

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El proceso de construcción del género musical tunantada al  
estilo de Yauyos con base en la relación entre la composición y  
la ejecución del saxofón (1940 - 2018)

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

***Mariana Alejandra Acosta Cabrera***

Asesor:

***Aurelio Efrain Tello Malpartida***

2022, Lima

## Resumen

En el presente trabajo se analiza de qué manera la relación entre la composición y la ejecución del saxofón ha construido el género musical llamado tunantada, el cual deriva de una danza tradicional jaujina del mismo nombre. Se ha escogido el estilo musical de la fiesta de Yauyos por ser el de mayor influencia en la actualidad y más difundido. Además, existen más evidencias fonográficas en este estilo, las cuales se utilizaron en esta investigación. Se propone que el posicionamiento del saxofón como sonido principal en la orquesta típica del Centro –a principios del siglo XX– ha convertido a este instrumento en el referente y soporte fundamental de la expresión del “sentimiento tunanero”. La tunantada y el saxofón están en una relación simbiótica que requiere el conocimiento de ciertas complejidades de su lenguaje musical por parte de instrumentistas que deseen ejecutar este género. En este trabajo se explica el contexto social y económico del Valle del Mantaro, el cual favoreció la constante innovación cultural y la incorporación de instrumentos foráneos a sus tradiciones locales hasta el punto de ser considerados como tradicionales. Luego se define tunantada a partir de diversos autores. Posteriormente, gracias a un minucioso trabajo de escucha y transcripción, se describen detalles técnicos de la ejecución del saxofón en esta música. Finalmente, se identifican cuatro etapas de corrientes estéticas que coexistieron dentro del desarrollo de la música de la tunantada desde 1940 hasta el 2017.

## Abstract

In this work it is analyzed how the relationship between the composition and the performance of the saxophone has built the musical genre called tunantada, which derives from a traditional dance of Jauja named the same. The musical style of the Yauyos festival has been chosen because it is the one with the greatest influence today and the most widespread. In addition, there is more phonographic evidence in this style, which was used in this research. It is proposed that the positioning of the saxophone as the main sound in the typical orchestra of the Center –at the beginning of the 20th century– has made this instrument the reference and fundamental support for the expression of the “tunantada feeling”. The tunantada and the saxophone are in a symbiotic relationship that requires knowledge of certain complexities of their musical language by instrumentalists who wish to perform this genre. This paper explains the social and economic context of the Mantaro Valley, which favored constant cultural innovation and the incorporation of foreign instruments to its local traditions to the point of being considered traditional. Then it is defined tunantada from various authors. Later, thanks to a meticulous listening and transcription work, technical details of the performance of the saxophone in this music are described. Finally, four stages of aesthetic currents that coexisted within the development of the music of the tunantada from 1940 to 2017 are identified.

## **Agradecimiento**

A mi querido esposo, quien fue mi columna en mi largo proceso formativo y a mis hijas por ser mi alegría y fuerza cada día. A mis amados padres y suegros por apoyarme incondicionalmente en todos mis emprendimientos. A mis hermanas por ser mi ejemplo. A todos los maestros de la universidad que han dejado huella en mi y despertado mi curiosidad. A los maestros tunaneros por compartir conmigo sus conocimientos y a todos los tunaneros por mantener viva a esta hermosa danza que ha tocado mi corazón desde el primer día.



## Índice

Resumen	ii
Abstract	iii
Agradecimiento	iv
Índice de figuras	ivi
Introducción	7
Capítulo 1	11
1.2. Definiciones de tunantada	13
1.3. La orquesta típica del centro	20
1.4. Características de la orquesta típica tunantera	25
Capítulo 2	27
2.1. Selección de las fuentes fonográficas: representatividad y estilos	27
2.1.2. Huayno-tunantada	29
2.1.3. Estilo clásico	30
2.1.4. Estilo contemporáneo	34
2.2. Transcripción: métricas irregulares, acentos y frases	35
2.2.1. Métricas irregulares	35
2.2.2. Acentos y frases	40
2.3. Relaciones entre pares. Ornamentos característicos del saxofón tunantero	41
Capítulo 3	46
3.1. Sentimiento tunantero: ¿qué implica ser músico tunantero?	46
3.2. Construyendo un género musical: Lectura histórica de la composición de tunantadas a través de la ejecución del saxofón	47
Conclusiones	55
Referencias bibliográficas	58
Anexos	61

## Índice de figuras

Figura 1. Fuentes fonográficas seleccionadas. Síntesis de las variaciones estilísticas, de tonalidad y tempo, donde se traza una línea de tiempo amplia	35
Figura 2. Variaciones de tempo en saxo lead en la canción dos pasiones	36
Figura 3. Comparación de sistemas de escritura de subdivisión del compás. Nótese la subdivisión en seisillos y como se adelanta una semicorchea	37
Figura 4. Primer saxo alto tocando los dos primeros compases de dos pasiones compuesto de la siguiente figuración en compás de 2/4	39
Figura 5. Comparación de transcripción de los dos primeros compases de dos pasiones	39
Figura 6. Típica frase conclusiva del estilo contemporáneo para saxo, en escritura convencional	41
Figura 7. Relaciones entre pares de saxofones en la orquesta típica. Extraído de ferrier p. 50, 2012 <sup>a</sup>	43
Figura 8. Apoyatura ascendente sobre la misma nota en dos alturas diferentes. Extracto de pensando en ti	44
Figura 9. Apoyatura descendente. Extracto de decías	44
Figura 10. Doble apoyatura. Extracto de decías	44
Figura 11. Uso de mordente sobre la nota mi. Extracto dos pasiones	45
Figura 12. Uso de trino sobre la nota la. Extracto dos pasiones	45
Figura 13. Síntesis del desarrollo histórico de la tunantada y su conexión con la actual interacción entre la composición, otros géneros musicales y el público	53

## Introducción

### a) Planteamiento del problema

La tunantada es una expresión artística multidisciplinaria que abarca danza, música, y teatro y es originaria de Jauja, una pequeña provincia en el centro de Perú. Como muchas expresiones culturales andinas, ha sido estudiada como fenómeno sociológico en el contexto de las particulares interacciones de las festividades comunitarias del Valle del Mantaro. Sin embargo, en la literatura existente, se suele estudiar el aspecto musicológico solo para explicar temas más amplios de la cultura, por lo que aún no ha sido descrito en profundidad de qué manera interactúan danza, música y teatro en el complejo imaginario jaujino. Son limitadas y desactualizadas las publicaciones sobre la tunantada, lo cual contrasta con la importante difusión con que cuenta esta música hoy en día en todo Perú. La presente investigación aborda una perspectiva poco estudiada de la tunantada: de qué manera se relacionan la composición y la ejecución del saxofón en la construcción del género musical, desde sus orígenes en el siglo XX hasta la actualidad.

### b) Preguntas de investigación

Entonces, la principal pregunta planteada es ¿cuáles son las características musicales que dan la categoría de género a la tunantada al estilo de Yauyos con base en la relación entre la composición y la ejecución del saxofón? Esta, a su vez, genera otras tales como ¿Existe una especialización de las orquestas típicas para crear esta música que se origina en una danza-drama? ¿Cómo puede estudiarse sistemáticamente la métrica, fraseología y ornamentación de la tunantada a través de fuentes fonográficas? ¿Se pueden establecer sub-estilos compositivos en un desarrollo histórico para determinar aquello llamado “sentimiento tunantero”?

c) Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es establecer las características del género musical tunantada al estilo de Yauyos basándose en la relación entre la composición y la ejecución del saxofón. A partir de este, se delimitan como objetivos secundarios los siguientes: explicar de qué manera la danza-drama de la tunantada requiere de una ejecución musical especializada con la orquesta típica, sistematizar el estudio de la métrica, fraseología y ornamentación de la tunantada a través de fuentes fonográficas y establecer sub-estilos compositivos en un desarrollo histórico para determinar aquello llamado “sentimiento tunanero”.

d) Justificación

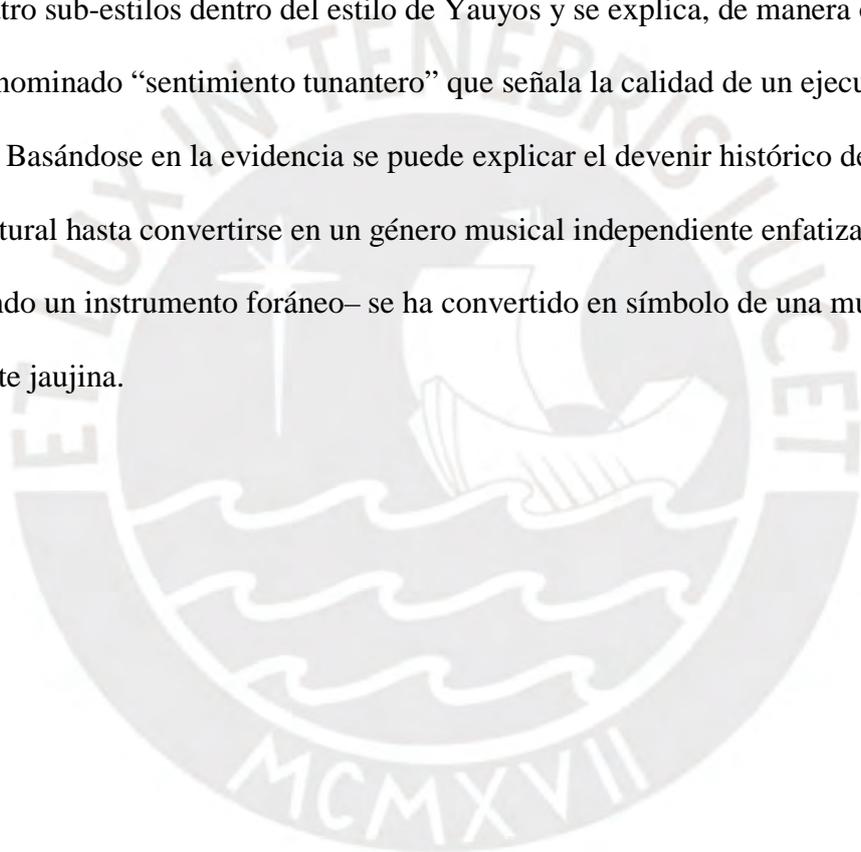
La motivación de este trabajo es evidenciar la complejidad que subyace en composiciones hechas para una danza-drama tradicional peruana, la tunantada, y sus consecuentes implicaciones técnicas en la ejecución del saxofón. Este tema aún no ha sido tratado en investigaciones previas, las cuales generalmente estudian a la tunantada como un fenómeno sociológico dentro del cual la música es solo uno de los contenidos abordados. Mirar con detenimiento los pormenores de lo intrínsecamente musical ayuda a definir de manera más concreta los parámetros estéticos que rigen a este género musical, el cual goza de una creciente popularidad dentro de la música peruana en la actualidad. Además, entender a sus obras como originales y correspondientes a un estilo –y consecuentes sub-estilos–, ayuda a delimitar qué es la tunantada y cómo se ha venido dando su desarrollo histórico desde su origen hacia mediados del siglo pasado: es una música relativamente reciente, contrario al pensamiento popular. Se desea puntualizar que la visión genérica del mundo andino – tendiente a la homogeneización– suprime las diferencias que dan su particularidad y riqueza a la inmensa cantidad de géneros musicales tradicionales, lo cual limita las posibilidades de usar estas expresiones como motivos para producir arte contemporáneo peruano. Esta

investigación propone abrir las posibilidades a entender la tunantada –y a otras músicas andinas peruanas– profundamente y poder insertarla en nuevos contextos sonoros mundiales. Gracias a la descripción de la técnica, la sistematización y escritura de conocimientos orales, será factible la elaboración de métodos y manuales, los cuales son aún casi inexistentes. También permitirá crear nuevas didácticas de aprendizaje musical basadas en estéticas musicales tradicionales, las cuales tendrían implicaciones positivas en dos sentidos. Por un lado, atrayendo a los músicos folclóricos hacia un aprendizaje musical que parta desde sus conocimientos orales previos y que, a su vez, les permita mirar hacia si mismos para descubrir –objetivamente– la complejidad de su propia cultura. Y, por otro lado, facilitando el acercamiento de músicos, artistas e investigadores ajenos a la cultura jaujina: se podrá tener una mediación cultural –una especie de traducción musical– permitiendo vislumbrar oportunidades estéticas en la tunantada, posibilitando enlazar diferentes lenguajes musicales. La tunantada puede ser universal.

e) Propuesta de investigación

Este trabajo se plantea estudiar las músicas locales desde su propio valor estético: la tunantada tiene un valor intrínseco como manifestación artística, además de su contexto sociocultural e histórico. Primero, se delimitará qué es la tunantada, partiendo de la revisión de otras definiciones, las cuales se consideran incompletas; para luego explicar como el ser tunanero es una especialidad bien determinada entre las orquestas típicas actuales. A continuación, a partir de la selección de seis obras del género, se irá profundizando en diferentes dimensiones musicales transcribiendo al saxo alto *lead*, voz directora de la orquesta. El mestizaje en el Valle del Mantaro es tan particular, que se ha vuelto paradigmático de lo que se considera auténticamente andino. El poblador adaptó instrumentos europeos a su lenguaje musical, creando nuevos estilos que requieren de un conocimiento técnico diferente, el cual es transmitido casi siempre de forma oral. Dentro de estos resalta el

saxofón como símbolo de su música: la relación entre tocar este instrumento al estilo de la orquesta típica y la composición de tunantadas es estrecha y fluye en ambos sentidos. Se plantea realizar una lectura de la interacción saxofón-composición para explicar el devenir histórico del género musical. Se evidenciarán la riqueza rítmica y ornamental de creaciones netamente melódicas describiendo un desarrollo estético protagonizado por autores con nombre propio. Además, es una propuesta para el estudio sistemático de la música andina que podría extrapolarse a otros instrumentos y géneros en futuras investigaciones. Finalmente, se proponen cuatro sub-estilos dentro del estilo de Yauyos y se explica, de manera objetiva, qué es aquello denominado “sentimiento tunanero” que señala la calidad de un ejecutante o de una orquesta. Basándose en la evidencia se puede explicar el devenir histórico de esta expresión cultural hasta convertirse en un género musical independiente enfatizando que el saxofón –siendo un instrumento foráneo– se ha convertido en símbolo de una música tan auténticamente jaujina.



## Capítulo 1

### 1.1. Jauja desde principios del siglo XX: la modernización y la cultura

Jauja es una pequeña provincia caracterizada por el intercambio económico que se da por su estratégica ubicación: la llegada de diversos productos de la selva, la costa y la sierra norte y sur ha existido desde antes del siglo XX. Este intercambio ha sido también cultural, de manera que el poblador de la región ha forjado una particular identidad local. Sumado a este antecedente, la revolución tecnológica y de comunicaciones en el Valle del Mantaro se acrecentó desde inicios del siglo pasado y ha cambiado –y lo sigue haciendo– el modo de vida y las relaciones sociales de sus habitantes, entre ellos y con el resto de Perú. El más completo análisis de este proceso es el de Raúl Renato Romero (2004), quien explica de qué manera la actividad económica en el Valle del Mantaro junto con la fluidez de las comunicaciones –gracias a los ferrocarriles y carreteras–, han impactado a la identidad cultural de la región. El autor sostiene que la cultura popular en el Valle posee posturas tradicionalistas e innovadoras que están en perpetuo conflicto creativo, así como entre la autenticidad y modernidad, entre qué es lo nuevo y qué es lo antiguo (p. 17). El poblador del Valle comenzó a ganar mayor poder adquisitivo gracias al comercio y a la minería delimitando un nuevo estilo de vida, pero manteniendo su mismo contexto sociocultural, con lo cual se vio afectada su relación con su presente y su pasado. Cuando se piensa en Jauja salta a la luz este rasgo característico ya que la vida social –y comercial– está trenzada en un complejo calendario cultural que abarca danzas, músicas y fiestas que mantienen al jaujino activo en alguna ocasión festiva todo el año, en cualquiera de sus distintos pueblos.

La modernización de toda esta región derivó en un mestizaje tan particular que se ha vuelto paradigmática de lo que se considera auténticamente andino: “esta transición de indio a mestizo, que ocurrió en un lapso de dos generaciones, no fue una experiencia traumática, ni tampoco fue percibida por el campesinado como una pérdida de identidad; más bien se

percibió como una renovación” (Romero, 2004, p. 113). Al ser vista como una renovación y no como una imposición, existe cierta continuidad con el pasado que permitió validar, entre los mestizos, expresiones culturales como la tunantada, la cual, según se expone en esta investigación, podría no tener el origen colonial que le es conferido actualmente en la creencia popular. De hecho, establecer continuidad con un pasado histórico es una de las características de las “tradiciones inventadas” (1983, p. 1) descritas por Erick Hobsbawm. Este autor define las tradiciones inventadas como “un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por unas reglas abiertas o tácitamente aceptadas y de una naturaleza ritual o simbólica, el cual busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, que automáticamente implica continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 1983, p. 1). Las expresiones culturales del jaujino, desde el siglo XX hasta la actualidad, se hallan en esta ritualización de costumbres –entendidas como la acción sustancial, la práctica– que va integrando nuevos elementos a aquello que se concibe como propio, como tradicional. Se establecen reglas no escritas en cuanto a, por ejemplo, la ejecución adecuada de una danza, las cuales en la repetición van siendo validadas y aceptadas, pero que, al ser abiertas, terminan siendo flexibles y susceptibles al cambio. Por lo cual, convertir estos elementos nuevos en símbolos de la cultura es inventar la tradición. El poblador mestizo siempre ha buscado validar su tradición a través de una supuesta continuidad histórica, de la cual se puede decir, en palabras de Hobsbawm, que es más bien artificial, que es una respuesta a situaciones nuevas tomando como referencia situaciones viejas y cuyo objetivo es la invariabilidad de la situación en cuestión (1983, p. 2). Es por ello que se analizará, un poco más adelante, la manera en que algunos pueblos han buscado proclamarse como la cuna, el origen de cierta expresión cultural al punto de sentirse los defensores de ella frente a las innovaciones de otros pueblos, con el objetivo de proteger aquello que consideran lo auténtico.

En resumen, la influencia del intercambio económico y la revolución de los nuevos medios de comunicación permitieron un contexto rico para la llegada de influencias externas –como el saxofón– en la pequeña provincia de Jauja y con ella la creación de nuevas tradiciones y el enriquecimiento y resignificación de la identidad cultural. En el punto 1.3. se detallará sobre el nuevo formato musical que surge a partir de esta influencia: la orquesta típica.

## **1.2. Definiciones de tunantada**

La tunantada es un fenómeno cultural como ya se ha descrito, pero, a la vez, es una expresión artística transdisciplinaria, perspectiva desde la cual se ahonda el fenómeno en el presente trabajo. La danza de la tunantada fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación en el 2011 por el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. La resolución contiene conceptos diversos –un poco contradictorios– sobre lo que es la tunantada, su posible origen histórico y su música. Sin embargo, parece un buen punto de partida ya que sintetiza el panorama actual sobre lo que se sabe –y lo que no– sobre ella. Según dicha resolución “el término "Tunantada" se deriva del vocablo español "tunante", sinónimo de taimado o bribón, antes que de alguna terminología indígena. Este nombre designa a la comparsa principal que preside toda una representación escénica danzada de diversos estratos sociales y étnicos de la sociedad colonial, tamizada por la visión nativa y la distancia en el tiempo” (p. 1). Por un lado, esta definición introduce la posibilidad de un origen más allá de lo puramente andino y coincide en que es una reinterpretación de la historia y de los estratos sociales jaujinos a través de la ejecución de una danza, la cual tiene particularidades que escapan a esta definición. La danza de la tunantada no es coreografiada, sino más bien posee arquetipos de representaciones históricas de los habitantes coloniales de Jauja, los danzantes gozan de cierta libertad creativa al ejecutarlos. Se utiliza la palabra arquetipos para referirse a un ideal –en cuanto al movimiento y el vestuario– más o menos constante en los diferentes

estilos de tunantada, y se reserva el término personaje a la interpretación escénica –vivencial y conceptual– que cada individuo le da a un arquetipo.

Desde esta perspectiva, existen definiciones interesantes como la que desarrolla el jaujino Francisco Mucha a lo largo de varios capítulos en su libro *Tunantada: Precisiones y antología* (2015). Para él, la tunantada es una manifestación de la cultura popular del jaujino en la cual éste puede exponer sus pensamientos de forma libre y crítica, con ironía. Es un canal comunicativo flexible de acuerdo a las necesidades del danzante enmascarado; es decir, permite construir diferentes niveles de significado. También la define, desde una perspectiva histórica, como un sincretismo cultural con tradiciones y costumbres absorbidas por el poblador mestizo de Jauja, quien estructura elementos históricos que al transformarse y conciliarse dan paso a una expresión original (Mucha, 2015). Se entiende que la primera definición se encuentra más ligada al ejercicio de libertad que hace el tunanero –más adelante se detalla que esta palabra abarca no solo al danzante– para expresar una crítica social a su contexto pasado y presente: la tunantada no tiene una sola y estática interpretación, como podría ser el caso de otras danzas andinas coreografiadas. Lo central en el tunanero es la capacidad de diferenciarse los unos de los otros, aunque estén interpretando al mismo arquetipo, y otorgarle la profundidad que se desee al discurso performativo: entre más se conozca a sí mismo y se pregunte sobre qué debe representar su personaje, más estará aportando el tunanero a la reinterpretación colectiva a través del hecho mismo de bailar. Complementariamente, y desde la definición histórica de Mucha, se propone que estas performances que se construyen desde el ingenio particular, trascienden hasta convertirse en tradición de ejecución colectiva, donde el jaujino sincréticamente integra los elementos que representan la historia de su pueblo y su historia personal.

Otra definición interesante para tunantada es “danza-drama” (Romero, 2004), según la cual, este tipo de expresión es un registro expuesto de la resistencia ideológica y física del

habitante del valle del Mantaro, donde demuestra abiertamente sus opiniones y su visión del mundo:

Debajo de una danza-drama pública y abierta hay un discurso oral. Escondido en medio de las notas de las músicas regionales hay discursos de autenticidad en discusión y debajo de la organización externa de la fiesta hay significados y símbolos que son interpretados en términos opuestos y alternativos (Romero, 2004, p. 43).

Romero no se preocupa tanto por el presunto origen colonial de la tunantada y va más allá al señalar un posible origen histórico en los cambios –principalmente durante el siglo XX– que vivió el jaujino por ser su ciudad un punto céntrico en la sierra para el intercambio comercial y por su cercanía a la industria minera. La tunantada es, según esta perspectiva, la exteriorización de un sentir compartido, donde diversos individuos interpretan su historia a través de una performance pública, que, a su vez, se convierte en una fiesta. El tunanero expone su visión sobre lo que considera auténtico y valioso en su historia personal y en su historia común, en su presente. La tunantada da espacio a individuos que exteriorizan su propio sentir –desde el anonimato de la careta– y que resulta en una performance colectiva que posee interpretaciones incluso opuestas entre sus participantes.

Hay un punto esencial donde coinciden las anteriores definiciones: la variedad de significados que se construyen a partir de un mismo acto performativo –tunantada– hace que lo auténtico, lo originario, y la identidad misma de los participantes se encuentre en constante construcción y negociación. Esta investigación se sitúa en este universo como punto de partida, para intentar explicar cómo se construye un género musical derivado de esta danza, el cual lleva el mismo nombre. Éste debe estudiarse desde su propio valor estético ya que, actualmente, se aprecia de forma intrínseca y autónoma, separada de los otros elementos y de la performance integral.

Existe, desde luego, una estrecha relación entre la música y la danza que persiste hasta hoy. Al ser entrevistados, los informantes coinciden en que la melodía debe permitir al danzante expresarse: se compone pensando en los movimientos de los tunaneros. Jhoan Blancas comentando sobre el estilo de composición de su padre explicó que él “cuando se inspira tiene muy presente la fuga. Cuando silbaba trataba de seguir el paso del chonguino para el zapateo y darle el tiempo preciso. Piensa en los danzantes principalmente en la parte rítmica” (2020, comunicación vía Zoom). En este caso, el compositor utiliza como referencia a un personaje determinado para crear patrones rítmicos que acompañen al zapateo de la tercera parte de la danza, también llamada fuga, la cual es el clímax. Por su parte, el compositor Andrés Gastelú indicó: “cuando llegué a Sausa [Tambo] yo sacaba las tunantadas al estilo de Muquiyauyos y no gustaba, inclusive por las terminaciones. Es que para el huatrilá que ellos tienen en [Sausa] Tambo [la composición] tiene que estar de acuerdo a sus pasos” (2020, comunicación vía Zoom). Aquí, el informante explica que haber tocado una composición al estilo de otro pueblo de Jauja causó problemas al personaje del huatrilá, el cual danza dando unos pequeños saltos en Sausa Tambo, no así en Muquiyauyos. A pesar de esto, el danzante –al escuchar una nueva melodía– generalmente se complace buscando dentro de su personaje un movimiento adecuado a aquello novedoso y sorprendente en la música. Pero, cuando el estilo musical no permite el desarrollo arquetípico, la composición es descartada por considerarse inadecuada, esto sucede en todos los pueblos de Jauja. Los compositores siempre tienen presente que la performance de la tunantada es una interacción entre música y danza.

En realidad, la performance se crea y se recrea cada vez que una orquesta está acompañando a alguna cuadrilla en alguna fiesta, en alguna ciudad, en algún momento del año. Como se discutió anteriormente, cada tunanero aporta una visión individual, una reinterpretación desde la práctica misma, que, una vez mostrada, puede o no ser aceptada y

reinterpretada a su vez por otras personas. Todos los participantes son agentes del estilo propio y del de su cuadrilla y estos colectivos, a su vez, son agentes de los valores estéticos de la tunantada. Para entender la música de la tunantada se hace una analogía con la danza: cada individuo –compositor– se adscribe a un arquetipo –género musical tunantada– y es libre de crear a partir de su propia experiencia y visión de lo que auténticamente debe ser ella, construyendo su personaje –composición– y exponiéndose a la valoración de otros en la fiesta. Claramente, salvando las diferencias entre los procesos creativos de danza y música, el compositor se encuentra en estrecha relación con la totalidad de elementos que conlleva la tunantada. Al momento de crear se pregunta, por ejemplo, cómo se va a danzar su melodía. Sin embargo, como se explica en el capítulo final, el género musical se ha independizado en la actualidad de la danza desde una perspectiva comercial, no así desde la creativa.

De lo general que implica esta expresión artística, se pasa a explicar a continuación lo particular en los estilos de los diferentes pueblos. Compete a esta investigación el estilo de Yauyos, el cual es un distrito de la provincia de Jauja, ubicado en el centro urbano o Jauja ciudad. Yauyos está conformado por barrios que, a su vez, crean instituciones para la realización del festival tunantera más importante: la fiesta del 20 de enero. Este festival se realiza cada año, en honor a San Fabián y San Sebastián, del 20 al 25 de enero en el distrito de Yauyos y es, desde hace décadas, el hito anual que influye en toda la provincia. No solo el movimiento económico proveniente del turismo en estas fechas es lo más esperado, sino también, las nuevas tendencias musicales, de danza y de vestuario que llaman la atención de propios y ajenos. La tunantada al estilo de Yauyos es la más difundida en la actualidad gracias a la apertura e innovación de sus agentes: Yauyos es símbolo de la modernización cultural del Jaujino y de su progreso económico. Sin embargo, se yerguen dos corrientes en los distritos de Huaripampa y Muquiyauyos, cuya bandera es, justamente, no modernizar sino

más bien preservar aquello que consideran auténtico. Estos distritos fundarían su identidad tunantera en contraposición a la de Yauyos.

Se encuentra un breve artículo de Hugo Quintana (2016) donde habla de las particularidades de la orquesta muquiyauyina –menor número de saxos que Yauyos– y del proceso y características de la composición en este pueblo. El autor deja entrever que, lo que consideran tradicional, se funda en una estricta supervisión de estilo por parte de las autoridades de la festividad, en donde los socios pueden proponer melodías. Los músicos y socios se “fiscalizan” entre ellos para llegar a un consenso de una melodía con las cualidades requeridas por la asociación (p. 34). Más todavía, llama la atención el caso de Huaripampa, el cual se autoproclama la cuna de la tunantada –lo que mucha gente cree basándose en el tipo de música y danza, mas no en otras evidencias–. Toda orquesta tunantera yauyina respeta el estilo huaripampino y hay músicos que realmente la consideran como el origen de la tunantada.

Si se analiza la situación de estos pueblos –especialmente Huaripampa– desde la perspectiva de las “tradiciones inventadas” (Hobsbawm, 1983, p. 1) ya antes explicada, se puede concluir que sus estilos podrían, en realidad, haberse erguido como contraposición a Yauyos. Puede, en realidad, tratarse de la delimitación de las reglas para crear un paradigma de tunantada originaria y auténtica inamovible, la cual debe ser protegida de la “degeneración” yauyina. En realidad, en las orquestas de Huaripampa se toca con clarinetes y saxofón tenor –el saxo alto no ha ganado el protagonismo que tiene en Yauyos– sin embargo, esto en sí mismo no demuestra antigüedad ya que no se sabe con exactitud si el saxofón tenor y alto entraron al Valle del Mantaro uno después del otro o juntos. Tal vez, la idea de autenticidad resida en que el clarinete –que se incorporó antes a la orquesta, según lo descrito por Romero en el 2004– es el sonido protagonista de la orquesta huaripampina. Esto tiene como consecuencia un menor número de danzantes en la cuadrilla. Adicionalmente, se

encuentran las restricciones en la creación melódica –son similares a la muquiyaquina ya descrita– y la prohibición a las mujeres de participar de la danza. Pero, objetivamente, estas características no evidencian que Huaripampa sea el origen de la tunantada. Lo que sí demuestra es que cultivan una tunantada basada en la manera de hacer la fiesta a mediados del siglo XX. En palabras de Romero: “el estilo musical es construido alrededor de una narrativa que enfatiza lo antiguo” (2004, p. 137), por lo que puede decirse de ella que es menos flexible. En suma, el estilo de Huaripampa protege aquello que considera lo auténtico y se contrapone a lo moderno que Yauyos simboliza.

En realidad, la evidencia más antigua de la palabra tunantada que esta investigación ha podido hallar, es un artículo del diario El Comercio de junio de 1950. Describe a la tunantada de la siguiente manera:

Heterogéneo y pintoresco conjunto de bailantes compuesto de 20 a 30 sujetos todos disfrazados, los que con sus tonos musicales, sus danzas, sus disfraces y otras modalidades jocosas, humorísticas, expresan, indirectamente, tendencias, costumbres y modos de ser de ciertas personas y clases sociales de épocas pasadas oriundas del lugar y también del presente (Rodríguez, 1950, p. 5).

Aunque en este artículo se menciona que el origen de la tunantada se pierde en el tiempo y nombra a antiguos organizadores de la fiesta del 20 de enero, al ser contrastado con otra evidencia encontrada –un disco de 78 RPM– no nos deja determinar cuando aparece el término tunantada. En este disco de gramófono, el cual se puede datar alrededor de la década de los 40, aparece la palabra “chunguinada” para designar a una música que podría ser un antecedente de la tunantada y del cual se hablará en el capítulo 2.

La presente investigación se centra en la tunantada al estilo de Yauyos por ser la de mayor difusión en la actualidad y de la que más evidencias existen. Además, Yauyos es una poderosa influencia estética y ha definido su propio estilo, a tal punto que muchas personas la

adjudican, erróneamente, como la única y original tunantada. Ya en la década de los 80 Romero observó a la fiesta del 20 de enero como “el evento de danza con más influencia en toda el área” (2004, p. 124).

Así como han sido propuestas definiciones para la danza de la tunantada, no existen, sin embargo, definiciones sobre su música, excepto quizá como forma musical derivada del huayno de *tempo* lento y ejecución con pasajes en *legato* (Romero, 2004, p.121), la cual sería insuficiente para conocer a profundidad esta particular expresión sonora. Por lo tanto, la motivación de este trabajo es aportar una mirada estético-musicológica a la tunantada a través del análisis de los detalles de la composición y ejecución –particularmente del saxo– y proponer su definición como género musical más allá de solamente su derivación del huayno.

### **1.3. La orquesta típica del centro**

La orquesta típica del centro fue tomando forma a lo largo de todo el siglo pasado, llegando a la conformación actual con un arpa, un violín, dos clarinetes y entre diez y catorce saxofones altos y tenores. Curiosamente,

Pese a ser éstos también instrumentos europeos, los clarinetes y los saxofones determinan el sonido andino inconfundible de la orquesta típica: la peculiar técnica interpretativa dominada por la ornamentación (anticipaciones, apoyaturas, trinos, etc.), la propensión hacia el sonido continuo como resultado del uso simultáneo de varias medidas (Ferrier, 2010, p. 1094).

La renovación, de la que ya se habló anteriormente, también se puede entender desde la conformación del conjunto musical más característico del Valle del Mantaro: los timbres de estos instrumentos se integraron en un nuevo entramado sonoro que se volvería absolutamente único, característico. Tanto es así, que los instrumentos europeos adquirieron en el Valle su propia técnica de ejecución y fueron absorbidos como símbolos de la identidad

de la región. En el capítulo 2, se desarrolla en detalle la cuestión de la técnica de ejecución, particularmente la del saxofón contralto.

Gabriela Núñez (2015) en su recopilación de la labor de Arguedas como difusor de la música andina nos muestra que el escritor ya había entendido esto: el valle del Mantaro era zona muy mestiza –en un sentido cultural– que permitió la supervivencia de lo andino gracias a su rápida adaptación a las influencias externas. También, Julio Mendivil (2010) asegura que, a nivel de género musical, el huayno es un buen ejemplo de cómo dialogan influencias indígenas y españolas para la supervivencia y adaptación de la cultura, a veces tomando tanta fuerza como lo hizo la música del Mantaro que ha desplazado a lo cusqueño en el estereotipo de lo andino a partir de la segunda mitad del siglo XX, tal como lo describió José Lloréns (1983). En general, en el Valle del Mantaro los procesos de construcción de identidad todavía se siguen gestando en la convergencia entre lo andino y lo occidental. Un ejemplo de estos “instrumentos mestizos” (Núñez, 2015) como parte de la tradición es la llegada del clarinete a la sierra central –alrededor de 1910– el cual se consolidó muy rápido como parte del sonido de la orquesta típica. En la actualidad es el saxofón contralto el que lidera el sonido de la orquesta: es el símbolo sonoro e icónico del mestizaje y la renovación del jaurino.

Por otro lado, la orquesta típica comparte algunos elementos comunes con otra conformación musical importante de la región: la banda de músicos o de metales; a pesar de que esta no es tan representativa de la región debido a que este formato musical se encuentra en varias regiones de Perú. Para Katz-Rosene (2014) lo que tienen en común estas agrupaciones es el enraizamiento en la tradición local a la vez que buscan la versatilidad en cuanto al repertorio. Además, señala que los músicos de las bandas no se sienten estrictamente modernos, sino que hablan más bien de “renovar” el folclor regional. (Katz-Rosene, 2014). Como ya se viene desarrollando, este autor también parece coincidir respecto a que la innovación debe ser vista como una práctica que forma parte del quehacer de los

músicos tradicionales. No existe dicotomía entre tradición y modernidad sino más bien una “postura abierta hacia todo tipo de formas, y esta orientación, también, está en consonancia con la histórica voluntad de la gente del valle del Mantaro para incorporar música extrínseca” (Katz-Rosene, 2014, p. 283).

Para ver una excelente síntesis bibliográfica sobre toda la información que se tiene sobre la transformación de la orquesta típica en general, se puede consultar la tesis de Elizabeth Ávila (2019) titulada *Procesos creativos y contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima* donde se actualiza la información que se tiene sobre dicha orquesta en un nuevo contexto limeño, abordando aspectos como la composición, la implementación de instrumentos musicales electrónicos, la ampliación del repertorio y la profesionalización del trabajo. A partir de la mencionada tesis, hay dos puntos que dialogan con el interés de esta investigación en enfatizar a la orquesta típica como soporte estético de géneros musicales andinos del Centro: a) la composición ya no es una creación colectiva y b) el director es quien modera el estilo al que se adscriben los demás ejecutantes. Es decir, entre las orquestas típicas hay diferentes estilos de composición y ejecución que se definen a partir de la decisión de un individuo –director– que busca diferenciarse del montón y que genera una especie de marca registrada, lo cual tiene sentido en el contexto actual de abundancia de orquestas. Esta particular conformación musical con un aparente desequilibrio en la instrumentación –por el gran número de saxofones– es la columna sobre la cual se fundaron las creaciones musicales de los últimos setenta años en el Valle. En su devenir histórico, llama mucho la atención cómo el saxofón, desde su introducción en la misma, alrededor de la década de los 40, fue apropiándose del sonido de la orquesta y convirtiéndose en símbolo sonoro y visual de la música del valle del Mantaro. Por ello, es indispensable verlo con más detenimiento, es decir, aún es muy general lo que se ha dicho sobre el saxofón del Centro de Perú.

Respecto a la bibliografía que trata temas de estética en música andina peruana está Claude Ferrier (2004), quien en su libro sobre el arpa peruana sugiere en sus reflexiones finales la importancia de la precisión en las transcripciones, a la vez que propone un camino para la correcta ejecución musical –atendiendo las variantes regionales– basada en la escucha y en la abstracción de la notación escrita y, finalmente, se muestra en contra de cualquier tipo de estilización que suprima todo lo complejo o inentendible para aquellos ajenos a la cultura.

Continuando con el arpa, a través de un artículo, se halla al mismo autor desde una perspectiva semiótica: propone una interpretación de la ejecución del instrumento, sus adornos musicales y su relación con el binomio occidental/andino, al que llama hurin/hanan y una lectura donde ambos componentes se integran de forma armoniosa creando una nueva expresión musical (Ferrier, 2012b). Por último, cuando habla específicamente de la orquesta típica y su recorrido por Europa a través del ejemplo de Los Tarumas, utiliza esta misma idea de que lo andino se encuentra representado por la pentafonía –la cual es base de la creación melódica– y dice que la tunantada hecha en Europa se aleja más del componente andino, cediendo al componente occidental (Ferrier, 2010). Con una perspectiva similar a la de Ferrier, se abordará la estética del saxofón dentro de la orquesta tunantera como instrumento domesticado por el jaujino.

Con respecto a la idea de género en la música popular latinoamericana, se encuentra un punto en común entre dos autores en cuanto a la perspectiva para abordar un trabajo etnomusicológico. Por su parte, Turino (1985) dice que “es esencial tratar de entender cualquier tradición musical en términos de su propia base estética” (p. 3) y, a su vez, Ochoa (2003) da a entender que en el trabajo etnomusicológico se debe conceptualizar la música misma, o en sus palabras, debemos cuestionar “la manera de conceptualizar la estética musical desde diferentes culturas” (p. 85). Ambos autores son la principal inspiración para este trabajo, ya que, desde diferentes preocupaciones académicas, convergen con respecto a

mirar desde la cultura misma sus parámetros estéticos. En otras palabras, desde cierta de empatía y sensibilidad artística. Utilizar parámetros estéticos preestablecidos por una educación musical tradicional puede ser muy limitante a la hora de intentar desenvolverse en otros circuitos culturales, de entenderlos. Para develar el aporte intrínseco de estas manifestaciones culturales/artísticas deben surgir nuevas herramientas y nuevos puntos de vista que extiendan las posibilidades de la investigación musicológica. Ochoa explica cómo las músicas locales, es decir, las “músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a [...] grupos culturales específicos [...] y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica” (2003, p. 11) van cambiando en un contexto de globalización. La tunantada no es la excepción, ya que, como se ha descrito antes, a pesar de ser un género musical separado de la danza y que ha trascendido a Jauja, sigue teniendo una fuerte relación estética con su lugar y danza de origen. Por su parte, la delimitación de un género musical suele conllevar procesos de homogeneización, especialmente en Latinoamérica donde los regionalismos se hallan fuertemente marcados. Esto termina siendo perjudicial para analizar en profundidad los sutiles detalles musicales que, en una perspectiva temporal mayor, terminan convirtiéndose en abismales diferencias que otorgan a una música categoría de género. Tal fue el caso de la tunantada al separarse del huayno.

Estos últimos conceptos se conectan directamente con el minucioso trabajo de transcripción realizado por Ferrier, ya que, como se explica en esta investigación, la ejecución del saxofón está íntimamente ligada a la composición, de manera que los compositores, que son al mismo tiempo directores, han preferido ejecutar el saxofón en los últimos años. La ejecución de este instrumento, en suma, parece estar ligado a los procesos de composición, a la delimitación estética del género musical y de la orquesta típica tunantera.

#### 1.4. Características de la orquesta típica tunantera

No todas las orquestas típicas se especializan en los mismos géneros: si bien todas son versátiles, la categoría orquesta tunantera es una bien definida entre sus consumidores. Lo que determina a una orquesta como tunantera es su capacidad expresiva en *tempo* lento. Esta expresividad interpretativa también se conoce como “sentimiento”, refiriéndose a la capacidad del músico para moverse dentro del lenguaje del género, de manera que su ejecución individual y la del conjunto sean del agrado del danzante. Una buena orquesta otorga un cimiento sólido al tunantero para construir su discurso performativo a través de su personaje, es decir, le permite moverse de acuerdo al estilo, tal como se describió anteriormente. El “sentimiento” se compone, en realidad, de muchos detalles técnicos de ejecución instrumental que, para aquellos inmersos en la cultura, son absolutamente familiares pero que para los ajenos puede parecer ininteligible o también pasar desapercibido. En el capítulo final se explica lo que implica musicalmente el “sentimiento” tunantero, ya que para ello se debe primero revisar el capítulo 2. Lo que se desea dejar claro, sin embargo, es que lo distintivo en la tunantada respecto a otros géneros del Valle es la velocidad de la música, la cual se promedia entre 120 y 130 BPM el valor de negra. Esto es una aproximación ya que, en realidad, dentro de una misma performance puede haber una variación de hasta 25 *beats* dentro del aire de la canción, ya sea para hacerla más lenta o moderada. No es el *tempo* en sí mismo, sino las posibilidades que este otorga al ejecutante para expresar, las que han llevado a considerar a la tunantada como una música cadenciosa en la actualidad.

Por otro lado, en este ensamble se valora más la capacidad de hacer disfrutar y crear al danzante, o de hacer llorar a los oyentes, que una cualidad sonora relacionada a la uniformidad, la afinación u otra cuestión técnica. No se debe pensar que el sonido y la técnica de los instrumentistas son desdeñados del todo, ya que sí se diferencian calidades entre

orquestas. Pero, se puede afirmar que aquello que caracteriza a la orquesta típica tunantera tiene su punto de partida en la ejecución de *tempo* lento de melodías muy ornamentadas, con inflexiones de velocidad, principalmente en los finales de frase, “terminaciones” como explicó Gastelú (2020), y la plasticidad de cada ejecutante para expresarse dentro de ellas. Allí se enfoca lo que se valora estéticamente para los jaujinos tunanteros: la capacidad de conmover a la audiencia, de hacer “llorar” al saxo.

En este punto ya es evidente que los saxofonistas contraltos tienen el papel más importante para la expresividad musical. Gastelú narró que durante sus primeros años aprendió a tocar el saxofón escuchando música regional en las festividades de diversos pueblos, pero que Juan “Chita” López –importante compositor y saxofonista de la primera etapa de la tunantada– había sido quien lo ayudó a mejorar en su ejecución indicándole pacientemente los pormenores de la cadencia tunantera (2020). En esta anécdota se puede observar que la transmisión oral de la técnica es determinante, los “músicos antiguos” ayudan a los más jóvenes para que puedan adaptarse a las exigencias del público. Posteriormente, Gastelú llevaría estos conocimientos a la composición, formando hoy en día parte de la generación contemporánea que lleva el sentir tunantero a un público no jaujino.

Se podría afirmar que el *tempo* de la tunantada se fue delimitando –y en el siguiente capítulo se analiza la evidencia de esto– de manera que se fue ralentizando en el marco de la interacción entre danzantes y músicos. Durante una primera etapa, la tunantada surge como expresión comunitaria, donde todos los integrantes de la festividad delimitan los parámetros estéticos bajo los cuales se crea y se innova. Esta interacción sigue siendo importante para los informantes que participaron en este trabajo, aunque en la actualidad hay otros factores que también determinan el estilo, los cuales se explican a continuación.

## Capítulo 2

### 2.1. Selección de las fuentes fonográficas: representatividad y estilos

Es inmensa la labor pendiente respecto a la música del Centro. Incluso cuestiones fundamentales como, por ejemplo, hacer una lista de las orquestas que hayan existido desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad. Más difícil aún es la tarea de encontrar los registros fonográficos que hayan dejado dichas orquestas o saber quiénes han sido los autores de las canciones o los músicos ejecutantes. Esta investigación halló una fuente en Internet, la cual es el blog Quishtulandia, que ha intentado enumerar las orquestas típicas del Centro separándolas en antiguas y modernas, donde ha enumerado diecinueve y sesentainueve respectivamente (Bernabé, 2015). Esto evidencia no solo que actualmente coexiste un mayor número de orquestas, sino también que la capacidad de determinar el número de ellas alrededor de los años 50 o antes es más difícil. Falta evidencia histórica, pero lo que se sabe – gracias a fuentes orales– es que a inicios del siglo XX existía la práctica de formar “selecciones”, es decir, conjuntos de músicos que eran elegidos por sus habilidades de acuerdo a la ocasión. Por esta razón, no había tantas orquestas fijas con nombre propio, sino que a algunos músicos destacados se les asignaba la tarea de formar una selección. Esta práctica aún existe y los instrumentistas en las orquestas son más o menos fijos, pero depende de factores como la locación del evento, el repertorio y audiencia, así como el presupuesto con que se cuenta. Un informante, director de orquesta, indicó que mayormente selecciona músicos versátiles para tocar un amplio repertorio del Centro. Aunque la especialidad de su orquesta es la tunantada, siempre intenta diferenciarse por la calidad y que, cuando no hay suficiente presupuesto, tiene en su teléfono los números de músicos para formar una plana A, B y C (2021).

Para seleccionar fuentes fonográficas se utilizaron seis grabaciones, datadas entre 1940 y 2017 a fin de mostrar los diferentes estilos por los que ha pasado la tunantada. En

estas se evidencia que la expresión cultural y la danza fueron separándose de una anterior llamada “chunguinada”, pasando a denominarse tunantada, pero que, sin embargo, la música en sí misma demoraría por lo menos unos treinta años más en adquirir sus propias características distintivas hasta separarse del huayno. Se evidencian cuatro momentos históricos a los que se denomina estilos, ya que no se remiten estrictamente a fechas, sino son más bien estilos compositivos –e interpretativos– que coexistieron pero que develan un cambio en el tiempo: chunguinada, huayno-tunantada, estilo clásico y estilo contemporáneo.

### **2.1.1. Chunguinada**

Se ha podido encontrar solo una fuente de esta música: un disco de carbón de 78 RPM en cuyo marbete se lee “La chunguinada. Pasacalle y huayno”. En esta no figura el autor ni el año, pero se la puede datar dentro de la década de los 40 por el soporte, el cual fue muy popular en esos años y fue perdiendo uso con la aparición del formato EP en la siguiente década. La denominación que se da a la grabación hace pensar que fuera una sola la música que se usaba para esta danza, así como sería hoy en día la música de la huaconada o de los shapis, y que esta grabación respondería a una necesidad de registrar una danza tradicional del Valle más que a una necesidad comercial. Sin embargo, la falta de otras grabaciones para compararlas permite solo suposiciones al respecto. Lo que sí se puede afirmar son las características musicales que se hallan en esta como, por ejemplo, que la tonalidad es *sol* menor, la instrumentación está compuesta por un arpa, dos violines, dos clarinetes, un saxofón contralto y uno tenor llevando la segunda voz y que el *tempo* promedio es 152 BPM –la negra– para el huayno. Es necesario aclarar que en este trabajo se ha transcrito en compás de 2/4 para evitar la sobrecarga de corchetes en las notas breves; hay fuentes que transcriben en 2/8 y compositores que también usan esta métrica para escribir sus obras. Esta grabación se compone de dos movimientos: el primero, más vivo, de frases regulares compuestas mayormente por corcheas, se denomina pasacalle y el segundo, al que se denomina huayno,

es más *cantabile*, con una melodía construida sobre corcheas y negras,ailable, pero de *tempo* moderado. Las partes son contrastantes entre sí a pesar de mantener la misma tonalidad e instrumentación, la diferencia de *tempo* y la construcción de la frase, que en el primero se hace sobre pasajes escalísticos y en el segundo a partir de saltos con sus respectivas resoluciones; esto permite diferencias en la ejecución de ambas partes de la danza. Por el texto que figura en el disco se intuye que la danza era considerada una totalidad compuesta por estos dos movimientos: la chunguinada se ejecutaba danzando primero el pasacalle y a continuación el huayno; juntos formaban el todo. Esta danza sería de la que derivarían posteriormente la chonguinada y la tunantada, adoptando la primera el pasacalle y la segunda el huayno, con muchas de las características de cada movimiento.

Aunque la tunantada se sigue ejecutando con pasacalle –el cual se va dejando de lado incluso en las festividades tradicionales–, el interés de esta investigación se centra en la transformación que ha sufrido el huayno de la chunguinada hasta convertirse en un género musical con características distintivas llamado tunantada. Se considera a la chunguinada como una proto-tunantada.

### **2.1.2. Huayno-tunantada**

Existe un artículo periodístico del año 1950 donde figura el término “tunantadas” y “tunantes”, el cual es la publicación más antigua hallada que menciona por primera vez este término. Se estima que, hacia finales de los años 40, surgió el término para nombrar a una danza derivada de la chunguinada, la cual se identificaba con otra denominación y posiblemente con otra ejecución y vestuario que derivaban de esta. Se evidencia la necesidad del poblador jaujino de nombrar a aquella nueva expresión cultural como tunantada por considerarla diferente. No es materia de esta investigación ahondar en el surgimiento del término más allá de lo propuesto en el capítulo 1. Sin embargo, es notable que la aparición de

un nuevo término y una posible modificación en la danza no implicara necesariamente un cambio en la música.

Existe una grabación en formato EP con la canción *Nenita* composición de Juan “Chita” López y letra de Sonia Berrocal, interpretada por la Orquesta Aurora Andina y Sonia Berrocal, datada en la década de los 50. Ha sido grabada sin pasacalle, con letras, en *sol* menor y de *tempo* moderado o de huayno. Además, la información que acompaña al EP determina el género como huayno, pero en la letra de la frase final de la canción dice “esta alegre tunantada”. Viéndolo desde una perspectiva actual, esto representaría una contradicción ya que no son lo mismo un género y otro. Sin embargo, podría ser que en esa época la tunantada aún no tenía características tan diferenciadas y usar la palabra huayno para referirse a ella podría ser normal. Conjuntamente a esta idea, la investigación de Romero evidencia cómo en los 80 aún denominaban huayno 1, huayno 2, huayno 3 a las secciones o partes de la tunantada (2004, p. 122) por lo que ambos términos han venido usándose indeterminadamente. Entonces, esta evidencia fonográfica podría ser un huayno que se utilizaba para danzar la tunantada, práctica que pudo ser habitual en la época. Fuentes orales indican que “Chita” López podría haber sido uno de los primeros en componer melodías creadas para la danza de la tunantada, incluso le atribuyen la creación del género. *Nenita* revela un proceso de transición para que la tunantada pueda convertirse en un género musical derivado del huayno, aunque en esta instancia era un huayno del Centro completamente. Determinar qué músicas se usaban para danzar la tunantada en las grabaciones de esta época es difícil y se logra solo si la fuente revela tal uso.

### **2.1.3. Estilo clásico**

Las fuentes fonográficas muestran que alrededor de los años 70 comenzó un periodo de experimentación con la música que acompaña a la danza de la tunantada, asentando las bases que definieron lo característico del género. Existen más fuentes de este periodo ya que

el formato LP estaba más difundido y la música del Centro venía alcanzando cierto auge desde los 50 y, si bien la mayoría de las grabaciones son huaynos y huaylas, también hay tunantadas. En estas se van delimitando las características que mantiene el género hasta la actualidad: tonalidad de *la* menor, mayor número de saxofones, *tempo* lento, mayor ornamentación en la ejecución y tercera parte repetida una octava alta a modo de conclusión. La cuestión del *tempo* lento no es un tema menor, ya que este permitió la aparición de ornamentos más exagerados en la ejecución del saxofón los cuales se detallan más adelante. Aunque Romero haya observado que “las dos primeras declaraciones musicales y sus frases constituyentes desarrollan motivos similares, por lo que no son entidades contrastantes” (2004, p. 122), esto dependía mucho del estilo del compositor y de la orquesta. Las fuentes indican que la tendencia de las orquestas más nuevas era buscar el contraste y el dramatismo en sus melodías. Al paso del tiempo, fueron apareciendo frases con saltos más grandes y partes contrastantes entre sí –si la primera tiende a ser aguda y brillante, la segunda es grave y oscura o viceversa–, a la vez que la tercera parte tiende a ser un poco más acelerada y con frases rítmicas cortas para permitir el zapateo del danzante en la resolución de la música. La diferencia principal entre estas grabaciones está en la cantidad de repeticiones de las secciones –la forma– y la presencia o no de la octava en la tercera parte. Pero en líneas generales, las similitudes de las grabaciones de esta época permiten determinar que fue un periodo de experimentación que se dio desde los 70 hasta los 80, derivando en un estilo clásico que caracteriza a las composiciones de la década del 90.

Para entender esta música en su contexto se hace una revisión de los autores de las canciones y la orquesta que ejecuta la versión. La Orquesta Lira Jaujina fue una de las primeras de Jauja y su director Tiburcio Mallaupoma es el compositor de la canción *Pasan los tunantes*. Siendo una grabación de fines de los 70 corresponde al estilo clásico. Sin embargo, el *tempo* moderado –más cercano al huayno– y la falta de octava alta en la tercera

sección hace que no cuadre del todo con el mismo; además la calidad interpretativa del conjunto –principalmente de los violines– no es la mejor si se la compara con otras de la misma época. Esto podría deberse a que el estilo lo determinaba el director Mallaupoma, cuya última grabación fue justamente ésta, antes de fallecer a los 69 años. Si se la compara con *Pensando en ti* de Julio Rosales y Reynaldo Unsihuay, interpretada por la Orquesta Los engreídos de Jauja dirigida por Rosales, se nota una ejecución más sólida del conjunto a pesar de que esta grabación se fecharía entre fines de los 70 y principio de los 80, muy cerca a la anterior. Además de contar con la octava alta característica del estilo clásico de la tunantada, la composición presenta frases con grandes saltos y mayor contraste entre las secciones. Al ser Rosales saxofonista, hizo hincapié en resaltar el papel de los mismos dentro de su orquesta con una composición acorde al registro del saxofón –específicamente contralto– permitiendo mostrar desde lo brillante del agudo al cuerpo de los graves. Tal vez tenga que ver con que en esta época Rosales estaría en sus 40 años, perteneciendo a una generación más joven que Mallaupoma. Sin embargo, la principal diferencia entre las ejecuciones de estas orquestas es que en una el director/compositor es violinista, mientras que en la otra el director/compositor es saxofonista, con lo cual tendrían diferentes perspectivas sobre cómo debería sonar una tunantada y una orquesta típica. En esta segunda obra también se evidencia un estilo mucho más cercano al contemporáneo por su gran uso de síncopas: Rosales era además de un gran compositor, un virtuoso saxofonista lo cual habría intensificado la experimentación desde el aspecto compositivo, explotando las posibilidades del instrumento. Su participación en la música del Centro fue tal, que estuvo desde los inicios del estilo clásico y siguió creando éxitos dentro del estilo contemporáneo, manteniéndose vigente hasta el año de su fallecimiento. Desde esa década de los 70, se notaba el uso de síncopas que, posteriormente, se convertirían en frases muy utilizadas en el estilo contemporáneo por otros autores.

A pesar de sus diferencias, las similitudes entre ambas obras son tan fuertes que permiten determinar que en estas décadas se gestó el estilo clásico de la tunantada, el cual se mantuvo como el más difundido hasta inicio de los 2000 y que coexiste en la actualidad con el estilo contemporáneo.

Un ejemplo de la consolidación de las características del estilo clásico es *Decías* de 1997, la cual posee las características descritas anteriormente, pero dentro de la estructura AABABBCC°, la cual se mantiene hasta la actualidad en la ejecución pública con orquesta típica sin cantante. Esta composición de Gregorio “Goyo” Gozar fue ejecutada con la Orquesta Selección Cristal del Perú, contando con la participación del compositor en el saxo alto. Esta canción representa el paradigma de la tunantada, ya que siendo de los 90, sigue ejecutándose hasta la actualidad como repertorio obligatorio de la música andina –ya no solo del Centro– contando cada vez con más versiones y nuevas grabaciones año tras año. Es una composición sencilla, basada en la escala pentatónica de *la*, con corcheas y negras, sin cromatismos y casi sin síncopas; tiene saltos melódicos interesantes y marcados y su tercera sección en octava alta. La ejecución de esta grabación se diferencia de las anteriores por el estilo *marcato* de los saxos, muy articulado, pero básicamente es una ejecución más pulida por parte del conjunto. Las razones por las cuales esta canción se ha vuelto tan famosa podrían ser varias, como la letra añadida en el 2001 por Beatriz “Betty” Solís y popularizada por Haydée Raymundo pocos años después, o por la expansión del género que comenzó luego del 2005 con la abundancia de orquestas típicas en Lima y la aparición de nuevas cantantes de tunantada. Lo que sí se puede asegurar es que, musicalmente, esta obra responde al estilo clásico de la tunantada y que es un claro ejemplo de que el mismo aún existe en la actualidad, influyendo a compositores jóvenes. Hay quienes consideran éste el correcto o verdadero estilo tunanero, aunque podría ser más bien el que determina el paradigma de la

tunantada, pero no es el único ni el más reciente, ya que ésta ha seguido transformándose. El estilo clásico coexiste con el contemporáneo sin contradecirse.

#### **2.1.4. Estilo contemporáneo**

Este estilo, el más reciente en el género, comenzó alrededor del 2005 con la aparición de diversas orquestas en Lima, las cuales asumieron la interpretación del repertorio tunanero como un creciente nicho de mercado. Para las cantantes, este desafiante género –por sus ornamentos y sus saltos– era bueno para distinguir su calidad vocal e interpretativa, además que el contenido melodramático de las letras contrastaba con el estilo más jocoso del popular huaylas. Compositores más jóvenes se dieron a la tarea de innovar en el lenguaje del género, ya sea por interés en su propio acervo cultural o por buscar una oportunidad comercial. Actualmente se cuenta con numerosas grabaciones en soporte digital distribuidas en CDs o, más recientemente, en Youtube o Spotify. Hoy hay orquestas especializadas en tunantada cuyas grabaciones contienen composiciones propias del dueño/director de la misma, con álbumes enteros de creaciones inéditas. Algunas características del estilo clásico se han mantenido como el *tempo* lento y la tercera sección en octava alta. Sin embargo, la orquesta ha sido devorada por el sonido estridente de los saxofones, que aumentaron en número y las melodías ya no se basan únicamente en la escala pentatónica, sino en la escala diatónica de *la* menor. A ello se suma la aparición de cromatismos, síncopas más notorias y hasta notas de larga duración: pareciera que la innovación es la nueva búsqueda estética.

La fuente seleccionada es *Dos pasiones* de Edson Gozar, interpretada por su Orquesta Selección Brahma del Perú en el año 2017, la cual se encuentra en CD y en YouTube. En esta melodía se encuentran todas las características antes mencionadas: escala diatónica de *la* menor, cromatismos, síncopas y octava alta en la tercera parte. Es interesante cómo esta composición lleva al extremo –para el género– el registro del saxofón el cual va desde su *do#3* hasta un *fa#5*. También sus contrastes entre secciones y grandes saltos permiten

determinarla como una obra representativa de la búsqueda estética actual del género. Por tanto, el estilo contemporáneo es consecuencia lógica de la profesionalización de los instrumentistas y de la influencia de músicas globales, siendo una necesidad propia del jaujino mantenerse vigente como ciudadano del mundo y ser portador de la cultura de su región, tal como se describió en el capítulo 1.

En esta figura se resume todo lo ya descrito sobre las fuentes seleccionadas. De ellas, solo *Decías* es grabación de una ejecución en vivo. Las demás son de estudio.

Título	Autores	Año de grabación	Soporte	Instrumentación	Tonalidad	Tempo	Estilo
La Chunguinada. Pasacalle y huayno	-	Década 1940	Disco de 78	Arpa, 2 violines, 2 clarinetes, 1 saxo alto y 1 tenor	Sol menor	152 BPM	Chunguinada
Nenita	Juan "Chita" López - Sonia Berrocal	Década 1950	EP	Arpa, 1 violín, 2 clarinetes, 3 saxos altos, 3 tenores y voz femenina	Sol menor	145 BPM	Huayno-Tunantada
Pasan los tunantes	Tiburcio Mallaupoma C.	1978	LP	Arpa, 2 violines, 2 clarinetes, 3 saxo alto y 3 tenores	La menor	149 BPM	Estilo clásico
Pensando en ti	Julio Rosales Huatuco - Reynaldo Unsihuy M.	Décadas 70-80	LP	Arpa, 1 violín, 2 clarinetes, 3 saxos altos, 3 tenores y voz femenina	La menor	138 BPM	Estilo clásico
Decías	Gregorio Gozar - Beatriz Solís	1997	Cassette	Arpa, 1 violín, 2 clarinetes, aprox. 6 saxos altos y 3 tenores, 1 baritono -Es difícil decir por la calidad del audio	La menor	135 BPM	Estilo clásico
Dos pasiones	Edson Gozar - Beatriz Solís	2017	CD	Arpa, violín, 2 clarinetes, 3 saxos altos, 3 tenores	La menor	132 BPM	Estilo contemporáneo

Figura 1. Fuentes fonográficas seleccionadas. Síntesis de las variaciones estilísticas, de tonalidad y tempo, donde se traza una línea de tiempo amplia

## 2.2. Transcripción: métricas irregulares, acentos y frases

Un minucioso trabajo de transcripción fue necesario para analizar de manera objetiva a estas seis obras representativas. Este se realizó sobre el primer saxo alto –la voz directora– y se fue haciendo por capas: primero se transcribieron las notas de la melodía dentro de una métrica regular de división binaria –similar a como escriben los compositores–, luego una división métrica más exacta –tomando en cuenta las ligeras variaciones internas de *tempo* con ayuda del programa Protools– y finalmente los ornamentos realizados por el *lead*. Se detallan los siguientes hallazgos:

### 2.2.1. Métricas irregulares

La variación de *tempo* se hace en un amplio rango, dentro del aire de las diferentes canciones. Estas variaciones denotan la riqueza rítmica interna de un género de *tempo* lento –o moderado, de acuerdo al estilo– como es la tunantada, sin llegar a ser un *ad libitum* porque

se requiere de cierta constancia para proporcionar una base sólida al danzante sobre la cual moverse. Lo que se evidencia de estas variaciones es que –principalmente del estilo clásico en adelante– en la tunantada hay la tendencia a acelerar al inicio de la frase –sobre todo la primera frase de la sección– y a desacelerar hacia el final, donde se encuentra la resolución hacia la tónica. Esto depende también de la manera en que estén construidas las frases, porque cuando van con figuras rítmicas marcadas o saltos pronunciados, buscan acelerar y si son descendentes buscan desacelerar. Así mismo, cuando se ejecuta la tercera sección –fuga o zapateo– se tiene una tendencia a acelerar toda la sección, probablemente relacionado con la ejecución de la danza que exige más vigor, zapateos y guapeos hacia el final de la canción. En la figura 2 se aprecia lo descrito sobre las variaciones de velocidad y resolución de frases.

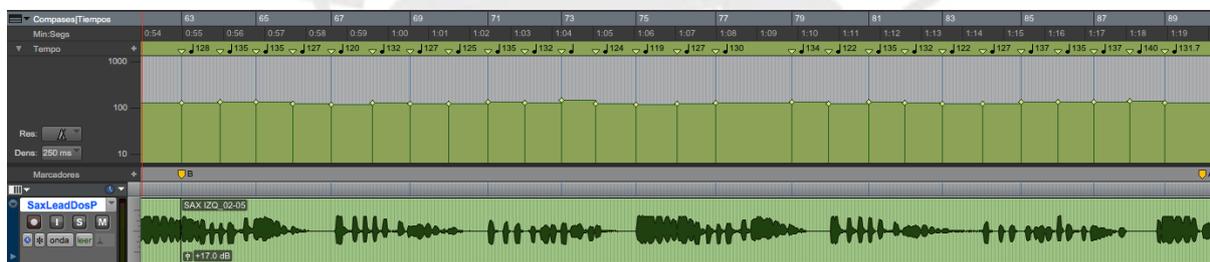


Figura 2. Variaciones de *tempo* en saxo lead en la canción *Dos Pasiones*

Por otra parte, la noción general que se tiene sobre el huayno es que es binario/ternario en la escritura de sus frases, pero se rige por una sensación de pulso en 1, es decir, un pulso por compás. Sin embargo, debajo de la superficie subyace una compleja subdivisión rítmica de la música andina. En una consulta realizada por esta investigación a Arturo “Kike” Pinto, experto en música peruana andina y amazónica, multinstrumentista y compositor, esto se evidenció a través de un trabajo de transcripción de una canción de huaylas que él mismo venía realizando. Pinto indicó que su necesidad de encontrar precisión rítmica en la transcripción de música andina lo llevó a encontrar una subdivisión rítmica que se presenta muy a menudo, la cual es que cada compás está compuesto por un septillo de corcheas donde se acentúan la primera y la cuarta, dividiendo el compás en dos mitades de distinta duración 3 + 4, dando mayor duración a la segunda mitad (Pinto, 2020). En su

transcripción también se encuentran quintillos de corcheas y las corcheas regulares, con lo cual existe una variedad rítmica en la expresividad del instrumentista de música andina. Este sistema de transcripción guarda mucha similitud con los hallazgos de esta investigación. Se observa que en la tunantada existe una síncopa que adelanta el ataque del segundo tiempo, con lo cual también se obtiene una duración más breve en la primera parte del compás y más larga en la segunda. Esta se obtiene dividiendo el compás en dos seisillos de semicorcheas y acentuando la última del primer grupo, de manera que se obtiene 5 + 7 semicorcheas como subdivisión (ver figura 3). Los recursos utilizados por los instrumentistas para dar variedad rítmica resultan en figuraciones muy complejas si se transcriben al pie de la letra. Son expresiones individuales que se fueron transmitiendo al conocimiento oral del músico jaujino, pero que no suelen escribirse en las partituras las cuales son más bien guías. Tanto en las expresiones anteriores a la tunantada clásica como en las posteriores, es frecuente el uso de métricas irregulares, por lo que podría determinarse que esta es una evidencia objetiva de las características que la tunantada ha heredado del huayno. En el siguiente gráfico se pueden comparar los tres tipos de transcripción mencionados hasta este punto.



Figura 3. Comparación de sistemas de escritura de subdivisión del compás. Nótese la subdivisión en seisillos y como se adelanta una semicorchea

Para entender lo anterior se debe revisar el concepto de interpretación musical, del cual el *Diccionario enciclopédico de la música* –versión en español del clásico *Oxford companion to music* en su actualización para el siglo XXI coordinada por Alison Latham– asegura que

el sistema de notación occidental ofrece una representación más o menos inteligible de las alturas y los ritmos, pero no deja de ser un simple esqueleto

de la música que debe articularse con recursos y sutilezas interpretativas implícitas, generalmente imposibles de plasmar por escrito. A partir de la época del sonido grabado, el registro directo ha permitido salvar en parte este obstáculo interpretativo de los nuevos estilos (Latham, 2008, p. 782).

El sistema de notación occidental es una aproximación a lo que contiene realmente una música cuando es ejecutada. El papel del lenguaje musical en las diversas regiones del mundo es fundamental para determinar las características propias de las músicas. El lenguaje es generalmente transmitido dentro de la cultura o dentro del mismo sistema de formación de los músicos: la comprensión profunda de un lenguaje musical determinado todavía requiere de cierta aproximación por parte del ejecutante a la cultura misma y al espacio físico en que esta se desarrolla. Tal es el caso de la tunantada por ser de transmisión principalmente oral, aunque en los últimos años las grabaciones han permitido la permanencia y expansión –más allá de Jauja– de un lenguaje musical no escrito que, en conjunto, responden a una misma búsqueda estética.

Se pueden utilizar otro tipo de conceptos de las prácticas musicales para entender los fenómenos rítmicos de la tunantada. Uno de ellos es *notes inégales*, el cual fue propuesto por Pinto para la lectura de las variaciones métricas propias de la interpretación de la música andina. El término de origen francés significa notas desiguales y hace referencia a que “en la ejecución, la alteración rítmica de grupos de notas que están escritas igual generalmente implica el alargamiento de la primera de (generalmente) un par consecutivo de notas y el correspondiente acortamiento de la segunda; ocasionalmente (aunque es raro) ocurre lo contrario” (Latham, 2008, pp. 1062-1063). Las notas desiguales tienen su origen en la música barroca y clásica europea –aunque se encuentran usos más recientes como en el jazz– y podría ser una característica que persiste en la música andina como herencia de la música llegada a América durante la Colonia y que, por supuesto, se encuentra también en la

tunantada. Tanto las variaciones rítmicas de ésta como las *notes inégales* europeas las utilizan los ejecutantes e intérpretes conocedores del lenguaje y de la cultura en que se desarrolla la música: a pesar de no estar escritas, ellos saben de qué manera se deben ejecutar. En el siguiente fragmento se observa el uso de notas desiguales dando la sensación de que la primera parte del compás es más breve –apurado– y la segunda está alargada.

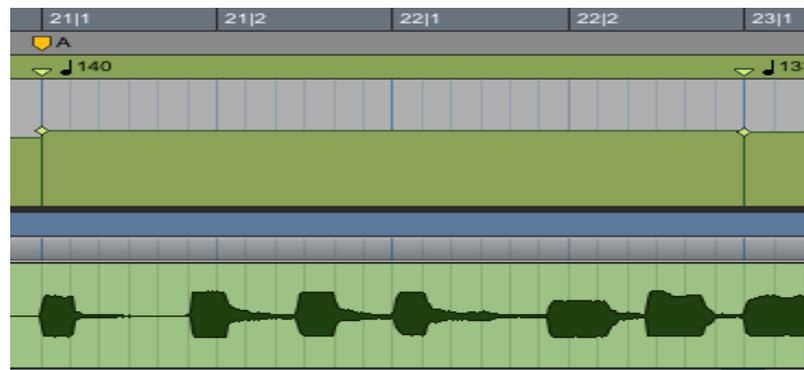


Figura 4. Primer saxo alto tocando los dos primeros compases de *Dos pasiones* compuesto de la siguiente figuración en compás de 2/4 q iq | q iq | q ...

Las subdivisiones de los compases están hechas en 12 semicorcheas la cuales se aprecian en las grillas. Las figuras del fragmento son negra y doble corchea en la escritura convencional. Sin embargo, nótese en qué lugares del compás se ejecutan las figuras. En este ejemplo, las corcheas siempre se adelantan como lo descrito en la figura 3. Se observa que la distribución de las mismas en los dos compases responde más bien a *notes inégales* que a una duración distribuida uniformemente.



Figura 5. Comparación de transcripción de los dos primeros compases de *Dos pasiones*

En la transcripción de este pequeño fragmento –figuras 3 y 4– se observa como la segunda mitad del compás tiende a adelantarse generando una distribución desigual del compás que –dividido en dos seisillos de semicorcheas– se distribuye en 5 + 7. El sistema de transcripción de este trabajo evidencia el uso de notas desiguales en estas seis obras, donde

pareciera que depende de diversas elecciones estéticas particulares de cada orquesta, para decidir cuándo usarlas o cuándo emplear otro tipo de recursos rítmicos. En el punto 2.3. se detalla un poco más sobre las limitaciones de la escritura actual –no solo en las figuras sino también en las notas– para profundizar en la ejecución de la tunantada.

### **2.2.2. Acentos y frases**

El punto anterior es importante para entender los acentos ya que la métrica determina algunas acentuaciones en la tunantada. Como se explicó –figura 3– los acentos están en el 1 y el 5 si se subdivide el compás en dos seisillos de semicorcheas, con lo cual nos queda una distribución de 5 + 7, dando mayor duración a la segunda mitad del compás. El acento principal se encuentra en la segunda mitad del compás, lo cual da una sensación de contratiempo, tal como lo hace el jazz con sus acentos en las negras 2 y 4 del compás. Estos acentos se sienten más claramente en las notas graves del arpa –única base rítmica de la orquesta– la cual termina influyendo a los instrumentos melódicos de manera sutil. Este acento a contratiempo también se encuentra en otro tipo de ensambles del Centro como la banda, donde se hace evidente el uso de las notas desiguales en el acompañamiento del bombo. Sin embargo, esta subdivisión no es la única que determina la acentuación. Los saxofones acentúan, por ejemplo, al hacer un salto ascendente importante y también las notas ornamentales a la melodía. Este punto se tratará con detalle más adelante.

Las frases tienen una cantidad variable de compases y tienden a ser irregulares en su relación pregunta-respuesta, tal como su antecesor el huayno. En la tunantada las frases están compuestas por un antecedente o dos y un consecuente, que serían como las semifrases, es decir que una frase puede estar compuesta por dos o tres semifrases. Cada semifrase se construye de pequeñas células rítmico-melódicas que tienen como extensión 2, 3 o 4 compases, no más ni menos, según la evidencia hallada en esta investigación. Las frases se crean, entonces, partiendo desde estas células rítmicas de corta duración y –de acuerdo al

estilo– las notas pueden tener más o menos saltos o tender a los grados conjuntos. Estas células rítmicas se basan en la combinación de negras, dobles corcheas o corchea-negra-corchea en el estilo clásico. Sin embargo, en las obras contemporáneas aparecen otras combinaciones que permiten más síncopas dentro del compás o entre compases. Un ejemplo es esta frase conclusiva casi obligatoria de las composiciones de estilo contemporáneo.



Figura 6. Típica frase conclusiva del estilo contemporáneo para saxo, en escritura convencional

Una vez concluida la primera frase, lo que sigue, generalmente, es una repetición de ella o una repetición variando el final para dar un aire conclusivo a la sección. La riqueza en las melodías tunanteras se encuentra en que, en un medio aparentemente tan austero, con muchas normas que las rigen, los compositores han sabido aportar con sutiles innovaciones mediante la búsqueda de mayor contraste –rítmico y melódico– dentro de estas frases breves. En cuanto a la forma de la canción siempre tiene tres secciones, cuyas cantidades de repeticiones fueron variando con los años quedando en el siguiente estándar:

Primera: A - Segunda: B - Tercera o fuga: C

A A B A B B C C° (C° es la última repetición en octava alta)

Esto se aplica en las ejecuciones públicas de orquesta típica sin cantante, ya que con cantante o en las producciones fonográficas tiende a variar a pedido de los artistas. En total una melodía tunantera no dura más de 3:30 minutos.

### 2.3. Relaciones entre pares. Ornamentos característicos del saxofón tunantero

La música del centro ha desarrollado un complejo sistema de ornamentos para cada género musical que, hasta la actualidad, no existe una publicación que pueda abarcar a cabalidad la explicación de tan compleja dimensión. Cada autor que se ha animado a estudiarla al detalle ha encontrado su propio sistema para transcribir los ornamentos, pero aún

no está consensuada la manera de escribir y transcribir la música andina. Ferrier hace referencia a esto diciendo que son muy importantes

Los conocimientos orales del estilo, que permiten una interpretación conforme a los cánones andinos; la partitura, aislada del contexto musical del Valle del Mantaro, solo dará una pauta referente al resultado sonoro global de la orquesta. Un músico sin los conocimientos orales necesarios será totalmente incapaz de interpretar correctamente la melodía y el tema correspondiente a partir de la partitura (2012a, p. 51).

La transmisión oral del lenguaje en la tunantada aún es muy fuerte, es por ello que se necesita cierta proximidad con la cultura para apreciar las sutilezas de su ejecución en un conjunto de numerosos saxos. Existen diversos roles dentro de los saxos de la orquesta, es decir, más allá de la distribución de voces en una primera y una segunda –generalmente a una altura de tercera por debajo– dentro de las diferentes octavas, existe también un nivel de complementariedad entre los saxos que llevan la primera voz. Ferrier llama a esto relaciones horizontales entre los saxofones, con las cuales se crean subsidiarios en las parejas de saxofones que llevan la primera voz y en las que llevan la segunda voz; esto ocurre en los altos y en los tenores. Estas parejas se crean a partir de la necesidad de tener un saxofón en el mismo registro que ornamente la melodía y otro con un rol de relleno haciendo las mismas notas, pero en un estilo más *marcato* y con notas más sostenidas, en conjunto esto apoya al sonido masivo característico de la orquesta (2012a, pp. 48-50). Al momento de tocar con la orquesta, el rol de cada músico es asignado por el director y puede ser una de las cuatro opciones observadas en la figura 7. Existe un sistema de relaciones entre los saxos en la orquesta típica que no se encuentra detallado en las partituras de los compositores, sino que son asignados de manera oral y de acuerdo al evento. Un mismo instrumentista en algunas ocasiones puede ejercer un rol y en otras otro –dentro de una misma orquesta o con otras–.

Normalmente, los músicos más destacados cumplen los roles de la columna de la izquierda y los demás los de la derecha –ver figura 7–. Esto varía de acuerdo al criterio del director, ya que éste puede considerar que como él mismo lleva la voz principal, su subsidiario –que rellena– debe tener la misma calidad para complementarlo, tal como indicó Gozar en la entrevista (2021). Generalmente, los saxofonistas se especializan en uno de estos roles, por lo que son convocados pensando ocupar este espacio.

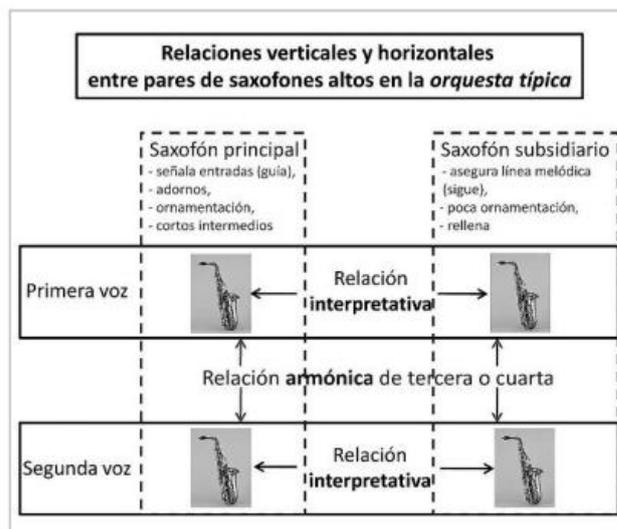


Figura 7. Relaciones entre pares de saxofones en la orquesta típica. Extraído de Ferrier p. 50, 2012<sup>a</sup>

Para este trabajo se ha transcrito específicamente a los primeros saxos altos por ser la voz directora. Son los que demarcan a los demás el estilo de ornamento, el *tempo* y las inflexiones del mismo. Como suele ser también el compositor, esta persona tiene previamente una idea de cómo deben ejecutarse sus obras y da las pautas a los demás a través de su propia ejecución o con indicaciones habladas previamente al compromiso.

Entre los ornamentos encontramos como el más importante a la apoyatura, que puede ser ascendente o descendente, teniendo cada una sus propias características. La apoyatura ascendente generalmente se da en una nota cromática: se ejecuta una nota un semitono por debajo de la nota de la melodía para adornarla. La apoyatura descendente se da más bien por movimientos de tono: se ejecuta una nota un tono por encima que desciende a la nota

principal. La apoyatura descendente suele darse al volver a tocar una nota –de la melodía– dentro de la escala diatónica de *la* menor como jalándola hacia la nueva nota. También hay doble apoyatura que es el resultado de unir exactamente las dos anteriores.



Figura 8. Apoyatura ascendente sobre la misma nota en dos alturas diferentes. Extracto de *Pensando en ti*



Figura 9. Apoyatura descendente. Extracto de *Decías*



Figura 10. Doble apoyatura. Extracto de *Decías*

Se han hallado dos características en común entre los tres tipos de apoyaturas. La primera es que siempre se acentúan: el ornamento es la parte más importante de la frase y, por tanto, se acentúa más que la nota de resolución. La otra es que su duración depende de la ejecución de la orquesta, debido a las complejidades métricas –mencionadas antes– algunas apoyaturas son ligeramente más breves o largas.

A estos ornamentos se suma el *mordente* superior, el cual, junto al trino, no se escribe en las partituras, pero su uso es bastante regular; se ejecuta tocando la nota de la melodía luego la nota inmediatamente superior en base a la escala, estas dos primeras son muy breves y luego se resuelve nuevamente en la nota inicial con una figura de mayor duración. Aquí también la primera nota del adorno es más acentuada que la nota principal y su duración depende de la orquesta. Una variante del adorno es realizar el mismo movimiento rápido, pero con una distancia mayor a un tono –siempre superior–, al cual puede generar posiciones

de llaves no convencionales en el saxofón y que sumado al *vibrato* generan lo que se denomina comúnmente como lloradita (Gozar, 2021).



Figura 11. Uso de mordente sobre la nota mi. Extracto Dos pasiones



Figura 12. Uso de trino sobre la nota la. Extracto Dos pasiones

Finalmente, se encuentra el *vibrato*, punto central de la expresión de los saxofonistas: los tres directores de orquesta entrevistados coinciden en que este determina tanto la calidad del músico como la del conjunto y que da su expresividad característica a la tunantada. La particularidad del género es que requiere de un *vibrato* muy amplio, marcado y que tenga una velocidad que equivale a ejecutar un seisillo de corcheas en un compás, contra lo convencional en un compás binario que serían cuatro corcheas. El *vibrato*, junto a muchas características de la tunantada, revela que subyacen subdivisiones más complejas, contrariamente a lo que se ha venido describiendo, que son las que resultan en una expresión musical tan particular como la tunantada. En el siguiente capítulo se proponen diversas lecturas de este fenómeno.

## Capítulo 3

### 3.1. Sentimiento tunantero: ¿qué implica ser músico tunantero?

El jaujino ha sido capaz de dominar instrumentos musicales foráneos como el clarinete o el saxofón, trasladándole un lenguaje musical auténticamente propio que, a su vez, ha encontrado en los nuevos soportes una continuidad para su desarrollo. Más importante que los géneros musicales foráneos en los que se originaron, es cómo estos instrumentos han interactuado –entre ellos– en el contexto del Valle del Mantaro para producir música de acuerdo a sus tradiciones regionales. Los conjuntos son los auténticos cultores de las tradiciones musicales, son portadores de la continuidad cultural y a la vez, defensores de la adopción de nuevas formas y contenidos de arte musical en los contextos donde actúan (Robles, 2014, p. 68). No son características opuestas que las orquestas típicas del Centro innoven su música al mismo tiempo que se consideran a sí mismas portadoras de la tradición e historia de su pueblo. Todos los instrumentos de la orquesta típica terminan siendo considerados tradicionales, siendo que ninguno es de origen americano. La adaptación a los cambios resulta ser lo tradicional, aunque siempre se circunscribe a la aceptación de la comunidad y está ligada a lenguajes musicales anteriores. Ser músico tunantero implica poder moverse libremente dentro del lenguaje del género y crear dentro de parámetros aparentemente limitantes. Para ello, es necesario comprender todos los detalles técnicos de la ejecución y aportar desde cualquiera de las jerarquías de la orquesta –siendo instrumentista o compositor– para la subsistencia y expansión de la tunantada. La innovación individual y la observación estricta de ciertos parámetros estéticos son dos caras de la misma moneda. La coexistencia de ambos es sustancial. En esta interacción el género se crea, se recrea y se resignifica dejando las puertas abiertas a nuevos artistas. Tal como concluye Robles “la fuerza de la resistencia de las tradiciones populares andinas radica en el espíritu de reconocimiento de profundas identidades culturales de cada región, de la que son partícipes

las personas. Estas identidades culturales no son contrarias al proceso de cambios ni se oponen a ellos” (p. 103, 2014). Por otro lado, para tocar tunantada sin haber nacido en el Valle –ni ser descendiente– se necesita un detallado estudio musical y una exposición constante y cercana a la música en vivo de las festividades, ya que hay muchas cosas que se escapan en las capturas fonográficas y solo se pueden aprender en la experiencia viva de estar en una orquesta típica del Centro. Si se desea ser realmente músico tunanero –no solo incorporar canciones al repertorio andino porque está de moda– se debe tener en cuenta que la relación entre la tunantada y la cultura que la origina aún es muy fuerte –más allá de la migración y otras limitaciones geográficas–.

### **3.2. Construyendo un género musical: Lectura histórica de la composición de tunantadas a través de la ejecución del saxofón**

El desarrollo de la música de la tunantada, desde sus orígenes como expresión comunitaria hasta su valoración actual como composición contemporánea de música andina peruana, se dio en el marco de un complejo desarrollo técnico musical en la ejecución del saxofón. La evidencia gráfica, auditiva y testimonial sugiere que, tal como ocurrió en su danza, la música de la tunantada se gestó de manera colectiva en tanto que la delimitación de lo tunanero se dio –y se sigue dando– en el marco de las festividades. Sus singularidades se refuerzan en el quehacer mismo. Los danzantes, los músicos y otros integrantes de la fiesta permitieron la perpetuación o depuración de las propuestas individuales: una vez aceptada alguna innovación tendía a ser rápidamente imitada. En la etapa inicial –chunguinada– la tunantada y la chunguinada eran, aparentemente, una sola. Esta música tiene un pasacalle de aire alegre, con grupos de cuatro corcheas por compás y pasajes más bien escalísticos, cuya función es hacer que los danzantes se desplacen de un lugar a otro caminando al ritmo de la música. Luego le sigue un huayno, el cual tiene las características generales de un huayno del Centro, tales como la preponderancia melódica sobre la rítmica, el *tempo* moderado y la

combinación de negras con doble corcheas o síncopas en la combinación corchea-negra-corchea. La diferencia fundamental entre ambos movimientos es la cantidad de compases que componen una frase. En el pasacalle las frases son regulares, teniendo la frase antecedente y la consecuente la misma duración, mientras que en el huayno se observan antecedentes y consecuentes de distinta duración, pudiendo haber más de un antecedente para un mismo consecuente. Esta distribución de las frases fue delimitando la manera en que se ejecutan las danzas, por lo que la chonguinada, más cercana al pasacalle, fue derivando en una danza coreografiada con frases musicales que permiten predictibilidad, mientras que la tunantada exageraba esa característica irregular y contrastante del huayno, haciéndose una melodía más lenta y ornamentada.

Esta expresión artística jaujina, inicialmente marginal, expresa una necesidad social de plasmar el entendimiento de sí mismos y de su pasado a través de una manifestación viva y plástica. El individuo y su perspectiva trascienden, creando en comunidad su historia no escrita: la creación colectiva funde el aporte de los individuos en una sola danza que se repite –de manera más o menos uniforme– en los diversos pueblos de la provincia. La visión esencialista de la cultura ve, erradamente, a las expresiones culturales como naturales y estables, en lugar de construcciones sociales, con lo cual ignoran la subjetividad de los individuos y las condiciones externas que llevan a la cultura a crearse, recrearse y transformarse dialécticamente (Turino, 1992, p. 442). La tunantada es producto de una subjetividad comunitaria a la que han aportado danzantes enmascarados, músicos, integrantes de instituciones, aficionados y muchos otros, aunque no se sepan sus nombres actualmente. La falta de registro sobre estos aportes individuales habla más sobre la mirada que se ha tenido hacia esta manifestación artística, que sobre cómo realmente se dio. El contexto de Jauja del siglo XX también hizo posible, que se dieran cambios sociales acelerados en la región del Valle del Mantaro y con ellos, innovaciones como la incorporación del saxofón a

la orquesta típica. Podría decirse que la llegada del saxofón y su rápida absorción y multiplicación –al punto de crear un nuevo lenguaje en el Valle del Mantaro– coincide con la aparición de personalidades con nombre propio en la música andina del Centro. Es sabido que la aparición de estrellas del huayno en la década de los 50 en Lima llenó un vacío de representación identitaria dentro de la música peruana de una gran población. Sin embargo, poco se sabe que entre los músicos instrumentistas y compositores del Centro habían estado surgiendo importantes referentes desde, tal vez, unos años antes. La necesidad de sobresalir, de ser diferente, llevó a los músicos a experimentar y, en esta búsqueda estética, el saxofón se fue convirtiendo en protagonista del cambio sonoro de la orquesta típica y de los géneros del Centro. El documental *País de saxos* (2007) de Sonia Goldenberg permite conocer, en la voz de sus protagonistas, cuál es la importancia del saxofón para la expresión, para el “sentimiento” de la música del Valle. Paradójicamente se considera a este instrumento representante de la modernización y, al mismo tiempo, capaz de expresar el auténtico lenguaje andino del Centro. El “sentimiento” es, en realidad, una convención de factores estéticos que todo saxofonista debe interiorizar para manejarse adecuadamente dentro de los valores musicales de la cultura. A algunos ejecutantes se les reconoce mayor sentimiento y se debe a que han mostrado mejor desenvolvimiento dentro de estos parámetros. En el documental también se deja entrever que el músico no necesita vivir allí ya que el estilo se encuentra en uno mismo, pero que, sin embargo, la exposición de las obras al público retroalimenta su estilo y con ello, a la música en general (2007).

Por las razones expuestas hasta este punto del trabajo se demuestra una relación indisoluble entre la ejecución el saxofón y la composición de tunantadas, aunque sería difícil decir cual estuvo primero, ya que el lenguaje musical estaba instalado de alguna manera en la cultura, aunque fuera ejecutado con otros instrumentos. Así mismo, por sus características particulares, el saxofón delimitó un desarrollo para el género, por lo cual, el paradigma de lo

que es una melodía tunantera apareció cuando el saxofón se encontraba bien asentado en el sonido de la orquesta, aproximadamente 30 años después de su introducción. La generación de los 50 tenía como directores y compositores a personajes como Tiburcio Mallaupoma, quien era violinista, y la siguiente generación tenía a Julio Rosales, componiendo y dirigiendo con su saxofón contralto. Incluso uno de los informantes comentó lo siguiente: “Mi abuelo toca el saxofón, se inició tocando el clarinete requinto y luego el clarinete [en si bemol]. (...) No sé por qué cambió de instrumento. Mi papá se inició y dice que va a morir con el saxofón” (Blancas, 2020). La preferencia por el saxofón no fue solo de los ejecutantes, sino también de los directores/compositores, de los danzantes y del público. A través de la escucha de muchas grabaciones en formato EP y LP, se ha notado que las décadas de los 70 y 80 fueron de mucha experimentación: se encuentran pasacalles con terceras partes en octava alta y sin octava alta, tunantadas con la tercera en octava alta y sin octava alta, diferente cantidad de repeticiones de las tres partes variando la forma, también grabaciones que incluyen al pasacalle como parte de la tunantada y otras que pasan directo a la tunantada. Pero más allá de las diferencias en calidad interpretativa como el *vibrato*, el *tempo* moderato o lento o las otras ya descritas, se nota desde estos años un margen donde se va delimitando el estilo. Por ejemplo, la tonalidad es por lo general *la* menor, a diferencia de las grabaciones anteriores en *sol* menor, además de la aparición de la tercera parte en octava la cual se mantiene hasta la actualidad. También se notan en estas décadas el *vibrato* marcado, pero con un sonido más logrado y una clarificación del conjunto. Podría deberse en parte a los cambios tecnológicos en la grabación y la calidad del soporte, tanto como a la facilidad de acceso para comprar cañas nuevas con mayor frecuencia, lo cual cambia bastante la calidad sonora de los saxofones –la dureza de una caña nueva permite mejor afinación, mejor ataque, mejor *vibrato*–.

Para estos años, la tunantada había dejado de ser una danza secundaria dentro de otras fiestas y comenzado a tener su propia fecha de celebración en cada pequeño anexo de Jauja, donde algunos pueblos llegaron a desarrollar su propio estilo. En esa misma época, la fiesta más importante era la de Yauyos y se han hallado más grabaciones que corresponden a este estilo, el cual se diferencia por su construcción melódica y, sobre todo, en su cadencia al final de las frases. En la década del 90 se expandió el estilo que puede considerarse arquetípico de la melodía tunantera: *tempo* lento, tonalidad de *la* menor, octava alta en la tercera parte, melodías basadas en negras y corcheas con apenas síncopas, saltos interválicos pronunciados y secciones contrastantes. La calidad de una orquesta se manifiesta en la capacidad de sus integrantes de ejecutar la melodía ornamentándola con notas de la tonalidad o cromáticas y tener una consistencia de *vibrato* y un cuerpo sonoro conjunto potente. En esta década, la audiencia de la tunantada seguía siendo mayormente jaujina o del Centro y no podía compararse con la popularidad que tenía el huaylas.

Después de los 2000, surgen en Lima orquestas típicas especializadas en tunantada, debido a la organización de festivales por parte de migrantes asentados en la capital. Se formaron numerosas instituciones tunanteras que se dieron cuenta de que no hacía falta esperar a la fiesta del pueblo para disfrutar de su tunantada, con lo cual se hicieron festivales cada vez con mayor frecuencia. Además, se popularizaron en Lima artistas de repertorio netamente jaujino como Luz Aurora “La jaujinita”, quien dio vida a los primeros éxitos tunanteros al interpretarlos con letra. Alrededor del 2005, aparecieron nuevas aspirantes a estrellas de la música andina que vieron en este género una posibilidad de diferenciarse, ya que cantarlo representa cierta dificultad vocal –imitar los ornamentos del saxofón en la voz y el registro amplio–. El contenido melodramático de las letras también contribuyó a que este género se popularizara en un público no jaujino, al mismo tiempo que los continuos festivales con danzantes enmascarados y coloridas cuadrillas, atrajeron a nuevos interesados en la

danza. Los distribuidores de cerveza vieron una oportunidad de ventas en este pequeño nicho y fueron auspiciando los encuentros que pasaron de efectuarse en estacionamientos al aire libre o canchas de pasto sintético a locales más apropiados como el Santa Rosa o la Folclórica Puno. En pocos años, esta música vernácula se convirtió en una oportunidad comercial para las orquestas: compositores jóvenes de diferentes lugares del Centro se sintieron atraídos por el género y comenzaron a crear de forma continua para satisfacer la creciente demanda. En las festividades limeñas y jaujinas las nuevas composiciones eran estrenadas esperando ser validadas y aclamadas por el público. Muchos compositores comenzaron a buscar a las artistas más conocidas para que estrenaran sus obras o les agregaran letras a sus melodías tunanteras. En este exponencial crecimiento comenzó una tercera etapa para el género donde se rompió el paradigma de los 90 y apareció un mayor uso de síncopas, cromatismos melódicos y se exageraron aún más los saltos melódicos. Más cerca al 2010 se observa que esta ruptura se convierte casi en una regla, aunque no significó la desaparición del estilo noventero. Muchos compositores de más edad habían consolidado su estilo y lo mantuvieron a lo largo de los años porque era lo que caracterizaba a su orquesta. Pero no es una cuestión de edad. Existen compositores en sus casi 60 años que en la actualidad gustan de seguir llevando al límite las posibilidades que les permiten las –aparentemente– rígidas características del género. La demanda por nuevas y originales creaciones hace crecer al género de forma acelerada, por lo cual otro tipo de agrupaciones comienzan a adaptar las melodías a otros formatos instrumentales e incluso, a otros géneros como la cumbia.

Fue cerca al 2015 cuando comenzó la explosión mediática: la agrupación Raíces de Jauja –que ya llevaba por lo menos 10 años de trayectoria– aproximaron al género a un formato parecido al del huayno ayacuchano o al pop andino como el de Pata amarilla. La diferencia fue su repertorio netamente jaujino, el cual llamó la atención del público juvenil limeño y de gran parte del Perú andino, despertando gran interés hacia las canciones de

tunantada. También llegó nuevo público a la danza, ya que esta agrupación mantuvo los arquetipos y el vestuario de la danza original en su imaginario artístico. Luego han aparecido innumerables imitadores de esta agrupación para satisfacer a todas las demandas.

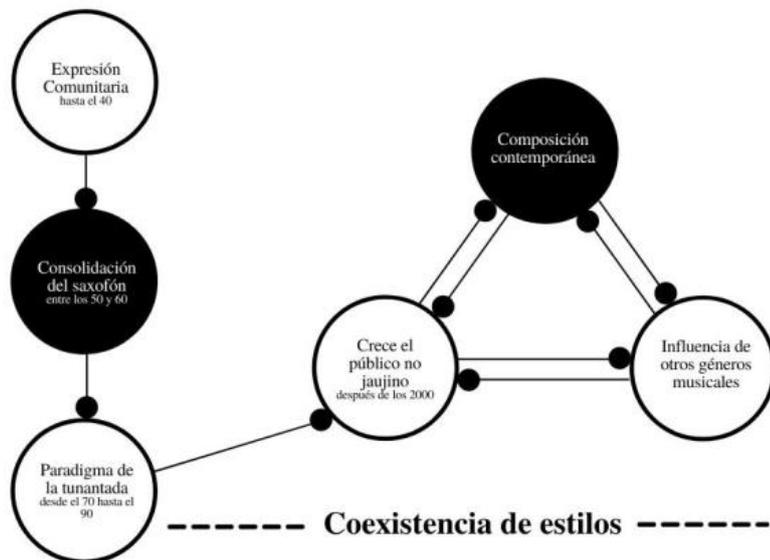


Figura 13. Síntesis del desarrollo histórico de la tunantada y su conexión con la actual interacción entre la composición, otros géneros musicales y el público

Este tipo de agrupación no significó la desaparición de cantantes y orquestas típicas, ya que estos también crecieron exponencialmente desde esta década, y, consecuentemente, muchas orquestas se adaptaron al repertorio tunantero. Aparecieron muchas cantantes muy jóvenes, incluso niñas, aspirando a ser la próxima Susan del Perú. En general, el género sigue en constante expansión, tanto por la aparición de nuevos músicos y artistas, como por la nueva audiencia y nuevos danzantes. La fiesta de Yauyos es tan masiva que en los últimos años se ha transmitido parte de ella en vivo a nivel nacional. También fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación y en la actualidad es vista como una opción de lucro para empresarios, productores, organizadores de eventos y directores de orquesta. Hay que puntualizar que en todo este proceso el saxofón, si bien se redujo en número en las agrupaciones de formato latinoamericano –en la orquesta típica sigue en aumento–, su legado

estético al género sigue muy presente: ha delimitado el estilo y tonalidad de canto – principalmente femenino– y forma parte obligatoria del instrumental de una agrupación que desee tocar repertorio tunanero y, en los arreglos, suele imponer su sonido por sobre la guitarra o la quena. Se debe quizá a que el saxofón es ahora no solo portador del lenguaje musical tunanero, sino también es símbolo de la cultura jaujina tanto como podría serlo la careta de un *chuto cullucara*.



## Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha expuesto de qué manera el saxofón está ligado a la composición de tunantadas y como, gracias a este, se puede proponer una lectura histórica desde su origen. Una perspectiva temporal mayor permite entender como las sutiles diferencias entre el huayno y la tunantada terminan convirtiéndose en abismales, otorgando a esta última una categoría de género musical.

En la pequeña provincia de Jauja se han venido creando, desde principios del siglo pasado, nuevas tradiciones, enriqueciendo y resignificando la identidad cultural de sus pobladores. Esto se debe al intercambio económico y a los nuevos medios de comunicación que han creado una sociedad receptiva a la llegada de influencias externas. Dentro de sus expresiones culturales se encuentra la danza de la tunantada, mas bien *performance*, que involucra diversas dimensiones artísticas y mediante la cual los participantes construyen una variedad de significados, situándose a sí mismos en un contexto social y político específico al mismo tiempo que construyen y resignifican su pasado remoto. Esta investigación se ha situado dentro de este universo para explicar cómo se ha ido construyendo un género musical derivado de esta danza.

La orquesta típica es el conjunto tradicional más popular en el Valle y es por esto que dentro de este se forjaron todos los géneros musicales del Centro. Es innegable que el saxofón, en la actualidad, es el sonido predominante en la orquesta, por lo que termina siendo indesligable de la creación y asentamiento de la tunantada. Sus aportes en cuanto al timbre y registro han definido, en este género, cuestiones como la tonalidad o las construcciones melódicas basadas en el contraste de los sonidos oscuros y brillantes del instrumento. Su flexibilidad al momento de ejecutar los ornamentos –la cual se da con la caña y las llaves– le ha permitido adaptarse al lenguaje musical del Valle del Mantaro hasta el punto de ser el vehículo capaz de continuar con el desarrollo de un lenguaje andino que ya se venía dando en

Jauja: el saxofón fue adaptado a las necesidades estéticas del jaujino hasta convertirse en símbolo indiscutible de su música. Además, las evidencias indican que el ascenso del saxo al rol protagónico y directivo en la orquesta coincidió con la delimitación de las características del género musical tunantada, el cual se separó del huayno alrededor de la década del 70. Esta delimitación y posterior expansión se dio de la mano de compositores/directores saxofonistas principalmente. Estos, junto con un gran número de ejecutantes, encontraron en el saxo un soporte para sus necesidades expresivas y, a la vez, adaptaron a éste su música, trabajando la tunantada y el saxofón simbióticamente.

La tunantada ha desarrollado –y continúa haciéndolo– un lenguaje musical auténtico, en el que subyacen complejidades rítmicas y ornamentales que aquí se han expuesto por primera vez. Las evidencias muestran que su ornamentación característica (las apoyaturas – ascendentes, descendentes y dobles–, los trinos y mordentes) se realiza valiéndose de las posibilidades técnicas que ofrece el saxofón, con posiciones adecuadas a las llaves. Además, en la versión contemporánea, la construcción de las frases es contrastante y se basa en saltos dramáticos consecuente con los registros claros y oscuros del saxo. Por su parte, el saxo se ha adaptado al *vibrato* amplio y rápido de los vientos andinos, entre otras peculiaridades de herencia andina. Así mismo, las subdivisiones métricas irregulares, una cualidad de géneros musicales antecesores a la tunantada, como el huayno, se mantienen hasta la actualidad. En suma, el principal soporte de la estética tunantera es el saxofón contralto, y, por lo tanto, estudiarlo implica entender los estilos compositivos e interpretativos que tuvo el género a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

Finalmente, se concluye que una mirada solamente a las interacciones comunitarias dentro de la tunantada no permite entender de qué manera la innovación individual ha aportado a su música. Los agentes interactúan adscribiéndose estrictamente a ciertos parámetros estéticos para la subsistencia y expansión del género, a la vez que la renuevan y

reinventan creativamente. La tunantada se encuentra en constante cambio, colocándose como el género popular contemporáneo de mayor proyección a futuro para la música andina.



## Referencias bibliográficas

- Ávila, L. (2019). *Procesos creativos y contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16041>
- Bernabé, F. (14 de junio de 2015). Añoranzas del Centro. Quishtulandia. Recuperado de <https://quishtulandia.blogspot.com/2015/06/anoranzas-del-centro.html#comment-form>
- Blancas, J. (2020, 8 de julio). Entrevista de M. Acosta [Comunicación vía Zoom].
- Conjunto Acolla (s.f.). La chunguinada: pasacalle y huayno. [78 RPM] S.l.: Odeón.  
Recuperado de <http://www.xauxa.org/musica/ARivera/06.html>
- Decreto Legislativo N° 822 de 1996 [Congreso de la República del Perú]. Ley sobre Derecho de Autor y Normas Comunes. 23 de abril de 1996.
- Ferrier, C. (2004). *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://www.claude-ferrier.ch/documents/ClaudeFerrier-Elarpaperuana.pdf>
- Ferrier, C. (2010). Música andina y globalización: la orquesta típica del Centro del Perú en Europa. *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, (10), 1091-1109.  
Recuperado de <http://www.claude-ferrier.ch/documents/Ferrier-Musicaandinayglobalizacion.pdf>
- Ferrier, C. (2012a). Tejiendo tiempo y espacio - Armonías huancas en Europa. Lima: Fondo editorial UNMSM. Recuperado de [https://www.claude-ferrier.ch/documents/TEJIENDO\\_TIEMPO\\_Y\\_ESPACIO.pdf](https://www.claude-ferrier.ch/documents/TEJIENDO_TIEMPO_Y_ESPACIO.pdf)
- Ferrier, C. (2012b). El arpa en la cosmovisión andina. *Revista argentina de musicología*, (12-13), 125-149. Recuperado de <http://www.claude-ferrier.ch/documents/Elarpaenlacosmovision.pdf>
- Gastelú, A. (2020, 7 de julio). Entrevista de M. Acosta [Comunicación vía Zoom].

- Goldenberg, S. (productor) Goldenberg, S. (director). (2007). *El país de los saxos*. [documental]. Perú: S. Goldenberg.
- Gozar, E. (2021, 11 de junio). Entrevista de M. Acosta [Comunicación personal].
- Gozar, E. & Solís, B. (2017). Dos pasiones. En *Nacimos para amarnos*. [CD] Lima: Producciones musicales sentimiento.
- Gozar, G. & Solís, B. (1997). Decías. En *Purito Pachascucho*. [Cassette] Jauja: grabación en vivo de Luis Rivas.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz-Rosene, J. (2014). The Cultural Positioning of the Banda de Músicos in the Central Andes of Peru. *Latin American Music Review*, 35(2), 260–288. Recuperado de <https://doi.org/10.7560/lamr35204>
- Latham, A. (Coord.). (2008). Diccionario enciclopédico de la música. Ciudad de México: Fondo de cultura económica de México.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima, criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Indigenista Interamericano.
- López, J. & Berrocal, S. (s.f.). Nenita. En *Flor de un día*. [EP] Lima: Estrella record.
- Mallaupoma, T. (1978). Pasan los tunantes. En *Triste es la vida*. [LP] Lima: Virrey.
- Mendívil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En Recasens A. & Espinosa C. (Eds.) *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones.
- Mucha, F. (2015). *Tunantada: Precisiones y Antología*. Huancayo: S. Balvin.
- Núñez, G. (2015). José María Arguedas: difusor de la música andina. *Conexión*, (4), 70-87. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/14975>

- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Pinto, A. (2020, 5 de junio). Entrevista de M. Acosta [Comunicación vía Zoom]
- Quintana, H. (2016). La orquesta y su evolución. *Revista historia de la tunantada de Muquiyauyo: Sociedad de auxilios mutuos del niño Jesús "Los Pihuinchos"*, pp. 30-36. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/0050174372e672f117b9a>
- Robles, R. (2014). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, 11(18), pp. 67-107. Recuperado de <https://doi.org/10.15381/is.v11i18.7086>
- Rodríguez, P. (1950, 24 de junio). 20 de enero en Jauja: jala-pato, tunantadas, jergacumus, otros aspectos vernaculares. *El Comercio*, pp. 5-6. Recuperado de <https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/portal-bnp-web/#/libro/ART-16>
- Romero, R. (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo editorial del congreso del Perú.
- Rosales, J. & Unsihuay, R. (s.f.). Pensando en ti. En *14 súper éxitos*. [LP] Lima: Estrella Record.
- Turino, T. (1985). Continuidad, cambio sociocultural y la música andina: El caso de los aymaras de Huancané, Puno.
- Turino, T. (1992). Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. *Revista Andina*, 10, (2), pp. 441-456. Recuperado de <http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/423/399>

## Anexos

Anexo 1. Disco de 78 RPM con la denominación La chunguinada. Pasacalle y huayno. Grabada por el conjunto Acolla, se estima que en la década del 40.



Anexo 2. Disco EP con la denominación *Nenita*. Huayno. Grabada por Sonia Berrocal y Orquesta Aurora andina, se estima que entre las décadas del 50 y 60.



Anexo 3. Disco LP de 1978. Foto frontal con la conformación orquestal de Lira Jaujina de fines de los 70. En la parte posterior se encuentran todos los títulos de las canciones y *Pasan los tunantes* figura como pasacalle solamente, aunque es pasacalle y tunantada.



Anexo 4. Disco LP de fines de los 70 principio de los 80. Foto frontal Julio Rosales con su saxofón.

En la parte posterior se encuentran todos los títulos de las canciones y *Pensando en ti* figura como pasacalle solamente, aunque es pasacalle y tunantada.





Anexo 5. Cassette de 1997. Grabación en vivo de la Orquesta Cristal del Perú en la fiesta del 15 de agosto en Pachascucho, Acolla, Jauja. *Decías* es la última canción del Lado B.

Captura realizada por Luis Rivas Hidalgo.



Anexo 6. CD del 2017. Foto frontal estandarte tradicional de arpa con el nombre de la Orquesta Selección Brahma del Perú. Foto trasera Edson Gozar con su saxofón. En la parte posterior se encuentran todos los títulos de las canciones y *Dos pasiones* figura como tunantada.



Anexo 7. Transcripción. Transposición de saxo alto en los dos movimientos de *Chunguinada* en *sol* menor: variantes de *tempo*, métricas irregulares y algunos ornamentos.

Las repeticiones no están especificadas.

## Chunguinada. Pasacalle y huayno

**A**  
Pasacalle

axofón contralto

7

14 **B**

24 **C**

30

36 **A**  
Huayno

42

48

54

60 **B**

68

76 **C**

86

Anexo 8. Transcripción. Transposición de saxo alto en *Nenita* en *sol* menor: variantes de *tempo*, métricas irregulares y algunos ornamentos. Las repeticiones no están especificadas.

# Nenita

Huayno - Tunantada

Juan López  
Sonia Berrocal

Saxofón contralto

The musical score is written for Saxophone Alto in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a boxed section 'A' and includes tempo markings of 145, 150, 145, and 147. The second staff continues with markings of 152, 154, 140, 139, 154, and 147. The third staff starts with a boxed section 'B' and a tempo marking of 150. The fourth staff has markings of 144 and 147. The fifth staff begins with a boxed section 'C' and includes markings of 144, 142, 149, 150, and 147. The final staff concludes with markings of 152, 138, 142, 150, and 144. The score features various rhythmic ornaments such as triplets and sextuplets, and rests.



Anexo 9. Transcripción. Transposición de saxo alto en la tunantada *Pensando en ti* en la menor: variantes de *tempo*, métricas irregulares y ornamentos. Las repeticiones no están especificadas.

# Pensando en tí

Tunantada

Julio Rosales  
Reynaldo Unsihuay

Saxofón contralto

The musical score is written for Saxophone Alto in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a boxed section 'A' starting at measure 1. Above the first measure of 'A' is a tempo marking '♩=137'. Above the second measure is another tempo marking '♩=140'. The score includes various ornaments such as triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 6, 13, 21, 30, and 39 are indicated at the start of their respective staves. Section 'B' begins at measure 13 with a tempo marking '♩=139'. Section 'C' begins at measure 30 with a tempo marking '♩=139'. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Anexo 10. Transcripción. Transposición de saxo alto en *Decías en la menor*: variantes de *tempo*, métricas irregulares y ornamentos. Las repeticiones no están especificadas.

# Decías

Tunantada

Gregorio Gozar  
Beatriz Solís

**A**

140 135 142 123 132 136

8 135 127 139 129 125 131

14 145 135 118 142 134 131

20 127 136 135 137 130 132

**B**

26 146 144 136 142 134

31 132 135 139 131 135 129

38 125 140 149 135 132 134

44 120 130 146 138 130

**C**

50 132 142 134 137 127 132 137 134 125

60 142 140 134 132 125 134 142 135 132

Anexo 11. Transcripción. Transposición de saxo alto en *Dos pasiones en la menor*: variantes de *tempo*, métricas irregulares y ornamentos. Las repeticiones no están especificadas.

# Dos Pasiones

Tunantada

Comp: Edson Gozar Barrera  
Letra: Beatriz Solis Blancas

Saxofón contralto

**A** 140 133 131 122

6 137 130 125

11 135 139 138 131 136

17 135 131 141 134

**B** 127 135 120 132

28 127 125 135 132 145 124 119

35 127 130 134 122 135 132 122

43 127 137 135 137 140 131

**C** 129 135 132 133 137

49 139 126 129 134 132 125

54 122 139 134 140 137

60 123 131 134 137 130 120

65