

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La transformación de la percusión en el festejo afroperuano: Un análisis de los roles y recursos interpretativos de la percusión en cuatro canciones de Perú Negro entre las décadas de 1970 y 2000

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

Mateo Francisco Vasquez Basurco

Asesor:

Laureano Arturo Rigol Sera

Lima, 2022

Resumen

El presente trabajo de investigación se desarrolla en el campo musicológico y responde a la escasa documentación formal relacionada con la percusión afroperuana. En ese sentido, el objetivo principal de esta tesis es realizar un análisis rítmico y sonoro del ensamble de percusión grabado en cuatro festejos por la agrupación Perú Negro entre las décadas de 1970 y 2000. Para alcanzar el objetivo planteado, se trabajó el análisis musical en base a los roles y recursos interpretativos, conceptos que se obtienen producto de la revisión bibliográfica y discográfica del ámbito afroperuano. El trabajo se divide en dos partes: revisión del estado del arte e implicancias históricas, y el análisis rítmico. El primero, contextualiza al lector sobre dónde y cómo se ubica Perú Negro dentro de la línea temporal de la historia de la música afroperuana, así como los sucesos históricos que influyeron en la sonoridad de la percusión de la agrupación en su periodo fundacional y los años posteriores. El segundo, analiza y compara rítmicamente cuatro canciones: “Ollita Nomá” (1973) y “El Alcatraz Quema Tú” (1974) y las versiones modernas grabadas por la misma agrupación en los años 2000 y 2004 respectivamente. La metodología analítica y descriptiva permite evidenciar los patrones y recursos rítmicos utilizados por el ensamble de percusión de Perú Negro en las canciones seleccionadas, las cuales, posteriormente son sometidas a una comparación temporal entre las décadas del 70 y 2000, en donde se encuentran tanto convergencias como diferencias. Luego del proceso de investigación, se concluye que la transformación sonora en dicho ensamble responde a la consolidación de nuevos instrumentos de origen afrocubano, y al empleo de nuevos conceptos y recursos rítmicos.

Palabras clave: Perú Negro, percusión afroperuana, festejo afroperuano, análisis rítmico.

Abstract

The following thesis is developed within the musicological field in response of the limited research regarding the Afroperuvian percussion. Therefore, this paper's principal objective is to achieve a rhythmic and sonorous analysis of the Afroperuvian percussion ensemble recorded in four *festejo* songs between the decades of 1970 and 2000. In order to attain this thesis' purpose, the rhythmic analysis was worked through the roles and interpretative concepts obtained after the bibliographical and discographic research of the main books and authors, as well as artists of the Afroperuvian culture. This work is divided in two main parts: state of the art and historical background, and the rhythmic analysis. The first one, provides the lector with the necessary context of Peru Negro within the Afroperuvian traditions and the historical background that may influenced sonority of the percussion ensemble on their early years and later. The second one, rhythmically analyses and compares four songs: "Ollita Nomá" (1973) and "El Alcatraz Quema Tú" (1974). And their new versions recorded by the same cast in the 2000 and 2004 respectively. An analytical and descriptive methodology sets forth a deep understanding about the rhythmic patterns and resources on the Peru Negro's percussion ensemble used on the mentioned recordings. Thereupon are compared through a chronological point of view, allowing to find convergences and differences. This research concludes that the transformation of the rhythmic and sonorous elements of this ensemble, responses to the consolidation of Afrocuban instruments within the ensemble and the incorporation of new rhythmic concepts. The principal accomplishment of this thesis is that it permits to visualize and understand the musical aspects that are assimilated by the Afroperuvian percussion ensemble during its natural modernization process.

Keywords: Perú Negro, Afroperuvian percussion, Afroperuvian festejo, rhythmic analysis.

Tabla de contenido

Resumen	ii
Abstract	iii
Tabla de contenido	iv
Índice de figuras	vi
Índice de tablas	xi
Índice de anexos	xii
Introducción	1
Justificación y motivación.....	3
Pregunta de investigación y objetivos.....	5
Metodología	6
Estado del arte	8
Capítulo 1. Antecedentes históricos que influyeron en la sonoridad de la percusión afroperuana	16
Capítulo 2. Análisis rítmico de los festejos grabados en la década del 70.....	26
2.1 “Ollita Nomá” del Álbum “Gran Premio Del Festival Hispanoamericano de La danza y la canción” (1973).....	26
2.1.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales.....	26
2.1.2 Análisis Rítmico de la Canción “Ollita Nomá”	28

2.2 “El Alcatraz Quema Tú” del Álbum “Son de los Diablos” (1974)	41
2.2.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales:.....	41
2.2.2 Análisis de la Canción “Alcatraz quema tú”	44
Capítulo 3. Análisis rítmico de los festejos grabado en la década del 2000	57
3.1 “Ollito Nom” del Álbum “Sangre de un Don” (2000).....	57
3.1.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales.....	57
3.1.2 Análisis Rítmico de la Canción “Ollito Nom”	60
3.2 Alcatraz del Álbum Jolgorio (2004)	78
3.2.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales.....	78
3.2.2 Análisis rítmico de la Canción “Alcatraz”	81
Conclusiones	111
Referencias bibliográficas	116
Anexos.....	119

Índice de figuras

Figura 1. Transcripción de "Ollita Nomá"	28
Figura 2. Patrón Base	29
Figura 3. Primera Variación Rítmica.....	30
Figura 4. Segunda Variación Rítmica	30
Figura 5. Tercera Variación Rítmica	31
Figura 6. Acentos Ollita Nomá.....	31
Figura 7. Solo de Cajón	32
Figura 8. Primer Solo de Bongó	34
Figura 9. Segundo Solo de Bongó.....	35
Figura 10. Permutación de Bongó	36
Figura 11. Permutación 2 de Bongó	37
Figura 12. Permutación 3 de Bongó	37
Figura 13. Cuadrillo en Solo de Bongó.....	38
Figura 14. Patrón Básico Quijada.....	38
Figura 15. Primera Variación Quijada.....	39
Figura 16. Segunda Variación Quijada	39
Figura 17. Tercera Variación Quijada	39
Figura 18. Cuarta Variación Quijada.....	39
Figura 19. Quinta Variación Quijada	40
Figura 20. Comparativa de Variaciones	40
Figura 21. Estructura "El Alcatraz Quema Tú"	44

Figura 22. Patrón Base "Alcatraz"	45
Figura 23. Primera Variación de Cajón	45
Figura 24. Segunda Variación de Cajón	46
Figura 25. Tercera Variación de Cajón	46
Figura 26. Cuarta Variación de Cajón	47
Figura 27. Cajón Cierre de Verso	47
Figura 28. Llamada del Cajón	48
Figura 29. Segunda Llamada de Cajón	49
Figura 30. Patrón Festejo Moderno	50
Figura 31. Improvisación del quinto	50
Figura 32. Improvisación Coro 1	51
Figura 33. Quinto en el Coro 2	51
Figura 34. Cuatrillos en el Quinto	52
Figura 35. Conga como Complemento del Quinto	53
Figura 36. Patrón Base de Quijada	54
Figura 37. Variaciones de Quijada	54
Figura 38. Canción "Ollita Nom"	60
Figura 39. Sección de Percusión	61
Figura 40. Llamada Canción "Ollito Nom"	62
Figura 41. Patrón Base "Ollito Nom"	62
Figura 42. Primera Variación del Cajón	63
Figura 43. Segunda Variación del Cajón	63
Figura 44. Tercera Variación del Cajón	64

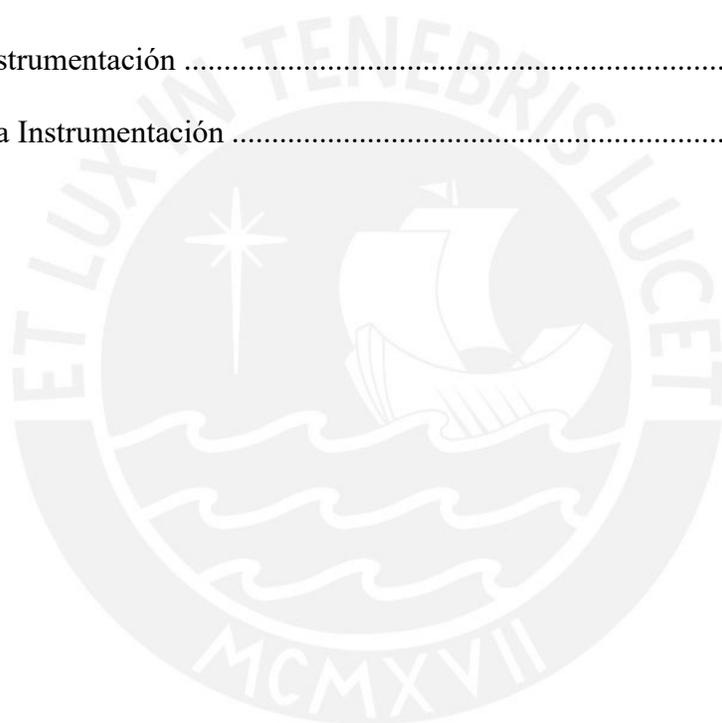
Figura 45. Variación y Llamada del Cajón	64
Figura 46. Acompañamiento de la Sección de Percusión	65
Figura 47. Quinta Variación del Cajón	66
Figura 48. Sexta Variación del Cajón	66
Figura 49. Primer Solo de Bongó	67
Figura 50. Segundo Solo de Bongó	68
Figura 51. Cierre de Bongó	69
Figura 52. Tercer Solo De Bongó	70
Figura 53. Tercer Solo de Bongó.....	71
Figura 54. Patrón Base de las Congas.....	73
Figura 55. Clave de Festejo y Patrón Base	74
Figura 56. Primera Variación de las Congas.....	74
Figura 57. Segunda Variación de Congas	75
Figura 58. Tercera Variación de Congas.....	75
Figura 59. Cuarta Variación de Congas	75
Figura 60. Cierre de las Congas.....	76
Figura 61. Forma de Canción "Alcatraz"	81
Figura 62. Introduciión de la Percusión	83
Figura 63. Patrón Base del Cajón	84
Figura 64. Variación de Cajón en Verso 1	85
Figura 65. Variación del Cajón en Verso 2.....	85
Figura 66. Variación del Cajón en Verso 3.....	85
Figura 67. Variación del Cajón en Verso 4.....	86

Figura 68. Variación del Cajón en Verso 5.....	86
Figura 69. Ritmo del Coro.....	87
Figura 70. Variaciones del Cajón.....	88
Figura 71. Primera variación Interludio.....	89
Figura 72. Segunda Variación Interludio.....	89
Figura 73. Tercera Variación Interludio.....	89
Figura 74. Cuarta Variación Interludio.....	90
Figura 75. Quinta Variación Interludio.....	90
Figura 76. Sexta Variación Interludio.....	90
Figura 77. Variación Fuga 1.....	91
Figura 78. Llamada 1.....	92
Figura 79. Llamadas en "Alcatráz".....	92
Figura 80. Fill de Cajón.....	93
Figura 81. Corte en los Versos.....	93
Figura 82. Patrón Base de Congas.....	94
Figura 83. Patrón Base Festejo.....	95
Figura 84. Primera Variación Festejo.....	95
Figura 85. Segunda Variación Festejo.....	96
Figura 86. Tercera Variación Festejo.....	96
Figura 87. Patrón Base de Bongó "Alcatráz".....	97
Figura 88. Primera Variación de Bongó.....	98
Figura 89. Segunda Variación Bongó.....	98
Figura 90. Corte de los Versos.....	98

Figura 91. Improvisación de Bongó.....	99
Figura 92. Improvisación de Bongó.....	100
Figura 93. Improvisación Bongó Coro 2	101
Figura 94. Improvisación de Bongó Coro 2.....	102
Figura 95. Bongó en el Coro.....	103
Figura 96. Patrón Base de Quijada	104
Figura 97. Variaciones de Quijada.....	104
Figura 98. Patrón de Quijada en Fuga.....	105
Figura 99. Variación de quijada en Fuga	105
Figura 100. Patrón de Campana en Verso.....	106
Figura 101. Patrón de Campana en Coro	106
Figura 102. Variaciones Rítmicas en Campana	107
Figura 103. Acentos en Patrón de Campana	107
Figura 104. Llamadas de la Campana.....	108
Figura 105. Interacción de Instrumentos de Percusión	109

Índice de tablas

Tabla 1. Guía de Instrumentación	26
Tabla 2. Instrumentación	29
Tabla 3. Instrumentación	42
Tabla 4. Instrumentos de Percusión.....	45
Tabla 5. Guía de Instrumentación	57
Tabla 6. Instrumentos de Percusión "Ollito Nom"	61
Tabla 7. Guía de Instrumentación	78
Tabla 8. Orden en la Instrumentación	82



Índice de anexos

Anexo 1. Leyenda para la Quijada	119
Anexo 2. Leyenda para el Bongó	120
Anexo 3. Leyenda para el Cajón	121
Anexo 4. Leyenda para la Campana	122
Anexo 5. Leyenda para las Congas	123
Anexo 6. Portada del Álbum "Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción" (1973).....	124
Anexo 7. Portada del álbum "Son de los Diablos" (1974)	125
Anexo 8. Portada del Álbum "Sangre de un Don" (2000).....	126
Anexo 9. Portada del Álbum "Jolgorio" (2004)	127
Anexo 10. Score de la Canción "Ollita Nomá"	128
Anexo 11. Score de la Canción "Ollito Nom"	133
Anexo 12. Score de la Canción "El Alcatráz Quema Tú"	140
Anexo 13. Score de la Canción "El Alcatráz"	144

Introducción

La música afroperuana es una manifestación cultural inherente a la historia del Perú. Desde la llegada de los primeros esclavos durante la colonia española, los procesos de aculturación y mestizaje crearon una compleja amalgama de razas, religiones, costumbres e influencias musicales, las cuales generaron una diversa gama de géneros folclóricos y populares en donde se encuentra la música afroperuana.

En la segunda mitad del siglo XX, las manifestaciones y presentaciones culturales afroperuanas fueron incrementando paulatinamente, consolidando un canon estético en sus distintos géneros musicales. Las creaciones escénicas de la época confluyeron con cambios políticos y sociales, locales e internacionales, que favorecieron la reivindicación y aceptación de la música afroperuana, tales como la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado en 1968, y el auge de temas vinculados a la diáspora africana, como la lucha antirracismo, y la visibilización e igualdad de los derechos y oportunidades.

Este proceso social despertó el interés en revalorizar y promover las actividades culturales producidas por la presencia afrodescendiente en el Perú, el cual, en combinación con la aparición de investigadores de la sociología, etnografía y musicología interesados en estudiar estas representaciones artísticas, abrieron un nuevo foco de estudio. El enfoque historiográfico y posteriormente el sociológico han sido por excelencia los ejes académicos de la investigación en la música negra del Perú.

A pesar de que se encuentran publicaciones de gran alcance y profundidad, los cuales incluyen trabajos de campo y diferentes enfoques metodológicos, los estudios musicológicos con énfasis en la ejecución o en el hecho sonoro en sí, son escasos. No se están omitiendo los valiosos aportes que han realizado los investigadores que registraron y estudiaron la música afroperuana desde el ámbito musicológico, pero es importante reconocer que se está

generando un nuevo enfoque de estudio de este género¹ desde la perspectiva del músico ejecutante.

La profesionalización e institucionalización de la carrera musical en el Perú con sus respectivas especializaciones², han generado una mirada renovada al campo de investigación en la música afroperuana. En este caso, se resalta el aporte que los músicos con una formación en ejecución musical pueden brindar a los estudios académicos musicológicos. Desde el enfoque teórico, el estudio de los aspectos formales e integrales de la música agudiza la capacidad analítica del hecho sonoro y brinda herramientas lógico-conceptuales para el entendimiento minucioso del objeto estudiado. Complementariamente, las habilidades prácticas del músico ejecutante amplifican y conquistan nuevas posibilidades y alcances para el estudio académico.

La experiencia a partir del estudio instrumental permite generar conocimiento desde la perspectiva técnica y desarrollar habilidades de transcripción musical gracias a la constante práctica y entrenamiento auditivo. Por último, el enfoque personal, proporciona una óptica artística sobre el objeto de estudio; esta perspectiva cobra validez debido, principalmente, a las experiencias como músico ejecutante. La combinación de estos factores hace que el estudio musicológico de la música afroperuana tenga una mirada renovada y como consecuencia, nuevos resultados. Estos nuevos estudios fortalecen los conocimientos en el ámbito académico, e impulsan la creación y producción musical artística en este género.

Esta investigación propone un estudio musicológico de la percusión afroperuana a partir del análisis de cuatro canciones del elenco Perú Negro, grabadas entre la década de 1970 y 2000, con énfasis en el conocimiento de las particularidades rítmicas y sonoras que, desde la perspectiva del músico ejecutante explicada anteriormente, se pueden aprovechar.

¹ La música afroperuana está constituida por una gran variedad de géneros y subgéneros, pero para fines prácticos, se utiliza el término género para referirse al conjunto de ellos.

² Composición, ejecución, producción, pedagogía musical, etc.

Justificación y motivación

Mi acercamiento a la música afroperuana surge a temprana edad por situaciones coyunturales familiares y amicales, a través de la participación en dinámicas festivas, tradicionalmente llamadas ‘jaranas’. Es allí donde tengo un primer acercamiento con la percusión, particularmente, con el cajón afroperuano. Años más tarde, durante mis estudios superiores en música, me encontré con la gratificante tarea de aprender múltiples géneros musicales, proceso en el cual, me reencontré con los géneros afroperuanos, pero esta vez, desde una perspectiva académica y profesional.

La iniciativa por realizar esta investigación enfocada en el análisis rítmico y sonoro de la percusión afroperuana se origina luego de ser convocado para representar a la delegación musical peruana y a la Pontificia Universidad Católica Del Perú en el Primer Congreso De Educación En El Jazz En Latinoamérica (2018) realizado en Veracruz, México.

El congreso contó con la participación de un número importante de países latinoamericanos además de representantes de los Estados Unidos de Norteamérica. Esta experiencia de aprendizaje e intercambio cultural-musical internacional consistió en una serie de actividades didácticas e interactivas, las cuales incluían ponencias, mesas redondas, clases maestras, ensayos, conciertos y *jam sessions*³. Durante la semana del congreso, tuvo lugar el concierto del Elenco De Jazz Pucp⁴, el cual se basó en un repertorio de jazz fusión contemporáneo con influencia de ritmos afroperuanos. Seguidamente, recibí la propuesta para realizar una clase maestra sobre la percusión en la música afroperuana, específicamente

³ Presentaciones de escenario abierto, al cual los músicos suben para tocar canciones en donde prima la improvisación. En el contexto del congreso, se daba en la sala de comidas todas las noches durante la cena.

⁴ El Elenco de Jazz Pucp 2018 estaba conformado por Wilmer Pachas en la guitarra, Adrián Muños en el bajo, Diego Sánchez en el teclado y Mateo Vásquez en la batería, bajo la dirección de la reconocida pianista y compositora peruana Ania Paz.

aplicado al tema *La Rueda*⁵ del compositor norteamericano Stu Mindeman. La clase incluyó un compendio musical que abarcó desde los conceptos elementales de la percusión afroperuana tradicional y los ritmos más representativos, hasta la aplicación de estos al set de batería en un repertorio de jazz contemporáneo.

Luego de culminar esta experiencia y tomando en consideración la retroalimentación de los músicos con los cuales interactué por varios días, identifiqué algunos aspectos que influyeron en la delimitación temática de esta tesis. Primeramente, la necesidad como ejecutante de profundizar en el estudio histórico de la música afroperuana para complementar el conocimiento que, como músico, se obtiene desde la ejecución instrumental. En segundo lugar, el interés notable de músicos de diferentes partes del mundo en aprender sobre los géneros representativos de la música afroperuana y, finalmente, la necesidad de realizar un análisis rítmico y sonoro de la percusión afroperuana de las últimas décadas que permitiera ahondar en el conocimiento de la consolidación sonora del ensamble de este género.

A partir de la identificación de los aspectos mencionados anteriormente y del revitalizado interés personal en el estudio de la percusión afroperuana, indagué en la bibliografía historiográfica, sociológica y musical, como también en los artistas de mayor trascendencia y sus registros fonográficos. Fue así como decidí enfocar esta tesis al estudio de 4 festejos de la discografía de Perú Negro, por tener una reconocida y larga trayectoria, además de ser considerados los canonizadores de la música afroperuana (Feldman 2009). En el proceso de escucha de dicho material discográfico encontré que la instrumentación, los ritmos y recursos aplicados a estos se habían transformado entre los álbumes que grabaron en la década de 1970 en comparación con los grabados en la década del 2000.

⁵ Este tema pertenece al álbum *Woven Threads* (2018) de Stu Mindeman, donde graba el baterista peruano Juan Daniel Pastor, el cual fue mi tutor de instrumento durante el año 2018. En las sesiones se discutían conceptos que aplicó en la grabación que luego adapté a mi interpretación para el concierto realizado en Veracruz (2018).

Durante el proceso de investigación se encontró escasa bibliografía relacionada con el análisis rítmico de la percusión afroperuana. Los recientes estudios de Rigol (2020) y Lizárraga (2022) incluyen secciones de análisis enfocadas en los instrumentos de percusión. El primero se enfoca en la influencia abakuá en una canción de Perú Negro, y el segundo, en la consolidación de instrumentos afrocubanos en la música afroperuana, pero en ambos casos, no en un análisis rítmico y sonoro del ensamble percusivo de Perú Negro. Por ello se consideró necesario investigar cómo se ha transformado el ensamble de percusión afroperuana para consolidar el canon estilístico contemporáneo. En ese sentido, este trabajo pretende aportar conocimiento para la comunidad de músicos, musicólogos e investigadores interesados en la percusión de la música negra del Perú.

Pregunta de investigación y objetivos

Una vez expuesta la motivación personal y la justificación para la realización de este trabajo, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se ha transformado rítmica y sonoramente el ensamble de percusión utilizado en el elenco de Perú Negro para la ejecución del festejo en los álbumes grabados en las décadas de 1970 y 2000?

El objetivo principal de esta tesis es identificar y analizar los aspectos rítmicos y sonoros que se han transformado en el festejo interpretado por el ensamble de percusión de Perú Negro en el marco temporal comprendido entre las décadas de 1970 y 2000, la cual evidencia una nueva etapa en la sonoridad de la agrupación.

Para resolver efectivamente la pregunta de investigación, el objetivo principal se ha desagregado en 3 objetivos secundarios. Primero, identificar los factores históricos que podrían haber influido en la identidad sonora de la percusión en Perú Negro. Segundo, transcribir en notación musical cada instrumento de la sección de percusión de las canciones analizadas. Tercero, analizar rítmica e instrumentalmente cada tema con el propósito de

facilitar la identificación de los elementos principales que caracterizan la transformación sonora entre los festejos transcritos previamente.

Metodología

La presente tesis es cualitativa, de tipo analítica y descriptiva, pues la meta es extraer conocimiento de un objeto de estudio, mas no alterarlo (Routio, 1995) y describirlo a través de los conceptos extraídos de la revisión bibliográfica y discográfica.

Se realizó una revisión exhaustiva de las fuentes bibliográficas de tipo sociológico, antropológico y musicológico con el fin de contextualizar el objeto de estudio, identificar los principales sucesos que influyeron en la identidad sonora de la percusión en el festejo en Perú Negro, y para establecer los criterios musicales para realizar el análisis rítmico. En este sentido, el marco conceptual para dicho análisis está conformado por los roles de cada instrumento dentro del ensamble de percusión y los recursos rítmicos, tales como polirritmias, permutaciones y variaciones en la orquestación. Estos conceptos conforman la base sobre la cual se desarrolla el análisis y permiten evidenciar la transformación del festejo en la percusión del elenco Perú Negro entre los años 1970 y 2000.

Con la finalidad de direccionar la atención al objetivo analítico de esta tesis, se optó por tomar dos temas grabados en la década de 1970 y sus respectivas versiones modernas, diferenciadas por la brecha temporal en las que se grabaron, para que el análisis rítmico de la percusión se desarrolle dentro de los parámetros de una misma composición. Los festejos seleccionados fueron: *Ollita Nomá* del álbum *Gran Premio Del Festival Hispanoamericano De La Danza Y La Canción* (1973) y *El Alcatraz Quema Tú* del álbum *Son De Los Diablos* (1974); y sus respectivas versiones modernas: *Ollito Nom* del álbum *Sangre De Un Don* (2000) y *Alcatraz* del álbum *Jolgorio* (2004).

El proceso de análisis rítmico y sonoro de la percusión se aplicó a cada canción de manera sistemática y se dividió en los siguientes pasos. En primer lugar, se realizó un cuadro

de la instrumentación grabada en cada álbum de las canciones estudiadas para visualizar los instrumentos de percusión que se analizaron, así como los demás instrumentos que conforman la identidad sonora del álbum. En segundo lugar, se identificó la estructura de la canción; se clasificaron y ordenaron las secciones utilizando barras de compás e indicadores de cambio de sección. En tercer lugar, se analizó el desempeño de cada instrumento a lo largo del tema, se identificaron los patrones principales, los recursos rítmicos y los roles que cumplen en relación con cada sección específica. De esta manera, se extrajo y analizó información sobre los aspectos rítmicos e instrumentales de la percusión de cada tema. Finalmente, se comparan los elementos más importantes entre las dos épocas para dilucidar los cambios relevantes que caracterizan la transformación sonora del ensamble de percusión de Perú Negro.

Con el fin de analizar dicha transformación, la investigación se ha estructurado de la siguiente manera. En primer lugar, en el estado del arte se hace una revisión de los precedentes del tema en cuestión. Seguidamente, el primer capítulo revisa los aspectos históricos trascendentales que moldearon la sonoridad de la percusión afroperuana, sobre la cual surge Perú Negro. En el segundo capítulo, se analizan rítmica y sonoramente dos temas de Perú Negro de la década de 1970; asimismo se hace una revisión de la instrumentación y aspectos generales de los álbumes, para luego enfocarse en el análisis minucioso de la sección de percusión de los temas seleccionados. De igual manera, en el tercer capítulo se utiliza el mismo modelo para el análisis de los temas grabados en la década del 2000. Finalmente, en las conclusiones se contrastan las dos épocas estudiadas para evidenciar cómo se ha transformado el ensamble.

Estado del arte

El estudio musicológico del festejo afroperuano dentro del elenco de Perú Negro exige una revisión bibliográfica desde diferentes perspectivas: historiográfica, para comprender el contexto del objeto de estudio; metodológica, para diseñar una estrategia efectiva para el análisis rítmico de la percusión en las 4 canciones de Perú Negro; y musicológica, para dilucidar los recursos rítmicos y sonoros del ensamble de percusión mediante las herramientas conceptuales que este ámbito proporciona.

La tesis doctoral de William D. Tompkins titulada *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* obra traducida del inglés⁶ y publicada por el CEMDUC⁷ en el 2011, es uno de los trabajos etnomusicológicos más completos y necesarios para comprender la cultura y música afroperuana. Este documento histórico-descriptivo detalla el contexto en el cual se desarrollan las comunidades afrodescendientes. Así mismo, abarca un marco temporal desde la época colonial hasta los primeros elencos de música y danza profesional que se formaron durante el renacimiento de la música afroperuana en la segunda mitad del siglo XX. El aporte de Tompkins para esta investigación es la visión macro de los antecedentes de la música afroperuana desde los primeros años de la colonia hasta la etapa republicana. Además, presenta capítulos de análisis musical de diferentes géneros pertenecientes a la tradición musical afroperuana que sirvieron como modelo para el análisis de la percusión de Perú Negro que comprende esta tesis.

En la misma época se sitúa la investigación de Rosa Elena Chalena Vásquez *La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de los negritos de El Carmen* (1982), la cual se divide en dos partes: sociológica-etnológica y musicológica. En este estudio, además del importante trabajo de campo y la información histórica que aporta a

⁶ *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú* (1982)

⁷ El Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú

dentro de este ámbito, se evidencia cómo la vasta cantidad de presentaciones musicales y teatrales afroperuanas generaron una entelequia de una consolidada práctica popular, que en realidad respondía principalmente a fines comerciales. Vásquez cayó en cuenta de que, si bien su estudio se enfocaba en la danza de los negritos realizada en El Carmen, reconoció la necesidad de estudiar la música afroperuana que se practicaba en la capital. Una década más tarde, se publica *Costa – presencia africana en la música de la costa* (1992). En esta investigación, Chalena revisa la llegada y la integración de los negros en la costa peruana y las instancias sociales para la producción cultural, las cuales apuntan a describir los materiales musicales y códigos estéticos. Así pues, la autora desarrolla la importancia cualitativa del aspecto rítmico, la cual sirve como marco conceptual para la presente investigación.

Otro documento fundamental en la construcción histórica de la música afroperuana es la investigación de Heidi Carolyn Feldman titulada *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana* (2009), versión traducida de la publicación original: *Black Music of Peru: Reviving African Music Heritage in the Black Pacific* (2006). Feldman se enfoca en las prácticas musicales en la segunda mitad del siglo XX, periodo denominado como el renacimiento de la música afroperuana. La autora toma prestado el término Atlántico Negro planteado por Paul Gilroy (1993) y lo utiliza para describir la interrelación de la música afroperuana con los antepasados africanos denominándolo Pacífico Negro. Así mismo, afirma que la música afroperuana y su vínculo africano se interrelaciona con la música andina y criolla. Por otro lado, se encuentra un capítulo dedicado a Perú Negro, donde se descubre información trascendental sobre de dicho elenco y complementa la investigación sociológica del trabajo de Barrós *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional* (1969-1975).

En la misma línea, la revisión de bibliografía de investigaciones como *El renacer afroperuano de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana* de Fernando Elías Llanos (2018), se centra en el discurso afroperuano de la segunda mitad del siglo XX y su revalidación cultural; la disertación doctoral de Javier León *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation and Artistic Interpretation* (2003), la cual propone un profundo diálogo entre el ámbito sociológico e interpretativo de la música afroperuana; *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte* (2015) del mismo autor, y *La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana* (2013) de Fred Rohner, contribuyen al conocimiento sobre el contexto del tema en cuestión y son valiosos estudios que abordan la música afroperuana desde el aspecto sociológico-histórico, pero en menor proporción, musicológico.

Desde otros ámbitos de la investigación se encuentran los trabajos de Laureano Rigol (2020) *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*, y *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX* de Luis Adrián Lizárraga (2022), los cuales tienen un enfoque musicológico y sociológico con clara predominancia del primero. El aporte de Rigol a esta investigación es tanto histórico como musicológico. De igual manera, el trabajo de Lizárraga aporta conceptos rítmicos que amparan parte del análisis planteado en este documento.

Uno de los retos principales que surgieron durante el proceso de investigación fue la definición y establecimiento de una metodología para la comparación rítmica entre los álbumes de Perú Negro seleccionadas. Se recurrió a los modelos planteados por Dieter Nohlen *Ciencia política comparada: El enfoque histórico-empírico* (2014) y Pentti Routio

Arteología - A la ciencia de productos y de profesiones (2007), los cuales, si bien no son estudios desarrollados para el ámbito musicológico, sirvieron para conceptualizar y estructurar el análisis, así como la comparación rítmica.

Respecto a la bibliografía relacionada al estudio de la música, específicamente al aspecto rítmico, se toma como referencia *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música* (2009) de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal. En este libro, el enfoque del aspecto rítmico está principalmente orientado al estudio de su aplicación en la melodía y en la armonía, pero presenta conceptos sobre parámetros analíticos relacionados al ritmo y la métrica, aplicables al análisis de instrumentos de percusión indeterminados. Por otro lado, se encuentran investigaciones y libros realizados por músicos con formación especializada en ejecución e interpretación que han abordado el estudio de la percusión con fines didácticos. Entre estos métodos se encuentran los libros de Rafael Santa Cruz *Cajón Afroperuano* (2004), *Método de cajón afroperuano* (2012) Pancho Vallejos, y *Ensamble de percusión afroperuana* (2018) de Flavio Donoso. Así mismo, hay otros autores que han llevado el estudio de la percusión afroperuana a una faceta más contemporánea aplicando ritmos afroperuanos al set de batería como el australiano Daniel Susnjar con su tesis doctoral *A Methodology for the Application of Afro- Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting* (2013) y finalmente el libro de Hector Morales, peruano radicado en Estados Unidos, *Afro Peruvian Percussion Ensemble. From the cajón to the drums set* (2011). Estos libros aportan significativos conocimientos aplicados a los patrones rítmicos y las técnicas interpretativas en la percusión afroperuana, ya sea desde una perspectiva tradicional o contemporánea. También, a nivel histórico brindan una importante contribución, ya que se escriben en diferentes épocas y con distintas perspectivas, sin embargo, ninguno hace un estudio de la transformación en el ensamble de percusión afroperuana, poniendo en evidencia los factores que se han alterado.

Finalmente, se investigó la producción discográfica con el fin de evaluar y comprobar qué tan extrapolables podrían ser los hallazgos encontrados en el estudio comparativo de la percusión de Perú Negro con la percusión afroperuana en general. En los álbumes más representativos del renacimiento afroperuano, aparte de la discografía de Perú Negro, destacan *Cumanana* (1964) y *Socabón* (1974) de Nicomedes Santa Cruz. De su hermana Victoria, se resalta el álbum *...Con Victoria Santa Cruz* (1971). Respecto a la discografía de finales de la década del 1990 e inicios del 2000 resaltan Susana Baca con su álbum homónimo (1997) Eva Ayllón con los discos *Ritmo color y sabor* (1996), y *Eva* (2002), *Ánimo y Aliento* (1989) de Los Hijos del Sol, *Mundo Nuevo* (2007) de Perujazz, y *Cosas de Negros* (2004) de Cesar Peredo y Los de Adentro.

Como se mencionó anteriormente, los principales métodos de análisis musical estudian el comportamiento del ritmo, primordialmente en un contexto melódico y armónico, mas no en el ámbito de los instrumentos que producen sonidos indeterminados, como es el caso de la percusión en la música afroperuana. Por ello, los instrumentos de percusión utilizados en el ensamble de percusión afroperuana deben analizarse seleccionando los criterios que se consideran pertinentes, que son generalizables y que ayudan a explicar el objetivo principal (Routio, 1995).

El término “roles”, dentro de este estudio, se refiere a la clasificación de cada instrumento dentro del ensamble de percusión según su función. Los criterios que se aplican para realizar dicha organización son según su construcción (membranófono o idiófono⁸); sus características tímbricas; su composición rítmica; y su participación dentro de la canción.

Los recursos rítmicos, en el estudio de la percusión afroperuana, son las herramientas o estrategias empleadas por los ejecutantes, los cuales permiten crear un discurso rítmico con

⁸ Los instrumentos membranófonos son aquellos que producen el sonido a través de la vibración de una membrana o parche tensado; los idiófonos utilizan su cuerpo como elemento resonador, es decir producen el sonido a través de su propio material.

musicalidad. Este estudio se enfocará en las principales características de la percusión afroperuana extraídas luego de la revisión bibliográfica y discográfica

El aspecto métrico del festejo es una característica elemental. El indicador de compás utilizado por convención es el 12/8 y extiende un entramado rítmico de 4 pulsos de subdivisión ternaria, sobre el cual se construyen las diferentes capas rítmicas del ensamble de percusión. La subdivisión se enfoca en el comportamiento de cada instrumento dentro de la estructura métrica del compás, pues parte del lenguaje musical afroperuano contemporáneo implica el juego entre diferentes subdivisiones y acentuaciones. En ese sentido, el análisis de la subdivisión estudia la coincidencia o discrepancia entre la subdivisión, los patrones y frases improvisatorias; la cual, en algunos casos se distingue de manera más o menos precisa. Esta ambigüedad en la sincronía o divergencia de la subdivisión favorece la creación del concepto de micro ritmo, el cual resalta la limitación de la notación musical occidental para representar con precisión el fenómeno sonoro. Este hecho ha sido estudiado desde ópticas tanto sociológicas como musicológicas y se han desarrollado estrategias para lograr una representación gráfica más precisa. Por ejemplo, Malcolm Braff en su estudio *General Theory Of Rhythm* (2015) sobre la elasticidad del tiempo y Willie Anku en *Inside A Master Drummer's Mind: A Quantitative Theory Of Structures In African Music* (2007) profundizan en el estudio de la gran cantidad de posibilidades rítmicas que surgen cuando se rompe la estructura rítmica de la notación musical occidental. Estos estudios se tomaron en cuenta con la finalidad de armar un marco referencial acerca del comportamiento rítmico y su transcripción. Aunque, para fines prácticos, en la presente investigación se utilizó la notación convencional.

Las permutaciones rítmicas también se han considerado como parte del lenguaje musical de la percusión afroperuana. Este hace referencia a frases rítmicas repetitivas que discrepan con la métrica del compás, generando un desplazamiento sistemático de un

determinado motivo. Por ejemplo, una frase rítmica repetitiva que en total abarque el equivalente a 5 corcheas dentro de un compás de 12/8, desplazará los inicios de cada frase en diferentes partes del cada pulso.

El término “orquestración” dentro del lenguaje de la percusión, hace referencia a la distribución de las figuras rítmicas en los diferentes tambores o sonidos que estos pueden producir. Por ejemplo, en el caso de un set de congas, una galopa seguido de dos corcheas pueden distribuirse de múltiples maneras. Una opción podría ser tocar la galopa⁹ en la conga y las dos corcheas en la tumba o viceversa. También, los instrumentos de percusión ofrecen la versatilidad de obtener distintos sonidos de un solo elemento. Tomando como referencia el ejemplo anterior, la galopa seguida de las dos corcheas, podría tocarse en un solo tambor, pero con diferentes golpes que este instrumento permite, la galopa con golpes abiertos y las dos corcheas con golpes de palma, por mencionar algunos. En ese sentido, por más de que la frase se interprete en el mismo tambor, el sonido que se produce es distinto, por ende, se afirma que la orquestración ha cambiado.

Otro elemento trascendental en el estudio rítmico de la percusión afroperuana es el análisis de la polirritmia. Según Reizábal (2009), se encuentran dos tipos de polirritmia: horizontal, la cual hace referencia a la multiplicidad de acentos rítmicos en un contexto lineal; y vertical, la que describe los ritmos que se yuxtaponen al mismo tiempo. La característica principal de este concepto es que es un recurso de contraste, es decir, necesita dos ritmos o más para establecer la relación polirrítmica. Esta puede ser encontrada en 3 niveles: dentro de un pulso, dentro de un compás y entre compases. En el primer caso, se refiere a la superposición de subdivisiones dentro de un pulso; por ejemplo, el uso de cuatro semicorcheas binarias dentro de 3 corcheas en un compás ternario o el ejercicio inverso, 3

⁹ Figura rítmica binaria, conformada por una corchea y dos semicorcheas dentro de un pulso.

tresillos de corchea sobrepuestos sobre dos corcheas o 4 semicorcheas en un compás binario. Esta multiplicidad de ritmos atenta contra la subdivisión del indicador de compás.

El segundo nivel, hace referencia a lo que Lizárraga denomina como “polirritmia en el nivel de las métricas de compás” (2022, p.32). Al respecto, el autor menciona que la correspondencia de los ritmos cruzados está relacionada con la forma de ejecución, mas no con los ritmos específicos. Por ejemplo, la relación en el vals criollo de las métricas 6/8 del cajón y 3/4 de la guitarra (polirritmia 2:3); o, en el landó, los 6/4 del cajón con el pulso en 12/8 (polirritmia 6:4). En síntesis, esta denominación de la polirritmia que hace Lizárraga es la de un tipo de compás en base a los acentos. Es decir, el sustento detrás de esto sigue apoyado en los acentos de los ritmos y como ellos, al final, determinan la métrica del compás. Por ello, se enuncia que este segundo nivel de polirritmia, también esta con relación a los acentos dentro de un compás.

El tercer nivel, muestra la interrelación de acentos dentro de dos compases tal como explica Lizárraga (2022, p. 32) sobre la polirritmia en el abakuá de la habana planteada por Rigol (2020, p. 18), en donde se observa la discrepancia rítmica entre los acentos de los patrones, principalmente entre el Cuchí-Yeremá y el resto del ensamble, lo cual resulta en una polirritmia con un ciclo de dos compases. A manera de resumen, el nivel de la polirritmia se basa en los pulsos que compromete en contraste con la métrica del compás, pero en esencia, no es más que dos o más ritmos con diferentes acentuaciones sonando simultáneamente.

Capítulo 1. Antecedentes históricos que influyeron en la sonoridad de la percusión afroperuana

La música afroperuana se remonta a la llegada de los esclavos africanos traídos por los colonizadores españoles al territorio peruano. Con la instauración de la colonia y el tráfico de esclavos africanos para su explotación como mano de obra, se generó la oportunidad para un complejo intercambio cultural, principalmente entre negros, españoles, mestizos e indios.

Durante los primeros años del siglo XVI la cultura negra peruana se basó en un intercambio multicultural de africanos de distintas tribus en un territorio ajeno y bajo una condición de libertad subyugada. Para efectos sociales, el negro pierde el valor de su origen y crea una nueva identidad: “En el Perú, al igual que otros países de América, no llegaron poblaciones negras étnicamente constituidas. Los esclavos provenían de diferentes culturas africanas y muchos de ellos eran ya criollos (nacidos de negros en las Antillas)” (Vásquez, 1982, p.16).

En la misma línea, los esclavos, que eran principalmente de casta Conga y Carabalí entre las más de 30 castas registradas (Haro, 2019, pp.19-21), tenían diferentes costumbres, idiomas y prácticas. Al serles arrebatado el orden social practicado en sus respectivas organizaciones y ser sometidos al yugo esclavista en un nuevo territorio, favorecieron el desarrollo de una nueva cultura negra, “...si bien no de una etnia en toda la extensión de la palabra, sí de un grupo social con características de identificación propias dentro de la clase social de los explotados” (Vásquez, 1982, p.16). Por consecuencia, el nivel de permeabilidad de la cultura africana en el Perú fue más elevado que en otras partes de la América hispana.

Con el transcurso de los años, durante el régimen colonial, los afrodescendientes en el territorio peruano pasaron por un proceso de transculturación¹⁰ que implicó la asimilación de la lengua española, la religión católica y también las formas artísticas del viejo continente. Aprendieron a tocar instrumentos y repertorio europeo con maestría y fueron desarrollando paulatinamente lo que Tompkins denomina como una ‘dualidad de expresiones musicales’. En la misma línea, dicho autor anticipa que este fenómeno propició el desarrollo de nuevas formas musicales creadas e interpretadas por los afrodescendientes en el Perú, dando inicio a la cultura musical afroperuana, la cual, como toda representación artística escénica, sería susceptible a los factores políticos, económicos y sociales de los años posteriores (1982, p.15).

El esclavo negro dentro de la organización colonial debía estar, por orden de la corona española, debajo del indio, pero en la práctica, durante los primeros años del virreinato, los negros tuvieron una mejor capacidad adaptativa a su nuevo entorno y condición, lo que le permitió un mayor acercamiento a la cultura dominante (Haro, 2019, p.3). Lo expuesto anteriormente, invita a comentar la importancia de las cofradías como espacio de intercambio cultural entre afrodescendientes durante la etapa pre-republicana, las cuales según Tompkins (1982), eran consideradas canteras de músicos y bailarines. De esta manera, los cófrades lograron tener una participación en celebraciones católicas, ya que “los funcionarios de la

¹⁰ Este término, planteado inicialmente por Fernando Ortiz (1940), es explicado en un contexto más actual por Margaret Kartomi (2001, pp. 357 – 382), en el que explica la etimología de la palabra ‘aculturación’ y su mal uso dentro del ámbito sociológico. La autora sostiene que la palabra transculturación explica mejor los procesos y resultados del intercambio cultural ya que, como afirma Malinowski (1947) “la etimología de las palabras puede tender trampas a las mismas ideas, y por lo tanto es mejor evitar el vocablo.” (Citado en Kartomi 2001, p. 364). La transculturación, o utilizando la metáfora biológica de la autora, la ‘música transplantada’, es un proceso con múltiples variables y por consecuencia, resultados, los cuales pueden ser, en cierta medida, clasificados. En el caso de las expresiones culturales africanas traídas al territorio peruano por los esclavos durante el periodo colonial, podría afirmarse que resultó en un ‘empobrecimiento musical’ (Kartomi 2001), ya que, dada la condición de subyugo en la que se encontraban los africanos, no fue tierra fértil para trasplantar sus tradiciones, aunque sí, adaptarlas en medio de un complejo proceso de adaptación e intercambio cultural.

iglesia aparentemente no se dieron cuenta, al menos en un principio, de que estas danzas eran una continuación de la práctica del ritual africano, camuflado en la grandilocuencia y la atmósfera sensual de las ceremonias del estado y la iglesia católica” (p.25).

A pesar de la vasta actividad musical afroperuana durante los años de la colonia española y en el primer centeno de la república, no existe documentación disponible que describa la música *per se*. “Lamentablemente todas las referencias sobre esta música son meramente literarias, los estudios musicológicos no estaban desarrollados y no se sabe, a ciencia cierta, si queda algún documento con escritura musical que pueda darnos una idea aproximada del fenómeno sonoro” (Vásquez, 1982, p.22).

A finales del siglo XVIII, la población negra representaba más del 50% de la población y en el siglo XX tan sólo el 0.47% (Vásquez 1982 p.14). Algunas de las causas que generaron esta disminución en la población afroperuana fueron las guerras De La Independencia (1811-1824) y Del Pacífico (1879 - 1883), pues muchos ciudadanos afrodescendientes se enrolaban en el ejército en busca de reconocimiento y una mejor posición social. Así mismo, cabe destacar que el proceso de mestizaje generó una aleación de razas que, en confabulación con el apogeo de los valores independentistas que reivindicaron y reformaron el término criollo, causaron que muchos afrodescendientes se identificaran como tales. Por ello, su herencia africana cayó en el olvido y se extravía gran parte de la cultura afroperuana. Este proceso de modernización cultural impuesta por la clase social dominante arrastró las tradiciones negras peruanas a una etapa denominada por Heidi Feldman como ‘la desaparición’ de la cultura afroperuana (2009, p.56).

Feldman denomina y desarrolla en su investigación otra etapa de la historia llamada “el renacimiento”, la cual consiste en una revalorización y transformación de los pilares en los que se erigió la renovada cultura afroperuana y sobre la cual se sitúa el contexto de esta investigación.

Los líderes del renacimiento afroperuano “excavaron” los ritmos olvidados del Perú negro, invocando vínculos del pasado recientemente imaginados y buscando separar la negritud de la cultura criolla más vasta. A la manera de arqueólogos musicales, erigieron ‘sitios de la memoria’ (Nora 1984 - 1986) en la forma de un canon de canciones y danzas estilizadas para la sala de conciertos, creando historias olvidadas a partir de retazos y de escasa documentación (Feldman 2009, p. 5).

En este periodo, se destaca principalmente la labor de José Durand con la creación de la compañía Pancho Fierro en el año 1956. A través de la nostalgia criolla de Durand, se forja la ‘recreación’ de la música afroperuana en colaboración con referentes¹¹ del género. Estos estuvieron en el proceso de creación del repertorio, el cual se formó a partir de viejos recuerdos, algunas fuentes históricas y creatividad espontánea. Según León (2003), esto se convertiría más adelante en el cánón establecido de la música afroperuana, donde la mayoría de los estilos actuales para acompañar o arreglar géneros afroperuanos, que luego fueron extendidos por las academias de folclor y los medios de comunicación masivos como lo tradicional, se debieron a innovaciones introducidas por agentes que participaron en estas colaboraciones) (p.104). Así mismo, de acuerdo con Feldman, este proceso implicó una fuerte influencia de la música criolla y cubana sobre la música afroperuana:

Algunos de los músicos (por ejemplo, cantantes como “Caitro” Soto y Abelardo Vásquez) habían trabajado antes con grupos que tocaban música criolla y la popular música tropical cubana, permitiéndole a la música afroperuana renacer con un “acento cubano”, que se volvería más pronunciado más tarde en el renacimiento (2009, p.36).

¹¹ Feldman (2009), menciona que Durand trabajó en conjunto con músicos como Porfirio Vasquez, Ronaldo Campos, Caitro Soto, entre otros, para la creación del repertorio para la compañía Pancho Fierro.

La importancia histórica del elenco de Durand yace, más que en su éxito comercial, en la consolidación como el modelo de presentación artística para las nuevas agrupaciones y desencadenó la conformación de una seguidilla de agrupaciones nuevas, muchas formadas por ex miembros del elenco de Durand.

Así mismo, “en esta coyuntura crítica de la década de 1950, las mismas tradiciones específicamente “negras” que habían sido rechazadas como ‘primitivas’ durante la búsqueda de la modernización en el siglo XIX, repentinamente fueron reclamadas por los criollos blancos” (Feldman, 2009, p.27). No obstante, los referentes afroperuanos estarían más interesados en desarrollar cierta autonomía cultural, lo que consecuentemente conlleva a un punto de inflexión: se separa parcialmente la música afro que había sido absorbida por el término criollo (León, 2003, p.103), siendo empleado por primera vez el término “afroperuano”, por Nicomedes Santa Cruz (Vásquez, 1982, p.38).

De las diversas agrupaciones que surgieron luego de la desintegración de la compañía Pancho Fierro, surge Cumanana fundada por Nicomedes Santa Cruz a la cual, años más tarde, se incorporó su hermana Victoria. Juntos no sólo lograron llevar puestas en escena afroperuanas a escenarios más prestigiosos de Lima, sino que reivindicaron los valores de la negritud peruana a través de una búsqueda del vínculo con África.

Por necesidad, los líderes del renacimiento utilizaron cualquiera de los instrumentos disponibles para “excavar” su herencia perdida, contaran o no con la aprobación de la academia: la memoria ancestral; los “fulgores del espíritu” (Thompson, 1983); los recuerdos de los ancianos de la comunidad; rumores, leyendas y mitos; y cuando todo lo demás fracasaba: invención, elaboración e incluso las remembranzas culturales trasplantadas de otras comunidades en la diáspora (Feldman, 2009, p.5).

Los hermanos Santa Cruz, prestaron particular atención en el desarrollo rítmico y la implementación de nuevos instrumentos de percusión basados en los referentes afroamericanos como Cuba y Brasil.

Otro aspecto trascendental para entender las bases en las cuales se construye la nueva cultura musical afroperuana es la toma de conciencia de la música como producto para el consumo (Vásquez, 1982, p. 41-42). Lejos de que se tome una postura crítica y se exponga un juicio valorativo positivo o negativo, no se debe negar que este hecho permitió que las fuerzas propias de las leyes económicas del mercado repercutan en las decisiones que en el tiempo se tradujeron en cambios musicales e instrumentales claramente perceptibles, los cuales esta investigación expondrá a través del análisis comparativo de los roles y recursos interpretativos de la percusión en las canciones seleccionadas para este trabajo.

Sobre este contexto histórico, tiene lugar la fundación del elenco Perú Negro el 26 de febrero de 1969, como parte de las funciones del restaurante turístico “El Chalán”; el cual estuvo integrado por el fundador Ronaldo Campos, Lalo Izquierdo, Rodolfo Arteaga y Víctor Padilla (Feldman 2009, p. 157).

El reconocimiento comenzó en el transcurso mismo de ese año cuando un sector de la élite cultural decidió apoyarlos en su preparación para el I Primer Festival Internacional de la Danza y la Canción que se llevó a cabo entre el 10 y 17 de noviembre del 1969 en Buenos Aires. En un trabajo conjunto con Chabuca Granda, César Calvo, Guillermo Thorndike y Luis Garrido-Lecca, Perú Negro creó su primer gran espectáculo La Tierra Se Hizo Nuestra (1969), con el que ganó el primer puesto. Así, y con un creciente éxito en Lima, Perú Negro pasó de ser un grupo de animación turística a una compañía teatral de éxito internacional (Barrós, 2016, p. 4).

Tras obtener el mencionado premio, Perú Negro cobró una relevancia y solidez artística que repercutió de manera directa en el crecimiento del elenco. “De la noche a la

mañana la ovación internacional y el premio de 10 mil dólares (una considerable suma en ese entonces) convirtieron a Perú Negro y a su folklore afroperuano en un tesoro nacional.” (Feldman, 2006, pp. 157-158). En consecuencia, tuvieron un acercamiento a la élite cultural limeña que les permitió acceder a múltiples oportunidades que constituyeron un terreno sólido para su desarrollo artístico (Barrós, 2016).

Bajo esta perspectiva, según el mismo autor, Perú Negro no solo tuvo apoyo de la élite cultural conformada por los progresistas de la época, sino también de la élite económica, principalmente de Bacheró Rossi, el cual transformó al dinámica administrativa de la autogestión popular a un modelo casi corporativo (2019, p, 37); y de la élite política, pues como afirma Feldman, “el progreso de Perú Negro está vinculado al encumbramiento de las artes folklóricas como emblemas de la identidad nacional durante el gobierno militar de la década de 1970” (2006, p.151). Efectivamente, las políticas nacionalistas del gobierno de Juan Velasco Alvarado beneficiaron económicamente a la agrupación al ser incluidas dentro de los programas e incentivos económicos como parte del organismo principal del Servicio de Inteligencia de la época (OCI). Como resultado de la sumatoria de estos y otros factores, Perú Negro realizó vastas presentaciones y giras nacionales e internacionales que permitieron adoptar otros instrumentos de culturas afrolatinas (Lizarraga, 2022). Por ejemplo, el elenco realizó dos viajes a Cuba en los años 1972 y 1973 los que, sin duda, influenciarían en la consolidación de los instrumentos membranófonos como las congas, bongós y otros idiófonos como la campana, que, desde unos años atrás, se encontraban en este proceso de adaptación gracias a la presencia de músicos que dominaban estos instrumentos. La influencia e incorporación de elementos afrocubanos se le atribuye, en gran parte, a Guillermo Regueira, más conocido como Guillermo “el niño” Nicasio. Este artista adaptó toques de su país natal, Cuba, a la música afroperuana. No obstante, su hijo, Macario Nicasio es el que continuó la labor iniciada por su padre luego de fallecer en un accidente

automovilístico en el año 1971. Según Williams Nicasio, hijo de Macario, los patrones rítmicos empleados en la música afroperuana son afrocubanos: el golpe de palo, para el festejo y el chachalokafun, para las danzas” (Marquetti, 2019). Sin embargo, dichos instrumentos cubanos no se integraron por completo en los primeros álbumes de Perú Negro, sino en los que se grabaron en la primera década del año 2000. Este proceso, de síntesis musical, tomó un tiempo natural para que se asimilen estos elementos, pues en palabras de Kartomi, “Allí donde termina el ‘préstamo’, comienza el cambio musical creativo (2001, p.360).

Otro aspecto importante en la constitución de los pilares ideológicos de Perú Negro que luego se tradujeron en el resultado sonoro de su discografía, fue la búsqueda de su identidad a través del ‘Pacífico Negro’, término que usa Feldman (2009) basado en el libro de Paul Gilroy, *El Atlántico Negro* (1993). Este concepto que plantea Feldman hace referencia a “...la lucha de los afroperuanos en el Pacífico Negro por forjarse una identidad...” (2009, p.58), la cual toma como referentes tanto al ‘Atlántico negro’¹² como a las expresiones musicales locales criollas y andinas. De igual manera, entrada la década de 1980, la agrupación no contaba con las figuras de mecenazgo que tuvo años atrás, ni el apoyo económico del Estado, lo que generó una necesidad económica y, consecuentemente, responder a las demandas del mercado. Durante esta década se consolidan las ‘peñas comerciales’, en la que los asistentes acudían para divertirse y las que fueron un foco importante para que la música afroperuana llegara a un público más vasto. En estas, se forjó un cambio importante: las velocidades de interpretación y la interacción de la percusión con el baile se incrementaron para satisfacer las expectativas de los asistentes (Feldman 2009).

¹² El concepto Atlántico Negro resulta de la identificación dual con el África premoderna y el Occidente moderno (Feldman 2009, p. 8)

A finales de la década de 1980, la crisis política y aaseverado conflicto armado interno, pusieron un alto en la proliferación de las peñas y la vida nocturna limeña, y con ello, una de las fuentes económicas de agrupaciones y músicos. Coincidentemente, este fenómeno coincide, en la última década del siglo XX, con la popularización del género *world music*, el cual buscaba amparar bajo un mismo término las diferentes músicas folclóricas del mundo. Este fenómeno está estrechamente ligado a la globalización y, al encumbramiento y reconocimiento de la diversidad de las músicas locales.

Entre los referentes más importantes que tenían una carrera igual o más importante en el extranjero que en el Perú, estaban Susana Baca y Eva Ayllón, las cuales promovieron la música afroperuana internacionalmente, de hecho, la estadounidense Heidi Feldman (2009) cuenta en el prólogo de su libro, que fue así como conoció a Susana y se interesó en la investigación musicológica de la herencia africana en el Perú. Dentro de este contexto, el elenco Perú Negro también realizó actividades musicales fuera del territorio nacional, tanto giras como grabaciones. De hecho, el álbum *Sangre De Un Don* (2000) es grabado en los Países Bajos con el sello discográfico World Connection BV, el álbum *Jolgorio* (2004) en los Estados Unidos De América con el sello Times Square Records y el álbum *Zamba Malató* (2008) en Henson Studios en Hollywood, también en el mismo país. Entrados los años 2000 tras el fallecimiento del fundador de Perú Negro, Ronald Campos y la nueva dirección asumida por su hijo Rony Campos, trajo un rebrote creativo con nuevas composiciones, coreografías y grabaciones. Esta nueva etapa en la discografía de Perú Negro se desarrolla no sólo en un lugar geográfico distinto con todo lo que ello significa¹³, sino que graban músicos nuevos, en estudios con una tecnología revolucionada respecto a su último álbum en el año 1974, y con una serie de instrumentos de percusión integrados al ensamble y consolidados a

¹³ La grabación de un álbum en el extranjero no sólo expone a la agrupación experiencias totalmente diferentes, sino que permite recrear e incluso elegir la imagen que se proyecta. Por otro lado, es una manera implícita de manifestar la intención de internacionalizarse, y apuntar a otros públicos.

lo largo de esta brecha temporal, que sin duda dieron un resultado sonoro distinto. En el siguiente apartado se realizará el análisis musical de los cuatro festejos seleccionados.



Capítulo 2. Análisis rítmico de los festejos grabados en la década del 70

Este capítulo se centrará en el análisis rítmico de la percusión de dos canciones grabadas en dos álbumes en la década de 70, uno del año 1973 y la otro del 1974.

Previamente, se hará una observación sobre los rasgos generales de la percusión de cada álbum con la finalidad de contextualizar cada tema para su posterior análisis.

2.1 “Ollita Nomá” del Álbum “Gran Premio Del Festival Hispanoamericano de La danza y la canción” (1973)

2.1.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales

Tabla 1

Guía de Instrumentación

Guía de instrumentación

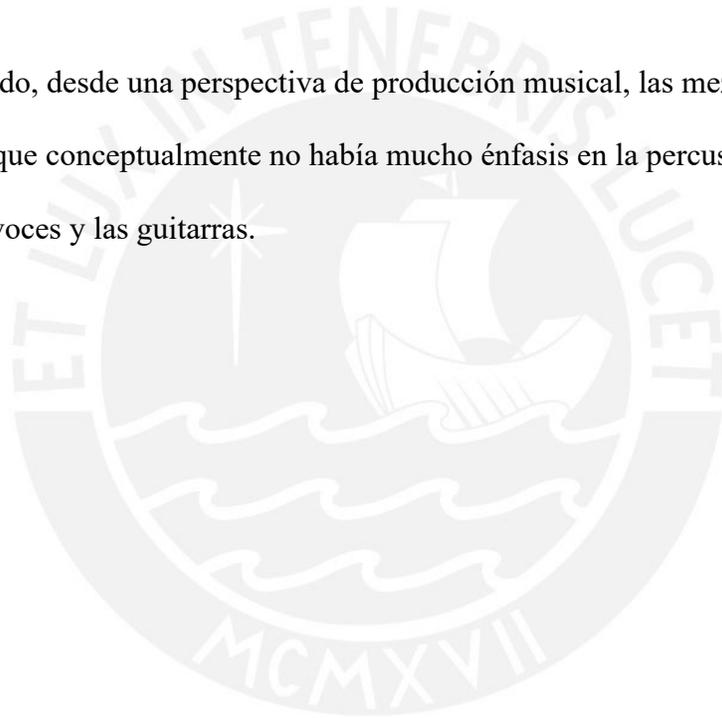
	Cajón	Quijada	Congas	Bongó	1era. Guitarra	2nda. Guitarra	Voz Femenina	Voz Masculina	Coros	Otros
1. Pobre Negrita	X				X	X	X			
2. Los Machetes	X	X			X	X		X	X	Machetes
3. Toro Mata	X		X	X	X	X		X	X	
4. Navidad Negra y Zapateo Criollo	X				X	X	X		X	Campanas Zapateo
5. Canción Para Ekué	X	X			X	X	X			
6. Lando	X	X	X	X	X		X	X	X	
7. El Payandé	X	X			X	X	X			
8. Negrito De Dónde Vienes	X	X			X			X	X	
9. Ollita Noma	X	X		X	X	X		X	X	
TOTAL :	9	6	2	3	9	7	5	5	6	-

Nota. Guía de instrumentación del álbum Gran Premio Del Festival Hispanoamericano de La danza y la canción (1973).

Se observa que el cajón tiene una participación protagónica se graba en todos los temas y, además, con él se establece el ritmo y carácter de la canción. Las tumbadoras tienen participación en los temas 3 y 6, los cuales pertenecen al género Landó, mas no en festejos.

El bongó, al igual que las tumbadoras, se puede encontrar en las mismas canciones (landós) y en Ollita Nomá, siendo esta última, el único festejo donde se encuentra un instrumento membranófono en este álbum. La cajita, que se menciona en múltiples fuentes históricas como parte del ensamble tradicional, no aparece en ninguna canción de este primer disco. Un aspecto importante que destacar sobre el ensamble de percusión es que las dinámicas de interpretación son poco cambiantes, es decir que mantienen una intensidad similar a lo largo de las canciones.

Por otro lado, desde una perspectiva de producción musical, las mezclas de los temas, permiten afirmar que conceptualmente no había mucho énfasis en la percusión, ya que, se destacan más las voces y las guitarras.

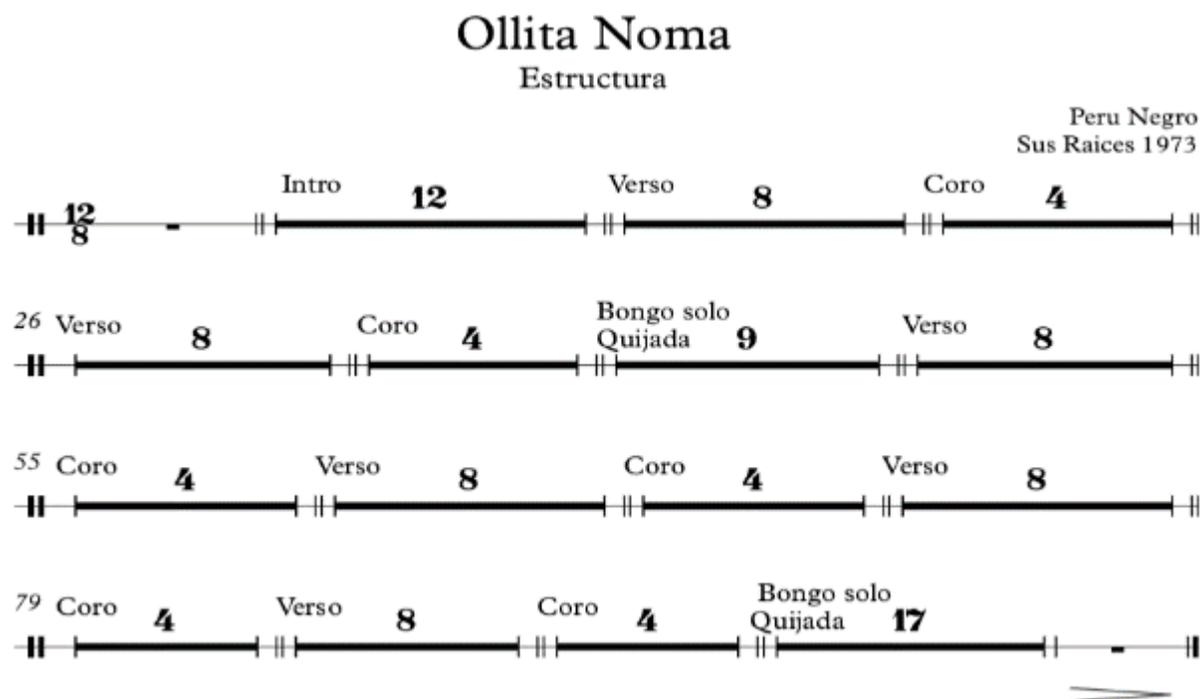


2.1.2 Análisis Rítmico de la Canción "Ollita Nomá"

Estructura:

Figura 1

Transcripción de "Ollita Nomá"



Nota. Transcripción de la estructura de la canción Ollita Nomá (1973).

El análisis de la estructura facilita el reconocimiento de las secciones, el rol de los instrumentos y cómo interactúan entre sí. En la Figura 1 se distinguen 4 secciones principales las cuales varía la instrumentación:

Tabla 2

Instrumentación

	CAJON	QUIJADA	BONGÓ
INTRODUCCION	X	X	
ESTROFA	X		
CORO	X		
INTERLUDIO	X	X	X

Nota. Participación de los instrumentos de percusión en cada sección

En la introducción, el cajón y la quijada entran en *fade in*¹⁴. Luego, el cajón, se mantiene tocando el patrón base, el cual participa en los versos y coros. El Interludio Instrumental es el momento para que el bongó improvise, acompañado por los demás instrumentos. A esta sección siempre la precede un coro.

A continuación, se hará un análisis rítmico de cada instrumento, se explicarán las figuras rítmicas que se encuentran, su participación en cada sección del tema y la función que tienen dentro del ensamble.

Cajón. El patrón rítmico que se utiliza en Ollita Nomá, es el que le da el nombre a este tipo de acompañamiento usado en el cajón y que, además, se ha estandarizado y utilizado como un término musical común (entre músicos y personas afines).

Figura 2

Patrón Base



Nota. Transcripción del patrón base de la canción “Ollita Nomá”.

¹⁴ Término que en el campo de la producción musical se refiere al proceso automatizado del aumento gradual del volumen en la mezcla de una canción, independientemente del volumen de la interpretación.

Este patrón rítmico es la base de todo el tema y sobre él se alteran, añaden o quitan figuras rítmicas para crear variaciones.

Figura 3

Primera Variación Rítmica

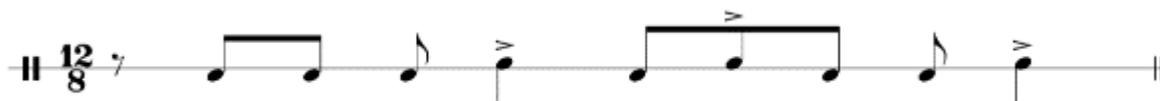


Nota. Transcripción de la primera variación rítmica de la canción “Ollita Nomá”.

La primera variación consiste en simplificar el patrón principal, el cual modifica las dos semicorcheas iniciales por una sola corchea al inicio del compás. En teoría, esta variación podría ser considerada el patrón fundamental, ya que su composición rítmica es más sencilla; sin embargo, aparece en menor proporción que la figura 2 (patrón base). Adicionalmente, se observa que esta variación aparece únicamente en los Coros.

Figura 4

Segunda Variación Rítmica



Nota. Transcripción de la segunda variación rítmica de la canción “Ollita Nomá”.

La segunda variación, al igual que la anterior, consiste en alterar el primer pulso. Las notas que se modifican son las que ocupan la primera corchea del primer pulso del compás. Se omite el primer golpe con un silencio de corchea, lo que le da un carácter más inestable al ritmo, pues no se está tocando el tiempo fuerte del compás. Coincidentemente esta variación se encuentra sólo en las secciones del coro.

Figura 7

Solo de Cajón

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for the Cajón in 12/8 time, with three phrases: 'Pregunta' (measures 1-2), 'Respuesta' (measures 3-4), and 'Pregunta' (measures 5-6). The middle staff is for Percussion in 4/4 time, with three phrases: 'Respuesta/Pregunta' (measures 1-2), 'Pregunta' (measures 3-4), and 'Respuesta' (measures 5-6). A 'Frase Pivote' is indicated in measure 4. The bottom staff is also for Percussion in 4/4 time, with two phrases: 'Respuesta' (measures 1-2) and 'Llamada' (measures 3-4). A large watermark of the Universidad Nacional Autónoma de México is visible in the background.

Nota. Introducción / solo de cajón. Elaboración propia

La introducción/solo se basa en frases de pregunta y respuesta. Las primeras dos frases están compuestas por dos semifrases de un compás de duración (compases 1 al 2 y 3 al 4). Así mismo, el compás cuatro funciona como *pivote*. Esto quiere decir, que sirve como respuesta a la semifrase anterior y también como pregunta de la siguiente frase. Esta superposición de funciones habilita una pregunta de dos compases (4 y 5), seguida por la respuesta de la misma duración (6 y 7), para dar paso al último compás, que actúa como llamada para el verso.

En esta canción es evidente que el cajón mantiene una base estable y presenta pocas y sutiles variaciones: la simplificación de una figura (de dos semicorcheas a una corchea), el remplazo de una corchea en el tiempo fuerte por un silencio o variaciones en la orquestación. La mayoría de estas se dan en los primeros pulsos y suceden principalmente en los coros, que son, a su vez, las secciones de mayor densidad rítmica y energética. Así mismo, la

introducción, en donde el cajón improvisa, se observa que el uso de variaciones rítmicas es reducido, se mantiene dentro de la subdivisión ternaria, las figuras rítmicas que se emplean son o corcheas o negras con puntillo y las frases tienen una estructura binaria (pregunta – respuesta). Esto permite afirmar que, en esta canción, el cajón cumple un rol de acompañamiento con poco espacio para la improvisación. Finalmente, en cuanto a la interpretación, el rango dinámico de la ejecución también se mantiene invariable, salvo en algunas partes en donde se producen pequeños cambios en la intensidad sonora. Es decir, que este instrumento mantiene un volumen estable a lo largo de la interpretación; además, la diferencia entre notas acentuadas y notas de relleno no establecen una diferencia notoria.



Bongó

Figura 8

Primer Solo de Bongó

The image displays three staves of musical notation for the first solo of the Bongó. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The first staff (measures 38-40) is divided into two phrases, each labeled 'FRASE'. The first phrase contains a 'P' (Pregunta) and an 'R' (Respuesta). The second staff (measures 41-43) also contains two phrases, each labeled 'FRASE', with 'R', 'P', and 'R' annotations. The third staff (measures 44-46) contains one phrase labeled 'FRASE' with 'P' and 'R' annotations. The notation ends with a double bar line.

Nota. Transcripción del primer solo de bongó.

P: Pregunta

R: Respuesta

Empezando con el análisis del bongó, se resalta que su participación es totalmente improvisada y está estrictamente ceñida a los interludios musicales. En la Figura 8 se puede apreciar que las frases están delimitadas por la barra de compás. Es decir, las frases tienen una duración de no más de 4 negras con puntillo y comienzan dentro del primer pulso, ya sea en la primera, segunda o tercera corchea. Así mismo, igual que el sólo de cajón analizado anteriormente, el sólo de bongó tiene la misma estructura de pregunta - respuesta de dos compases de duración, otorgándole un discurso musical ordenado, incluso, predecible. Por otro lado, la improvisación establece una clara subdivisión ternaria en el compás de 12/8; pues sólo se registran corcheas, negras con puntillo y sus respectivos silencios.

Figura 9

Segundo Solo de Bongó

The image displays a musical score for the second solo of the Bongó, spanning measures 95 to 110. The notation is written on a single staff with a common time signature. The score is annotated with blue boxes and labels to highlight specific rhythmic motifs:

- Measure 98: A blue box labeled "a" encompasses a sequence of rhythmic patterns.
- Measure 104: A blue box labeled "b" encompasses a sequence of rhythmic patterns.
- Measure 107: A blue box labeled "c" encompasses a sequence of rhythmic patterns.
- Measure 110: A blue box labeled "4" encompasses a sequence of rhythmic patterns.

Nota. Transcripción del segundo solo de bongó.

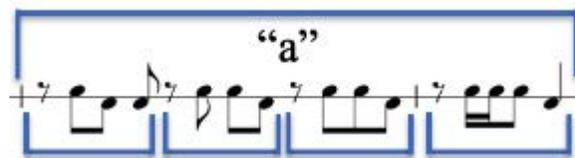
En el segundo sólo de bongó (ver figura 10), se presentan una serie de recursos rítmicos que no se muestran anteriormente, así como una estructura improvisatoria distinta.

Si bien se observa la presencia de frases y semifrases, estas no están delimitadas por una duración tan exacta como en el primer sólo, ni tampoco por la barra de compás como un agente de estructuración, ya que las frases parecen cruzar las barras libremente. Por ello, se considera que este sólo está estructurado sobre el desarrollo de motivos rítmicos.

Por ejemplo, en el compás 99 se observa un motivo que consiste en agrupar un silencio de corchea seguido por tres notas equivalentes, formando una figura de 4 corcheas que se desplaza a lo largo del compás, esto es una permutación de una frase de 4 corcheas sobre un compás ternario.

Figura 10

Permutación de Bongó



Nota. Transcripción 1 de permutación de bongo

La permutación habilita el desplazamiento de un motivo que no cambia sus figuras, pero sí su lugar dentro del pulso. En este ejemplo la permutación empieza en: en la segunda corchea del primer pulso, luego, en la tercera del segundo pulso, seguido, en la primera del cuarto y así sucesivamente. En la cuarta repetición de este motivo “a” se reemplaza una corchea por dos semicorcheas para adornar el motivo, de esta manera, no se altera su estructura.

De igual manera, en el compás 104 se encuentra otro motivo “b” de tres corcheas más un silencio del mismo valor, el cual va permutando a lo largo del compás. Además, se encuentra una apoyatura que adorna la primera nota del motivo.

Figura 13

Cuatrillo en Solo de Bongó



Nota. Transcripción del cuatrillo en el sólo de bongó

Luego de exponer estos tres ejemplos, se concluye que la improvisación se ciñe principalmente a la subdivisión ternaria, las frases musicales responden o bien al concepto de pregunta y respuesta o al desarrollo de motivos. Por último, es recurrente el uso de permutaciones rítmicas de cuatro corcheas que se desplazan sobre el compás ternario como recurso para generar tensión rítmica.

Quijada. La quijada aparece exclusivamente durante la introducción y en las mismas secciones que el bongó: en los interludios musicales. Su participación en el presente tema es básicamente acompañar el sólo de bongó con un patrón básico definido:

Figura 14

Patrón Básico Quijada



Nota. Transcripción del patrón básico de quijada.

A este ritmo base se le aplican algunas variaciones, pero sin alterar demasiado su forma esencial. Estas variaciones se muestran a continuación:

Figura 15

Primera Variación Quijada



Nota. Transcripción de la primera variación de quijada

Figura 16

Segunda Variación Quijada



Nota. Transcripción de la segunda variación de quijada.

Figura 17

Tercera Variación Quijada



Nota. Transcripción de la tercera variación de quijada.

Figura 18

Cuarta Variación Quijada



Nota. Transcripción de la cuarta variación de quijada.

Para finalizar el análisis de la percusión en esta canción, se concluye que los instrumentos muestran funciones bien delimitadas, tanto en los patrones como en las secciones donde participa cada uno. El cajón establece la base mas no improvisa mucho; el bongó, solo improvisa y toca en secciones determinadas; la quijada acompaña al bongó con un patrón establecido y algunas variaciones. El ensamble se encuentra principalmente ceñido al universo rítmico ternario, tanto en las frases improvisadas del bongó como en la base rítmica que establece el cajón. El ensamble de percusión se mantiene en una dinámica forte de manera casi invariable. Así mismo, el cambio de una sección a otra se hace más evidente por la aparición del bongó más que por el cambio de los ritmos que emplean la quijada y el cajón.

2.2 “El Alcatraz Quema Tú” del Álbum “Son de los Diablos” (1974)

2.2.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales:

A continuación, se expondrá el cuadro de instrumentación del álbum, lo cual permitirá visualizar claramente los instrumentos que se grabaron en esta obra y se hará un comentario general de los aspectos más relevantes.

Tabla 3

Instrumentación

Guía de instrumentación

	Cajón	Cajita	Quijada	Congas	Quinto	1era. Guitarra	2nda. Guitarra	Voz Femenina	Voz Masculina	Coros	Otros
1. Arriba Perú Negro	X				X	X	X	X		X	Castañuelas
2. Mi Compadre Nicolás	X		X		X	X	X		X	X	
3. Mamá Ñangue	X		X			X	X	X	X	X	Dos cajones
4. Kike Iturrizaga	X		X	X	X	X	X		X	X	
5. Torito Pinto	X		X	X	X	X	X		X	X	Palmas
6. Son De Los Diablos	X	X	X			X	X		X	X	
7. Congorito	X		X			X	X	X		X	
8. Alcatraz Quema Tú	X		X		X	X	X		X	X	
9. Negrito De La Huayrona	X		X	X		X	X	X		X	
10. Juan De Mata	X		X	X	X	X	X				Cencerro, Quinto
TOTAL :	10	1	9	4	6	10	10	4	6	9	-

Nota. Guía de instrumentación del álbum “Son de los diablos” (1974).

El cajón tiene una participación protagónica, pues en las canciones Son de los Diablos, Congorito y Juan de Mata se encuentran 3 sólos de este instrumento en secciones específicamente dedicadas a la improvisación. También se encuentra una mayor complejidad en los acompañamientos y los patrones base tienen una mayor cantidad de variaciones. Adicionalmente, en la canción Mamá Ñangú se aprecia la participación de dos cajones simultáneamente, en la cual uno tiene un rol de acompañante, mientras el otro, un rol improvisador. Se profundizará más en este aspecto en la sección de análisis del cajón del tema seleccionado.

Otro aspecto notorio de este álbum es que el primer tema, es el único vals criollo grabado en la discográfica de Perú Negro titulado ‘Arriba Perú Negro’, donde se muestra la

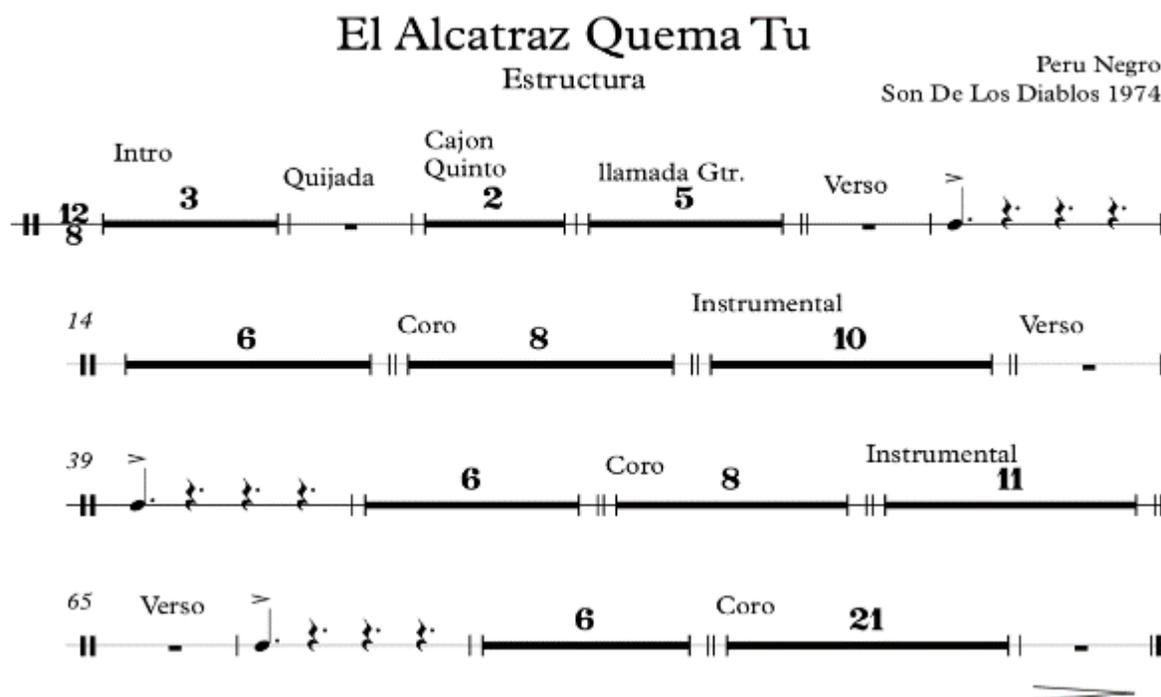
fuerte influencia y la estrecha relación entre la música criolla y afroperuana. También se percibe una mayor participación de instrumentos de percusión membranófonos, tanto en la cantidad de canciones en las que se incluyen como en la participación y rol que tienen dentro del ensamble. Un claro contraste de ello es que el bongó tiene patrones de acompañamiento para las diferentes secciones, como versos y coros. Por ejemplo, en el tema Mi Compadre Nicolás, el bongó acompaña durante todo el tema. Así mismo, el bongó presenta el uso de recursos rítmicos más complejos para la improvisación, como el uso de cuatrillos y figuras rítmicas de mayor complejidad; en varios momentos se observa una superposición binaria sobre el compás ternario. La aparición de la conga también cambia con relación al álbum anterior, en el cual sólo aparece en los temas landó. En este disco la conga hace su primera aparición en un festejo donde se escuchan unos patrones de acompañamiento *Afro*. También se incluye el quinto (una conga de menor dimensión y, por ende, más aguda) como elemento improvisador. Respecto a la quijada, llama la atención la relevancia que tiene en los dos primeros álbumes, pues participa en todos los temas, con excepción de “Arriba Perú Negro”, que es un vals criollo.

2.2.2 Análisis de la Canción “Alcatraz quema tú”

Estructura:

Figura 21

Estructura "El Alcatraz Quema Tú"



Nota. Transcripción de la estructura de la canción “El Alcatraz Quema Tú” (1974).

Tal como se aprecia en la figura 38, en este tema se diferencian 4 secciones, donde la participación de los instrumentos es similar entre una sección y otra, con excepción de las estrofas, en la que no toca el quinto.

Tabla 4

Instrumentos de Percusión

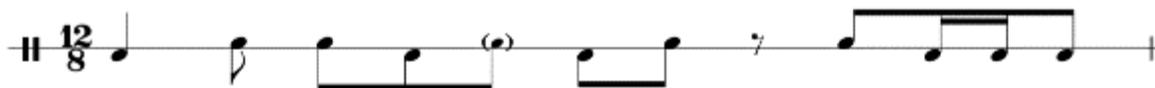
	CAJON	QUIJADA	QUINTO
INTRODUCCION	X	X	X
ESTROFA	X	X	
CORO	X	X	X
INTERLUDIO	X	X	X

Nota. Participación de los instrumentos de percusión en cada sección de “El Alcatraz Quema Tú”

Cajón

Figura 22

Patrón Base "Alcatraz"

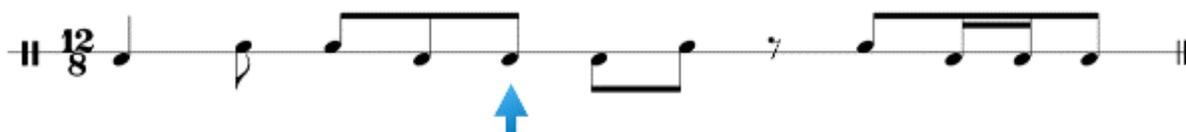


Nota. Transcripción del patrón base del Alcatraz.

Este patrón (figura 39) se considera como el principal ya que se usa en la mayor parte del tema. Las variaciones tienen un parecido notable entre sí como se verá en los siguientes ejemplos, y tendrán una explicación concisa y objetiva.

Figura 23

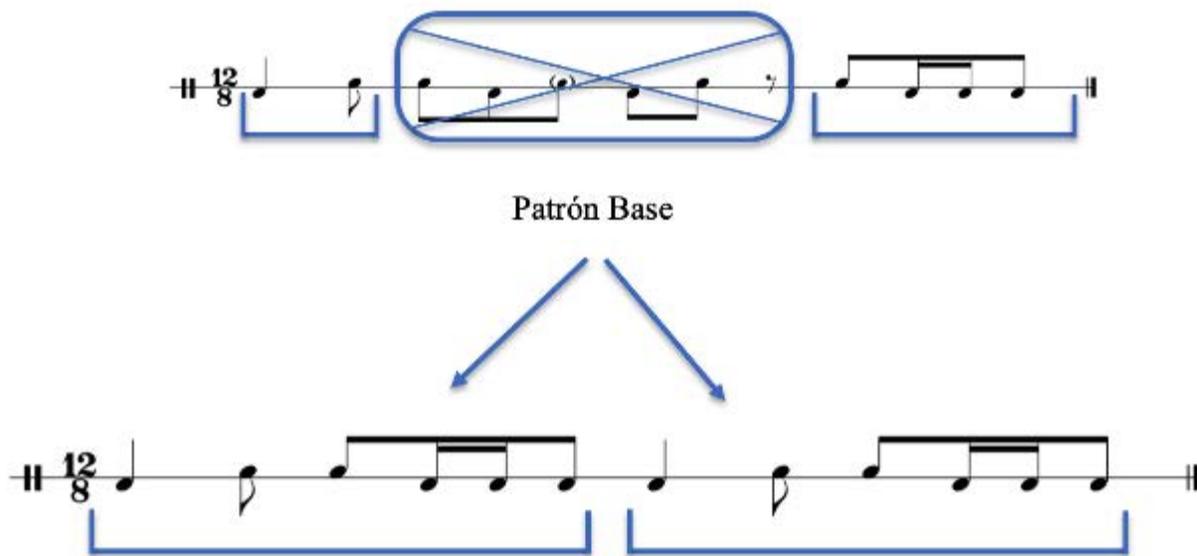
Primera Variación de Cajón



Nota. Transcripción de la primera variación del cajón.

Figura 26

Cuarta Variación de Cajón



Nota. Transcripción de la cuarta variación del cajón.

Esta variación (Figura 26) consiste en reducir la frase de 12/8 del patrón principal omitiendo los pulsos dos y tres, generando una frase de dos pulsos que se repite para completar el compás. Así mismo, sirve como llamada para el cierre que se hace en cada verso de la canción, en la que todos los instrumentos hacen un silencio como se muestra a continuación.

Figura 27

Cajón Cierre de Verso



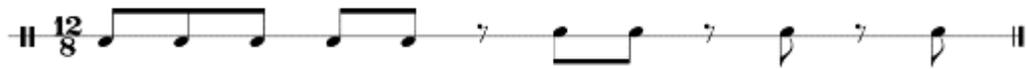
Nota. Transcripción del cajón en el cierre del verso.

En esta figura (27) se introduce el concepto de “llamada”, no de una manera tan explícita como sería un *fill* o con algún “corte” notorio, pero sí se revela la intención del

cajón para anunciar una nueva sección con un nivel de energía más alto. Este ejemplo se encuentra en los compases previos a los coros 1 y 2.

Figura 28

Llamada del Cajón

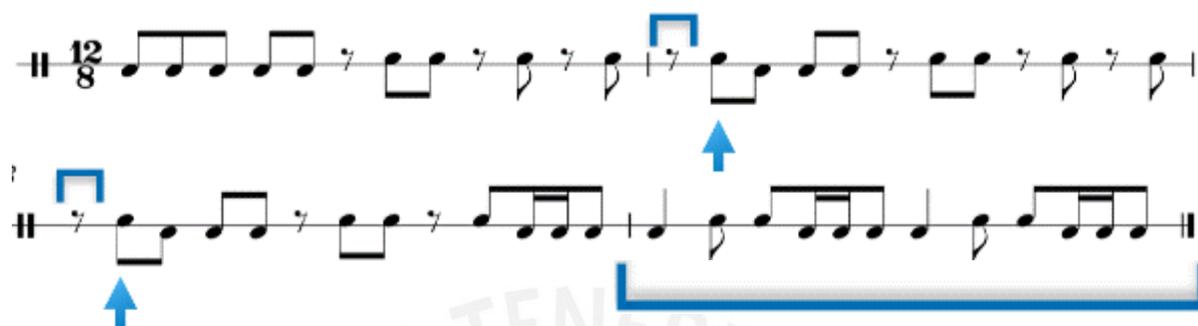


Nota. Transcripción de la llamada del cajón para Coro 1 y 2.

En el tercer coro, también se desarrolla la idea presentada anteriormente (ver figura 28) como recurso para anunciar la entrada del último coro. Primero se toca la llamada y luego, los siguientes dos compases que son una variación de éste, donde se omite la primera corchea del primer pulso, y la segunda corchea pasa al registro agudo. Omitir el primer golpe del compás y seguidamente tocar la segunda corchea en el registro agudo genera mayor tensión rítmica, ya que se está omitiendo un tiempo fuerte y se está alterando el sentido melódico del cajón. Usualmente, el primer golpe de los patrones rítmicos del alcatraz se toca en el registro grave. En el cuarto compás se utiliza la variación 4 explicada anteriormente como cierre de esta llamada de 4 compases para, finalmente, dar paso al coro final.

Figura 29

Segunda Llamada de Cajón



Nota. Transcripción de la llamada del cajón para Coro 2.

A manera de resumen, el cajón en esta canción muestra una sonoridad definida y un toque más inestable, pues presenta múltiples variaciones, algunas similares entre sí, otras más contrastantes, en las que destacan la omisión de tiempos fuertes y la alteración del sentido melódico. Así mismo, se puede recalcar que hay una clara intensión en anunciar las transiciones y los cambios de sección mediante el uso de llamadas rítmicas y cierres.

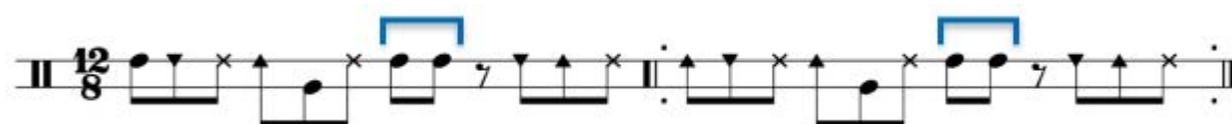
Quinto. En esta canción el quinto realiza un rol improvisador y suena en la introducción, coros e interludios instrumentales. Durante los versos no mantiene patrones de acompañamiento, como el cajón o la quijada, sino, espera en silencio durante los versos hasta la sección del coro. El quinto, tradicionalmente, es tocado como un instrumento individual con el que se obtienen diferentes sonidos, aplicando la misma técnica que se usa para las tumbadoras. Sin embargo, en unas secciones puntuales se escucha la presencia de una tumbadora más grave, tocada por el mismo instrumentista.

A pesar de ser un instrumento con un rol improvisador, se encuentra frecuentemente que durante los despliegues musicales hay dos golpes abiertos en el tercer pulso al final de

cada frase. Curiosamente, estos acentos coinciden con los *ictus* utilizados en el patrón de festejo moderno de las congas tocado por Gigio Parodi (2019), por lo que esta improvisación muestra una estrecha relación con los patrones que se establecieron en las décadas posteriores.

Figura 30

Patrón Festejo Moderno

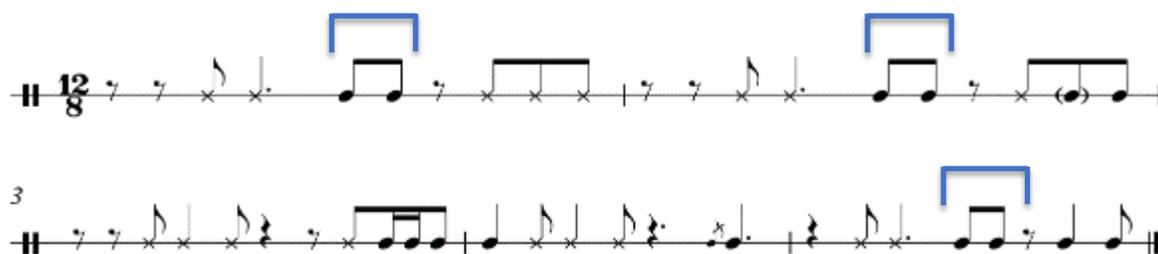


Nota. Transcripción del patrón de festejo moderno (tocado por Gigio Parodi).

Como se puede observar, en el tercer pulso se tocan dos golpes abiertos en las dos primeras corcheas. Estos mismos acentos se utilizan como recurso para mantener la unidad dentro de la improvisación del quinto en *El Alcatraz Quemá Tú* (1974), pues se tocan estos golpes como parte de una frase o como cierre. Este motivo sirve para realizar frases espontáneas con un elemento que unifique la improvisación. Se utilizarán extractos de los sólos para ejemplificar lo mencionado.

Figura 31

Improvisación del quinto



Nota. Transcripción improvisación del quinto en la introducción.

Figura 32

Improvisación Coro 1

The musical score for Figure 32 is written in 12/8 time. It consists of three staves. The first staff begins with a double bar line and a 12/8 time signature. The second staff is marked with a '4' at the beginning, and the third staff is marked with a '7' at the beginning. Blue brackets and lines highlight specific musical motifs and phrases across the staves.

Nota. Transcripción de la improvisación del quinto en el Coro 1.

En la figura 32 se aprecia que el primer compás tiene el motivo principal y luego se introducen nuevas ideas en los compases 2, 3 y 4. Sin embargo, desde el quinto compás en adelante se retoma la repetición del motivo en cada barra.

Figura 33

Quinto en el Coro 2

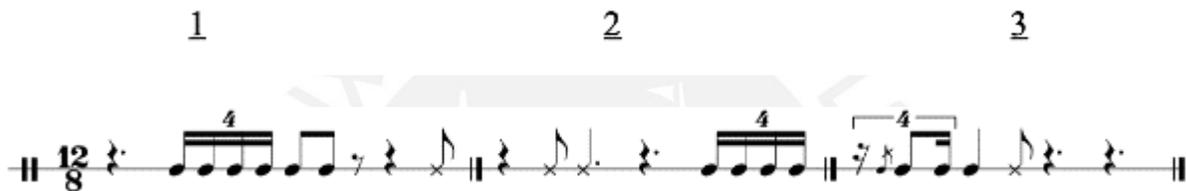
The musical score for Figure 33 is written in 12/8 time. It consists of three staves. The first staff begins with a double bar line and a 12/8 time signature. The second staff is marked with a '4' at the beginning, and the third staff is marked with a '7' at the beginning. Blue brackets and lines highlight specific musical motifs and phrases across the staves.

Nota. Transcripción de la participación del quinto en el Coro 2.

Igualmente, en este ejemplo (ver figura 33), se observa que en los primeros cuatro compases se mantiene la repetición de este motivo, aunque en los dos primeros se cambian los golpes abiertos por *slaps*; sin embargo, las acentuaciones son las mismas. En las frases siguientes se registra el uso de los cuatrillos, los cuales aparecen también en otros momentos improvisatorios.

Figura 34

Cuatrillos en el Quinto

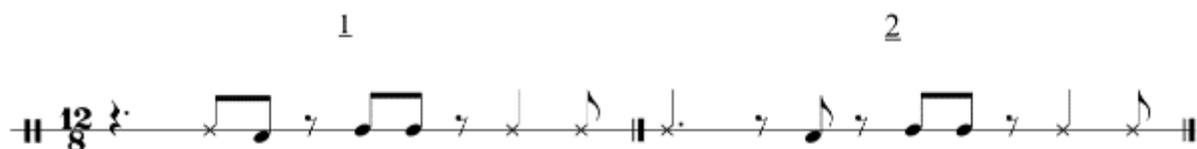


Nota. Transcripción del uso de cuatrillos en el quinto.

En esta transcripción, se muestran 3 ejemplos del uso del cuatrillo encontrados durante las improvisaciones del quinto. En el primer y segundo ejemplo se muestra el uso de cuatro semicorcheas continuas en diferentes partes del compás. En el tercero, se encuentra la primera figura de este tipo donde se emplean silencios de semicorchea, el cual aparece en el tiempo fuerte y con una apoyatura en la siguiente corchea. Este es un punto importante para lo que este documento busca evidenciar: la progresiva integración de diferentes recursos como los expuestos en la figura 34, que ahora forman parte de los cánones de la percusión afroperuana, los cuales son mucho más visibles en los años posteriores en comparación con las ejecuciones grabadas en la década del 70.

Figura 35

Conga como Complemento del Quinto



Nota. Transcripción del uso de la conga como complemento del quinto.

Es importante resaltar el uso de la conga en este formato. Como se mencionó anteriormente, el quinto es usualmente tocado como un instrumento individual, es decir, con un solo tambor frente al ejecutante, el cual utiliza diversos tipos de golpe para obtener diferentes sonidos. Sin embargo, hay dos momentos sutiles, difíciles de notar a simple escucha, donde se encuentra un sonido más grave proveniente de una conga.

Por ello, se afirma que, si bien el instrumento principal es el quinto, el intérprete, Macario Nicasio, tenía una conga al lado, la cual no utiliza más que en dos compases aislados¹⁵. Estos dos episodios son evidencias de los primeros pasos de la adaptación de las tumbadoras a la construcción moderna de patrones establecidos que actualmente existen.

En resumen, este instrumento cumple el rol improvisador que usualmente efectúa el bongó. Sin embargo, en la improvisación del quinto se encuentra con frecuencia el uso de un motivo de dos corcheas en el tercer pulso, el cual coincide el patrón de congas contemporáneo. Igualmente, se perciben algunas frases que utilizan el cuatrillo en diferentes formas, por lo que se observa la paulatina integración de este tipo de figuras en el canon estilístico del género.

¹⁵ Ver anexo 7: “Score de la canción Alcatraz Quema Tú” compases 75 y 92.

Quijada. A continuación, se describirán los aspectos más relevantes de la quijada en El Alcatraz Quema Tú.

Figura 36

Patrón Base de Quijada



Nota. Transcripción del patrón base de la quijada.

En la figura 36 se puede observar que el acompañamiento principal consiste en tocar todas las corcheas del compás, acentuando la segunda de cada pulso en la parte de los dientes de la quijada. Particularmente en esta canción, predomina el sonido de los dientes rascados. En otras canciones del mismo álbum como Juan de Mata, Congorito o Son de los diablos, se nota un mayor uso del golpe de puño. Sin embargo, se puede afirmar que la quijada cumple una función más parecida al de la ‘carrasca’¹⁶ debido a que predomina el uso del sonido producido por los dientes que de la vibración de la quijada por el golpe de puño.

Figura 37

Variaciones de Quijada



Nota. Transcripción de las cuatro variaciones de la quijada.

¹⁶ Instrumento de percusión idiófono. Un pequeño cilindro de madera que se rasca con una varilla de madera, produce un sonido agudo y su interpretación consiste en tocar todas las corcheas del compás de 12/8.

En esta figura 37 se muestran las únicas cuatro variaciones que se presentan en todo el tema. Aparte de estas variaciones se encuentra que la quijada es un instrumento que acompaña la canción de manera constante y sin muchos cambios. La característica común entre estas variaciones es la acentuación de la segunda corchea de ciertos pulsos utilizando el golpe de puño. También, es importante resaltar que, en la mezcla, la quijada tiene una presencia sonora igual o mayor al volumen del cajón.

Como resumen de la percusión en esta canción, el cajón presenta un notable protagonismo dentro del ensamble. En cuanto a la grabación y mezcla, el nivel sonoro del cajón se encuentra en un plano más notable. Por otro lado, en cuanto a las cualidades sonoras del instrumento, presenta un sonido con mayor definición que en el álbum anterior; probablemente causado porque no se aflojaron en exceso los clavos de la tapa delantera y la calidad de la construcción del instrumento, lo que hace que el sonido sea mucho más compacto. Respecto al toque y despliegue musical, este instrumento mantiene un patrón estable a lo largo de todo el tema, aunque también presenta variaciones y adornos rítmicos. Adicionalmente, se encuentra el uso recurrente de llamadas y cierres en los cambios de sección.

El quinto reemplaza la función del bongó como instrumento improvisador, aunque usa ciertos motivos en la improvisación que pueden haber sido los precursores de los patrones de conga modernos. Adicionalmente, utiliza algunos recursos como cuatrillos y apoyaturas en su improvisación. Por otro lado, la quijada tiene un patrón bastante monótono con pocas variaciones y un predominio de los golpes de dientes rascados en todas las corcheas con acento en la segunda. Las dinámicas en todos los instrumentos de percusión son casi invariables, aunque la sensibilidad¹⁷ en la ejecución es ligeramente más notoria. Finalmente,

¹⁷ Diferencia dinámica entre las figuras acentuadas y las de relleno.

los contrastes sonoros del ensamble de percusión entre las secciones de verso y coro no son claramente perceptibles, pues los patrones rítmicos, la densidad instrumental y la dinámica del ensamble se mantiene invariable. En los interludios el quinto improvisa mientras es acompañado del cajón, la quijada y de *guapeos*, siendo la única sección que se diferencia instrumentalmente de las demás.



Capítulo 3. Análisis rítmico de los festejos grabado en la década del 2000

3.1 “Ollito Nom” del Álbum “Sangre de un Don” (2000)

3.1.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales

Tabla 5

Guía de Instrumentación

Guía de instrumentación											
	Cajón	Congas	Bongó	Campana	1era. Guitarra	2nda. Guitarra	Bajo	Voz Femenina	Voz Masculina	Coros	Otros
1. Ruperta	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
2. Negro Por Siempre	X				X	X	X	X		X	Claves
3. Jolgorio De Los Negritos	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
4. Ollito Nom	X	X	X		X	X	X	X		X	
5. Toro Mata	X	X	X	X	X	X	X	X		X	Dos cajones
6. Samba Malató	X	X			X	X	X	X		X	
7. Trabaja Trabaja	X	X	X		X	X	X	X		X	
8. Machete En Su Cuna	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
9. Mamá Nangué	X	X	X		X	X	X	X		X	
10. Negro Con Sabor	X	X			X	X	X	X		X	Quinto
11. Cocofrito	X				X	X	X	X			Claves, Zapateo
12. Sangre De Un Don	X	X	X		X	X	X	X		X	Coros Infantil
TOTAL :	12	10	8	5	12	12	12	12	0	11	

Nota: Guía de instrumentación álbum Sangre de un Don (2000).

La tabla anterior sirve para visualizar cómo se constituye el ensamble de percusión de Perú Negro en el álbum Sangre De Un Don del año 2000, el cual será comentado a continuación.

Antes de desarrollar el análisis rítmico de la percusión del tema seleccionado, como apreciación general de todo el álbum, se percibe que en la percusión se integran conceptos como el uso de dinámicas en la interpretación, una mayor densidad rítmica y potencia sonora

en la ejecución. Así mismo, se incrementa la cantidad de instrumentos del ensamble de percusión, consolidándose en este, instrumentos membranófonos e idiófonos de origen afrocubano (Ver Lizárraga 2022). De igual manera, otra característica notable, es que se encuentran cortes de percusión y *tuttis*¹⁸, los cuales, en combinación con los elementos anteriormente mencionados, brindan al ensamble una mayor capacidad expresiva.

El cajón muestra una sonoridad con graves profundos y un sonido agudo definido, producto de las mejoras tanto en la construcción del instrumento, así como en las técnicas de grabación y mezcla. En cuanto a la performance, el cajón muestra bases sólidas, pero con mayor interacción con los demás instrumentos, también, se percibe una mayor complejidad rítmica y técnica.

En el nuevo milenio, las congas ya se habían consolidado dentro del género; una prueba de ello es la cantidad de temas en los que se graban y la forma en que se tocan. Existe una amplia gama de patrones establecidos para este instrumento y, aunque pueden variar según los intérpretes, la mayoría de los golpes y acentos importantes se comparten. Su rol muchas veces consiste en repicar en las secciones de improvisación, sobre todo con el quinto¹⁹, aunque también establece bases rítmicas en las secciones de mayor intensidad.

El bongó ha mantenido su rol de improvisador, tal como 30 años atrás, sin embargo, se encuentran diferencias sustanciales. Su afinación moderna es más aguda, se perciben algunos patrones de acompañamiento y hay una clara rotura de la subdivisión ternaria mediante el uso de figuras con una sensación binaria²⁰.

¹⁸ Término de origen italiano empleado para diferenciar una sección en la que todos los instrumentos tocan, de la sección del solista en un concierto. En la tradición de las bigband, se utiliza este término cuando toda la orquesta toca la misma figuración.

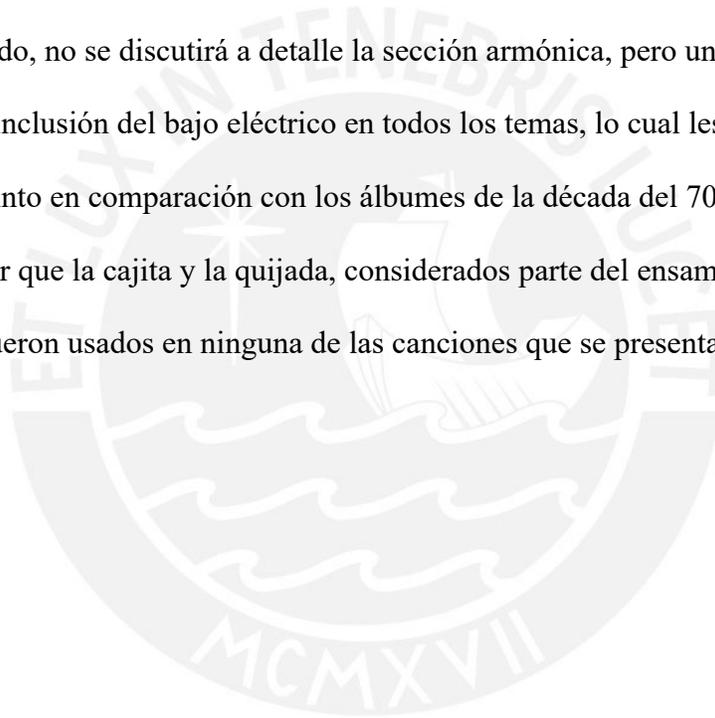
¹⁹ Instrumento más agudo del set de tumbadoras, usualmente conformado por tumba, conga y quinto, en orden de más grave a más agudo.

²⁰ Se usa el término sensación porque no se puede afirmar que son exactamente semicorcheas o corcheas binarias, sino, se utiliza esta definición como una aproximación para describir este fenómeno musical.

La campana, también llamada cencerro, es un instrumento que se integra para los álbumes de Perú Negro del 2000 en adelante. Su participación es más recurrente en los temas landó, aunque se percibe en coros y secciones instrumentales de algunos festejos. En síntesis, hay un mayor grado de interacción entre todo el ensamble.

En cuanto a las características sonoras de mezcla y post producción del álbum se percibe una mayor presencia sonora tanto del cajón como de los demás instrumentos de percusión, los cuales en décadas pasadas estaban en un segundo plano.

Por otro lado, no se discutirá a detalle la sección armónica, pero un elemento de suma importancia es la inclusión del bajo eléctrico en todos los temas, lo cual les brinda un carácter notablemente distinto en comparación con los álbumes de la década del 70. Así mismo, es relevante comentar que la cajita y la quijada, considerados parte del ensamble tradicional afroperuano, no fueron usados en ninguna de las canciones que se presentan en este álbum.

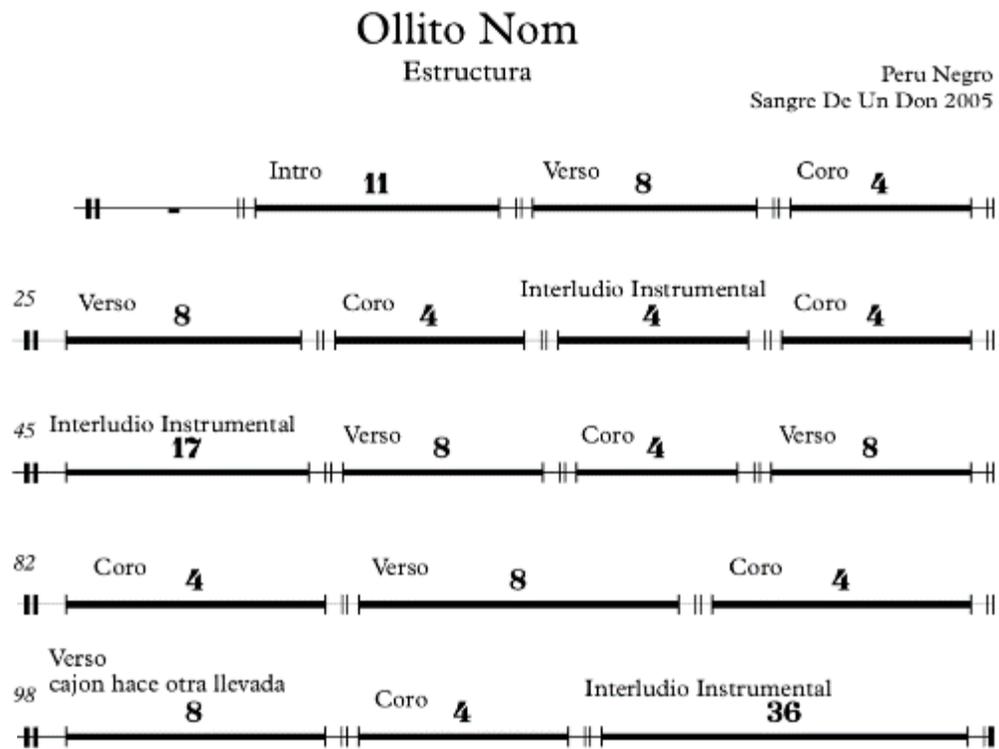


3.1.2 Análisis Rítmico de la Canción “Ollito Nom”

Análisis de la Forma:

Figura 38

Canción “Ollito Nom”



Nota. Transcripción de la forma de la canción “Ollito Nom”.

En esta canción se ubican 4 secciones, en las que el cajón participa en todas, y las congas y el bongó, en la introducción e interludios:

Tabla 6

Instrumentos de Percusión "Ollito Nom"

	CAJON	CONGAS	BONGÓ
INTRODUCCION	X	X	X
ESTROFA	X		
CORO	X		
INTERLUDIO	X	X	X

Nota. Participación de los instrumentos de percusión en cada sección de Ollito Nom (2000)

La introducción empieza con una anacrusa de la primera guitarra, luego, la segunda y el bajo establecen el acompañamiento. Seguidamente, aparece un *fill* de cajón de dos compases como llamada para introducir el resto de la sección rítmica. Seguidamente, entra la conga con el bajo, y finalmente el bongó improvisando.

Figura 39

Sección de Percusión

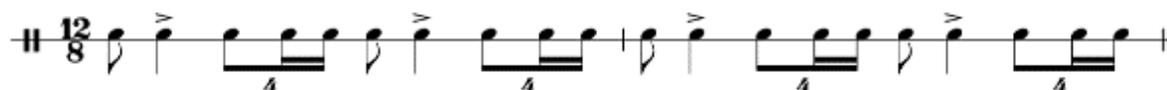
The musical score for the percussion section of "Ollito Nom" is written in 12/8 time with a tempo of 128. It consists of three staves: Cajon, Bongos, and Congas. The Cajon part begins with an "Intro" section marked with a blue "1", showing a rhythmic pattern of eighth notes. The Bongos part starts with a blue "2" and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Congas part starts with a blue "3" and features a steady rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Nota. Transcripción de la sección de percusión en "Ollito Nom"

Los versos y coros sólo son acompañados por el cajón y la sección armónica. En los interludios musicales, se encuentran guapeos y el uso de los instrumentos membranófonos: la conga y el bongó.

Cajón. Este cumple un rol fundamental: establecer el ritmo y el toque *específico*, el cual, en diversos casos, determina el subgénero de la canción. En este caso, el patrón que se establece es conocido como “Ollita Nomá”.

Figura 40



Llamada Canción "Ollito Nom"

Nota. Transcripción de la llamada de la canción “Ollito Nom”.

Comenzando con la introducción, como se aprecia en la Figura 40, el cajón se anuncia con un repique de dos compases, el cual muestra enfáticamente la dualidad en la subdivisión. Si bien la notación musical es deficiente para describir con exactitud el fenómeno sonoro, se ha intentado representar la sensación rítmica holgada que tiene este género musical, alternando la notación entre una figura ternaria y una binaria.

Figura 41

Patrón Base "Ollito Nom"



Nota. Transcripción del patrón base de la canción “Ollito Nom”.

La Figura 41 muestra el patrón rítmico base de la canción, el cual se mantiene estable durante el primer tercio de la canción. A medida que el tema va avanzando, el cajón va mostrando otras variaciones que hacen más evidente el despliegue técnico e interpretativo de este instrumento, tal como se observa en las siguientes figuras.

Figura 42

Primera Variación del Cajón

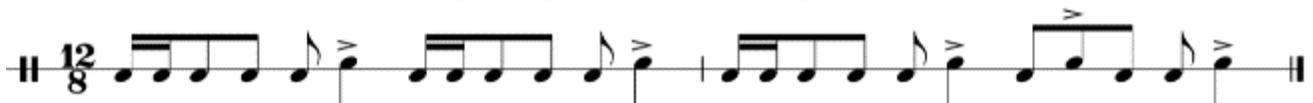


Nota. Transcripción de la primera variación del cajón.

En la Figura 42 se observa que la primera variación consiste en simplificar el patrón inicial, reemplazando las dos semicorcheas del inicio por una corchea.

Figura 43

Segunda Variación del Cajón



Nota. Transcripción de la segunda variación del cajón.

Esta segunda variación (ver figura 43), consta de repetir tres veces el primer motivo, para luego introducir los últimos dos pulsos del patrón base. Esta variación se hace presente en la sección de Interludio instrumental, donde el bongó está improvisando y la conga acompañando. Esta variación parece ser una respuesta interactiva a los repiques del bongó como se muestra a continuación.

por el contexto musical en el que se ubica: la variación se realiza justo antes de entrar al coro, teniendo en cuenta los compases que lo anteceden y suceden son bases rítmicas estables, se percibe como una llamada. Segundo, es el concepto de interacción, pues el cajón realiza variaciones o llamadas en función a la música. Otro dato relevante es que esto sucede en el quinto coro, casi al final de la canción. Esto prueba que en la percusión se van introduciendo, gradualmente, elementos que aumentan la densidad rítmica de la composición.

Figura 46

Acompañamiento de la Sección de Percusión

The musical score for the Percussion section consists of three staves: Perc., Bongos, and Congas. The score is divided into two sections: '105' and 'Coro'. The 'Coro' section is marked with a blue bracket and includes a 'mp' dynamic marking. The Perc. part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bongos part has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The Congas part features a pattern with quarter notes and rests, some marked with 'x'.

Nota. Acompañamiento de los instrumentos de percusión en la variación y llamada del cajón.

Haciendo referencia al concepto de ‘función’, mencionado anteriormente, la frase rítmica denominada ‘llamada’ en la figura 46, se convierte en el patrón base en este coro.

Para ello, se emplea una nueva frase rítmica como ‘llamada’ para que se diferencie del coro.

Figura 47

Quinta Variación del Cajón



Nota. Transcripción de la quinta variación del cajón.

Figura 48

Sexta Variación del Cajón



Nota. Transcripción de la sexta variación del cajón.

En el último verso de la canción, se muestran dos variaciones (ver figuras 47 y 48) que alteran la sensación rítmica y melódica de la base establecida utilizando el mismo recurso que se utilizó anteriormente en la segunda variación (ver figura 43), el cual toma un motivo de dos pulsos y lo repite. En este caso, se toman los dos últimos pulsos del patrón base (ver figura 41) para crear un nuevo patrón que tiene un ciclo rítmico más corto. Además, un aspecto que llama la atención es el acento ubicado en el último pulso del compás, donde se evidencia el mayor rango dinámico en la ejecución de la percusión.

En resumen, el cajón establece una base rítmica sólida con patrones establecidos, aunque con la presencia de algunas variaciones rítmicas y melódicas, las cuales responden al contexto musical en el que se encuentran, es decir este instrumento está en constante diálogo con los demás instrumentos del ensamble, así como con la estructura de la canción. De igual manera, las dinámicas interpretativas resultan en un rango más amplio: desde notas fantasma hasta golpes potentemente acentuados.

Bongó. El bongó aparece en la introducción y los interludios instrumentales con un rol principalmente improvisador. A continuación, se expondrán los 3 momentos protagonizados por este instrumento.

Figura 49

Primer Solo de Bongó

Nota. Transcripción del primer solo de bongó en la introducción.

Tal como se aprecia en la figura 49, las frases binarias son un recurso que se encuentra frecuentemente. Por ejemplo, en el primer y segundo sistema se encuentran dos semifrases que constituyen una frase como pregunta y respuesta. Todas las semifrases empiezan en la segunda semicorchea de los cuatrillos, pauta que parece ser una de las características principales de la improvisación en el bongó. El tercer sistema rompe con las frases construidas dentro del compás y cruza la barra repitiendo el mismo motivo rítmico.

Figura 50

Segundo Solo de Bongó

The image displays a musical score for the second solo of the Bongó. It consists of six staves of notation, each starting with a double bar line and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 12/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accents. There are several blue brackets and lines highlighting specific rhythmic patterns and phrases. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 14, and 18 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic symbols, including 'x' marks and '4' and '2' markings, which likely represent specific drum techniques or accents. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

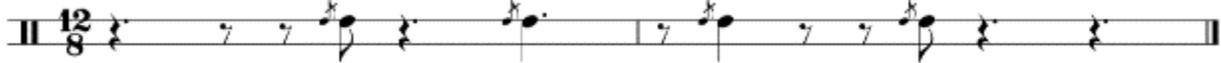
Nota. Transcripción del segundo solo de bongó

Los primeros 4 compases funcionan como introducción y se establece la multiplicidad en la subdivisión (ternaria y cuaternaria). En el cuarto compás se presenta un motivo de silencio de semicorcheas seguido de tres notas del mismo valor, dos golpes *slap* agudos seguido de un golpe grave, este motivo se repite hasta la mitad del siguiente compás. Se encuentra que cuando se utiliza una frase basada en el desarrollo de un motivo, se cruza la barra de compás y normalmente se termina en el segundo pulso del siguiente compás (ver compases 5-6 y 9-10).

Desde el compás 11 hasta el 17, se inicia un tipo de fraseo en el cual se utiliza repetidamente un golpe *slap* en los primeros tiempos de cada barra (señalados en corchetes) dejando libre los otros tiempos para improvisar libremente. Luego, desde el compás 17, se utiliza el mismo golpe (el golpe agudo con una apoyatura) empleado al inicio de cada compás, pero como negra con puntillo para finalizar el sólo con un *decrecendo* en los siguientes 5 compases:

Figura 51

Cierre de Bongó



Nota. Transcripción del cierre de bongó

Esta frase está conectada directamente con el final del sólo, pues el bongó continúa tocando negras con puntillo en una dinámica piano. Luego retoma su volumen anterior y se le añade una corchea más al motivo, convirtiendo la negra con puntillo en una figura de 4 corcheas, lo cual causa que se desplace dentro del pulso, generando una polirritmia horizontal 3:4 respecto al pulso del festejo.

Figura 52

Tercer Solo De Bongó

The musical score for the third solo of the bongó is presented in five staves. The first staff, labeled 'Coro' and measure 12, begins with a 12/8 time signature and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a series of eighth notes and quarter notes. The second staff, labeled 'Interludio instrumental' and measure 5, starts with a forte (*f*) dynamic and continues with eighth notes and quarter notes. The third staff, starting at measure 9, shows a change in rhythm with eighth notes and quarter notes, some marked with a '2' below them. The fourth staff, starting at measure 13, features a complex rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes, some marked with a '4' below them. The fifth staff, starting at measure 16, continues with eighth notes and quarter notes, some marked with a '2' below them. The sixth staff, starting at measure 20, concludes the solo with eighth notes and quarter notes, some marked with a '2' below them.

Nota. Transcripción del tercer solo de bongó del compás 1 al 22

La improvisación expresada en la figura 52 está marcada por momentos bien definidos. Primero, el bongó entra desde el inicio del último coro haciendo un acompañamiento marcando los tiempos 1 y 3 del compás. Luego de que termina el coro, se mantiene por cuatro compases más; seguidamente, cambia el acompañamiento y hay un diálogo entre el bongó y los coros. En estos dos primeros momentos, este instrumento parece estar más en función a las voces que como un elemento improvisador. Luego, en el compás 13, retoma momentáneamente su carácter improvisador con frases similares a las que se

vieron anteriormente. Sin embargo, retoma el diálogo con los coros en el compás 16, mediante frases repetitivas hasta el compás 22.

Figura 53

The image displays a musical score for a bongó solo, spanning measures 20 to 40. The notation is written on a single staff with a double bar line at the beginning of each measure. The score is divided into several systems, with measure numbers 20, 24, 28, 31, 33, 35, 37, and 39 marking the start of new lines. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Brackets and numbers (2, 4, 5) are used to indicate groupings and subdivisions. A blue bracket highlights a section from measure 20 to 22. Another blue bracket highlights a section from measure 35 to 37. A large blue bracket encompasses the final system from measure 39 to 40. The score shows a progression of rhythmic complexity, starting with simple eighth-note patterns and moving towards more intricate sixteenth-note and triplet-based figures.

Nota. Transcripción del tercer solo de bongó del compás 23 al 40

Recién en el compás 23 el bongó toma por completo su rol improvisador utilizando los recursos que se han explicado anteriormente. Del compás 23 al 35, predomina la multiplicidad de la subdivisión, pues el fraseo pasa por subdivisiones ternarias, cuaternarias y

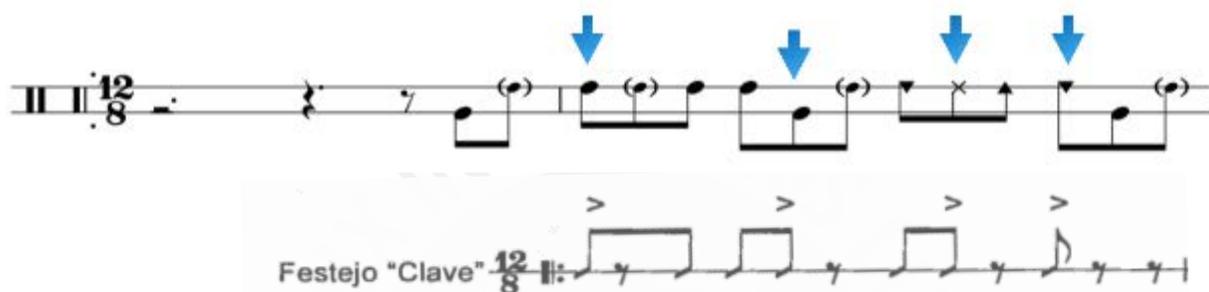
quinarias. Continuando, en el compás 36 se observa un motivo basado en 6 cuatrillos, es decir, 3 corcheas binarias, por lo que la frase se desplaza de la segunda semicorchea a la cuarta en cada motivo, generando una polirritmia tanto vertical como horizontal (Reizábal 2009). Vertical, ya que, respecto a los demás instrumentos del ensamble, se está superponiendo la cuadrícula ternaria versus la cuaternaria, y horizontal, ya que los acentos iniciales de cada frase generan una polirritmia de 3:2 respecto al pulso. Por último, en el compás 39 se vuelve a utilizar el mismo recurso: agrupar 6 cuatrillos para crear un motivo. Un silencio de semicorchea seguido de 3 notas graves y dos agudas del mismo valor constituyen esta frase, que al repetirse continuamente genera el desplazamiento de los acentos de las notas agudas, generando nuevamente la polirritmia de 3:2.

Luego de analizar estos tres solos de bongó se han podido observar diferentes recursos y formas de acompañamiento e improvisación. Entre las más notorias se encuentra la presencia de las figuras binarias (corcheas y semicorcheas), la interacción con los coros y otros instrumentos de percusión, el desarrollo de motivos y permutaciones y las frases que sobrepasan las barras de compás. Así como la ejecución de frases de subdivisión cuaternaria que generan polirritmias de 3:2.

Se observa que se utilizan diversos recursos para la construcción de frases musicales, como desarrollo de motivos y frases de pregunta y respuesta. Sin embargo, hay un factor constante: la mayoría de las frases empiezan 'al aire', es decir, en los tiempos débiles de cada pulso. Otro aspecto fundamental en el bongó, en esta canción, es que predomina la subdivisión binaria sobre la ternaria. A pesar de ello, se sigue utilizando el indicador de compás de 12/8, ya que, si bien las figuras se acercan más a la subdivisión binaria, los demás instrumentos se mantienen tocando en una subdivisión ternaria (o al menos aproximada) para mantener el sentido rítmico característico del afroperuano.

La mayoría de las veces y a diferencia de la percusión afrocubana, la clave en el festejo está implícita, pues ningún instrumento toca la clave necesariamente (Morales 2011, p. 24). A continuación, se muestra la clave del festejo; nótese cómo se alinea el patrón base de las congas con los acentos de la clave.

Figura 55



Clave de Festejo y Patrón Base

Nota. Transcripción de la clave de festejo en contraste con el patrón base de congas. Morales, 2011

Figura 56

Primera Variación de las Congas



Nota. Transcripción de la primera variación de las congas

Esta variación en la orquestación consiste en añadir un *slap* abierto en el último tiempo.

Figura 57

Segunda Variación de Congas

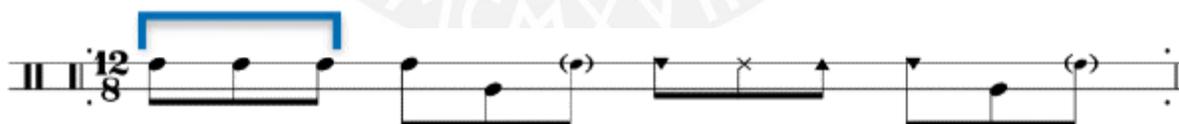


Nota. Transcripción de la segunda variación de las congas

La segunda variación (ver figura 57) muestra una rotura de la subdivisión ternaria en el cuarto pulso del primer compás, el cual resuelve en un repique en el primer tiempo del siguiente compás. Este *fill* parece sonar como respuesta interactiva a la improvisación del bongó que también viene haciendo frases en subdivisión binaria.

Figura 58

Tercera Variación de Congas



Nota. Transcripción de la tercera variación de las congas

Figura 59

Cuarta Variación de Congas

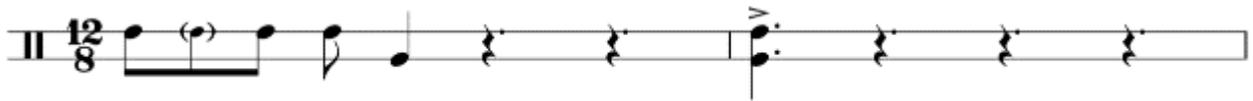


Nota. Transcripción de la cuarta variación de las congas

En las figuras anteriores (58 y 59), se realizan variaciones en la orquestación, pues mantienen la estructura rítmica, mas no el tipo de golpe. La primera recurre a tres golpes abiertos, mientras que la segunda utiliza múltiples golpes *slap* abiertos que cambian la sonoridad del patrón.

Figura 60

Cierre de las Congas



Nota. Transcripción del cierre de las congas.

Por último, en la figura 60 se observa que cada vez que se llega el verso, la conga hace un *cierre*²² en el primer tiempo del compás para anunciar el fin de la sección, el cual representa el concepto opuesto al de “llamada”.

A manera de compendio, se afirma que este instrumento en esta canción mantiene una base rítmica sólida con pocas y sutiles variaciones, principalmente en la orquestación, por lo que se afirma que el rol de este instrumento es de acompañante. Adicionalmente, se observa que anuncia con claridad sus entradas y salidas, así como los cambios de sección mediante los recursos hasta ahora mencionados: llamadas, *fills* y cierres, de modo que el resultado sonoro es conciso y potente.

Para resumir el análisis de la percusión de *Ollito Nom* (2000), se encuentran varios puntos destacables. En primer lugar, el cajón como eje principal de la percusión a pesar de la implementación de otros instrumentos al ensamble. De igual manera, su rol es de acompañante, pero muestra una clara interacción con los demás instrumentos. Las congas

²² Terminología prestada de la música afrocubana, la cual hace referencia al énfasis que hacen ciertos instrumentos para aclarar el fin de una sección musical.

tienen la función de asistir la base rítmica con patrones de acompañamiento y momentos de participación establecidos. El bongó, mantiene su rol improvisador, aunque presenta algunos patrones de acompañamiento. En segundo lugar, se resalta el concepto de las ‘llamadas’ y ‘cierres’ bien definidos para las transiciones aplicado a todos los instrumentos de percusión. En tercer lugar, se percibe una sensación rítmica ligeramente más ceñida al universo binario encontrada no sólo en los momentos improvisatorios, sino también en los patrones de acompañamiento. Finalmente, se encuentra que estos tres instrumentos desarrollan un mayor contraste dinámico tanto entre secciones (por ejemplo, entre un verso y un coro), como en las dinámicas interpretativas de los patrones e improvisaciones mediante el uso de acentos específicos y notas fantasmas.

Adicionalmente, un aspecto importante de resaltar es que las técnicas de grabación y las capacidades tecnológicas permitieron una grabación más nítida y definida lo que a su vez, posibilitó la transcripción más precisa. Adicionalmente, la mezcla y post producción de la grabación tienen una estética percusiva, puesto a que enfatizan una mayor presencia y protagonismo de los instrumentos de percusión. El resultado final del ensamble de percusión de Perú Negro produce un efecto sonoro más contundente y contrastante.

3.2 Alcatraz del Álbum Jolgorio (2004)

3.2.1 Guía de Instrumentación y Comentarios Generales

Tabla 7

Guía de Instrumentación

	Cajón	Cajón 2	Cajita	Quijada	Congas	Bongó	Campana	1era. Guitarra	2nda. Guitarra	Bajo	Voz Femenina	Voz Masculina	Coros	Otros
1. Como Cantan, Como Bailan Los Negros	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	Shékere, Flauta, Batájones
2. Taita Guaranguito	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X	Palmas,
3. Jolgorio De Los Negritos	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	Quinto, Flauta
4. De España	X							X	X	X	X		X	
5. A Ronaldo	X	X			X		X	X	X	X	X		X	Palmas
6. Carnaval Negro	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	Silbato, Djembe, Quinto
7. Afro	X	X		X	X	X	X							Batá, Djembe, Shékere, Palmas
8. Son De Los Diablos	X	X	X	X				X	X	X	X		X	
9. Alcatraz	X	X		X	X		X	X	X	X	X		X	
10. Picarón	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	Quinto, Shékere
11. Con Su Toque De Violín	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	Violín, Zapateo
12. Villancico Negro	X		X	X				X	X	X	X		X	Violín, Zapateo, Campanas
13. Negrito	X	X		X				X	X	X			X	Coro infantil, Shékere, Block, cajones
TOTAL :	13	9	7	11	9	7	7	12	12	12	11	0	13	

Nota: Guía de instrumentación del álbum “Jolgorio” (2004).

Este álbum muestra una diversidad muy amplia de instrumentos e instrumentistas.

Especialmente, el ensamble de percusión crece notablemente a causa de la incorporación de instrumentos de origen africano como el djembe y shékere.

El cajón sigue siendo el instrumento infaltable en todas las canciones, aunque al haber una mayor densidad en la instrumentación, en algunas secciones parece quedar ligeramente

opacado. Así mismo, en los temas en los que hay más de un cajón, se establecen roles en el que uno toca la base y el otro repica libremente.

La cajita aparece en siete canciones, una cifra mayor a lo que se registró en los álbumes anteriores. Una característica esencial de la cajita es que su toque parece siempre estar más cerca de la subdivisión binaria que ternaria. Este es un instrumento que aporta mucho en cuanto a la textura rítmica que se genera con los demás instrumentos de percusión. La quijada, por el contrario, es un instrumento que aparece en casi todos los temas, pero su participación es breve y puntual. Principalmente, funciona como adorno en las introducciones con golpes de puño, en vez del sonido constante del raspado de los dientes que predominaba en las décadas anteriores.

Por otro lado, los instrumentos de percusión membranófonos de origen afrocubano tienen una mayor participación en este álbum. Las tumbadoras, desde el álbum “Sangre de un Don” (2000), ya se habían integrado al ensamble de percusión de manera más sólida. Sin embargo, en el álbum “Jolgorio” se percibe que no solo entran y salen en los coros o secciones de mayor intensidad, sino que tiene distintos acompañamientos para las distintas secciones como versos y puentes. En el bongó, también se perciben algunos toques de acompañamiento y aunque su rol casi no varía, los recursos rítmicos que se emplean son cada vez más alejados del universo rítmico ternario.

En la campana también se perciben algunas diferencias, pues se encuentra una mayor participación de este instrumento, sobre todo, en los festejos. Su participación varía según el subgénero de la canción.

No se va a describir detalladamente en la sección armónica, aunque sí se debe resaltar la participación del bajo eléctrico, la flauta travesa y algunos instrumentos tradicionales para el ‘hatajo de negritos’, como el violín. La voz principal es femenina y las voces masculinas participan en los coros y guapeos, los cuales siguen siendo un *ítem* importante en este álbum.

Por último, cabe también describir los instrumentos que aparecen en la columna del cuadro anterior ‘otros’. El zapateo se incluye en la canción ‘Con su toque de violín’; las campanas, en ‘Villancico negro’; el silbato, en ‘Carnaval negro’; pero sobre todo se destaca la participación de instrumentos de origen africano como el shékere, los tambores batá y djembe. También se incorpora el uso de *batajones*²³ y por último, el quinto. Como acotación final, cabe mencionar que este es el primer álbum de Perú Negro nominado a los Premios Grammy Latino en la categoría mejor álbum folclórico.

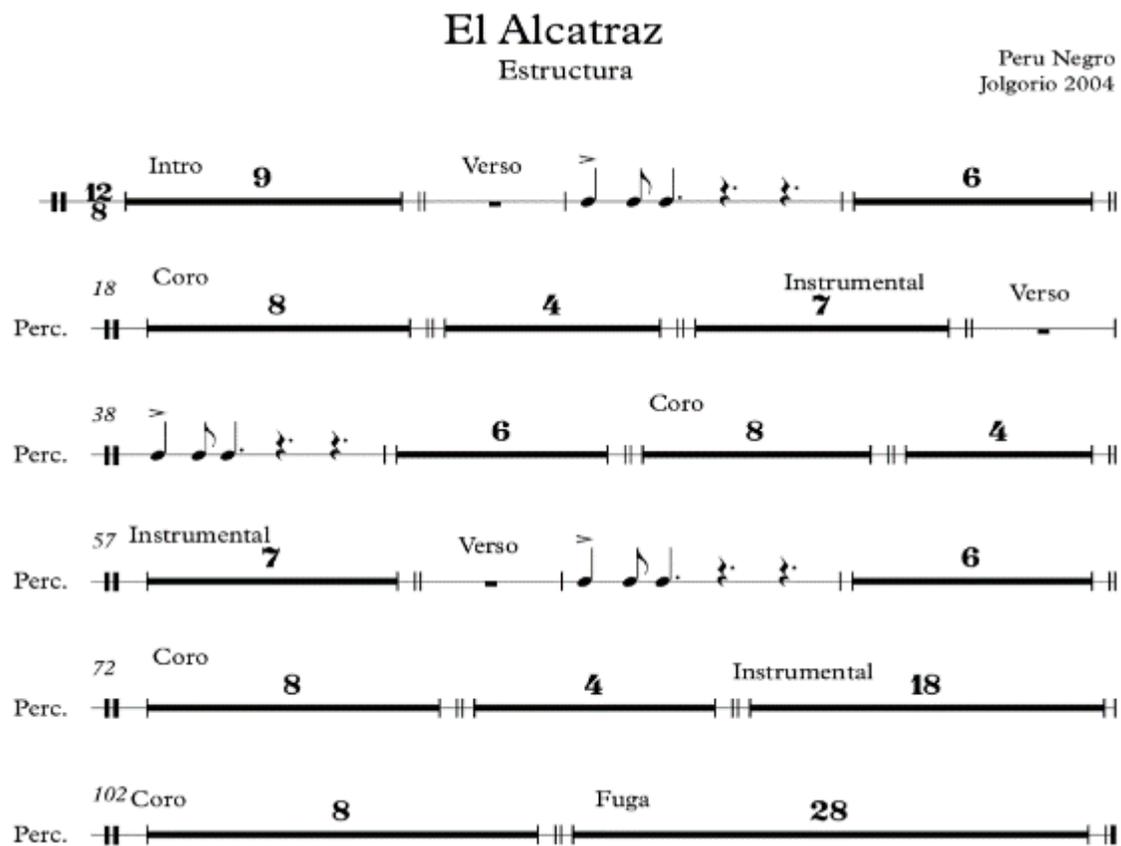


²³ Un híbrido entre conga y cajón. Tiene la forma cilíndrica de la conga, pero la construcción material y sistema de resonancia del cajón, es un instrumento idiófono.

3.2.2 Análisis rítmico de la Canción “Alcatraz”

3.2.2.1 Análisis de la Forma

Figura 61



Forma de Canción "Alcatraz"

Nota. Transcripción de la forma de la canción “Alcatraz”

Tal como se puede apreciar en la figura 61, la instrumentación en esta canción se ordena de la siguiente manera:

Tabla 8

Orden en la Instrumentación

	CAJON	CONGAS	BONGÓ	QUIJADA	CAMPANA
INTRODUCCION	X	X	X	X	X
VERSO	X		X	X	X
CORO	X	X	X	X	X
INTERLUDIO	X	X	X	X	X
FUGA	X	X	X	X	

La introducción del tema empieza con el bajo y la guitarra tocando la misma melodía o *riff*, la cual se mantiene durante toda la canción. Los instrumentos de percusión entran en dos capas, en la primera se incorpora un *crescendo* de conga y cajón, marcando todas las corcheas, y en la segunda, aparecen la quijada, el bongó y la campana.

Figura 62

Introducción de la Percusión

The image shows a musical score for a percussion introduction in 12/8 time, marked with a tempo of 126 and labeled 'Intro'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features five instruments: Quijada, Campana, Bongos, Congas, and Cajon. The Congas part is marked 'Casi como galopa' and includes a blue box labeled '1' at the start of the pattern. The second system (measures 5-8) features five instruments: Quijada, Cov. (Covaca), Bongos, Congas, and Cajon. A blue box labeled '2' is positioned at the start of the second system. The score uses various rhythmic notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with 'x' for specific percussive sounds.

Nota. Transcripción de la introducción de la percusión en Alcatraz 2004

Los versos tienen una característica particular. Como siempre, se llega a ellos luego de una sección de mayor intensidad donde hay varios instrumentos de percusión tocando; se hace un corte en el segundo compás para disminuir la energía en esta sección (ver figura 62, compás 11), donde las congas dejan de tocar.

La característica principal de este patrón es la acentuación de las segundas corcheas de los pulsos 2, 3 y 4, con mayor énfasis en los dos últimos. También, se encuentran *notas fantasmas*, las cuales tienen el rol importante de mantener la subdivisión estable. Respecto al segundo pulso, si bien la segunda corchea no es tan acentuada como la de los pulsos 3 y 4, tiene un ligero retraso que representa la sensación característica del festejo. El patrón base puede ser encontrado en todas las secciones del tema y de este derivan múltiples variaciones que a continuación serán expuestas, se señalan con corchetes las figuras que cambian respecto a este.

Figura 64

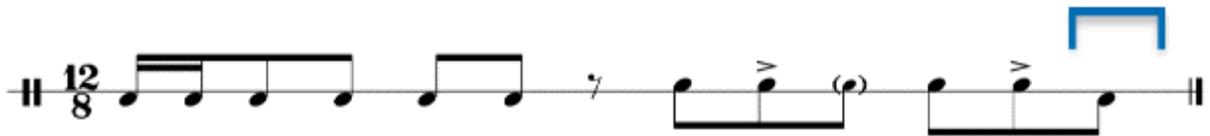
Variación de Cajón en Verso 1



Nota. Transcripción de la variación del cajón en el verso 1

Figura 65

Variación del Cajón en Verso 2



Nota. Transcripción de la variación del cajón en el verso 2

Figura 66

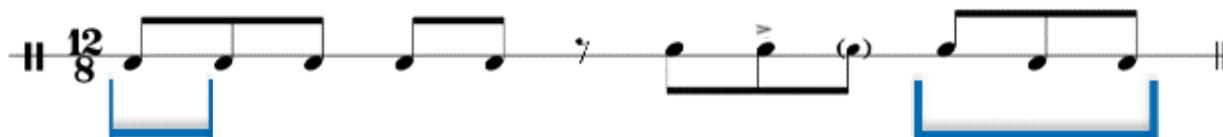
Variación del Cajón en Verso 3



Nota. Transcripción de la variación del cajón en el verso 3

Figura 67

Variación del Cajón en Verso 4



Nota. Transcripción de la variación del cajón en el verso 4

Figura 68

Variación del Cajón en Verso 5



Nota. Transcripción de la variación del cajón en el verso 5

La característica principal de estas variaciones es que mantienen dos corcheas en el registro grave en el segundo pulso y el acento en la segunda corchea del tercer pulso. Las diferencias están ubicadas en los pulsos 1 y 4. Por ejemplo, en las figuras 65 y 68, en el pulso 1, la variación consiste en utilizar dos semicorcheas en lugar de una corchea. Así mismo, las variaciones 1, 2 y 3 (ver figuras 64, 65 y 66) acentúan la segunda corchea del cuarto pulso. Por el contrario, las variaciones 4 y 5 (ver figuras 67 y 68) utilizan una corchea aguda seguida de dos graves como anacrusa para el compás siguiente, lo cual enfatiza el primer golpe de la siguiente barra.

Figura 69

Ritmo del Coro

Melodia Vocal $\frac{12}{8}$

Ay que - ma tu que no que - ma

2 ra que - ma el al - ca - traz Ay que - ma tu que - no que ma

Por otro lado, un aspecto importante en la ejecución del cajón es que se encuentra una relación directa entre la melodía vocal y las variaciones de este instrumento. Los acentos del cajón coinciden con la melodía de los versos y coros; a medida que la melodía vocal cambia, los acentos de las variaciones en el cajón también. A continuación, se muestra el ritmo de la melodía vocal del coro y se señalan en círculos los acentos coincidentes.

Figura 70

Variaciones del Cajón

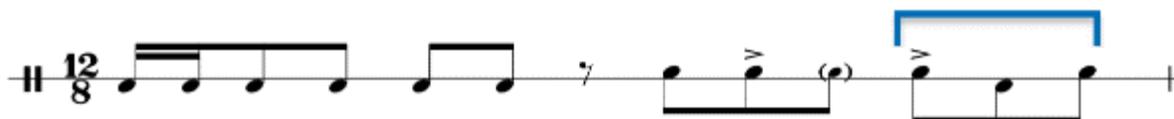
Nota. Transcripción de las variaciones de cajón. Coincidencias con los acentos de la línea vocal

Se puede observar que el cajón coincide, mayormente, con la línea rítmica de la voz principal y los coros. Cabe aclarar, que la afirmación anterior no es una regla estricta, pues, si

bien se puede apreciar un cambio en los acentos del cajón entre verso y coro, también hay excepciones.

Figura 71

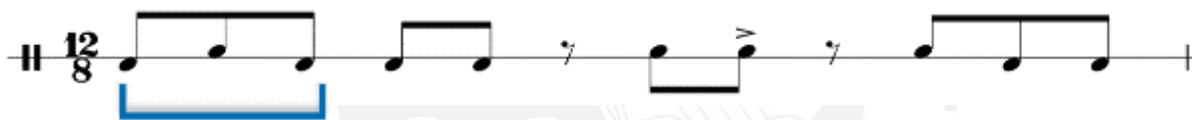
Primera variación Interludio



Nota. Transcripción de la primera variación del interludio

Figura 72

Segunda Variación Interludio



Nota. Transcripción de la segunda variación del interludio

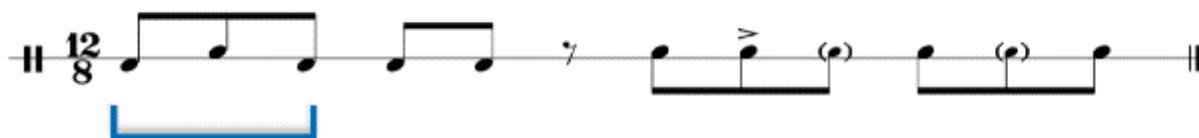
Figura 73

Tercera Variación Interludio



Nota. Transcripción de la tercera variación del interludio

Figura 74

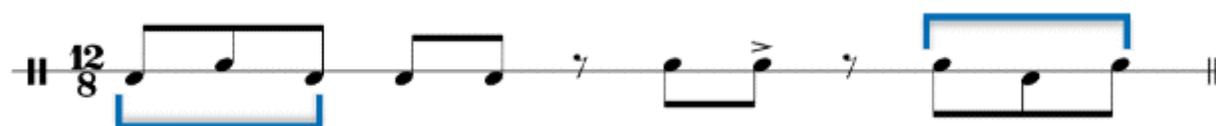


Cuarta Variación Interludio

Nota. Transcripción de la cuarta variación del interludio

Figura 75

Quinta Variación Interludio

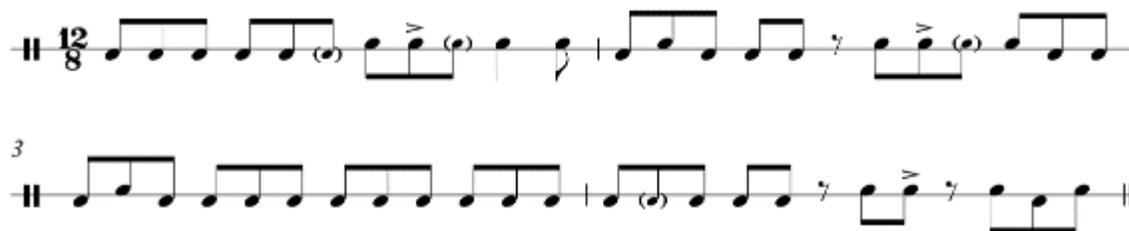


Nota. Transcripción de la quinta variación del interludio

En las figuras anteriores se observa que los acentos de las variaciones se mantienen similares a las del coro. Sin embargo, se nota el uso recurrente de la alternancia melódica, al intercalar el sonido grave-agudo-grave o agudo-grave-agudo en un mismo pulso. El interludio musical es el momento donde los instrumentos de percusión se toman más libertades para improvisar.

Figura 76

Sexta Variación Interludio

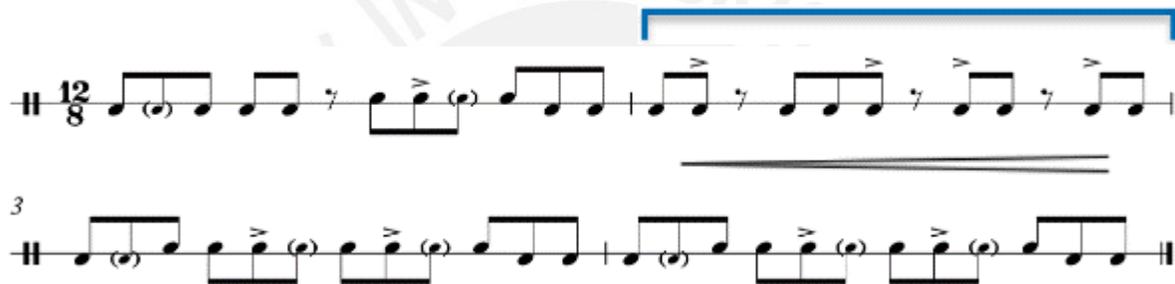


Nota. Transcripción de la sexta variación del interludio

En este caso, se exponen algunos de los elementos mencionados en las figuras anteriores, pero analizados como un conjunto donde se ve la conexión que tienen las diferentes variaciones como ideas entrelazadas. Así mismo, en el compás 3 se encuentra una llamada que funciona para anunciar un incremento en la intensidad del ensamble. A continuación, se expondrán algunos elementos que cumplen esta misma función.

Figura 77

Variación Fuga 1



Nota. Transcripción de la variación en la fuga 1

Las llamadas para las transiciones se vuelven más evidentes. Por ejemplo, el cajón utiliza una llamada (compás 2) para anunciar un cambio en el patrón del cajón, reflejado en los compases 3 y 4. El nuevo ritmo establecido, es una variación del patrón ‘alcatraz’ que se establece al inicio del tema. De hecho, los demás instrumentos de percusión también cambian su patrón de acompañamiento.

Figura 78

Llamada 1



Nota. Transcripción de la llamada 1

Esta llamada (ver figura 78) es utilizada al comienzo del tema, en unísono con la conga. Lo más destacable de esta llamada es la subdivisión rítmica que no llega a ser ternaria ni binaria. Siempre la segunda corchea parece tener un ligero retraso que hace que la figura se acerque a la sonoridad de una galopa, pero sin llegar a serlo.

Figura 79

Llamadas en "Alcatraz"



Nota. Transcripción de las llamadas empleadas en el Alcatraz

En la figura anterior (79) se muestran tres llamadas diferentes que se encuentran más de una vez en el tema. Se puede observar que la mayoría de las llamadas hacen uso del registro grave del cajón y enfatizan la segunda corchea de cada pulso.

Figura 80

Fill de Cajón



Nota. Transcripción del Fill de cajón

Este es un momento único en todo el tema, pues en ningún otro el cajón deja de hacer la base o marcar los acentos respectivos, salvo en este compás ubicado en el interludio. De hecho, en el segundo compás, deja más de un pulso en silencio y retoma el *fill* utilizando el motivo expuesto en el compás anterior. Esto responde a que en el último interludio musical la intensidad de los instrumentos y los guapeos incitan la improvisación enfatizada.

Figura 81

Corte en los Versos



Nota. Transcripción de corte en los versos

En la figura 81, se muestran tres sistemas²⁴ que muestran los cortes que hay en los tres versos que hay en este tema, en donde se resaltan dos cosas. En primer lugar, se observa que los cortes son rítmicamente idénticos, y orquestalmente también, con excepción de la primera, que difiere en un golpe agudo. En segundo lugar, luego del corte se retoma el ritmo con una anacrusa adornada con una apoyatura.

Como se ha visto a lo largo de esta sección, el desarrollo del cajón es extenso. Presenta múltiples variaciones y diferentes formas de acompañamiento según la sección en que se encuentra. En la ejecución, ubicamos el desarrollo de conceptos claros como llamadas, cortes y una intercomunicación notoriamente sensible que adapta los ritmos para acentuar la melodía vocal. El cajón, si bien es la base rítmica, no es un patrón rígido sobre el cual los demás instrumentos se suman, sino que está en constante interacción con todo el ensamble.

Congas. Las congas, en este álbum, *tienen* un protagonismo más notorio. Específicamente en el tema ‘Alcatraz’ participa en todas las secciones con excepción del verso.

En la introducción se encuentra el primer patrón base llamado “alcatraz”²⁵.

Figura 82

Patrón Base de Congas



Nota. Transcripción del patrón base de las congas en la canción “Alcatraz”

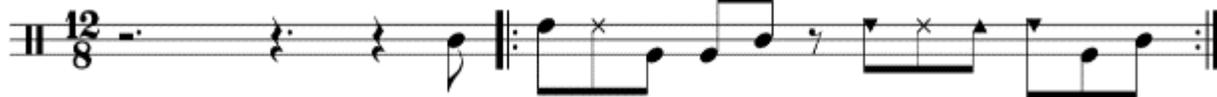
²⁴ Cada línea de la transcripción.

²⁵ Si bien, estos patrones pueden variar según los ejecutantes, hay cierto grado de estandarización entre los percusionistas y músicos afines, quienes conocen los acentos característicos de cada patrón.

Este patrón (ver figura 82) se encuentra en el inicio y también en la Fuga, a la que vuelve a manera de recapitulación en la que la percusión retorna a la base que se toca al inicio. Los golpes esenciales para reconocer este patrón son los dos *slaps* al comienzo de los pulsos uno y dos y los tres golpes abiertos que se encuentran en los dos pulsos siguientes.

Figura 83

Patrón Base Festejo



Nota. Transcripción del patrón base festejo ritmo.

El nombre *Festejo Ritmo* que se le da a este patrón, está basado en los estándares que la mayoría de los percusionistas afroperuanos manejan. En esta canción se encuentra esta base rítmica, en las secciones de coro e interludio instrumental. Este patrón se usa en las secciones de mayor intensidad y puede presentar variaciones como, por ejemplo, omitir ciertos golpes en tiempos fuertes o cambiar los golpes abiertos por *slaps*. Además, se encuentra que dicho patrón siempre comienza con una anacrusa de una o dos corcheas.

Figura 84

Primera Variación Festejo

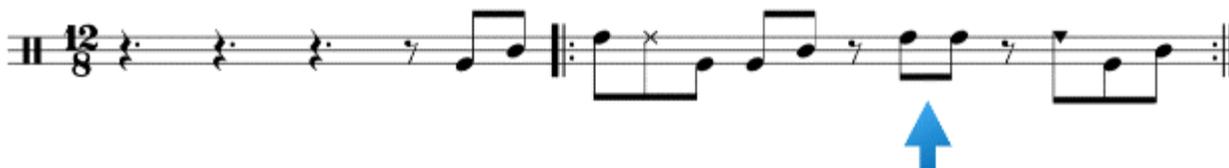


Nota. Transcripción de la primera variación festejo ritmo.

Por ejemplo, en la figura 84 se reemplaza el último golpe abierto por un *slap*.

Figura 85

Segunda Variación Festejo



Nota. Transcripción de la segunda variación festejo ritmo

En esta figura 85 la variación es mucho más notoria porque se colocan dos corcheas con sonido abierto en el tercer pulso; alterando las acentuaciones características del festejo ritmo.

Figura 86

Tercera Variación Festejo



Nota. Transcripción de la tercera variación festejo ritmo

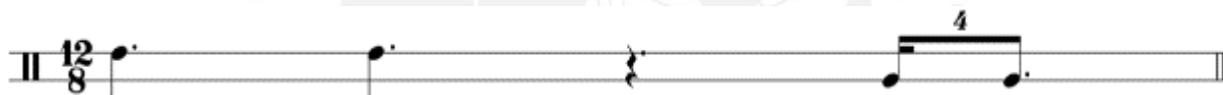
El cambio en la orquestación o golpe cambia el resultado melódico²⁶ del patrón rítmico en las congas. En este caso, se utilizan *slaps* en vez de golpes abiertos, lo cual le da una sensación más interrumpida al flujo melódico, y en consecuencia, un resultado rítmico con mayor inestabilidad.

²⁶ A pesar de que, en las tumbadoras o comúnmente llamadas congas, se pueden afinar y aproximar a ciertas notas (alturas), se consideran un instrumento de percusión indeterminado. No obstante, las diferentes alturas de los sonidos que produce cada instrumento permiten reconocer un aspecto melódico dentro de cada toque o patrón rítmico.

En síntesis, las congas tienen patrones claramente definidos y se aplican en diferentes secciones que se identifican y clasifican por la ubicación de los golpes abiertos, los cuales tienen la sonoridad más notoria. En cuanto a la subdivisión, prima cuadrícula ternaria, aunque como se ha mencionado anteriormente, no es matemáticamente exacta. Por otro lado, se rescata el aspecto melódico de las congas, ya que, al integrarse el set de 3 instrumentos de diferente tamaño, amplía sus posibilidades sonoras, y se aprovechan para crear *ritmos melódicos*. Las variaciones consisten principalmente en cambiar la orquestación o el tipo de golpe, lo cual altera la estabilidad rítmica del patrón.

Bongó

Figura 87



Patrón Base de Bongó "Alcatraz"

Nota. Transcripción del patrón base del bongó en la canción "Alcatraz".

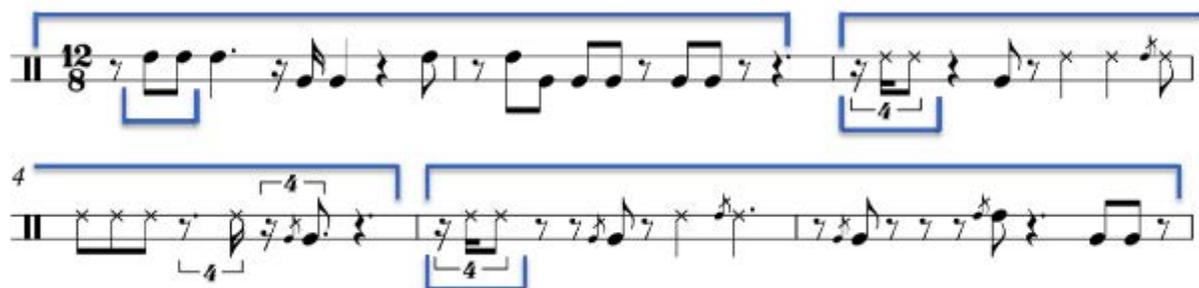
El bongó, como se ha mencionado anteriormente, es el instrumento de percusión encargado de la improvisación desde las primeras grabaciones de festejo y en las presentaciones en directo suele marcar los pasos de baile. El vínculo con el baile es tan estrecho que en una video entrevista a German Villacorta (2020), ingeniero de grabación y mezcla del álbum *Jolgorio*, muestra cómo para algunas canciones invitaron bailarines a la sala de grabación para que los músicos graben guiados por los pasos de baile, es decir, en su contexto natural. Por otro lado, este instrumento presenta un patrón de acompañamiento definido y minimalista para las secciones de menor intensidad.

Nota. Transcripción del corte de los versos

En los versos se encuentra un corte de toda la percusión, incluyendo el bongó, pero adicionalmente este realiza unos golpes adicionales a manera de respuesta. En el primer compás, correspondiente al verso 1, luego del corte en bloque²⁷ señalado con los corchetes inferiores, el bongó añade dos golpes que reposan en el cuarto pulso. El segundo compás, corresponde a los versos 2 y 3, en el cual se usa el mismo motivo rítmico para la respuesta, pero desplazado un pulso hacia la izquierda, es decir, se desplaza del cuarto al tercer pulso. También, se cambia la orquestación de las respuestas por golpes *slap*.

Figura 91

Improvisación de Bongó



Nota. Transcripción de la improvisación de bongó en el primer coro

La primera parte de la improvisación (ver figura 91) es bastante libre, sin embargo, se encuentran algunos recursos que brindan unidad a la improvisación. Al comienzo de cada frase (de dos compases) se emplean dos golpes agudos como motivo inicial. En el primer compás son dos corcheas ternarias, pero para la segunda y tercera frase se utilizan un silencio de semicorchea seguido de una semicorchea y corchea dentro de una cuadrícula binaria.

²⁷ Toda la sección de percusión.

Figura 92

Improvisación de Bongó

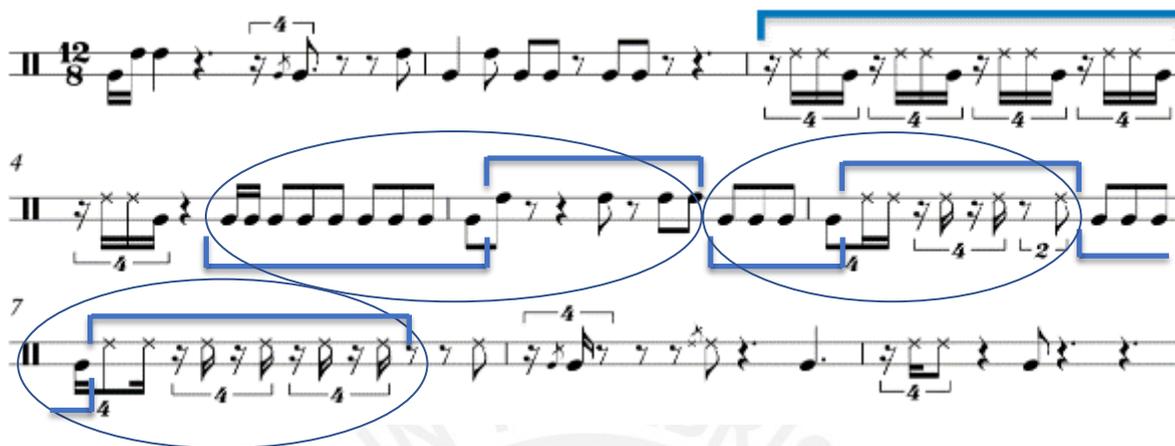
The image shows two staves of musical notation for a Bongó improvisation. The first staff starts at measure 7 and contains a sequence of rhythmic patterns. A blue bracket spans measures 7 and 8, indicating a phrase. Another blue bracket spans measures 9 and 10, indicating a second phrase. The second staff starts at measure 10 and continues the sequence. Blue brackets are used to group measures 10-11, 11-12, and 12-13, showing the structure of the improvisation. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents, along with some 'x' marks above notes.

Nota. Transcripción de la improvisación de bongó en el primer coro

Los compases 7 y 8 conforman una frase constituida de dos elementos: el primero es un *fill* de 6 pulsos en los que se tocan las corcheas seguidas en el registro agudo y el segundo elemento, está constituido por cuatrillos que pasan al registro grave y sirven como transición para la siguiente frase. Esta segunda frase toma la misma idea que la anterior, pero melódicamente invertido, es decir, hace un *fill* de corcheas ternarias pero esta vez el tambor grave (hembra) para luego pasar a los repiques binarios en el tambor agudo (macho). Por último, en los compases 11 y 12 se hace una frase conclusiva enfatizando el primer pulso del compás doce, que ya pertenece a la sección de interludio musical.

Figura 93

Improvisación Bongó Coro 2



Nota. Transcripción de la improvisación de bongó en el segundo coro

Empezando con el segundo coro se puede encontrar que en el compás 3 se utiliza la composición rítmica de un silencio de semicorchea, seguido por dos semicorcheas agudas y una grave. Este motivo se repite 5 veces hasta terminar en el primer pulso del compás 4.

Continuando, desde el compás 4 hasta el 7, se utiliza el recurso melódico para darle sentido musical a las frases. Es decir, cada frase (señalada dentro de cada óvalo) empieza tocando corcheas ternarias en la hembra que luego pasan al macho con figuras cuaternarias (con excepción de la primera que utiliza corcheas ternarias). Este juego melódico se repite en las tres frases.

Figura 94

Improvisación de Bongó Coro 2

Verso 3

4

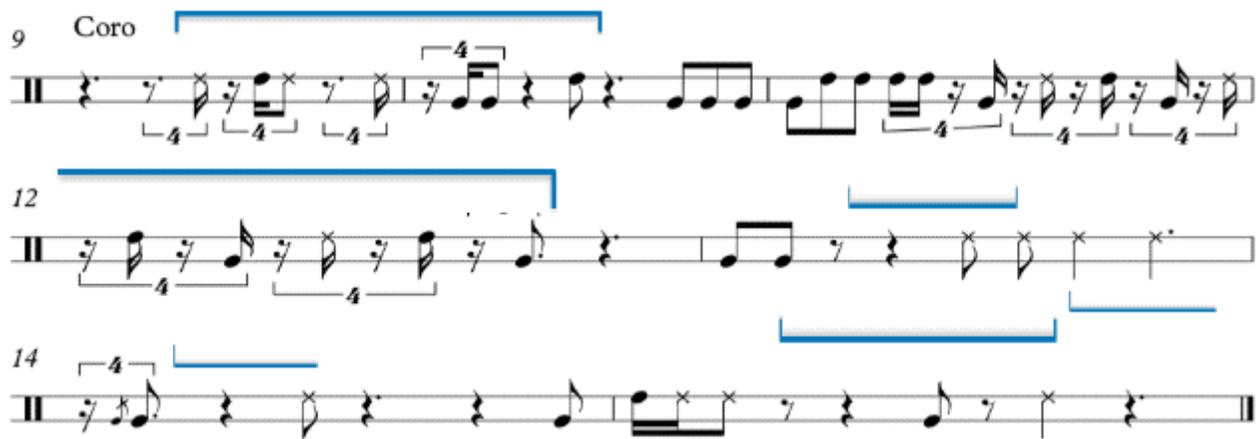
6

Nota. Transcripción de la improvisación de bongó en el segundo coro

Debido a que los instrumentos van desarrollando mayor complejidad durante el transcurso del tema, en el último verso el bongó no se limita solo a acompañar, sino que realiza constantes adornos preparando la llegada del coro. En el primer compás se toca el patrón base; en el segundo se encuentra el corte del verso (señalado con el corchete) y a partir del tercero empieza a repicar y utilizar un cambio radical en el contraste de la densidad rítmica como las semicorcheas ternarias del compás 4 y 5, y los golpes sueltos que hace en los compases 6 y 7. A medida que se acerca el coro, retoma la cuadrícula principalmente ternaria.

Figura 95

Bongó en el Coro



Luego, en el compás 10 aparece una frase que pasa de la subdivisión ternaria a la cuaternaria tocando con un motivo de 6 semicorcheas de duración en la que intercala un golpe grave, otro agudo *slap* y un agudo abierto. Este recurso ya se ha visto en la canción Ollito Nom (2000), analizada anteriormente, la cual presenta los dos tipos de polirritmia propuesto por Reizábal: horizontal, ya que los inicios del motivo rítmico se encuentran en una relación de 2:3 respecto al pulso y vertical, ya que la subdivisión ternaria genera una polirritmia de 4:3 respecto a la subdivisión.

En términos generales, un aspecto importante en la improvisación del bongó es que las barras de compás no encasillan la improvisación, pues las semifrases cruzan las barras libremente manteniendo un motivo rítmico. En esa misma línea, las semifrases no siempre inician en el primer pulso y tienen duraciones diferentes; al tener una estructuración rítmica libre, la improvisación resulta más impredecible. Esto, sumado a la dualidad de polirritmias tanto verticales como horizontales, generan una mayor tensión rítmica. Finalmente, se observa que el bongó tiene autonomía para improvisar y crear frases rítmicas jugando con

diferentes subdivisiones y agrupaciones, pero también toma algunos elementos rítmicos de los demás instrumentos, los cuales incluye en su discurso musical.

Quijada

Figura 96

Patrón Base de Quijada



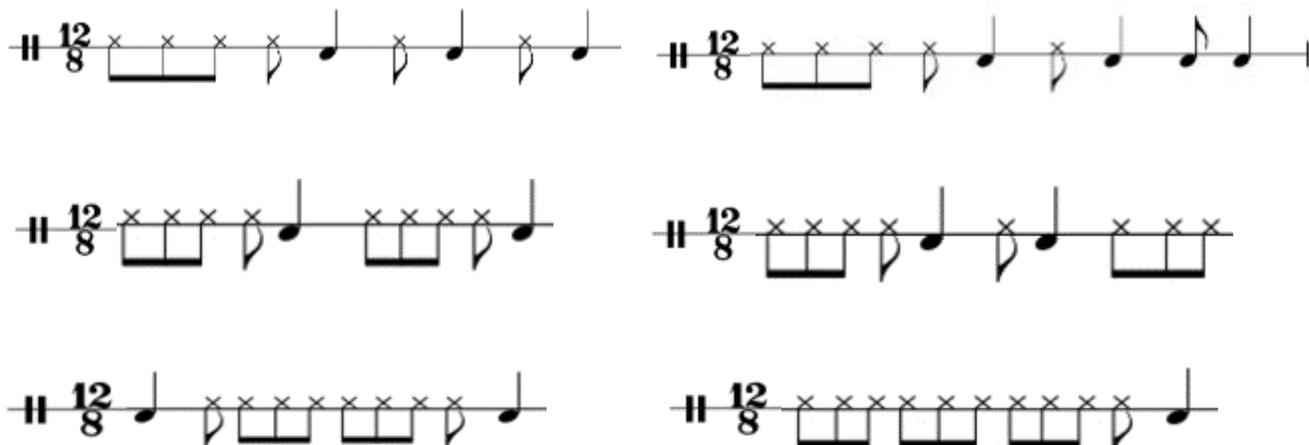
Nota. Transcripción del patrón base de quijada en la canción “Alcatraz”

Este instrumento tiene una participación interesante, pues, tiene un rol esencial para definir la subdivisión característica del festejo, en la que se acentúa la segunda corchea de todos los pulsos.

En los versos, la introducción y los interludios el intérprete predomina el acompañamiento con el patrón base (dientes rascados), aunque esporádicamente, varía utilizando golpes de puño. Estas variaciones se hacen notablemente más presentes en el coro.

Figura 97

Variaciones de Quijada



Nota. Transcripción de las variaciones de quijada

En la fuga o coda del tema la quijada cambia drásticamente, dejando por completo el sonido de los dientes rascados (notados con una 'x' como cabeza de nota) por golpes de puño en los tiempos fuertes del primer y segundo pulso (coincidiendo con los golpes slap del patrón de congas).

Figura 98

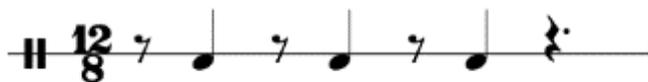
Patrón de Quijada en Fuga



Nota. Transcripción del patrón de quijada en la fuga

Figura 99

Variación de quijada en Fuga



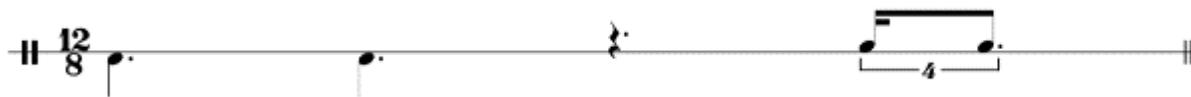
Nota. Transcripción de la variación de quijada en la fuga.

Sintetizando, este instrumento tiene una función clave para mantener la subdivisión y acentuación del festejo afroperuano en esta canción. Las variaciones se hacen más recurrentes en los coros y contrariamente en los versos e interludios se muestra más estable. Finalmente, en la fuga, cambia su rol de acompañante para hacer un patrón de acompañamiento en el que acentúa los golpes más importantes del patrón de congas 'Alcatraz'.

Campana. La campana o también llamado cencerro, tiene dos tipos de acompañamiento. Uno de ellos se utiliza en los versos, introducción e interludios instrumentales, y el otro se aplica únicamente en los coros. En esta última sección es donde este instrumento tiene un rol más libre, aunque sin llegar a tener una función de instrumento improvisador, pues a pesar de las variaciones se mantienen los acentos esenciales.

Figura 100

Patrón de Campana en Verso



Nota. Transcripción del patrón de la campana en el verso.

El patrón tocado en los versos, introducción e interludios se alinea perfectamente con el patrón base para los versos del bongó y coincide con el patrón de congas también.

Figura 101

Patrón de Campana en Coro



Nota. Transcripción del patrón de la campana en el coro.

En los coros se encuentra este patrón rítmico, el cual es el ritmo estándar y coincide perfectamente con la clave del festejo expuesta por Morales (2011).

Figura 102

Variaciones Rítmicas en Campana

The image shows four variations of a bell rhythm in 12/8 time, arranged in two rows. The first row contains 'Variacion 1' and 'Variacion 2'. The second row contains 'Variacion 3' and 'Variacion 4'. Each variation is written on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. Variation 1 consists of a sequence of eighth notes and rests. Variation 2 is similar but with different note values. Variation 3 starts with a triplet of eighth notes. Variation 4 features a more complex sequence of eighth notes and rests.

Nota. Transcripción de las variaciones rítmicas de la campana en el coro.

Las variaciones y la interpretación de la campana tienen amplia libertad para modificar el patrón base, siempre y cuando mantenga algunos acentos clave. El principal es el golpe grave de la boca de la campana en los primeros tiempos de cada compás. También, el segundo pulso y la corchea con lo antecede, las dos corcheas en el tercer pulso y el tiempo fuerte del cuarto como se describe a continuación.

Figura 103

Acentos en Patrón de Campana

The image shows a single staff of music in 12/8 time, illustrating the fundamental accents in the bell pattern. The notation consists of a sequence of eighth notes and rests, with specific notes marked with accents to indicate the key accents mentioned in the text.

Nota. Transcripción de los acentos fundamentales en el patrón de la campana en el coro

Figura 104

Llamadas de la Campana

The image shows three musical staves representing bell calls. The first staff, labeled 'Llamada 1', is in 12/8 time and consists of a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter). The second staff, labeled 'Llamada 2', is also in 12/8 time and consists of: G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter). The third staff, labeled 'Llamada 3', is in 12/8 time and consists of: G4-A4-B4-C5 (quarter), G4-A4-B4-C5 (quarter). A '3' above the first measure of the third staff indicates a triplet of the first three notes.

Nota. Transcripción de las llamadas de la campana en la canción.

Como se puede apreciar en la figura 104, estos son recursos que se utilizan para anunciar un aumento en la intensidad del ensamble, ya sea en la misma sección o para pasar a una siguiente.

La campana en esta canción tiene dos patrones definidos sobre el cual el intérprete improvisa. Se puede observar que en el patrón del verso la campana juega con la subdivisión binaria, mientras que en el coro encaja principalmente en la cuadrícula ternaria, aunque la sensación rítmica puede ser un tanto ambigua.

Finalmente, se expondrá un extracto de las partituras de cajón, conga y bongó donde se muestra la constante interacción en el ensamble de percusión.

Figura 105

Interacción de Instrumentos de Percusión

The image displays a musical score for three percussion instruments: Bongo, Conga, and Cajon, in 12/8 time. The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system (measures 1-2) shows the basic rhythmic patterns for each instrument. The second system (measures 3-4) illustrates a rhythmic variation where the Cajon plays a fill in measure 3 and suspends its pattern in measure 4, while the Conga and Bongo respond with specific variations. The third system (measures 6-8) shows further rhythmic development, including a dense sixteenth-note pattern in the Bongo part in measure 8. Blue brackets and markings are used throughout the score to highlight specific rhythmic elements and groupings.

Nota. Transcripción de la interacción de instrumentos de percusión en el patrón festejo ritmo.

En los compases 1 y 2, se muestran los patrones estables en los tres instrumentos. En el compás 3, el cajón rompe su rol como instrumento acompañante para realizar un *fill* y dejar la mitad del siguiente compás suspendido, luego retoma el patrón base. Inmediatamente, en el compás 4, las congas responden a ello agregando las variaciones 2 y 3. De igual manera, en el

compás 4, el bongó empieza a acentuar los golpes abiertos del tercer pulso junto con la conga durante cuatro compases seguidos, mientras sigue improvisando. Inmediatamente, después de que el cajón y la conga establecen sus patrones otra vez, el bongó hace un *fill* tocando corcheas en el registro agudo. Esta es una clara muestra de la interacción que hay en el ensamble de percusión en la música afroperuana.

De manera sintetizada, a pesar de que hay un incremento notable en la instrumentación, la cantidad de músicos y la densidad de los arreglos, existe una clara función de cada instrumento, por lo que el resultado musical es contundente y claro. Además, las características tímbricas de los instrumentos del ensamble de percusión abarcan un espectro sonoro más amplio. Por ejemplo, el cajón tiene una sonoridad más grave y profunda, mientras que el bongó tiene una afinación notoriamente aguda. Adicionalmente, se encuentra que cada uno está en constante interacción con los demás instrumentos y voces, estando en función a los acentos de la melodía vocal o marcando los cambios de sección con llamadas y cierres, así como cambios en los patrones base. La percusión no funciona como una base rítmica inmutable, sino como un bloque sonoro atento a cualquier elemento que pueda encender una idea para improvisar, cambiar de ritmo, intensidad y dinámica. Todos se comunican e interactúan dentro del ensamble al servicio de la composición.

Conclusiones

El estudio de la música afroperuana, particularmente de la percusión, ha tenido un reciente enfoque del estudio musicológico impulsado por el área de especialización de los investigadores y tesistas: la ejecución musical. Esta nueva aproximación a la investigación musicológica por músicos ejecutantes ofrece nuevas miradas y habilidades enfocadas en la interpretación y análisis musical que, aplicadas al proceso de indagación académico, aportan al conocimiento general de este tema.

El ensamble de percusión grabado en la discografía de los años 70 presenta tanto cambios como convergencias con el ensamble grabado en los años 2000.

En primer lugar, respecto a la instrumentación del ensamble de percusión de Perú Negro en la década de los años 70 se encuentra que los instrumentos, principalmente empleados, fueron: el cajón, el bongó, el quinto, la quijada y en menor presencia las congas, ya que, se grabaron principalmente en los temas landó. En el ensamble de percusión grabado en los años 2000 se integran otros instrumentos de manera perenne como las congas y la campana. Adicionalmente, se añaden otros de influencia africana y de manera esporádica como el shékere, los tambores batá y el djembé, los cuales se han ido integrando de manera natural en las últimas décadas. Los motivos por los cuales estos instrumentos se consolidan dentro del ensamble afroperuano son diversos y no se discuten en esta tesis, pero si resalta la magnitud del impacto sonoro, técnico e interpretativo que tiene la inclusión de los instrumentos membranofonos, principalmente de cuba, en el canon estético de la música afroperuana.

En segundo lugar, el cajón en la época fundacional de Perú Negro tenía el rol de establecer la base rítmica, sus variaciones están ceñidas principalmente a cambios en la orquestación, pero mantiene los acentos característicos del patrón de acompañamiento. En

cuanto a los recursos rítmicos, la subdivisión es predominantemente ternaria y las dinámicas de interpretación se mantienen dentro del rango *forte*. Así mismo, la característica sonora del cajón enfatiza el sonido agudo más que el grave. En contraparte, en la década del 2000, el registro del cajón muestra algunas diferencias. Si bien su rol es mantener la base rítmica del ensamble y el que determina el tipo de festejo que se está interpretando, el cajón deja de ser un instrumento base y toma un rol más interactivo con los demás instrumentos del ensamble de percusión, así como con el fraseo vocal, es decir las variaciones son sensibles al contexto musical. Por otro lado, la interpretación muestra un rango dinámico más amplio, desde notas fantasma hasta golpes claramente acentuados. Adicionalmente, el cajón realiza cortes y llamadas en bloque, en conjunto con los demás instrumentos de percusión. Respecto a la subdivisión, este sigue siendo principalmente ternario, aunque la sensación rítmica se percibe más ambigua. A pesar de que el cajón ha tenido una transformación notable en diferentes aspectos, ha mantenido tanto el rol de protagonista como su función de base rítmica e instrumento imprescindible para el ensamble de percusión

En tercer lugar, el bongó y el quinto, en la década del 70, son los instrumentos que cumplen el rol de improvisador y no presentan patrones de acompañamiento, sólo tocan en las secciones de mayor intensidad como los coros e interludios. Respecto al fraseo en las improvisaciones, recurren a la repetición de un motivo en el tercer pulso del compás que muestra una estrecha relación con los patrones de conga establecidos en las décadas posteriores. En la misma línea, la estructuración rítmica de las frases se alinea con la duración del compás, es decir las barras funcionaban como un agente de orden musical. La subdivisión sobre la cual desarrollan la improvisación es principalmente ternaria, con algunas pocas excepciones donde se incluyen algunos cuatrillos. Uno de los recursos rítmicos utilizados frecuentemente son las permutaciones rítmicas: frases repetitivas de corcheas que desplazan el inicio de cada frase generando una polirritmia de 3:4. Luego de casi tres

décadas, en los discos grabados en el 2000, el rol de improvisador se mantiene dentro del ensamble, pero se incorporan nuevos conceptos. Si bien el bongó improvisa en las secciones de mayor intensidad, también se perciben algunos patrones de acompañamiento para los versos. La estructura del fraseo abandona las barras de compás como agente de orden y presenta motivos que cruzan los compases libremente, generando un carácter impredecible tanto para el inicio y como para el final de las frases. A diferencia de la etapa anterior, el recurso rítmico que más contrasta es la dualidad rítmica de la subdivisión, con predominancia cuaternaria y binaria. En esa dirección, el uso de permutaciones rítmicas se da en frases subdivididas en cuatrillos en vez de en tresillos, los cuales se agrupan en 6 semicorcheas, lo cual genera una polirritmia horizontal de 2:3 respecto al pulso de la canción y una polirritmia vertical respecto a la subdivisión del compás de 12/8. Adicionalmente, una característica sonora resaltante, es que la afinación del instrumento se distingue notoriamente más agudo.

En cuarto lugar, en los primeros años de Perú Negro, a diferencia del landó, las congas en el festejo no se encuentran establecidas. Por el contrario, en las décadas posteriores, el set de congas se muestra consolidadamente integrada al ensamble de percusión. Su rol es principalmente acompañante y su participación otorga una característica melódica a la sección de percusión, debido a las alturas sonoras que tienen los diferentes tambores. La subdivisión sobre la que este instrumento construye las bases rítmicas es principalmente ternaria, sin embargo, los distintos patrones base acentúan las segundas corcheas de cada pulso, generándole una sensación de retraso y por consecuencia más aproximada a la cuadrícula binaria. La ejecución de las congas muestra diferentes tipos de golpe, con diferentes intensidades y características tímbricas, lo que genera un resultado sonoro con un amplio rango dinámico. Las variaciones de este instrumento son principalmente en la orquestación y tipo de golpe, lo cual es fácilmente reconocible ya que le cambia el sentido melódico de los diferentes patrones.

En quinto lugar, entre los instrumentos de percusión menor, la ejecución de la quijada no ha variado notablemente. Aunque sí se percibe, que en los discos modernos se usa con mayor frecuencia el golpe de puño, mientras que en las décadas anteriores predominaba el sonido producido por el rascado de los dientes. Con la campana, sucede algo similar a lo explicado en las congas, pues en los primeros álbumes, en los festejos no se graba, sin embargo, si se encuentran en los temas landó. En los discos más recientes, la campana tiene un rol fundamental en los coros y secciones de mayor intensidad, pues les otorgan una mayor fuerza y dirección a esas secciones, similar a la función de la campana de mano en la salsa.

Los hechos políticos, económicos y sociales han estado y están en constante dialogo con la creación, grabación e interpretación de la música afroperuana. No se afirma que esta es únicamente moldeada por estos factores, pero sí está en una interrelación en la que la creación musical es influida y a la vez influye en los factores mencionados, es decir, es una vía de doble sentido. En el caso de Perú Negro, el éxito y la consolidación de la agrupación responden a la indiscutible calidad escénica y musical del elenco y sus integrantes, en combinación con ciertos factores externos que confluyeron para repotenciar el determinante triunfo comercial de sus primeros años. Entre ellos, la creación del mercado escénico de las presentaciones afroperuanas atribuidas a La Compañía *Pancho Fierro* de José Durand, la revalorización de la negritud peruana impulsada por Nicomedes y Victoria Santa Cruz, la participación de ciertos personajes pertenecientes a las ‘distintas élites’ sociales, fueron sin duda elementos esenciales que influyeron a la agrupación, no sólo en el éxito comercial, sino en los aspectos sonoros y musicales. De igual manera, el resultado discográfico de los años 2000 se basa principalmente en la premisa de legitimarse como afrodescendientes y, paralelamente, al no contar con el apoyo económico de entidades o mecenas como en el periodo fundacional, en la mayor susceptibilidad a las demandas comerciales de la época, sobre todo fuera del Perú, la cual se vio consolidada en las nominaciones en los premios

Grammy y Latin Grammy como mejor álbum en la categoría *World Music* y mejor álbum folclórico. Así pues, ambos elementos impulsaron la consolidación de instrumentos de origen afrocubano y africano, así como su estética rítmica y sonora.

En un marco más general, se puede concluir que el proceso de investigación musicológica llevado en esta tesis complementa sinérgicamente la carrera de instrumentista y viceversa. Esto dado que el enfoque que dicho proceso exige permite ampliar no sólo el conocimiento de aspectos históricos sino, que ilumina nuevas perspectivas para la aplicación instrumental.



Referencias bibliográficas

- Anku, W. (2007). *Inside a master drummer's mind: A quantitative theory of structures in african music* sic review. Wwww.sibetrans.com.
<https://www.sibetrans.com/trans/article/122/inside-a-master-drummer-s-mind-a-quantitative-theory-of-structures-in-african-music>
- Barrós, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)* (Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Braff, M. (2015, June 24). *General theory of rhythm - basic principles*. General Theory of Rhythm. <http://general-theory-of-rhythm.org/basic-principles/>
- Donoso, F. (2018). *Ensamble De Percusión Afroperuana*.
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Haro, V. H. (2019). Esclavitud Africana en el Perú: Precio de los Esclavos 1650 - 1820. *Revista Escuela de Historia, Nro. 18 V. 2*.
- León, J. F. (2016) “El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte”. En *Música y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología
- Lizarraga, A. (2022). *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX*.
- Llanos, F. E. (2018). *El 'renacer afroperuano' de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana*. *Orfeu*, 3(2), 25-43.
- Lorenzo De Reizábal, M., & Lorenzo De Reizábal, A. (2009). *Análisis Musical*. Editorial de Música Boileau (Original work published 2004).

Marquetti, R. (noviembre del 2019). *Desmemoriados: Historia de la música cubana*. [Blog].

Recuperado de <http://www.desmemoriados.com/el-nino-regueira-un-conguero-cubano-en-la-historia-del-folklore-afroperuano/>

Morales, H. (2011). *The Afro-Peruvian Percussion Ensemble: From the Cajon to the Drum Set*. Sher Music.

Nohlen, D. (2013). El Método Comparativo. In *Ciencia Política Comparada: El enfoque histórico-empírico*. Universidad de Granada.

Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/18292/RIGOL_SERA_LAUREANO_ARTURO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rohner, F. (2013). *La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana*. *Histórica*, 37(1), 137-146.

Routio, P. (1995). *Arteology, the science of products and professions*. Www2.Uiah.fi.

<http://www2.uiah.fi/projects/metodi/e00.htm>

Perú Negro. (1973). *Gran Premio Del Festival Hispanoamericano De La Danza Y La Canción* [Vinilo]. Virrey.

Perú Negro. (1974). *Son De Los Diablos* [Vinilo]. Virrey.

Perú Negro. (2000). *Sangre De Un Don* [CD]. Times Square Records.

Perú Negro. (2004). *Jolgorio* [CD]. Times Square Records.

Santa Cruz, R. (2006). *El cajón afro-peruano*. Santa Cruz Percusión.

Susnjar, D. S. (2013). *A methodology for the application of Afro-Peruvian rhythms to the drumset for use in a contemporary jazz setting* (Doctoral dissertation, University of Miami).

Tompkins, W. (2011). Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vallejos, F. (2012). *Método de Cajón Peruano*. Pancho Vallejos Paulett.

Vasquez, M. (2019). *Rutina de práctica de congas por Gigio Parodi*.

Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: La Danza de Negritos del Carmen*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Vásquez, R. (1992). *Costa – Presencia africana en la costa peruana*. Recuperado de <http://www.chalenasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>



Anexos

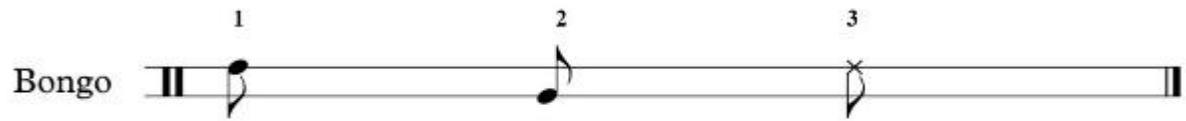
Anexo 1. Leyenda para la Quijada



1. *Golpe de puño*
2. *Raspado de dientes*



Anexo 2. Leyenda para el Bongó



1. *Golpe abierto agudo*
2. *Golpe abierto grave*
3. *Golpe slap agudo*



Anexo 3. Leyenda para el Cajón



1. *Golpe abierto grave*
2. *Golpe abierto agudo*



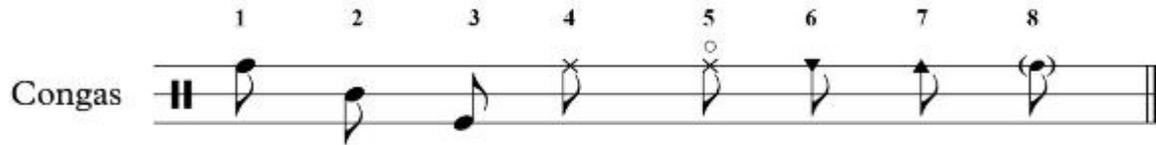
Anexo 4. Leyenda para la Campana



1. *Golpe grave*
2. *Golpe agudo*



Anexo 5. Leyenda para las Congas



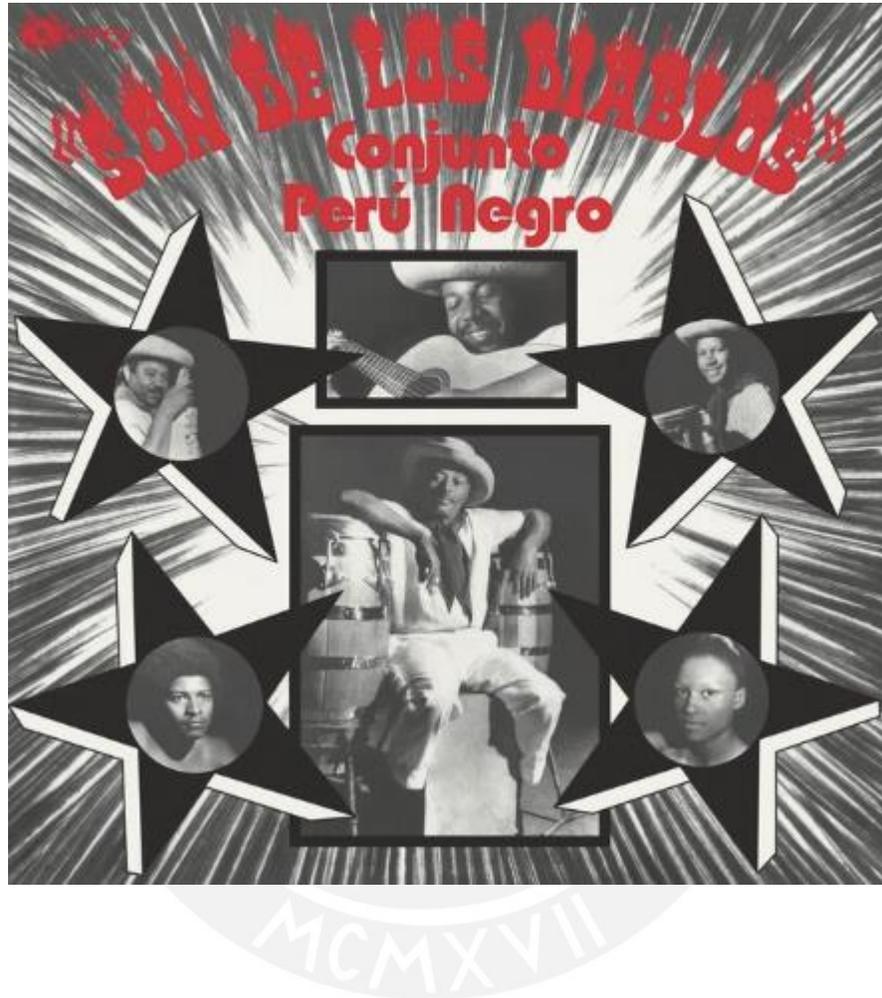
- | | | |
|-------------------------|-----------------------|-------------------|
| 1. Golpe abierto quinto | 4. Golpe slap | 7. Golpe de dedos |
| 2. Golpe abierto conga | 5. Golpe slap abierto | 8. Fantasma |
| 3. Golpe abierto tumba | 6. Golpe de palma | |



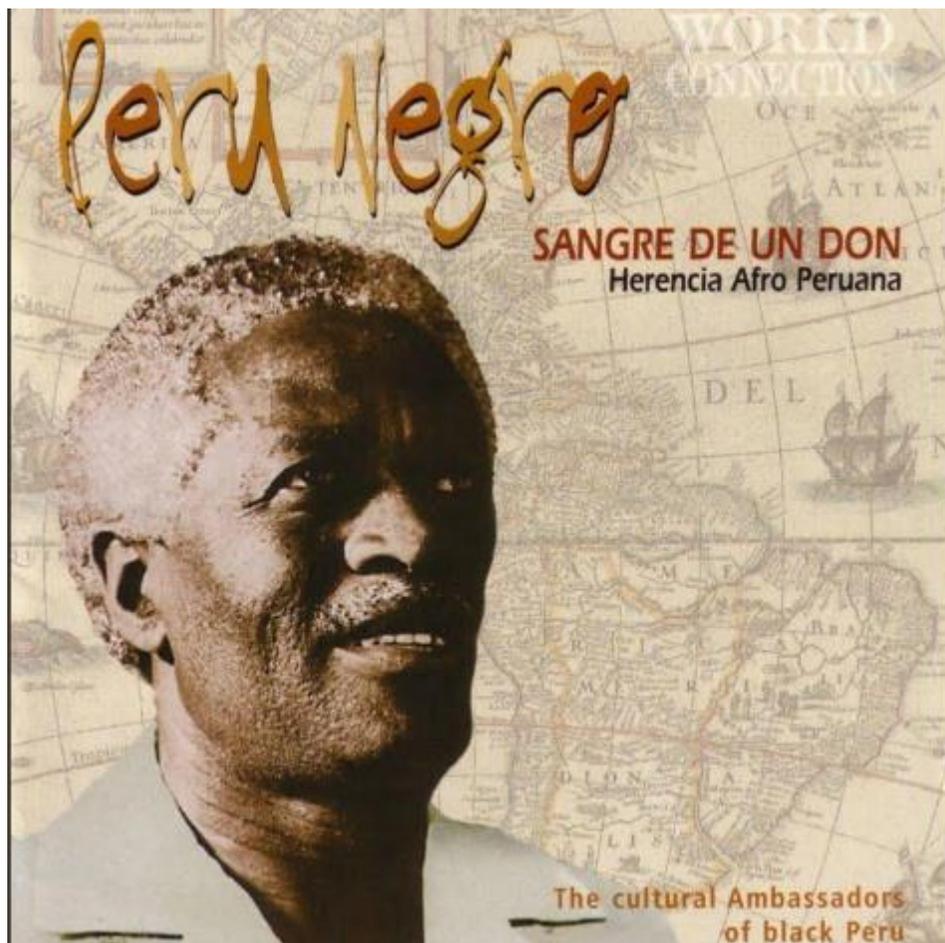
Anexo 6. Portada del Álbum "Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción" (1973)



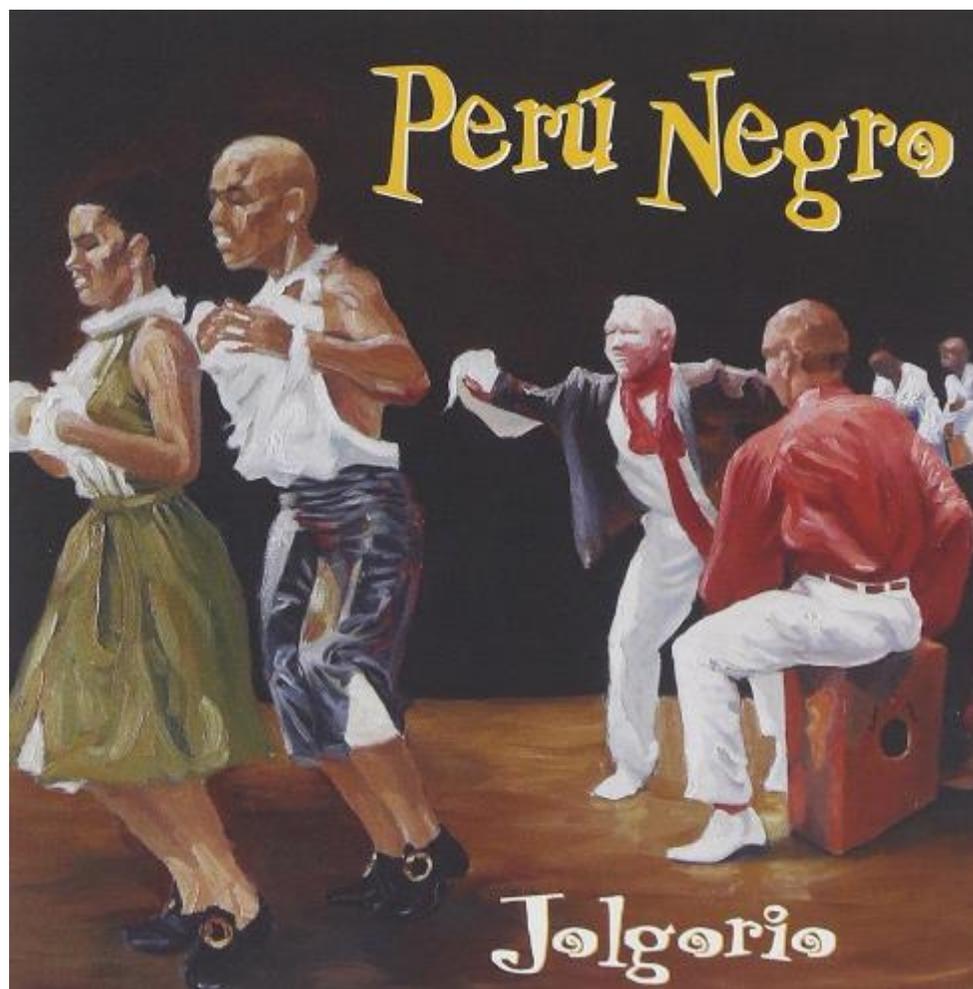
Anexo 7. Portada del álbum "Son de los Diablos" (1974)



Anexo 8. Portada del Álbum "Sangre de un Don" (2000)



Anexo 9. Portada del Álbum "Jolgorio" (2004)



Anexo 10. Score de la Canción "Ollita Nomá"

Ollita Noma
Percusion

Peru Negro
Sus Raíces 1973
transcripción: Mateo Vasquez

Intro

Quijada $\frac{12}{8}$

Bongo $\frac{12}{8}$

Cajon $\frac{12}{8}$

5 Cajon Quijada

Perc. Perc. Perc.

9 Perc. Perc. Perc.

13 Verso Perc. Perc. Perc.

17 Perc. Perc. Perc.

2

21 Coro

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

25 Verso

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

29

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

33 Coro

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

37 Interlud

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

41

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

45

Verso

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

49

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

53

Coro

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

57

Verso

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

4

61

Perc. Perc. Perc.

65

Coro

Perc. Perc. Perc.

69

Verso

Perc. Perc. Perc.

73

Perc. Perc. Perc.

77

Coro

Perc. Perc. Perc.

81 Verso

85

89 Coro

93 Interludio

97

Anexo 11. Score de la Canción "Ollito Nom"

Ollito Nom Percusion

Peru Negro
Sangre De Un Don 2000
Transcripcion: Mateo Vasquez

$\text{♩} = 128$ Intro

The score is written for three percussion instruments: Cajon, Bongos, and Congas. It is in 12/8 time with a tempo of 128 beats per minute. The piece is divided into an Intro and a Verso section. The Intro (measures 1-4) features a Cajon line with eighth notes and a Congas line with a simple pattern. The Verso (measures 5-16) is more complex, with the Percussion line playing a steady eighth-note pattern, the Bongos playing a syncopated pattern with triplets, and the Congas playing a pattern with many accents. The score ends at measure 17.

Cajon

Bongos

Congas

Perc.

Bongos

Congas

Perc.

Bongos

Congas

Perc.

Bongos

Congas

Perc.

Bongos

Congas

5

9

13 Verso

17

2

21 Coro

Perc.

Bongos

Congas

25 Verso

Perc.

Bongos

Congas

29

Perc.

Bongos

Congas

33 Coro

Perc.

Bongos

Congas

37 Interludio

Perc.

Bongos

Congas

41 Coro

Perc.

Bongos

Congas

45 *interludio*

Perc. Bongos Congas

49

Perc. Bongos Congas

53

Perc. Bongos Congas

57

Perc. Bongos Congas

61 *Verso*

Perc. Bongos Congas

65

Perc. Bongos Congas

4

69 Coro

Perc. Bongos Congas

73 Verso

Perc. Bongos Congas

77

Perc. Bongos Congas

81 Coro

Perc. Bongos Congas

85 Verso

Perc. Bongos Congas

89

Perc. Bongos Congas

93 Coro

Perc. Bongos Congas

97 Verso

Perc. Bongos Congas

101

Perc. Bongos Congas

105 Coro

Perc. Bongos Congas *mp*

109 Interludio

Perc. Bongos Congas *f*

113

Perc. Bongos Congas

Musical score for Percussion (Perc.), Bongos, and Congas, measures 117-137. The score is written in 4/4 time and consists of six systems, each with three staves. The Percussion staff uses a snare drum (H), Bongos use a bongo drum (B), and Congas use a conga drum (C). The score includes various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures featuring multi-measure rests (e.g., 2, 4, 8, 16). The Percussion part features a consistent eighth-note pattern. The Bongos and Congas parts provide a complex rhythmic accompaniment, often using multi-measure rests and specific rhythmic motifs.

117
Perc.
Bongos
Congas

121
Perc.
Bongos
Congas

125
Perc.
Bongos
Congas

129
Perc.
Bongos
Congas

133
Perc.
Bongos
Congas

137
Perc.
Bongos
Congas

Musical score for Percussion (Perc.), Bongos, and Congas, measures 141-145. The score is divided into two systems. The first system covers measures 141-144, and the second system covers measures 145-148. The Percussion part consists of eighth-note patterns. The Bongos part features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests, often marked with a '4' indicating a four-measure phrase. The Congas part has a steady, rhythmic pattern of eighth notes and rests, also marked with a '4'.

Anexo 12. Score de la Canción "El Alcatraz Quema Tú"

El Alcatraz Quema Tu Percusion

Peru Negro
Son De Los Diablos 1974
Transcripcion: Mateo Vasquez

139

Quijada 12/8
Quinto 12/8
Cajon 12/8 Intro

5

Quijada
Perc.
Cajon

9

Quijada Verso
Perc.
Cajon

13

Quijada
Perc.
Cajon

17

Quijada Coro
Perc.
Cajon

21

Quijada Perc. Cajon

25 Instrumental

Quijada Perc. Cajon

29

Quijada Perc. Cajon

33

Quijada Perc. Cajon

37 Verso

Quijada Perc. Cajon

41

Quijada Perc. Cajon

45 Coro

Quijada
Perc.
Cajon

49

Quijada
Perc.
Cajon

53 Instrumental

Quijada
Perc.
Cajon

57

Quijada
Perc.
Cajon

61

Quijada
Perc.
Cajon

65 Verso

Quijada
Perc.
Cajon

69

Quijada

Perc.

Cajon

73 Coro

Quijada

Perc.

Cajon

77

Quijada

Perc.

Cajon

81

Quijada

Perc.

Cajon

85

Quijada

Perc.

Cajon

89

Quijada

Perc.

Cajon

Anexo 13. Score de la Canción "El Alcatraz"

El Alcatraz Percusion

Peru Negro
Julio 2004
Transcripción: Mateo Vasquez

$\text{♩} = 126$ Intro

Quijada
Campana
Bongos
Congas
Cañon

Casi como galopa

5

Perc.
Cow.
Bongos
Congas
Perc.

9 Verso

Perc.
Cow.
Bongos
Congas
Perc.

13

Perc.

Cow.

Bongos

Congas

Perc.

17

Perc.

Cow.

Bongos

Congas

Perc.

Coro

21

Perc.

Cow.

Bongos

Congas

Perc.

25

Perc.

Cow.

Bongos

Congas

Perc.

29 Instrumental

Musical score for measures 29-32, Instrumental section. The score is written for five parts: Perc. (Cajon), Cowbell, Bongos, Congas, and Perc. (Cajon). The music is in 4/4 time. The Congas part features a steady eighth-note pattern. The Bongos part has a rhythmic pattern with accents and a 4-measure rest in the second measure. The Perc. (Cajon) part has a consistent eighth-note pattern. The Cowbell part has a simple rhythmic pattern with accents. The Perc. (Cajon) part at the top has a pattern of eighth notes and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for five parts: Perc. (Cajon), Cowbell, Bongos, Congas, and Perc. (Cajon). The music is in 4/4 time. The Congas part continues with its eighth-note pattern. The Bongos part has a rhythmic pattern with accents and a 4-measure rest in the second measure. The Perc. (Cajon) part has a consistent eighth-note pattern. The Cowbell part has a simple rhythmic pattern with accents. The Perc. (Cajon) part at the top has a pattern of eighth notes and rests.

37 Verso

Musical score for measures 37-40, Verso section. The score is written for five parts: Perc. (Cajon), Cowbell, Bongos, Congas, and Perc. (Cajon). The music is in 4/4 time. The Congas part continues with its eighth-note pattern. The Bongos part has a rhythmic pattern with accents and a 4-measure rest in the second measure. The Perc. (Cajon) part has a consistent eighth-note pattern. The Cowbell part has a simple rhythmic pattern with accents. The Perc. (Cajon) part at the top has a pattern of eighth notes and rests.

41

Musical score for measures 41-44. The score is written for five parts: Perc. (Cajon), Cowbell, Bongos, Congas, and Perc. (Cajon). The music is in 4/4 time. The Congas part continues with its eighth-note pattern. The Bongos part has a rhythmic pattern with accents and a 4-measure rest in the second measure. The Perc. (Cajon) part has a consistent eighth-note pattern. The Cowbell part has a simple rhythmic pattern with accents. The Perc. (Cajon) part at the top has a pattern of eighth notes and rests.

45 Coro

Perc. 

Cow. 

Bongos 

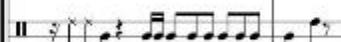
Congas 

Perc. 

49

Perc. 

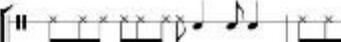
Cow. 

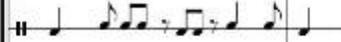
Bongos 

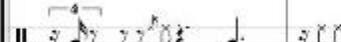
Congas 

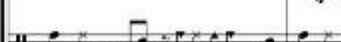
Perc. 

53

Perc. 

Cow. 

Bongos 

Congas 

Perc. 

57 Instrumental

Perc. 

Cow. 

Bongos 

Congas 

Perc. 

61

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The Percussion (Perc.) part features a steady eighth-note pattern. The Congas part has a consistent rhythmic pattern. The Bongos part plays a series of quarter notes with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The Cowbell (Cow.) part plays a series of quarter notes with a '4' above them, also indicating a four-measure phrase.

65 Verso

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 65 through 68, labeled 'Verso'. The Percussion (Perc.) part continues with its eighth-note pattern. The Congas part has a consistent rhythmic pattern. The Bongos part plays a series of quarter notes with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The Cowbell (Cow.) part plays a series of quarter notes with a '4' above them, also indicating a four-measure phrase.

69

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The Percussion (Perc.) part continues with its eighth-note pattern. The Congas part has a consistent rhythmic pattern. The Bongos part plays a series of quarter notes with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The Cowbell (Cow.) part plays a series of quarter notes with a '4' above them, also indicating a four-measure phrase.

73 Coro

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 73 through 76, labeled 'Coro'. The Percussion (Perc.) part continues with its eighth-note pattern. The Congas part has a consistent rhythmic pattern. The Bongos part plays a series of quarter notes with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The Cowbell (Cow.) part plays a series of quarter notes with a '4' above them, also indicating a four-measure phrase.

77

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 77 through 80. It features five staves: Percussion (Perc.), Cowbell (Cow.), Bongos, Congas, and another Percussion (Perc.) staff. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern with many 'x' marks. The Cow. staff has a steady eighth-note pattern. The Bongos staff has a sparse pattern with a four-measure rest in measure 78. The Congas staff has a consistent eighth-note pattern. The bottom Perc. staff has a pattern of eighth notes with accents.

81

Instrumental

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 81 through 84. It features five staves: Percussion (Perc.), Cowbell (Cow.), Bongos, Congas, and another Percussion (Perc.) staff. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern with many 'x' marks. The Cow. staff has a steady eighth-note pattern. The Bongos staff has a sparse pattern with eighth notes. The Congas staff has a consistent eighth-note pattern. The bottom Perc. staff has a pattern of eighth notes with accents. The word 'Instrumental' is written above the staff in measure 83.

85

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. It features five staves: Percussion (Perc.), Cowbell (Cow.), Bongos, Congas, and another Percussion (Perc.) staff. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern with many 'x' marks. The Cow. staff has a steady eighth-note pattern with accents. The Bongos staff has a sparse pattern with eighth notes and accents. The Congas staff has a consistent eighth-note pattern. The bottom Perc. staff has a pattern of eighth notes with accents.

89

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 89 through 92. It features five staves: Percussion (Perc.), Cowbell (Cow.), Bongos, Congas, and another Percussion (Perc.) staff. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern with many 'x' marks. The Cow. staff has a steady eighth-note pattern with accents. The Bongos staff has a sparse pattern with eighth notes and accents. The Congas staff has a consistent eighth-note pattern. The bottom Perc. staff has a pattern of eighth notes with accents.

93

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

This system contains measures 93 through 96. It features five staves: Percussion (Perc.), Cowbell (Cow.), Bongos, Congas, and another Percussion (Perc.) staff. The Perc. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Cow. staff has a pattern of quarter notes with a '4' above the second measure. The Bongos staff has a pattern of quarter notes. The Congas staff has a pattern of eighth notes. The bottom Perc. staff has a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

97

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

This system contains measures 97 through 100. The Perc. staff continues with eighth notes and 'x' marks. The Cow. staff has quarter notes with a '4' above the second measure. The Bongos staff has a pattern of eighth notes. The Congas staff has a pattern of eighth notes. The bottom Perc. staff has a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

101 *Coro*

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

This system contains measures 101 through 104, marked as the start of the 'Coro' section. The Perc. staff has eighth notes with 'x' marks. The Cow. staff has quarter notes. The Bongos staff has a pattern of quarter notes with a '4' above the second measure. The Congas staff has a pattern of eighth notes. The bottom Perc. staff has a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

105

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

This system contains measures 105 through 108. The Perc. staff has eighth notes with 'x' marks. The Cow. staff has quarter notes. The Bongos staff has a pattern of quarter notes with a '4' above the second measure. The Congas staff has a pattern of eighth notes. The bottom Perc. staff has a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

109

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 109 through 112. The Percussion (Perc.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, alternating with quarter notes. The Congas part has a steady eighth-note pattern. The Bongos part has a pattern of eighth notes with rests. The Cowbell (Cow.) part has a simple eighth-note melody. The bottom Percussion part has a complex pattern of eighth notes with accents.

113 Fuga

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. A double bar line is present at the start of measure 113, with the word 'Fuga' written above it. The Percussion part continues with eighth notes and quarter notes. The Congas part has a steady eighth-note pattern. The Bongos part has a pattern of eighth notes with rests. The Cowbell part has a simple eighth-note melody. The bottom Percussion part has a complex pattern of eighth notes with accents.

117

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 117 through 120. The Percussion part continues with eighth notes and quarter notes. The Congas part has a steady eighth-note pattern. The Bongos part has a pattern of eighth notes with rests. The Cowbell part has a simple eighth-note melody. The bottom Percussion part has a complex pattern of eighth notes with accents.

121

Perc. Cow. Bongos Congas Perc.

Detailed description: This system contains measures 121 through 124. The Percussion part continues with eighth notes and quarter notes. The Congas part has a steady eighth-note pattern. The Bongos part has a pattern of eighth notes with rests. The Cowbell part has a simple eighth-note melody. The bottom Percussion part has a complex pattern of eighth notes with accents.