Por ejemplo, en el primer patrón se varía este movimiento típico a través de la subdivisión de la segunda negra. En el caso del cuarto patrón, la variación también se encuentra en la segunda negra, pero esta vez suprimiendo esta nota y dejando un silencio en su lugar. En cambio, en el tercero se ve como la hemiola horizontal se desarrolla de forma perenne a lo largo del patrón a través de arpeggios.

Se podría considerar el segundo patrón de este grupo como una variación del segundo perteneciente al *el Mayoral*. Sin embargo, la función de una de sus notas marca la diferencia entre ambas. En efecto, el *do sostenido*, que está en el alzar del cuarto tiempo del primer compás, se encuentra empleando una anticipación del primer acorde del siguiente compás, recurso el cual no se encuentra presente en el patrón anteriormente mencionado.

Una característica de la forma de tocar de Rebaza es el uso de rítmicas que se asemejan al de elementos de la percusión. Pumarada, estudioso de su toque, señala que en las

primeras grabaciones del Zambo Cavero y Óscar Avilés, Rebaza usaba patrones de acompañamiento muy parecidos al toque de campana característico de esa época. Además, que suele mantener una misma base en la estrofa y en el coro, con algunas variaciones en el proceso. (Pumarada, 2021)

### Figura 8

*Patrón de bajo del tema Mueve tu Cucú y de campana de festejo tradicional*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bajo eléctrico' and features a bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 12/8 time signature. Above the staff, the tempo is marked as '♩ = 130'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed in pairs and marked with a '2'. The bottom staff is labeled 'Campana' and has a 12/8 time signature. It shows a rhythmic pattern of eighth notes, with '+' symbols placed above certain notes to indicate accents or specific rhythmic values. Like the bass staff, some notes are beamed in pairs and marked with a '2'.

En efecto, se reproduce la misma rítmica en ambos casos y podría inferirse que Rebaza pudo haber recogido este elemento para implementarlo en su acompañamiento. No obstante, él mismo declara que, en la mayoría de los casos, era él quién lideraba al grupo y es más bien la percusión quien seguía lo que tocaba. Como él describe, no existían arreglos escritos o ensayos previos donde preparar un arreglo. Todo lo grabado en estos temas surgió a partir de algunas pautas acordadas minutos antes de la grabación y de la misma improvisación de la primera toma (Rebaza, 2021). Es por ello, que sólo podemos atribuir como una gran coincidencia a la similitud encontrada entre el bajo y el ritmo de algunos elementos de la sección percutiva.

#### *1.2.3. Sobre el conjunto de transcripciones de Felipe Pumarada*

Dentro de los trabajos estudiados de Pumarada, se han extraído los siguientes cuatro patrones de acompañamiento.

## Figura 9

*Patrones encontrados en temas tocados por Felipe Pumarada*

The image shows a musical score for four bass lines, numbered 1 through 4. The tempo is marked as ♩ = 130. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. The score is written in bass clef. Above the staves, chords are indicated: F#m, G#, F#m, E, C#7, F#m, D, C#7, F#m, and A. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. A watermark for 'UNIVERSIDAD DE LA GUAYANA' is visible in the background.

En los dos primeros patrones de esta recolección, se observa el uso de *las tres negras*, pero estas ya no esbozan arpeggio triádico. En su lugar, las notas que se emplean sólo varían entre la fundamental (más su octava arriba) y la quinta del acorde que corresponda. Además, se emplea el uso de apoyaturas para poder ornamentar la línea. Esto se ve claramente en el último compás del segundo patrón donde existe una apoyatura por grado conjunto antes de la segunda negra.

Igualmente, se aprecia el empleo de *notas fantasma*, que son aquellas notas que tienen un sonido tapado sin un tono específico- se usan usualmente para darle un mayor carácter rítmico a una línea de bajo. Al final de cada compás del segundo patrón, se usa una *ghost note* para enfatizar la siguiente nota que cae en el tiempo cuatro y otra en la última corchea del compás para dirigirse a la primera nota del compás siguiente. También cabe señalar que la nota de la negra -que se encuentra en medio de las *ghost notes*- es cromática y se utiliza para que aquel cuarto tiempo tenga una función de dominante.

En cuanto a los dos últimos patrones, estos se destacan por compartir el uso de anticipaciones. Sin embargo, se diferencian en la duración de estas notas. Se puede observar que en el tercer patrón son más acertadas en comparación al cuarto, donde estas notas se

mantienen sonando por más de la duración de una negra. Además, estas anticipaciones siempre ejecutarán la fundamental del acorde siguiente.

Sobre su forma de tocar, Pumarada nos comenta que él empieza a tocar “salseando” las líneas de bajo a partir de la nueva forma de tocar festejo que se estaba forjando en el grupo de Eva Ayllón. Él impregna su influencia afrocubana sin perder la esencia de cómo se venía tocando el género y abriendo más la armonía con el uso de notas fuera del acorde. Además, señala que las rítmicas empleadas en su toque nacen a partir de emular ideas del cajón (especialmente sus graves) y las congas (Pumarada, 2021).

En efecto, la influencia afrocubana se hace presente en su acompañamiento y es especialmente notoria dentro del tercer y cuarto patrón, donde se hace el uso de anticipaciones, característico de los tumbaos de bajo.

### Figura 10

*Comparación entre patrones de Pumarada con los de tumbao*

Figure 10 displays two musical examples comparing Pumarada's bass patterns with tumbao patterns. Both examples are in 12/8 time and have a tempo of 130. Example 1 shows the third pattern of Pumarada compared to a tumbao accompaniment. Example 2 shows the fourth pattern of Pumarada compared to a tumbao accompaniment, with chord symbols D, C#7, F#m, and A indicated above the staff.

*Nota: (1) Tercer patrón comparado a un acompañamiento de tumbao; (2) Cuarto patrón comparado a un acompañamiento de tumbao*

Como se observa en la comparativa, la cercanía puede apreciarse a pesar de que una se encuentre en compás compuesto y otra en simple. Para ello, tenemos que pensar que dos compases en compás partido equivaldrían a un compás de 12/8, dado a que de esta manera se

ven ideas melódicas de cuatro tiempos. De esta manera, se observa que la adaptación más constante es la de una-corchea-más-dos-negras en binario a dos-corcheas-más-una-negra en ternario. Ante esto, podemos intuir que existe una adaptación de patrones de subdivisión binaria hacia una ternaria, así como se mencionó en el proceso de formación de las primeras líneas del género.

#### 1.2.4. Sobre el conjunto de transcripciones de Mariano Liy

Dentro del grupo de líneas estudiadas de Mariano Liy, se han resaltado cuatro patrones. Estos guardan particularidades propias diferentes a las de Pumarada, a pesar de que ambos músicos comparten un *background* parecido.

**Figura 11**

*Patrones encontrados en temas tocados por Mariano Liy*

The image shows a musical score for four bass clef staves, labeled 1 through 4. The time signature is 12/8 and the tempo is marked as quarter note = 130. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various rhythmic patterns and chord symbols: F#m, A, D, E, C#, and B. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes having accents or slurs. A double bar line with a '2' below it is present at the end of the fourth staff.

En cuanto a los dos primeros patrones, se aprecia principalmente el uso de anticipaciones. En todos los casos señalados, la nota a anticipar es la fundamental del siguiente acorde. Además, el movimiento melódico se limita al uso de la fundamental y la quinta de los acordes; teniendo como excepción algún pasaje cromático como sucede en el cuarto tiempo del primer compás del primer patrón. A comparación de los patrones de Pumarada, estos son muchos más concisos y con menor ornamentación. En otras palabras, se

puede decir que estos patrones concentran la idea principal de los patrones anteriormente expuestos.

Dentro de los dos últimos patrones ilustrados, se alcanza a notar el uso de variaciones de la hemiola horizontal. Estas se presentan en la segunda negra- al ser subdividida en dos corcheas- y en la tercera- la cual su duración está siendo alargada. Asimismo, se encuentran diferentes finalizaciones en cada compás. Por ejemplo, en el tercer patrón se finaliza con una-negra-más-una-corchea en el primer compás y con solo la corchea final en el segundo. En cambio, en el cuarto patrón se cierra con los dosillos con barra inclinada o con una negra en el alzar.

De igual manera, es importante resaltar el uso de la quinta para introducir un acorde. Esto se da, por ejemplo, con el uso del *si* para el acorde de Mi mayor al comienzo del tercer patrón. Del mismo modo, se emplea el *sol sostenido* para el Do sostenido mayor en la cuarta línea.

En síntesis, se puede decir que las líneas de Mariano Lij destacan por la priorización del *groove*. Los patrones presentados solo suelen variar al término de cada segundo compás. En estos ejemplos, se cumple la norma de que, a mayor instrumentación, el bajo tiene que ser más simple (Lij, 2021). Además, su juicio para crear un acompañamiento se nutre de los demás instrumentos con el fin de resaltarlos, dado a su perspectiva de multi -instrumentista y arreglista.

### ***1.2.5. Sobre el conjunto de transcripciones de Luis Linares***

Dentro de los acompañamientos de Linares, se ha obtenido tres patrones de bajo. Estos guardan una concordancia con los anteriormente mencionados, en especial con los de Pumarada y Lij. No obstante, los patrones de Linares tienen características distintivas que son importantes de enfatizar

## Figura 12

*Patrones encontrados en temas tocados por Luis Linares*

The musical score consists of three staves in 12/8 time, with a tempo of quarter note = 130. The key signature is two sharps (D major).  
 Staff 1: Chords F#m, D, G#m7(b5), C#7. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note with a cross (ghost note), and continues with eighth and quarter notes.  
 Staff 2: Chords F#m, D, A, E. The melody features eighth and quarter notes with slurs.  
 Staff 3: Chords F#m, A. The melody is more rhythmic, using eighth and quarter notes with slurs.

Dentro de la segunda y tercera línea, se nota el uso de *las tres negras* con su rítmica original o con una variación en la segunda negra. En cambio, en el primer patrón, se emplea un movimiento melódico diferente. Su primer compás inicia con cuatro-corcheas-más-una-negra, con lo cual se podría decir que es una variación del comienzo del tercer patrón. Sin embargo, encontramos una mayor subdivisión en el primer tiempo con el uso de *notas fantasma* que son notas de adorno y que no tiene un tono definido. De hecho, el movimiento en cuestión es más parecido al que se desarrolla con las anticipaciones que se dan en el segundo compás del segundo patrón.

Es importante señalar los movimientos melódicos del tercer patrón. Como se ha visto a lo largo de esta revisión, la segunda mitad de cada compás tiene más movimiento que en la primera, dado a que casi siempre está sujeto a *las tres negras* o una variación de estas. En el caso de este patrón en específico, el movimiento es más notorio con el empleo mayor de subdivisiones. A pesar de que se usen más notas, estas aún siguen sujetas a notas del acorde (en especial a la fundamental y la quinta en diferentes octavas) y a *notas fantasma*.

Pese a que sus líneas sean más ornamentadas, no se escucha que esto incomode al resto del ensamble porque están puestas de tal manera que completan una parte del arreglo del grupo. Como nos menciona Linares, lo que mayormente funciona es tocar menos y si se encuentra un espacio, aportar ahí. Añade también que una línea no es mejor por tocar más



notas, sino por ser más conceptualizada a partir de lo que está sucediendo en el grupo y que esta identifique la canción (Linares, 2021). En efecto, el mérito de una línea no es el de tener más notas, sino que sea coherente con el concepto del tema. También se demuestra una gran virtud de escucha y atención del bajista, dado que se requiere en gran medida para poder identificar el espacio exacto donde ornamentar más un acompañamiento.

### **1.3. Lista de patrones característicos del festejo**

A lo largo del anterior subcapítulo se han descrito y analizado diversos patrones de bajistas de diferentes generaciones. Este trabajo ha develado ciertos clichés o recursos frecuentes que han perdurado y que comparten los bajistas anteriormente mencionados. Uno de estos es el uso de la hemiola horizontal, el cual se ha encontrado dentro de todos los acompañamientos, ya sea de forma íntegra o con alguna variante. Incluso, los mismos músicos, a quienes se les ha transcrito, reafirman la importancia de esta rítmica y se puede decir que esta da la identidad del festejo en el bajo. Como menciona Linares: “en la mayoría de las líneas de bajo, estas tres primeras negras son intocables” (Linares, 2021, min 7:05). A su vez, Liy hace énfasis en que: “la línea más básica se basa en las tres primeras negras de los 12/8. Y a partir de eso gira todo” (Liy, 2021, min 3:47).

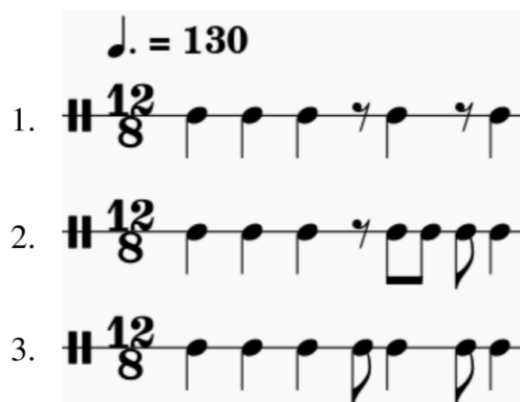
Otro recurso importante que se ha señalado es el uso de anticipaciones, el cual es continuo a partir de la generación de Pumarada y Liy. Para hacer mención del acompañamiento con esta característica, usualmente los músicos del género lo nombran como *bajo salseado* o *salsear el bajo*. Esto para aludir la influencia afrocubana dentro de estos patrones en específico, como aclara Linares en su entrevista: “están más orientados hacia lo latino o la salsa. Es una propuesta más contemporánea” (Linares, 2021, min 8:06)

A su vez, se ha notado que gran parte de los patrones tiene más variaciones en la segunda mitad de cada compás. Con respecto a esto, Linares indica que las variantes más

*afestejadas* tienen el ataque en el *uptempo* (el alzar de cada tiempo), pero también se pueden realizar a tierra -en la primera corchea de cada tiempo (Linares, 2021).

### Figura 13

*Variantes del acompañamiento de festejo*



*Nota: (1) Uptempo, (2) Variación de uptempo, (3) A tierra*

Cabe mencionar también que el cambio de los acompañamientos es debido principalmente a un cambio de clave rítmica. Como afirma Pumarada, existen dos tipos de claves dentro del festejo: la tradicional y la contemporánea. La primera es usada en los primeros festejos, como en los que participan Hayre o Rebaza, y también en los temas de jazz afroperuano. No obstante, la clave contemporánea se ha estado empleando los últimos veinticinco años en grupos como el de Eva Ayllón, *Cosa Nuestra*, *Fiesta Negra*, entre otros. (Pumarada, 2021).

### Figura 14

*Acompañamiento con la clave tradicional de festejo*

*Nota: (1) Clave tradicional de festejo, (2)(3) Ejemplo de acompañamiento de bajo. Transcripción recogida de la entrevista a Felipe Pumarada.*

### Figura 15

*Acompañamiento con la clave contemporánea de festejo*

*Nota: (1) Clave contemporánea de festejo, (2)(3) Ejemplo de acompañamiento de bajo. Transcripción recogida de la entrevista a Felipe Pumarada.*

A partir de esta distinción presentada, se presentará a continuación una lista global de patrones dividida entre los basados en la clave antigua y aquellos que usan la clave contemporánea. Se escogieron cuatro patrones por clave dentro de todo el universo de líneas que se han presentado en el subcapítulo anterior. El criterio con el que han sido seleccionadas surge a partir de su particularidad y de su consistencia, debido a que se quiere evitar mencionar una línea y varios derivados cercanos. Además, todos los patrones han sido adaptados a una progresión I-V en Mi menor o Sol mayor. Esto con el fin de que sean más

sencillos de apreciar y para adaptarlos a la tonalidad del tema *No Me Cumben*, con el cual se desarrollará una comparativa final en el cuarto capítulo.

### Figura 16

*Lista de patrones de acompañamiento de festejo*

The image displays a musical score for a 'festejo' accompaniment, divided into two styles: 'Clave antigua' and 'Clave contemporánea'. The score is written in 12/8 time and G major. It consists of five staves. The top staff shows the melody for both styles. The second and third staves show bass lines with chords G and D. The fourth and fifth staves show bass lines with chords Em and B7. The 'Clave contemporánea' style includes a fermata and a double bar line in the fourth staff.

Por último, es importante señalar que la acentuación en el alzar del segundo tiempo se mantiene a pesar del cambio de clave. Si nos detenemos en la clave contemporánea, notamos que la principal diferencia con la antigua se encuentra en el desplazamiento de corchea de la tercera acentuación. Aun así, los patrones dentro de esta clave respetan, en todos sus casos, la tercera de *las tres negras*. Es por ello que, al referirnos a una división por claves, se está reflejando más un cambio estilístico con mayor ornamentación que uno de estructura rítmica.

## Capítulo 2. Influencias de la forma de tocar de Carlos Hayre

Como se vio al principio del primer capítulo con el festejo, los géneros musicales se forman o cambian a partir de otros más establecidos. De igual manera, los músicos se nutren del contexto musical en el que vivimos para crear nuestro arte. Es por ello que este capítulo se centrará en ahondar en las influencias musicales de Hayre las cuales pudieron haber influenciado a la línea de bajo de *No Me Cumben*.

Primero se profundizará en las corrientes musicales locales y extranjeras, que estaban presente en el Perú que vivió Hayre. Y luego se realizará un análisis de los patrones de bajo de los géneros musicales más cercanos al bajista y al festejo.

### 2.1. Corrientes musicales de la época de Hayre

La primera corriente por mencionar es la de la música criolla. Hayre pudo presenciar la época dorada de esta y jugó un rol principal en los inicios de su formación musical. Como mencionan Chocano y Llorens, Hayre, además de tener una formación académica, tuvo como maestros a grandes guitarristas de la época tales como Adolfo Zelada o Porfirio Vásquez, con los cuales compartió múltiples las jaranas (Chocano & Llorens, 2009, pp. 197-198).

De esta manera, se observa que Hayre tuvo contacto con los principales pilares del criollismo. Anteriormente, se mencionó la relevancia de Porfirio Vásquez, pero es importante recalcar que probablemente es el cultor más importante que ha tenido la música afroperuana. Sus conocimientos fueron cimiento para los trabajos realizados por Nicomedes Santa Cruz, quien se encargó de recopilarlos. A su vez, Adolfo Zelada ha sido un guitarrista que ha contribuido a generar escuela de géneros tales como el vals, el festejo, el tondero, la marinera o la zamacueca. Este fue el guitarrista principal de *Teatros y Danzas Negras del Perú* y de *Perú Negro*, ambas agrupaciones dirigidas por Victoria Santa Cruz.

Asimismo, Hayre también compartió con los exponentes de la música criolla contemporáneos a él. Como se mencionó anteriormente, estuvo ligado a la figura de Vicente

Vásquez. Junto con él, grabó su disco *La Marinera Limeña es Así* y también los discos *Cumanana* y *Socabón* de Nicomedes Santa Cruz. Además, Pérez nos menciona su entrañable relación con Manuel Acosta Ojeda con quien comparte temas como *Insistiré*, *Adiós y sombras*, *Siempre*, entre otros. A su vez, se resalta el importante nexo que tenía con Alicia Maguiña, con la cual cuenta con ocho álbumes (Pérez, 2018, p.59).

En síntesis, se corrobora que la música criolla, y todos los géneros que esta abarca, forma parte primaria en la formación y trayectoria de Hayre. Y, además, este tuvo contacto directo con los más renombrados músicos del criollismo.

Por otra parte, en el Perú se desarrolló una fuerte corriente de música cubana en la época de Hayre. Como afirman Chocano y Llorens, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, varios géneros cubanos se popularizan, tales como el bolero (y su variación, *el feeling cubano*), el son, la guaracha, el danzón, el mambo, el chachachá entre otros. Así mismo, en la década de los sesenta, aparecen el jazz cubano (que luego pasaría a ser latin jazz) y la salsa (Chocano & Llorens, 2009, pp. 156-157).

Ante tal popularidad, no ha de extrañarse que estos ritmos hayan llegado a los oídos de Hayre. De hecho, Pumarada confirma que escuchó mucha música cubana tradicional y que la tocaba de manera excelente, ya sea en la guitarra, el tres cubano o el bajo. Incluso menciona una especial admiración por Polito Huertas, bajista de Eddie Palmieri (Pumarada, 2021). También, el mismo Hayre, dentro de una entrevista realizada por Chocano y Llorens, menciona que tuvo la influencia del *feeling cubano*, del cual principalmente absorbió la forma de armonizar.

Cabe mencionar que, según Pérez, Hayre tiene en su haber una composición en *afro* (género cubano) llamada *Máquina* en tributo al percusionista Francisco Monserrate. Además, entre los años de 1977 a 1979, formó su agrupación *Carlos Hayre y Orquesta* con la cual tocaba música cubana, la cual se acercaba a lo que llamamos *salsa dura*. Y también es sabido

que cuenta con grabaciones dentro de estos géneros, ya sea con su propio grupo o con otros a través de su trabajo como músico de sesión (Pérez, 2018, p.58)

Ante todo lo señalado, se puede confirmar la admiración y el dominio de la música cubana por parte de Hayre. De esta manera, demostrando una gran versatilidad y conocimiento de sus diversos géneros.

Otra corriente para mencionar es la del jazz, esto debido a que el ámbito criollo ha guardado cierto lazo con este género. Como mencionan Chocano y Llorens, en las jaranas a partir de la década de los veinte, aparte de valeses, se escuchaban tangos y se bailaba jazz. Además, figuras importantes como Felipe Pinglo o Lorenzo Humberto Sotomayor mostraron afición al género e implementaron ciertas influencias de este en el vals. Pero esta influencia tendría un gran *boom* hasta la década de los cuarenta con la popularización en Lima de los temas de Glenn Miller (Chocano & Llorens, 2009, pp. 127-128,151)

Sin embargo, en el caso de Hayre, se observa la influencia del jazz, pero a través de fuentes de segunda mano. Como se ha mencionado previamente, él solía escuchar el *feeling cubano* (fusión de bolero con jazz). A su vez, Pumarada menciona que él escuchaba mucho bossa nova y que incluso tenía composiciones en este género -fusión de samba con jazz. No obstante, hay líneas de bajo en las que Hayre parece estar influenciado por el *walking bass* (recurso netamente jazzístico), como por ejemplo en el tema *Carretas aquí es el tono* de *Los Troveros Criollos* (Pumarada, 2021)

Por último, cabe mencionar el amplio dominio de géneros musicales que tenía debido a su labor como músico de sesión. Hayre cuenta, en una entrevista de Chocano y Llorens, que estuvo trabajando muchos años como contrabajista en Radio Central. En aquel lugar tuvo la oportunidad de acompañar y grabar para diversos artistas de música de Huancayo, *nueva ola*, música tropical, entre otros (Chocano & Llorens, 2009, pp. 151).

En conclusión, Hayre fue un músico con una gran versatilidad y por ello con una gran cantidad de influencias musicales muy diversas. Y, dentro de estas, la principal es la música criolla. Dentro de un segundo orden, se podría poner a la música cubana y al jazz, a través de los géneros de fusión como el *feeling cubano* y el bossa nova.

## 2.2. Géneros musicales que pudieron influenciar a Hayre y sus patrones de acompañamiento

En el subcapítulo anterior, identificamos aquellas corrientes musicales que influenciaron a Hayre. A continuación, se han escogido determinados géneros que se encuentran en las corrientes mencionadas a partir de su cercanía con los patrones de festejo presentados previamente. Esto con el fin de ahondar aún más en las influencias que conlleva la creación de una línea de bajo.

Con respecto a la corriente de la música criolla, se eligieron los géneros marinera y tondero.

### Figura 17

*Patrones de Marinera norteña y limeña*

♩. = 95

The image shows two musical staves in bass clef, 12/8 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as ♩. = 95. The top staff has two measures: the first measure contains a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter rest; the second measure contains a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F#. Above the first measure is the chord symbol 'G' and above the second is 'D'. The bottom staff also has two measures: the first measure contains a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B; the second measure contains a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F#. Below the first measure is the chord symbol 'B7' and below the second is 'Em'.

*Nota: Ambos patrones se usan en ambos estilos de marinera*



## Figura 18

### *Patrones de Tondero*

The image shows two musical staves in bass clef, 12/8 time, with a tempo of 110. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 12/8. The first pattern starts with an Em chord and a B7 chord. The second pattern starts with an Em chord and a B7 chord. The notation includes a hemiola horizontal at the beginning of the first pattern.

El primer detalle a notar es el uso de la hemiola horizontal al comienzo del primer patrón de cada género. Dentro del segundo patrón de marinera norteña/limeña, se puede apreciar una rítmica parecida al de los patrones con anticipaciones del festejo. Sin embargo, en este caso están cumpliendo la función contraria, están retardando la entrada de la fundamental con respecto a los *downbeats*.

Dentro del segundo patrón de tondero, se presenta una variación de la hemiola horizontal. Lo que ocurre es que se están subdividiendo cada de estas con su octava arriba. La principal diferencia con respecto al primero vendría a ser su resolución en el cuarto tiempo, que puede ser más apegado al *downbeat*, como sucede en el primero, o al *upbeat*, como sucede en el segundo.

En general, los patrones de ambos géneros guardan una gran similitud con respecto al festejo. No obstante, el tempo con las que son ejecutadas, les termina de dar el carácter particular de cada género, siendo la marinera más cadenciosa, el tondero con un ritmo un poco más acelerado, y el festejo con un tempo, valga la redundancia, más festivo.

En cuanto a la corriente de música cubana se escogieron los géneros afro y son montuno.



## Figura 21

*Patrones de Bossa Nova*



En estos patrones presentados no se percibe una correlación cercana al festejo. Tal vez, se podrían relacionar con los acompañamientos de son montuno dado a que comparten una rítmica relativamente parecida, exceptuando el uso de anticipaciones. Sin embargo, esta no sería suficiente conexión para relacionarla al festejo.

En síntesis, serían cuatro géneros musicales los más cercanos al festejo, dentro de los que hemos presentado. Según su grado de cercanía serían: Afro, Tondero, Marinera norteña/limeña y Son Montuno. Estos géneros, con sus respectivos patrones, nos servirán para elaborar el análisis comparativo final del tema *No Me Cumben*.



Estos acentos característicos cumplen tres diferentes funciones. La primera de todas es la de marcar la clave rítmica del tema. Dentro de las diferentes variantes de acompañamiento en festejo, el cajón tiene una acentuación constante en el primer tiempo y en la segunda corchea del segundo tiempo en sus diferentes variantes existentes. Es por ello que es necesario que el bajo, instrumento que suele estar acoplado a la sección de percusión, siga este tipo de acentuaciones.

### Figura 24

*Acoplamiento de las líneas de bajo con la clave del festejo*

The image shows a musical score for three bass lines in 12/8 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The middle and bottom staves are bass clefs with the same key signature and time signature. A blue vertical bar highlights the first beat of the first measure in all three staves. A red vertical bar highlights the second eighth note of the second measure in all three staves. The notes are: G (sol) in the first measure, and G (sol) and D (re) in the second measure.

La segunda función vendría a ser la de marcar el acorde en el primer tiempo. Como se da en el primer y tercer sistema de la sección A del tema, el bajo empieza cada compás tocando una negra en el primer tiempo en la nota *sol*, la fundamental del primer acorde de cada compás. Esta acción del bajo no solo es común en el festejo, sino que se encuentra presente en casi todos los géneros musicales con los que se ha comparado en este trabajo.

Finalmente, la tercera función es la de anticipar el acorde siguiente. Como se observa en el segundo sistema de la sección B del tema, el bajo anticipa el acorde del tercer tiempo en la segunda corchea del segundo tiempo, y el acorde del primer tiempo en la segunda corchea del cuarto tiempo del compás anterior, ejecutando la fundamental o la quinta de estos. Podemos apreciar esta característica en el compás treinta, donde se acentúa la nota *la* para anticipar el acorde de La menor del tercer tiempo -anticipación con la fundamental- y la nota

si para el acorde de Mi menor del primer tiempo del siguiente compás -anticipación con la quinta. Esta característica melódica en el bajo no solo se encuentra en el festejo, sino también en diversos géneros de músicaailable latinoamericana, como por ejemplo la salsa, el merengue, bomba, rumba, entre otros. En ellos, las anticipaciones en tiempos débiles de la línea de bajo brindan una sensación sincopada que rompe con la normalidad de acentuar los tiempos fuertes y genera mayor movimiento dentro del arreglo.

### Figura 25

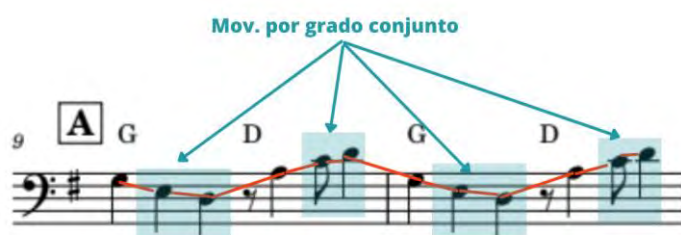
*Ejemplo de uso de anticipaciones*



El movimiento melódico de esta línea de bajo se caracteriza por ser ondulante. Esto se puede apreciar claramente en el primer y tercer sistema de la sección A, donde podemos observar que, en cada compás, la melodía comienza con un movimiento descendente en los primeros dos tiempos para luego pasar a uno ascendente en los dos tiempos restantes. Además, estos cambios se dan por grado conjunto. Esto se puede apreciar en el noveno compás donde se usa la nota *mi* para llegar al primer *re* -movimiento por grado conjunto descendente- y luego la nota *do* para llegar al segundo *re* (una octava más arriba) - movimiento por grado conjunto ascendente.

### Figura 26

*Ejemplo de movimiento ondulante por grado conjunto*



La melodía también se desarrollará a través de movimientos por arpeggios en ciertas partes del tema. Podemos apreciar esto desde el compás trece al dieciséis, donde se ven dos

agrupaciones de tres corcheas por compás que se desplazan entre la fundamental y la quinta de su acorde correspondiente. En el compás trece, por ejemplo, la primera agrupación consta de las notas *sol*, *re* y *sol* -fundamental, quinta y fundamental del acorde de Sol mayor- y la segunda de las notas de *la*, *re* y *la* -quinta, fundamental y quinta. Las agrupaciones siempre comienzan en un tiempo débil, la primera en la segunda corchea del primer tiempo y la segunda en la segunda corchea del tercer tiempo. Además, estos grupos de notas se dirigirán hacia una acentuación en la nota *re* -la quinta y la fundamental de los acordes de Sol mayor y Re mayor, respectivamente-, dando así la impresión de que el bajo está ejecutando una nota pedal en esta sección del tema.

### Figura 27

*Ejemplo de uso de nota pedal y movimiento arpegiados*



Otra característica a resaltar es el uso de la hemiola horizontal, al principio de cada compás del primer sistema de la sección A. Este tiene un movimiento interválico descendente por terceras y por grado conjunto, comenzando en la nota *sol* y finalizando con la nota *re*.

### Figura 28

*Ejemplo de uso de las tres negras*



También es importante destacar las variaciones de la hemiola horizontal en los comienzos de compás del primer sistema de la sección B. Básicamente, sería la misma rítmica si solo eliminamos la segunda negra y en su lugar alargamos la duración de la primera nota.

### Figura 29

*Ejemplo de variación de las tres negras.*

The image shows three staves of musical notation in bass clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a red asterisk on the second eighth note. The second staff has a red arrow pointing to the first eighth note. The third staff is enclosed in a red box. Chords Em and B7 are indicated above the first two staves.

### 3.2. Patrones característicos del tema

Anteriormente, se han analizado todas las líneas que se encuentran en el arreglo de bajo realizado por Hayre. Para la realización de una lista de los patrones característicos, se han sustraído algunas líneas dado que son derivadas de otras y solo se están contando aquellas que presentan ideas distintas al resto. De esta manera, se han seleccionado cuatro patrones a lo largo de este tema.

### Figura 30

*Lista de patrones del tema No Me Cumben.*

The image shows four staves of musical notation in bass clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). Each staff has its own chord progression: G D, G D, Em B7, and Em B7.



## Capítulo 4. Comparación de patrones de bajo

El presente capítulo tiene como objetivo resaltar las similitudes y diferencias de los patrones encontrados a lo largo de los tres capítulos anteriores. A través de esta comparativa, se pretende evidenciar las relaciones de influencias que existen entre patrones de acompañamiento encontrados en *No Me Cumben* y los demás ya mencionados.

En la primera parte, se examinarán los patrones del primer capítulo, los cuales han sido extraídos de la forma de tocar festejo de los bajistas entrevistados, junto a los del tercero. A partir de este ejercicio se busca encontrar los nexos entre la forma actual de tocar el género con la línea de bajo de Hayre. Además, se denotará la familiaridad entre esta última y las líneas más tradicionales de festejo, las cuales son contemporáneas a su época.

En la segunda parte, se estudiarán los patrones del segundo capítulo -relacionados a la marinera, tondero, son montuno, afro y bossa nova- junto a los del tercero. A través de esta revisión se tratará de relacionar la línea de bajo principal de este estudio y las corrientes musicales de la época de Hayre más cercanas al festejo. De esta manera, se determinará el grado de influencia que tuvieron estos géneros en la forma de tocar festejo del bajista en cuestión.

### 4.1. Comparación entre los patrones de Hayre y la forma de tocar actual del festejo

Para empezar a relacionar ambos conjuntos de patrones, es necesario primero resaltar un elemento que se encuentra tanto en el festejo de la clave antigua como el de la clave contemporánea, *las tres negras*.

### Figura 31

*Rítmica de las tres negras en diferentes patrones*

The image shows a musical score for three staves: Hayre, Cla. Anti., and Cla. Contemp. The time signature is 12/8. A red vertical bar highlights the first two beats of each staff. The Hayre staff shows a descending diatonic line. The Cla. Anti. staff shows an ascending diatonic line. The Cla. Contemp. staff shows a rhythmic pattern with chords G, D, Em, and B7.

*Nota: Patrones de No Me Cumben, festejo en clave antigua y contemporánea.*

Como se observa en esta ilustración, la hemiola horizontal se encuentra presente en los dos primeros tiempos de cada patrón señalado. No obstante, la diferencia entre uno y otro recae principalmente en el movimiento interválico. Como puede apreciarse, la línea de Hayre tiene un movimiento diatónico descendente que tiene como objetivo llegar a la nota *re*, la última negra de las tres. Por el contrario, el patrón de clave antigua tiene un movimiento diatónico ascendente que no llega a su objetivo dentro de la duración de la hemiola horizontal, sino en el alzar del tercer tiempo cuando llega a la nota *re*. Finalmente, el patrón de clave contemporánea tiene un movimiento por cuartas haciendo juego entre la fundamental y la quinta del primer acorde.

Otra similitud a destacar es aquella que se da entre la línea de Hayre y la clave antigua a partir de su segunda mitad. Como se ve, ambas comparten una rítmica bastante parecida dado que solo se diferencian por una ligadura de notas en este ámbito. Sin embargo, esto no cambia que ambas líneas tengan las acentuaciones principales en el alzar del tercer y cuarto tiempo. A pesar del evidente parecido rítmico, cabe resaltar que la principal diferencia entre ambas recae en su movimiento interválico nuevamente. Mientras que la primera tiene un movimiento diatónico ascendente con intervalos pequeños, la segunda tiene un movimiento de octava descendente.

Con respecto a la línea de clave contemporánea, la única similitud clara que se encuentra es el uso de la rítmica de la hemiola horizontal. Incluso, en la segunda mitad del patrón señalado, no se encuentra ningún tipo de parecido dado a que deja su desarrollo únicamente en el cuarto tiempo. Es por ello que, para entablar relación entre los patrones de clave contemporánea y de Hayre, es necesario hacer una revisión a otras líneas con otra característica principal, la anticipación.

### Figura 32

*Comparación de patrones con anticipaciones*

The figure shows three staves of music in 12/8 time, all in the key of D major (one sharp). The first staff, labeled 'Hayre 1', has notes G and D above it. The second staff, 'Hayre 2', has notes Em and B above it. The third staff, 'Cla. Contemp.', has notes G and D above it. Vertical red bars are placed under the second and fourth beats of each staff, indicating a common rhythmic feature across the different styles.

*Nota: Patrones de No Me Cumben y festejo en clave contemporánea.*

Una de las primeras coincidencias que encontramos con claridad en todas estas líneas es la evasión de los tiempos fuertes (el primero y el tercero). En el primer caso se dejan silencios de corchea, mientras que en los otros silencios de negra. Esta característica contribuye a que todas estas líneas generen una sensación de contratiempo, la cual se cataloga como un ritmo asincopado o es llamada coloquialmente “estar al aire”.

Otro elemento presente, que también favorece a generar este efecto, es la acentuación en el alzar del segundo y cuarto tiempo. Esta particularidad se encuentra presente en los tres patrones ilustrados y tiene como principal función anticipar el acorde del siguiente tiempo. De esta manera, la primera anticipación es correspondiente al acorde que se encuentra en el

tercer tiempo, mientras que la segunda le corresponde al acorde que cae en el primer tiempo del siguiente compás.

En cuanto al movimiento interválico de las líneas, se puede apreciar que está regido por saltos de intervalos de cuarta, quinta o grado conjunto en todos los casos. Esto se debe a que se usan principalmente la fundamental y la quinta de una progresión de acordes I-V. No obstante, los patrones de Hayre tienen un elemento particular que es el uso de la quinta del acorde para ejecutar una anticipación. Esta característica se ve claramente en el segundo patrón, donde ambas anticipaciones se dan hacia la quinta correspondiente. Asimismo, sucede en el primer patrón, pero solo en la segunda anticipación.

#### 4.2. Comparación entre los patrones de Hayre y las corrientes musicales de su época

En primer lugar, iniciaremos con la comparación de las líneas de Hayre con las que han sido extraídas de la corriente de la música criolla. Esto es debido a que el festejo -género musical asociado a *No Me Cumben*- es perteneciente a esta corriente y que por ende podría tener cierta familiaridad con los géneros que corresponden a la misma.

#### Figura 33

*Patrones de No Me Cumben, marinera norteña/limeña y tondero.*

*Nota: La Marinera y el Tondero son escritos en 6/8 mayormente. En este caso, han sido ilustrados en un contexto de 12/8 para una mayor practicidad en su comparación con el festejo.*

Como es señalado, el ritmo de la hemiola se encuentra presente nuevamente al inicio de cada compás en los tres ejemplos. No obstante, el movimiento melódico e interválico de la línea de Hayre difiere de las otras dos restantes. Como se ilustra en la imagen, el primer

patrón tiene un movimiento descendente diatónico, mientras que en el segundo y el tercero el movimiento es ascendente y se despliega formando la triada del acorde correspondiente.

Otra característica que es importante resaltar es la acentuación en el alzar del tiempo cuarto. Este detalle se encuentra presente tanto en el patrón de *No Me Cumben* como en el de marinera norteña/limeña. En ambos casos, esta nota es la finalización de un movimiento ascendente de la segunda mitad del patrón. Sin embargo, es preciso señalar que se mantiene el movimiento diatónico en Hayre y en el otro un movimiento triádico. Cabe resaltar que la primera línea se mueve dentro de tensiones del acorde- en este caso la séptima- mientras que la segunda solo en notas del acorde.

Sobre el papel, podemos aducir que el parecido de las líneas es indiscutible, pero existen diferencias que importantes que dan distinción y son importantes señalar. La primera de estas es el tempo en el que es ejecutado cada género musical. Los temas de tondero son usualmente tocados a un tempo *adagio* y suelen rondar entre los setenta a setenta y cinco bpm., mientras que las marineras se encuentran en un tempo *andante* y frecuentan estar entre los noventa y cien bpm. Sin embargo, el festejo es encontrado en un rango amplio de tempos que oscilan entre el *moderato* y el *allegro*. Prueba de ello se encuentra en esta investigación, dado a que dentro de las transcripciones realizadas podemos hallar temas que van desde los ciento diez hasta los ciento cuarenta bpm.

Otra diferencia que encontramos está en una de las acentuaciones en la línea de festejo, en concreto, la que se encuentra en el alzar del tercer tiempo. En efecto, esta característica se encuentra exclusivamente dentro de la primera línea y no en las dos restantes. Incluso, podemos añadir que, en el caso del tondero, el ritmo asincopado es cortado por la acentuación que tiene en el cuarto tiempo y no en un contratiempo. En el caso de la marinera, en su tercer tiempo encontramos una acentuación en el alzar, pero uno más desplazado, precisamente en la tercera corchea de este tiempo.

A continuación, se comenzará con la comparativa con géneros foráneos.

Primeramente, se iniciará con el *afro* un ritmo que se encuentra en compás compuesto, así como el festejo.

### Figura 34

*Patrones de No Me Cumben y afro.*

The image shows two musical staves in 12/8 time. The top staff, labeled 'Hayre', has a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It contains the notes G4, A4, B4, C5, and D5. Above the staff, the chords G and D are indicated. The bottom staff, labeled 'Afro', also has a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It contains the notes G3, B3, D4, E4, and G4. Above the staff, the chords Em and B7 are indicated. Two vertical red bars highlight the first two measures of each staff, showing a horizontal hemiola between the two parts.

Como se presenta en esta imagen, la hemiola horizontal también está expuesto dentro de la primera parte del patrón de este género. Además, otra característica que comparten es la acentuación en el alzar del cuarto tiempo. Sin embargo, el movimiento interválico difiere una de otra. Dentro de los dos primeros tiempos, la línea de afro se caracteriza por desplazarse entre la fundamental y la quinta del acorde; y no mediante un movimiento descendente diatónico, como el caso del festejo. En cuanto a la acentuación final, se observa que en ambos casos se llega a la fundamental, pero de diferente manera, en el primer caso mediante un paso por grado conjunto, y el segundo por uno de octava descendente.

Otra consideración que debemos tener en cuenta con respecto a la línea de afro, es que va más allá de un ritmo de *tres negras*, sino que podríamos considerarlo uno de seis. Como se observa, el patrón cuenta con una rítmica de cuatro negras consecutivas que pasan por dos corcheas y luego a una negra final. No obstante, si hacemos una reducción del motivo- quitando la corchea que cae en el tiempo cuatro-, nos encontramos con una melodía que tiene como base seis negras. En cambio, si aplicamos la misma reducción al patrón de Hayre, nos quedamos con una idea de cinco negras, tres ejecutadas de manera consecutiva y la otras dos entrando en el alzar del tiempo tres y cuatro. Como consecuencia, podemos aducir que el bajo

en *No Me Cumben* tiene un carácter más asincopado que en el afro, dado a que cuenta con más acentuaciones en el alzar de los tiempos y por otra parte el afro tiene las más relevantes en el primer y tercer tiempo.

Otro género de la corriente de música cubana que es preciso comparar con la línea de Hayre es el son montuno. A pesar de encontrarse en un compás simple, podemos encontrar relaciones o características equivalentes dentro del patrón de *No Me Cumben* que está en compás compuesto.

### Figura 35

*Patrones de No Me Cumben con anticipación y son montuno.*

The figure displays three musical staves. The top staff, labeled 'Hayre 1', is in 12/8 time with a key signature of one sharp (F#) and shows a bass line with notes on the second and fourth beats, with a G chord above. The second staff, 'Hayre 2', also in 12/8 time with one sharp, shows notes on the second and fourth beats with Em and B chords above. The bottom staff, 'Son montuno', is in 4/4 time with one sharp, showing notes on the second and fourth beats with G and D chords above. Red vertical bars and arrows connect the notes in the Hayre patterns to the corresponding notes in the Son montuno pattern, illustrating the comparison of anticipatory notes.

*Nota: El son montuno es escrito en compás partido mayormente. En este caso, ha sido ilustrado en un contexto de 4/4 para una mayor practicidad en su comparación con el festejo.*

En primer lugar, se puede observar que las anticipaciones se realizan en lugares semejantes. En los tres casos se las pueden encontrar en el alzar del segundo y el cuarto tiempo. Sin embargo, estas notas, en el son montuno, caerán ligeramente más retrasadas en comparación con las líneas de Hayre, dado a que se encuentran en un compás simple. Además, otra característica rítmica en qué difiere es la acentuación en el primer tiempo, la cual no se encuentra en ninguno de los patrones con anticipación de *No Me Cumben*.

Otra relación que comparten es el movimiento interválico. Como se puede distinguir, todos los ejemplos emplean la fundamental y la quinta de los acordes en su desarrollo



melódico. Por otra parte, cabe resaltar que el uso de la quinta como nota de anticipación no se encuentra presente en el patrón de son montuno, como sí sucede en los de Hayre.

### Figura 36

*Patrones de No Me Cumben con las tres negras y son montuno.*

Como se puede apreciar, el parecido no solo se encuentra en los patrones con anticipación de Hayre, sino que también en aquellos en los que la hemiola horizontal está presente. En el primer caso, se trata de dividir los dos primeros tiempos en tres partes equivalentes, mientras que en el segundo en dos equivalentes más uno más corto. No obstante, producen una sensación parecida a pesar de estar uno en compás compuesto y el otro en simple. La razón de este fenómeno es por la similitud de duración del tiempo de dos corcheas atresilladas (una negra en el patrón de festejo) con una corchea con puntillo (las dos primeras notas del patrón de son montuno). Esta última tiene una duración ligeramente mayor que las otras y es por ello que la segunda línea podría sentirse ligeramente retardada en comparación a la primera. Este desplazamiento se puede ver en la imagen cuando el segundo y tercer golpe del segundo patrón caen ligeramente atrás de los del primer patrón.

En cuanto al movimiento melódico, se puede contemplar que ambas líneas realizan un movimiento por grado conjunto para llegar a la primera anticipación. En el primer caso, encontramos que es uno descendente, mientras que en el otro es ascendente. Además, cabe decir que existe una gran diferenciación en el desarrollo de los dos últimos tiempos de ambos patrones. En el patrón de son montuno, se realiza una especie de regreso a donde se inició, pasando por las notas anteriores; se puede decir que la segunda mitad es lo mismo que la



primera, pero en retrogradación. Mientras que en el caso del patrón de Hayre, se realiza una continuación con acentos en el alzar de cada tiempo restante.



## Conclusiones

En primer lugar, a partir de lo planteado, se puede concluir que la línea de Hayre está bastante adelantada a su época. Como ha sido señalado, esta comparte particularidades fundamentales con los patrones de festejo expuesto, tanto los perteneciente de la clave antigua como los de la clave contemporánea. En ambos casos, el parecido fue principalmente rítmico. Tanto en cuanto a la hemiola horizontal o las acentuaciones de las anticipaciones, todas estas coincidieron en la línea de *No Me Cumben*. Sin embargo, las diferencias se encontraron principalmente en el movimiento interválico, la cual se desarrolla en los patrones de Hayre de forma diatónica y sin saltos interválicos grandes, con un uso frecuente de grados conjuntos.

Si bien es cierto que las similitudes son evidentes, no se podría afirmar a cabalidad que esta haya sido una influencia para la forma de tocar festejo actualmente. Esto debido a que esta línea no tiene una gran popularidad; de hecho, ninguno de los bajistas entrevistados ha recordado escucharla antes. No obstante, estos sí mencionan que han escuchado temas en los que grabó Hayre, e incluso, en algunos casos, haber interactuado o convivido con él. Por ende, lo que ha sido influyente a esta tradición bajística es el mismo Hayre y su forma de tocar festejo. Por otro lado, la línea de *No Me Cumben* es una constancia de los recursos que usualmente usaba como bajista y nos sirve de evidencia para mostrar la importancia de este músico en el género.

En cuanto a cómo se pudo haber formado los patrones utilizados en el tema y las influencias que pudo haber tenido en su construcción, se ha visto una gran cercanía entre el festejo y diversos géneros afrodescendientes. Un ejemplo de ello es la presencia del ritmo de *las tres negras* a lo largo de todos los patrones señalados, tanto de la música criolla y la afrocubana. Por un lado, se podría deducir que estas pueden haber influenciado a Hayre en la creación de sus líneas. Sin embargo, como se mencionó en el primer capítulo, esta

característica ha sido adquirida del bordoneo de guitarra del festejo que fue popularizado por Vicente Vásquez, con quien Hayre tuvo una estrecha relación.

Por otra parte, se ha señalado el uso de anticipaciones tanto en los patrones de *No Me Cumben* como en los de son montuno. A su vez, como se indica en el primer capítulo, esta característica es llamada coloquialmente por los músicos del género como *bajo salseado* o *salsear el bajo*, de cierta manera aludiendo a la influencia afrocubana. Además, como se menciona en el segundo capítulo, Hayre tuvo un gran interés por esta música, llegando al punto de fundar agrupaciones que estén orientadas a esta. Pero, aun así, no se puede afirmar con contundencia que haya una influencia del son montuno en la línea de festejo estudiada. Por una parte, se podría decir que es una adaptación de las anticipaciones del son montuno a un compás compuesto de festejo, de manera consciente o inconsciente. Pero, la cercanía, sobre el papel, no es del todo clara; tal afirmación sólo podría haber sido realizada por el mismo Hayre.

Finalmente, queda claro que los registros e investigaciones acerca de la forma de tocar música afroperuana son perfectibles y requieren de una mayor profundización. Como se ha manifestado en esta tesis, las fuentes relacionadas al bajo en el festejo son escasas a pesar de ser un elemento principal de la instrumentación del género en la actualidad. En el presente trabajo se ha tratado dar un enfoque más analítico a este fenómeno musical, no obstante, aún queda en falta tener un mayor registro y vocabulario con el cual abordarlo. En cuanto a este último punto, hace falta un pacto entre los principales cultores de la música afroperuana y musicólogos para poder lograr un punto medio entre lo tradicional y lo académico. Mientras tanto, es importante seguir sumando esfuerzos con los cuales ahondar más en esta parte de nuestra cultura y descubrir o redescubrir -como ha sido en el caso de Hayre- figuras que han sido parte vital en su formación y cuyo legado sigue hasta nuestros días.

### Referencias bibliográficas

- Del Puerto C. & Vergara S. (1994). *El verdadero bajo cubano*. Sher Music Co.
- Feldman H. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. IDE PUCP. (Obra original publicada en 2006).
- Feldman H. (2005) The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival. *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2 (pp. 206-231). University of Illinois Press.
- Fiol, O. (2014). *Transforming the Bass in Contemporary Cuban Popular Music: Rameau Meets The "Lowest Lead"*. University Of Pennsylvania.
- Horner, C. (2019). Double Bass Parts: Challenges and Opportunities. *American String Teacher*, Vol. 69, No. 4 (pp. 33 - 39). American String Teachers Association.
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Eds.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220 – 256). IDE PUCP.
- León, J. (2006) Mass Culture, Commodification, and the consolidation of the afro-peruvian festejo. *Black Music Research Journal*, 26 (2), pp. 213-247. Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press
- Linares, L. (2021) *Bajo en el Festejo – Linares*. <https://youtu.be/wekAPopxnqM>
- Liy, M (2021) *Bajo en el Festejo – Liy*. [https://youtu.be/Bh\\_c1zpxvWk](https://youtu.be/Bh_c1zpxvWk)
- Llorens J. (1983) *Música popular en Lima: criollos y andinos*. IEP.
- Llorens J. & Chocano R. (2009) *Celajes, Florestas y Secretos: Una Historia del Vals Popular Limeño*. Instituto Nacional de Cultura.
- Manuel, P. (1985) The Anticipated Bass in Cuban Popular Music. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 6(2), pp. 249-261. University of Texas Press

- Otárola, R. (2017) Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo del Perú de 1940 a 1960. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 1(2), pp. 59-70. Universidad Nacional de Música.
- Pérez, E. (2018) Influencia de los aportes de Carlos Hayre para el acompañamiento de los vales usando progresiones con acordes extendidos en el estilo de los guitarristas surgidos desde la década del '60 hasta la del '90. *Cuadernos arguedianos*, Vol 1, No. 17 (pp. 49-82). Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas
- Pumarada, F. (2021) *Bajo en el Festejo – Pumarada*. <https://youtu.be/EG9y6TMfw8k>
- Rebaza, J. (2021) *Bajo en el Festejo – Rebaza*. <https://youtu.be/bnibMLo2DqY>
- Schroeder, D. (2011) *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*. University of Miami
- Stagnaro, O. (2018) *El bajo contemporáneo en la música peruana: 30 transcripciones de Juan Rebaza Cardenas*. Bass en vivo.
- Stagnaro O. & Sher C. (2001) *The Latin Bass Book: a practical guide*. Sher Music Co.
- Tompkins, W. (2011) *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC. (Obra original publicada en 1982).
- Webster, J. (2001) *Bass (i)*. Groove Music

## Anexos

## Anexo 1. Transcripciones

## No me cumben

Grabado en 1966  
Alicia Maguiña  
"Alicia Maguiña y su Conjunto"

Línea de bajo por: Carlos Hayre  
Transcripción: Alonso Pizarro

**Intro**

♩. = 120

5 C G D G

9 **A** G D G D G D G D

13 G D G D G D G

17 G D G D G D G D

21 G D G D G D G B7

25 **B** Em B7 Em B7 Em B7 Em Am

29 Em B7 Em Am Em B7 Em B7 X6

33 **C** Em B7 Em B7 Em B7 Em B7

37 Em B7 Em B7 Em B7 Em B7 Em

# La Comadre Cocoliche

Grabado en 1991

Oscar Aviles, Arturo "Zambo" Cavero y Lucila Campos  
"Y siguen festejando Juntos"

Línea de bajo por: Juan Rebaza  
Transcripción: Alonso Pizarro

## Intro

$\text{♩} = 140$

F#m C# F#m C# F#m C# F#m C#

5 F#m C# F#m C# F#m C#

## Verso

10 **A** F#m C# F#m C# F#m C# F#m C#

## Verso respuesta

14 F#m C# F#m C# F#m C# F#m E7

## Verso

18 **B** A E7 A E7 A E7 A C#

## Verso respuesta

22 F#m C# F#m C# F#m C# F#m E7

## Verso

26 **B'** A E7 A E7 A E7 A C#

## Verso respuesta

30 F#m C# F#m C# F#m C# F#m E7

## Verso

34 **B''** A E7 A E7 A E7 A C#

## Verso respuesta

38 F#m C# F#m C# F#m C# F#m

## 2 Coro- Pregón

42 **C** C# F#m C# F#m

46 C# F#m C# F#m

50 F#m C# F#m C# F#m C# F#m C#

54 F#m C# F#m C#

**Solo de percusión**

56 F#m C# F#m C# F#m C# F#m C#

30

## Coro- Pregón

91 **C'** C# F#m C# F#m

95 C# F#m F#m C# F#m C#

99 F#m C# F#m C# F#m C# F#m C#

103 F#m C# F#m C# Fade out



# Mueve tu Cucú

Grabado en 1981  
Oscar Avilés y Lucila Campos  
"Valseando festejos"

Línea de bajo por: Juan Rebaza  
Transcripción: Alonso Pizarro

## Intro

♩. = 130

12/8

A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>

4 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>

7 A E/G#

9 A E/G# A

## Verso

12 A E A E A E A E

16 A E A E A E A E

## Pre-coro

20 B F#m C# F#m D C#m Bm E A

24 F#m C# F#m D C#m Bm E A E<sub>2</sub>

## Coro-Pregón

28 C A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>

31 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>

2

35 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>



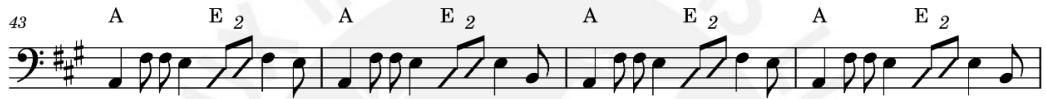
Musical staff for measures 35-38. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, the chords A and E<sub>2</sub> are indicated for each measure.

39 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>



Musical staff for measures 39-42. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, the chords A and E<sub>2</sub> are indicated for each measure.

43 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub>



Musical staff for measures 43-46. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, the chords A and E<sub>2</sub> are indicated for each measure.

47 A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A E<sub>2</sub> A



Musical staff for measures 47-50. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, the chords A and E<sub>2</sub> are indicated for each measure. The piece ends with a double bar line.

# Mayoral

Grabado en 1991  
Oscar Aviles, Arturo "Zambo" Cavero y Lucila Campos  
"Y siguen festejando Juntos"

Línea de bajo por: Juan Rebaza  
Transcripción: Irving Oquellis

♩. = 125 **Intro** 7

9 **A** C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

13 **B** C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

17 C#m B E G# C#m B E G#

21 **C** C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

25 C#m B E G# C#m B E G#

29 C#m B **D** E G# C#m B E G#

33 C#m B **E** E G# C#m B E G#

37 C#m B E G# C#m B E G#

41 **F** C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

2  
45 C#m G# C#m G# C#m G# C#m G# x3

49

59 B E G# C#m B E G#

63 J C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

67 C#m G# C#m G# C#m G# C#m G#

71 C#m G# C#m G# C#m G# C#m G# Fade out

# El que no tiene de inga

Grabado en 2016  
Cosa Nuestra  
"Pregoneros de la Calle: Salsa Criolla"

Linea de bajo por: Felipe Pumarada  
Transcripcion: Alonso Pizarro

$\text{♩} = 135$

The image shows a bass line for the song 'El que no tiene de inga'. It consists of ten staves of music in 4/8 time, with a tempo of 135 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several double bar lines with repeat signs. Chord symbols are placed above the staff at various points: Em, Am, D7, G, B7, and C. Some notes have fingerings indicated by the number '2'. A 'x3' marking appears at the end of the eighth staff, indicating a triple repeat. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

3

5

9 Em Am D7 G

17 D7 G D7 G D7

20 2 Em B7

22 Em B7

24 Em B7 x3

26 2 2 2 2 Em G C

30 B7 Em G C B7 Em G 2

2

34 C B7 Em G C B7 Em D

38 G D G D G D 2

41 2 Em B7

43 Em B7

45 Em B7 x3

47

49

51

53 2 2 2 2

57 Em D

61 Em

3

63 D Em

67 D

69 Em D

73 Em G C B7 Em G C B7

77 Em G C B7

81 Em C F#m7(b5) B7

83 Em C F#m7(b5) B7 x4 Em B7 Em B7

87 Em B7 Em B7

91 B7 A9

## Intro + Yo te canto

Grabado en 2001  
Eva Ayllon  
"30 Años en Vivo"

Línea de bajo por: Felipe Pumarada  
Transcripción: Alonso Pizarro

**Intro**  $\text{♩} = 130$   $\text{B}\flat$  Estoy enamorada de mi país

$\text{A}\flat$   $\text{Gm}$   $\text{F}$   $\text{E}\flat$   $\text{F}$   $\text{B}\flat$

5  $\text{B}\flat$   $\text{F}$   $\text{B}\flat$   $\text{F}$   $\text{B}\flat$   $\text{F}$   $\text{B}\flat$   $\text{F}$

9  $\text{B}\flat$   $\text{A}7$   $\text{Dm}$

13 El Mayoral 7

21  $\text{Dm}$   $\text{A}7$   $\text{Dm}$   $\text{A}7$   $\text{Dm}$   $\text{A}7$   $\text{Dm}$   $\text{A}7$

25 Inga  
Dm 6

33  $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$

37  $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$   $\text{Am}$   $\text{E}7$

41 Raíces del Festejo  
 $\text{Am}$   $\text{F}$   $\text{G}$   $\text{Am}$

45  $\text{Am}$   $\text{F}$   $\text{G}$   $\text{Am}$



**2**

49 Am F G Am

53 Am F G Am

57 Am F G Am

61 Ritmo, color y sabor  
Am

65 Am G Am G

69 Am G Am G Am

73 Am G Am G Am<sub>2</sub> G<sub>2</sub> Am<sub>2</sub> G<sub>2</sub> Am<sub>2</sub> G<sub>2</sub>

77 Am E7

78 **A** Yo te canto  
8

88 Em D Em D x10 Em D Em D

92 Em D C B7 Em

97 **B** 3  
 3 Em

102 C 2 2 B Em

106 E7 Am F#m B7

110 B Em B Em B Em

113 **C** G C Am B

117 G C Am B7

121 B Em B Em B Em Em

124 **B'** Em C B Em

128 Em C B Em

132 E7 Am

134 F#m B7 B Em B Em

4 **Interludio**

138 Em D Em D Em D Em D x7

142 Em D Em D

144 **B<sup>II</sup>** E7 Am F#m B7

148 B Em B Em B Em 2 Em

155 **D** B7 Em B7 Em

159 B7 2 Em B7 Em

163 B7 Em B7 Em

167 B7 Em B7 Em

171 B7 Em B7 Em

175 B7 Em B7 Em

# Nardamelon

Grabado en 2004  
César Peredo y los de adentro  
"Cosa de negros"

Lines de bajo por: Felipe Pumarada  
Transcripción: Alonso Pizarro

**Intro**

$\text{♩} = 120$  perc. **11**  $\text{♩} = 120$

16

23

26

31  $\text{♩} = 120$

**A**

35 Cmaj7 Bm7 Bsus

39 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 C7 F#maj7 Fmaj7

43 Bdim E7 Am7 D7

**B**

47 Am7 B7 Bm7(b5) E7 Am7 D7

51 Am7 B7 Bm7(b5) E7 Em7 Asus Eb7 Dm7

2

55 G7 Cmaj7 F7

59 Am7 B7 Bm7(b5) E7 Am7 D7

63 Am7 B7 Bm7(b5) E7 Em7 Asus Eb7 Dm7

67 G7 Cmaj7 F7

71

75

78

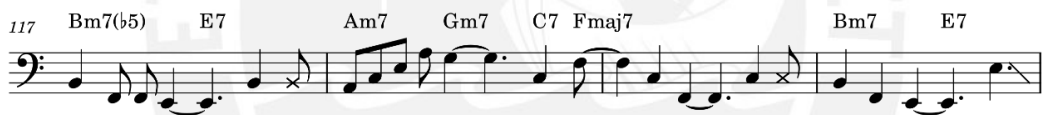
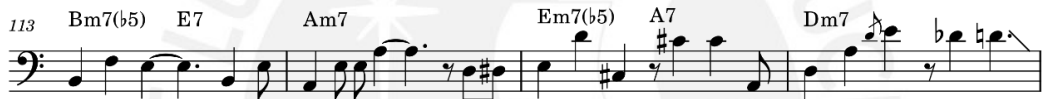
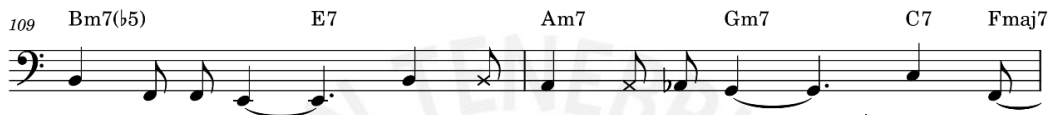
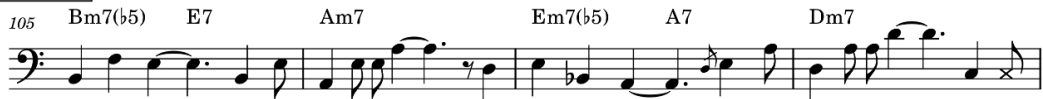
**Solo 1**

81 Bm7(b5) E7 Am7 Em7(b5) A7 Dm7

85 Bm7(b5) E7 Am7 Gm7 C7 Fmaj7 Bm7 E7

89 Bm7(b5) E7 Am7 Em7(b5) A7 Dm7

93 Bm7(b5) E7 Am7 Gm7 C7 Fmaj7 Bm7 E7

**Solo 2****Solo de bajo**

4

137 Bm7(b5) E7 Am7 Em7(b5) A7 Dm7



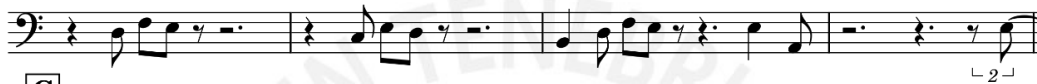
141 Bm7(b5) E7 Am7 Gm7 Gm7 C7 Fmaj7 Bm7 E7



145



149



**C**  
153 E

D



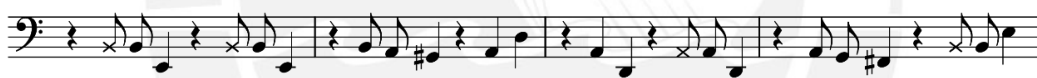
157 E

D



161 E

D



165 E

D



169 E

D



**D**  
173



175



177

179

181 **C'** E D

185 E D

189 E D

193 E

195 D

197 E D

**Coda**

201

205

209





# Ritmo de negros

Grabado en 2000  
Pepe Vasquez  
"Ritmo de negros"

Línea de bajo por: Mariano Liy  
Transcripción: Alonso Pizarro

## Intro

$\text{♩} = 135$   
Perc. 20

The musical score is written for a bass line in 4/8 time. It begins with an 'Intro' section marked with a tempo of 135 and a percussion count of 20. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into sections A, B, and C. Chords are indicated above the notes. A large watermark for 'MUSICIALES' is visible in the background.

**Intro**  
 $\text{♩} = 135$   
 Perc. 20  
 Am F

23 G Am

**A**  
 25 Am F G Am

29 Am F G Am

33 Am F G Am

**B**  
 37 Am C Bm7(b5) E7 Am

41 Gm C F Bb Bm7(b5) E7 Am

**C**  
 45 F G Am

49 Am F G Am

53 Am F G Am

**2**

57 Am F G Am

61 **D** E7 Am F G Am

65 G Am F G Am

69 Am F G Am

73 Am F G Am

77 Am F G Am

81 Am F G Am

**Interludio**

85 Am perc. **19**

106 **B'** Am C Bm7(b5) E7 Am

110 Gm C F Bb Bm7(b5) E7 Am

114 **C'** F G Am



## Como cantan como bailan los negros

Grabado en 2013  
Rafael Santa Cruz & AfroPerú  
"Sonidos y sabores del mundo"(TvPerú)

Línea de bajo por: Mariano Liy  
Transcripción: Alonso Pizarro

$\text{♩} = 130$   
8

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 12/8. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 130 and a measure rest of 8 measures. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff. A large watermark 'UNIVERSITY OF...' is visible across the center of the page.

13 **A** F C F C F C F C

17 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

21 **B** F C F C F C F C

25 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

29 **A'** F C F C F C F C

33 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

37 F C F C F C F C

41 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

45 **B'** F C F C F C F C

**2**

49 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

53 **A''** F C F C F C F C

57 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

61 F C F C F C F C

65 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

69 **B''** F C F C F C F C

73 F A Dm G Gm C F Gm C7

**Solo de Guitarra**

77 F C F C F C F C

81 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

85 F C F C F C F C

89 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

3

**A'''**

93 F C F C F C F C

97 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

**B'''**

101 F C F C F C F C

105 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

**A''''**

109 F C F C F C F C

113 F A Dm G Gm C F D/F# Gm C7

**B''''**

117 F C F C F C F C

121 F A Dm G Gm C F D/F# Gm

125 F C F C F C F C

129 F A Dm G Gm C7

**C**

133 F C F C F C F C







2

37 Dm B $\flat$  Em7(b5) A7 Em7(b5) A7 Dm A7

41 Dm B $\flat$  Em7(b5) Em7(b5) Dm

45 Dm B $\flat$  Em7(b5) A7 Em7(b5) A7 Dm A7

49 **A'** Dm B $\flat$  Em7(b5) A7 Em7(b5) A7 Dm A7

53 Dm<sub>2</sub> B $\flat$  Em7(b5) A7 Em7(b5) A7 Dm

**Coda**  
57 A7 Dm A7 Dm

61 A7 Dm A7 Dm

# Combi

Grabado en 2014  
Lucho Quequezana  
"Combi"

Linea de bajo por: Luis Linares  
Transcripción: Luis Linares

**Intro**

♩. = 125

The musical score is written for bass clef in the key of D major (one sharp). The tempo is marked as 125 beats per minute. The piece begins with an 8-measure introduction. Section A (measures 10-13) features chords Em, C, G, and D. Section B (measures 20-23) features chords Em, C, G, D, Em, C, G, and D. Section C (measures 29-32) features chords Am, C, G, and D. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots appears at the end of the piece.

2

33 F G D B $\flat$  F C

37 **D** Em C

42 D C D C Em

46 D/F# G D Am Em

51 **E** C D C D/F# C D

57

60

63

66 **B'** Em C G D Em C G D

70 Em C G D

72 Em C F E

**F** 3

74 Am F C G

78 Dm Bb C Dm Bb Gm F C

82 **G** Dm Bb C

85 G A

87

90

93

96

101

106 **B''** Em C G D Em C

109 G D C G Em C

Detailed description of the musical score: The score consists of nine staves of music. The first staff (measures 74-77) starts with a boxed 'F' and a '3' in the top right. Chords are Am, F, C, G. The second staff (measures 78-81) has chords Dm, Bb, C, Dm, Bb, Gm, F, C. The third staff (measures 82-84) starts with a boxed 'G' and has chords Dm, Bb, C. The fourth staff (measures 85-86) has chords G, A. The fifth staff (measures 87-89) features a 12/8 time signature and includes triplets. The sixth staff (measures 90-92) continues with triplets. The seventh staff (measures 93-95) has a 6/8 time signature and includes triplets. The eighth staff (measures 96-100) has a 12/8 time signature. The ninth staff (measures 101-105) has a 6/8 time signature. The tenth staff (measures 106-108) starts with a boxed 'B'' and has chords Em, C, G, D, Em, C. The eleventh staff (measures 109-111) has chords G, D, C, G, Em, C.

**4** Coda

112



116



120



# Sanguito

Grabado en 2015  
Junior Pacora  
"Influencias" (Youtube)

Línea de bajo por: Luis Linares  
Transcripción: Alonso Pizarro

## Intro

♩. = 132

4

The image shows the bass line for the song 'Sanguito'. It consists of ten staves of music in bass clef, with a key signature of two sharps (D major) and a 12/8 time signature. The tempo is marked as 132 beats per minute. The music is in 4/4 time. The notes are written in a rhythmic pattern that is characteristic of reggaeton. The chords are indicated above the notes.

Chords: D, Am/C, G/B, B $\flat$ , A7, x7, G, A, D, F, A7.

Staff 1: Intro (measures 1-6). Chords: D, Am/C, G/B, B $\flat$ , A7, x7.

Staff 2: Measures 7-8. Chords: D, Am/C, G/B, B $\flat$ , A7.

Staff 3: Measures 9-10. Chords: D, Am/C, G/B, B $\flat$ , A7.

Staff 4: Measures 11-14. Chords: D, Am/C, G, A7, D, Am/C, G, A7.

Staff 5: Measures 15-18. Chords: D, Am/C, G, A7, D, Am/C, G, A7. Section A is marked at measure 15.

Staff 6: Measures 19-20. Chords: D, Am/C, G, A7.

Staff 7: Measures 21-24. Chords: D, Am/C, G, A7, D, Am/C, G, A7.

Staff 8: Measures 25-28. Chords: D, Am/C, G, A, D, F, A7. Section B is marked at measure 25.

Staff 9: Measures 29-32. Chords: D, Am/C, G, A, D, F, A7.

Staff 10: Measures 33-36. Chords: D, Am/C, G, D, F, A7.

2

37 D Am/C G A

41

**Solo piano**

42 D Am/C G A7 D Am/C G A7

47 D Am/C G A7

49 D Am/C G A7

51 D Am/C G A7 D Am/C G A7

55 D Am/C G A7 D Am/C G A7

59 D Am/C G A7 D Am/C G A7

63 D Am/C G A7 D Am/C G A7

67 D Am/C G A7 D Am/C G A7

71 D Am/C G A7 D Am/C G A7



3

75 D Am/C G A7

77 D Am/C G A7 D Am/C G A7

81 D Am/C G A7 D Am/C

**Solo perc.**

85 x7

89

**Montuno**

93

**Solo Flauta**

102 D Am/C G A7 D Am/C G A7

106 D Am/C G A7

108 D Am/C G A7 D Am/C G A7

112 D Am/C G A7 D Am/C G A7

116 D Am/C G A7 D Am/C G A7

